

PETER GERLACH

Über das mittlere Maß oder: der bürgerliche Kanon

Wer einmal selber versucht hat, nach einer Vorlage einen Gegenstand, eine Figur nachzuzeichnen, ist mit dem Risiko vertraut, daß man die Größenverhältnisse in der einen oder anderen Hinsicht verändert wiedergibt: daß die Dimensionen vor allem nach einer Pause, die zwischen dem Betrachten und dem Hinzeichnen eingelegt wird, unter Umständen beträchtlich in der Erinnerung sich verändern. Diese doch hinlänglich, geläufige Beobachtung ist ebenso bekannt wie die Veränderung subjektiver Einschätzung von Zeit- und Raumschritten über größere Erinnerungsabstände: Der Mensch hat kein natürlich stabiles eingeborenes Vergleichsmaß. Für das vergleichende Messen von Raum- und Zeit-, vor allem Streckenmaß im kleinen, wie im großen hat der Mensch sich früh in seiner Zivilisationsgeschichte Hilfsmittel herrichten müssen, um vergleichende Messungen anstellen zu können, die ausschließlich anthropomorph waren, Teile des eigenen, menschlichen Körpers also¹.

In der europäischen Kunst sind seit antiker Zeit für die Proportionierung der Abbilder menschlicher Gestalt relative Körpermaße als Einheiten benutzt worden. Die »Nippurelle«, das ägyptische Fuß- und Ellenmaß, die griechischen Fuß- und Ellenmaße und – seit Vitruv (III.1) überliefert – der Kopf: Vom Kinn bis auf den Scheitel als ein Achtel der gesamten Höhe der menschlichen Gestalt ist dann, seit Vitruv seinen Text verfaßte, als Vergleichseinheit bei Künstlern und Kunsttheoretikern hoch im Kurs². Als Standard für die Neuzeit wurde durch die Französische Akademie am Beginn des 17. Jahrhunderts das Kopfmaß (die Kopflänge, tête) als verbindliche Größe konventionalisiert und zum überwiegenden Teil von der europäischen Kunsttheorie und Kunstpraxis einheitlich übernommen³.

Man mag darüber spekulieren, warum der Kopf, das einzige – neben den Händen – nicht verhüllt getragene Körperteil, diesen Rang in der neuzeitlichen Kunsttheorie erhalten konnte. Er galt und gilt als der edelste Körperteil, Sitz der prominentesten Tugenden des modernen städtischen Wirtschaftsmenschen, dessen rationale und auch aufgeklärte Qualitäten (Lacombe) er diesem Körperteil verdankt. Seine Entfernung gehörte zu den nachhaltigsten und ehrlosesten Bestrafungen überhaupt und zu seiner Beseitigung sind komplizierte Überlegungen angestellt worden und nicht minder raffinierte Maschinerien erdacht worden.

¹ Rolf C. A. Rottländer, *Antike Längenmaße*. Braunschweig, Wiesbaden 1979

² F. Hiller in Braunfels u. a., *Der vermessene Mensch*. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft. München 1973, S. 39

³ Nach Dürer, Lomazzo und Armenini so bei J. Cousin, *Livre de pourtraicture . . .* Paris 1571, Taf. 1–4, der mindestens 24 Auflagen bis 1821 erlebte, vgl. A. F. Didot, *Etude sur Jean Cousin*. Paris 1872, S. 118ff. und G. Audran, *Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*. Paris 1683. Anders jedoch Abraham Bosse, *Representation de diverses*

Sein Gewicht als Ausdrucksträger intimster oder deklamatorischer Regungen des Herzens, der Seele oder des Gemüts gehört zu den meist diskutierten Bestandteilen der Dichtung, der bildenden Kunst und Philosophie und schließlich auch einer speziellen Wissenschaft: der Phrenologie am Ende des 18. Jahrhunderts, der Geburtszeit einer erneuten Verwissenschaftlichung bürgerlicher Tugenden und ihrer Gefährdungen – und damit der Erfindung der Psychologie –, als deren legitimer Vorfahre die Phrenologie sich darstellt. Erst im 20. Jahrhundert hat die Neurologie Ansätze der Phrenologie dann schließlich zu einer völlig neuen manipulativen Kraft entwickelt, mit der heute Eingriffe in die Persönlichkeitsstruktur des Individuums in so hohem Maße und aufwendiger Technologie möglich sind, daß das Individuum dagegen seinen Kopf per Gesetz schützen lassen muß. Der Kopf hat also auf den verschiedensten Ebenen in der europäischen Kultur ein herausragendes Interesse gefunden. Beschränken wir uns indes hier nur auf seine maßgebende Funktion innerhalb der neuzeitlichen Kunst und Kunsttheorie.

Seit Poussins Messungen antiker Statuen in Rom⁴, während seiner Tätigkeit als Direktor der französischen Akademie in Rom zwischen 1620 und 1640, ist dieses Maß eine Norm innerhalb der französisch dominierten Kunsttheorie geworden (*Abb. 15*). Danach lernten die heranwachsenden Künstler an den Akademien ihr Maßempfinden bis zu einer Maßempfindlichkeit zu schulen, danach verfahren sie mit den erforderlichen Modifikationen – die Theoretiker benannten regelmäßig Alter, Rasse und Geschlecht und den «*caractère*» der darzustellenden Figur als Kriterien – beim Entwerfen, Modellieren und Skizzieren von künstlerischen Darstellungen, seien es Porträts, seien es andere Themen, in denen die Darstellung einer oder mehrerer Figuren beabsichtigt gewesen ist. Derartige Maßgrößen können damit als konventionalisiert angesprochen werden.

Die Überprüfung, ob solche Maßgrößen nun aber auch tatsächlich im Einzelfall eingehalten worden sind, oder in welcher Form und in welchem Umfang Abweichungen oder Modifikationen im Oeuvre einzelner Künstler oder Künstlergruppen vorliegen, ist bis heute nicht Gegenstand der Forschung gewesen. Wie denn ja auch die Proportions-theorien des menschlichen Körpers recht wenig Interesse in der kunstgeschichtlichen Forschung gefunden haben.

Ich möchte an einem beispielhaften stilistischen Konflikt, der sich zwischen 1810 und 1830 darlegen läßt, vortragen, wie künstlerische Phantasie und archäologisch-philologische Spekulation beitrugen, einen neuen ikonographischen Tatbestand zu formulieren,

Figures Humaines avec leurs mesures prises sur des Antiques qui sont de present a Rome. Paris 1656, S. 3, der eine Modul-Einteilung zu »6. piedz« vorzog. Seine Arbeit wurde nicht neu aufgelegt. Audrans Werk erschien 1801 in der zweiten, 1855 in der dritten Auflage; die deutsche Ausgabe 1689, 1771 und, in einer Neubearbeitung von C. Fenner, Zürich 1894, 1977 bereits die 12. Aufl. »The Proportion of the Human Body, measured from the most beautiful Antique Statues . . . , The Twelfth Edition. Done from the Originals, engraved at Paris. London, Bowles & Carver (1799), 27 Taf. Seine Maßangaben benutzen oder zitierten tabellarisch neben Schadow (1834), F. de Clarac, Musée de sculpture antique . . . , Paris 1841–1853, Bd. 1, S. 200–232, J. J. Trost, Proportionslehre mit einem Kanon . . . aller Theile des menschlichen Körpers . . . , Wien 1866 und A. Quetelet, Anthropometrie, Brüssel 1870. Mit der scharfen Abgrenzung des Kopfes vom Körper und dem bequemen Rechnen mit einer Achtheilung rechtfertigte noch Duval, L'anatomie des maîtres . . . précédées d'une histoire de l'anatomie plastique, Paris 1890, zit. n. dt. 2. Aufl. Stuttgart 1901, S. 142–145 den realistischen Gehalt dieses Moduls; »Es beruht das darauf, daß die Kopfhöhe bei den Einzelnen nur sehr geringe Verschiedenheiten zeigt; sie beträgt im Mittel 22–23 cm, und die vorkommenden Schwankungen gehen nicht tiefer als 21 cm und nicht höher als 23 cm.«

⁴ G. Kauffmann, Poussin-Studien, Berlin 1960, S. 30f.

den schließlich die modernen Medien – Film und Werbung – zu einem ihrer zentralen Gestalten ausgeformt haben: den Helden der Freizeit.

Die Vorgeschichte reicht in die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts zurück. Der gelehrte Däne Brönsted traf 1809 in Rom ein und stand alsbald in engem Verkehr mit Thorwaldsen und dem Nürnberger Architekten Haller von Hallerstein, dem Cannstädter Maler Linck und dem gebildeten Baron Otto Magnus von Stackelberg, der, aus einem reichen hochadeligen Haus in Reval stammend, in Göttingen bei Fiorillo studiert hatte und danach über Dresden 1808 nach Rom gewandert war.

Sie alle brachen nach Neapel auf und gelangten im Sommer 1810 unter vielen Schwierigkeiten nach Griechenland, Ende September nach Athen. Hier gesellten sich zwei Engländer, der junge Architekt Cockerell und Foster zu ihnen, zuletzt auch North und Douglas, ebenso wurden sie von Fauvel und besonders von Gropius, dem englischen Konsul unterstützt. Bis zum Jahre 1814 erstreckte sich unter mannigfachem Wechsel ihre gemeinsame Tätigkeit.

Die Architekten Cockerell und Haller haben 1811 planmäßig den Athenatempel auf Aegina untersucht und bei den Ausgrabungen ringsum die Giebelskulpturen beider Fronten aufgefunden, welche nach Athen geschafft, von da später nach Zante, dort dem Verkauf ausgesetzt, wo sie durch Hallers uneigennütigen Eifer und Martin Wagners Entschiedenheit für den Kronprinzen von Bayern erworben wurden. Wie Haller der Finder war, so sind Wagner und Schelling die ersten künstlerisch-technischen wie ästhetischen meisterhaften Ausleger derselben gewesen (Stuttgart 1817). Cockerell hat erst ein halbes Jahrhundert nach der Entdeckung seine feinen architektonischen Untersuchungen im

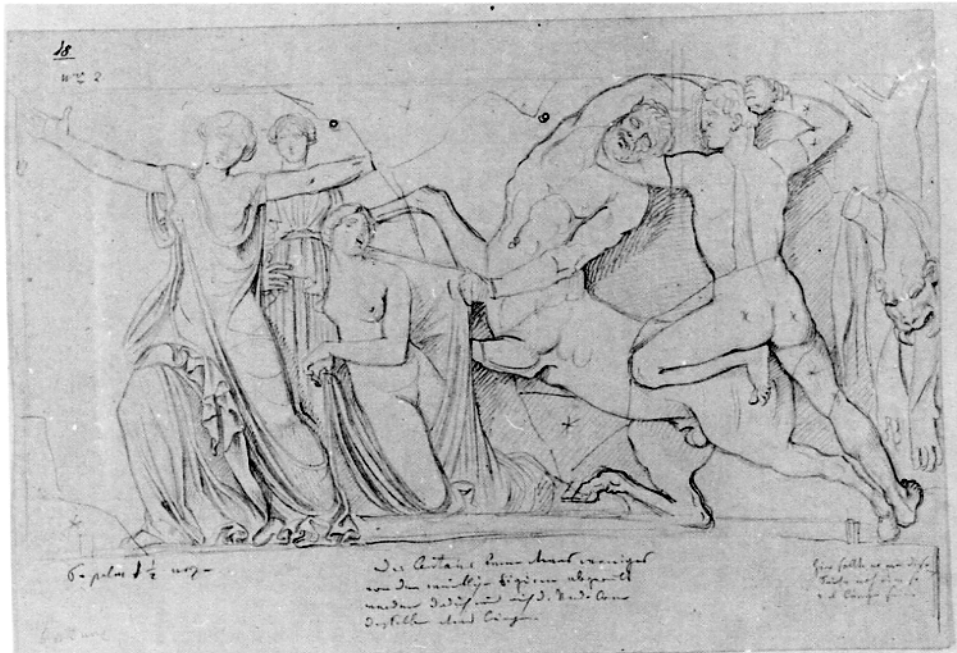


Abb. 1 J. M. v. Wagner, Kampf im Temenos der Artemis, 1. Fassung, 1813. J. M. v. Wagner-Museum, Würzburg, Inv. Nr. 4529

Prachtwerk "Temples of Jupiter Panhellenios at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae" (London 1860) veröffentlicht.

Ein zweites bedeutsames Architekturwerk mit plastischem Schmuck, vor allem der Friese, wurde im folgenden Jahr 1812 wesentlich von demselben Kreise der Kunstfreunde, diesmal Stackelberg mit an der Spitze, auch nicht zufällig aufgefunden, sondern nach vorhergegangener gründlicher Bereisung des Peloponnes planmäßig untersucht, gereinigt, ausgegraben, aufgenommen und die plastischen Schätze dann unter großen Schwierigkeiten ebenfalls nach Zante, dann Malta gebracht: der Fries des Apollotempel von Phigalia (Abb. 1-5). England erwarb diesen zeitlich so nahe an die Elginmarbles sich anschließenden Skulpturenschatz noch vor jenen. Martin Wagner hat in raschester Weise die davon gemachten Zeichnungen schon 1814 veröffentlicht; unter Stackelbergs zögernden Händen blieb das mit der größten Liebe und feinem Sinn gepflegte Werk noch ein Jahrzehnt unvollendet und die Freunde in Rom, wie endlich der Verleger in Paris haben erst 1826 seine Publikation zu Stande gebracht. Der »Apollotempel zu Bassae und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke« (Paris 1826) (Abb. 5) bleibt ein erstes rühmliches Zeugnis dieses Autors.

Stackelberg kehrte, von Griechenland nach Italien, nach Rom zurück und weilte hier noch 1828, mit seinen Arbeiten zögernd und doch immer tätig, neuen Eindrücken in Sizilien und Etrurien geöffnet, im engsten Kreise der hyperboreischen Freunde, besonders Gerhards und Kestners. Zum Teil erst nach seinem Tode erschienen die von ihm selbst gezeichneten, mit materiellen Opfern gepflegten Werke: »Die Gräber der Hellenen« (Berlin 1837) und sein »La Grèce« (1834).

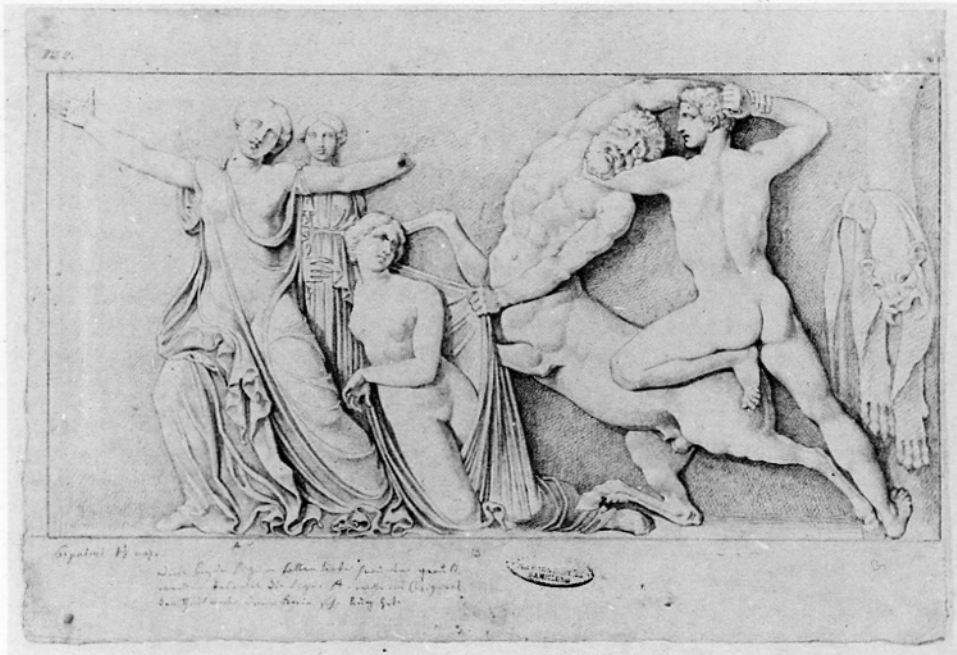


Abb. 2 J. M. v. Wagner, Vorzeichnung 2. Fassung, J. M. v. Wagner-Museum, Würzburg, Inv. Nr. 4530

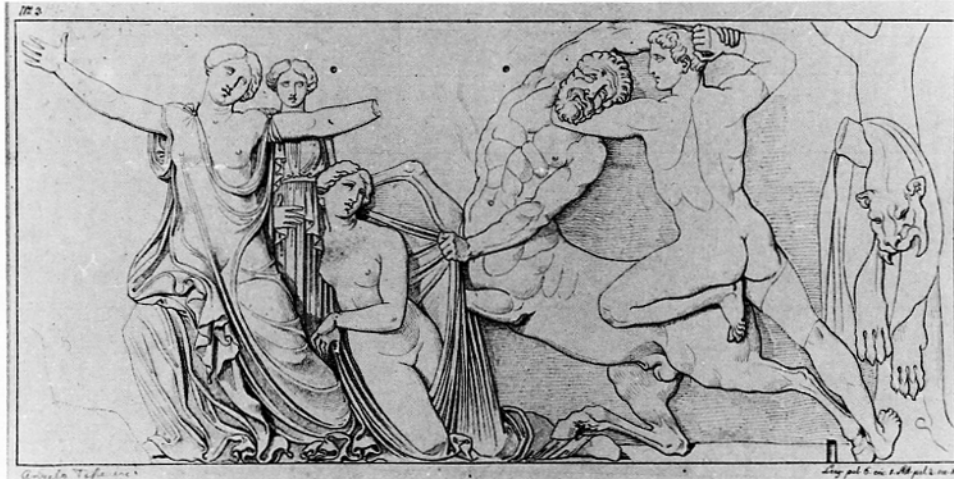


Abb. 3 J. M. v. Wagner, Vorzeichnung für den Stich, J. M. v. Wagner-Museum, Würzburg, Inv. Nr. 4531

Der Fries wurde rasch bekannt. Er galt als Sensation, wie neben ihm die Ägineten. Schadow hat 1815 nach ihm gezeichnet, Goethe erhielt 1818 Zeichnungen von Louise Seiler⁵. Johann Martin Wagner war 1813 von Rom aus im Auftrage Ludwig II. nach Athen gereist, um die in einer Auktion durch die Findergruppe feilgebotenen Frieße des Tempels von Bassae Phigalia für München zu erwerben. Er kam zu spät. Das erste – und letzte – was er für seinen Auftraggeber ausrichten konnte, war eine zeichnerische Aufnahme der Frieße noch vor ihrer Verfrachtung. Dadurch ist ein Zustand der Frieße dokumentiert, bevor zahlreiche Beschädigungen, zufällige und auch mutwillige eintraten. Die Zeichnungen werden heute im Martin-Wagner-Museum in Würzburg aufbewahrt⁶ (Abb. 2–3).

Von diesen Aufnahmen existieren drei Fassungen. Die erste ist vor Ort in Athen angefertigt worden (Abb. 1). In ihr ist vorzüglich Wert auf die materielle Bestandsaufnahme gelegt. Bruchstellen, Dübellöcher und fehlende Teile sind scharf und ebenso präzise markiert, wie die Figuren selber, die indes zögernder, mit häufigen Reuezügen festgehalten sind.

Die Platte 524 des Britischen Museums schildert die Szene im Temenos der Artemis. Hippodamaia hat sich zur Statue der Artemis geflüchtet von dem Kentauren Eurytion verfolgt, der seinerseits von Peirithoos (oder Theseus) schon erreicht, in tödlicher Umklammerung von rechts her alsbald besiegt sein wird (Abb. 1–5).

Kurze Notizen zur Darstellung, zur genauen Lage der Bodenlinie und anderen Details sind unter die Zeichnung gesetzt, und die an mehreren Stellen markierten erhabensten und tiefsten Partien des Reliefs könnten auf genauere Vermessungen hinweisen. Abstufungen in der Binnenzeichnung und Schraffuren der Licht-Schatten-Gegensätze sind in

⁵ Vgl. Peter Gerlach, Johann Nepomuk Schaller, Bellerophon und die Chimaira (1821). In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 14 1970, S. 79 und Anm. 15.

⁶ Peter Gerlach, Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer. München 1973, S. 264–271, Kat. 5.2.

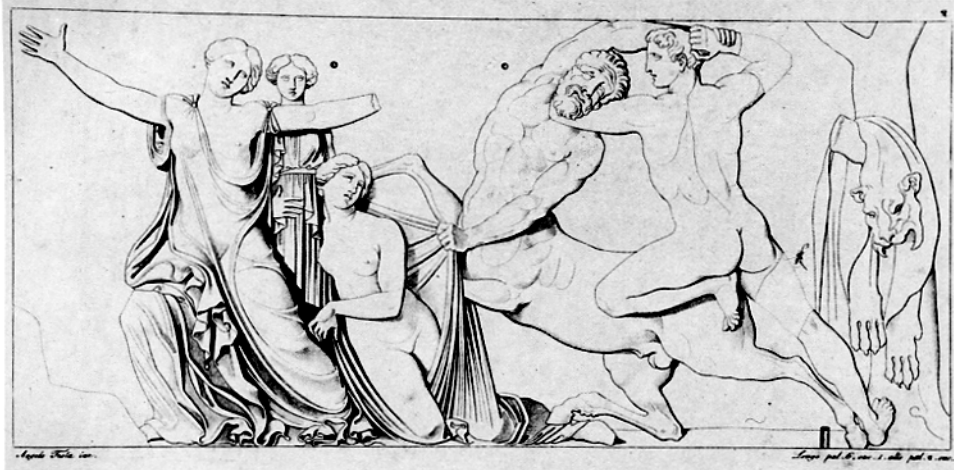


Abb. 4 Angelo Testa, Stich nach Wagner, 1814

grobstrichiger Manier parallel schraffiert vermerkt. Der Lichteinfall ist wechselnd von links oder rechts oben eingetragen, dies wird dann im Stich später auf Lichteinfall von links oben vereinheitlicht. Gewandstauchungen auf der Bodenleiste wurden von Wagner mit besonderer Sorgfalt reproduziert. Der Plattenrand selber ist hinwiederum nur summarisch angegeben und gelegentlich von Figurenteilen überschritten. Auf der Grundlage dieser ersten Zeichnungen fertigte Wagner – möglicherweise noch in Athen – eine zweite Fassung an. Darin fallen zunächst einmal alle Maßmarkierungen und Randnotizen fort. Sie unterscheidet sich von der ersten Fassung durch eine detailliertere Ausführung der Modellierung der Muskulatur der Figuren mit feiner Schraffur. Die Abstufungen von Licht und Schatten in den Gewandfalten und des Reliefs gegenüber dem Grund entstanden durch einen sicherer gesetzten Strich. Ausdrucksdifferenzierung der Physiognomien, der Gliedmaßen, vor allem von Händen und Füßen, zusammenfassende Kontur der Haare und feinere Binnenzeichnung heben gegenüber der voraufgehenden Fassung stilistische Merkmale des Frieses deutlicher hervor. Ausgelassen sind indes Fehlstellen der Plattengründe, bestoßene Stellen, Bruchstellen und Dübellöcher, außer fehlenden Gliedmaßen oder Köpfen etc. Dagegen ist der Plattenrand fest durchgezogen und die Figuren diesem Rahmen in einer dem Original entsprechenden Plazierung eingeordnet (darauf vor allem bezogen sich die Randnotizen der ersten Fassung). Diese zweite Fassung ist bei aller Präzision der Reproduktion und zeichnerischen Modellierung des Vollfigurenfrieses eine zum Teil ergänzende Interpretation des Reliefs, die die stilistischen Eigentümlichkeiten des Frieses allemal zur Geltung zu bringen bemüht war. Offen bleibt, ob sie ebenfalls noch 1813 in Athen oder erst im folgenden Jahr in Rom entstand.

Dies dürfte für die dritte – die Vorzeichnung für den Stecher – nicht mehr zweifelhaft sein (Abb. 3). Aufteilung und Anlage entsprechen ganz der zweiten Fassung, die Schraffuren indes sind noch stärker zurückgenommen als in der ersten Fassung und die Binnenzeichnung ebenso wie die Konturlinien durch gleichmäßig dünn ausgezogenes Lineament ersetzt. Der stilistische Eindruck des Originals, der in der zweiten Fassung vorzüglich durch die reiche Schraffur zur Geltung kommt, geht mit der Reduktion auf die

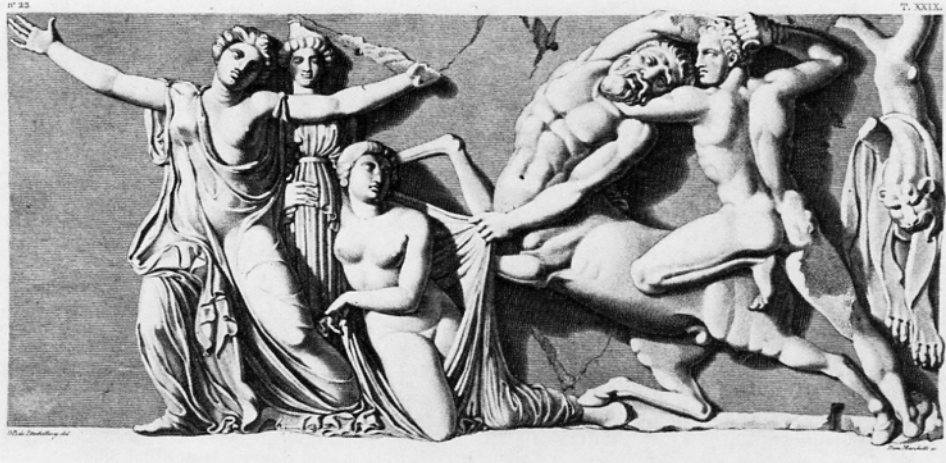


Abb. 5 O. M. v. Stackelberg, Apollotempel zu Bassae, Paris 1826, Taf. 27

reine Umrißlinie zu Teilen wieder verloren. Von der ersten Fassung übernommen sind Angaben von Fehl- und Bruchstellen offensichtlich nur dann – und die fehlenden Partien durch gestrichelte Linien ergänzend markiert –, wenn Figurenteile betroffen sind. Fehlende Teile des Plattengrundes sind nur gelegentlich markiert. Die Lichtführung ist jetzt bereits auf einen gleichmäßigen Lichteinfall von links her ausgerichtet (Abb. 4). Polemisch hat sich Stackelberg anlässlich der Veröffentlichung seiner Publikation des Frieses 1828 gegenüber den Wagner'schen Stichen geäußert: sie seien falsch, unvollständig, ungenau (Abb. 5).

Das läßt sich nun überprüfen: und der Vergleich fällt nicht unbedingt zu Ungunsten Wagners aus. Wagner hat offensichtlich noch einige der unbeschädigten Köpfe zeichnen können, die schon Stackelberg nicht mehr in seine Zeichnung aufnehmen können. Wahrscheinlich sind auf dem Transport wiederholt Versuche gemacht worden, Köpfe abzutrennen. Bei einigen ist es gelungen (einer davon tauchte vor einigen Jahren in Schweizer Privatbesitz wieder auf), bei anderen zersplitterten Kopfteile. Manches ist bei späteren Grabungen noch an Ort und Stelle gefunden worden, vieles offenkundig für immer verloren.

Kommen wir nun aber auf einen bisher nicht erwähnten, aber offensichtlichen Unterschied zwischen dem Original und den verschiedenen vorgeführten Wiedergaben der Reliefs zurück, der die Maßstabsfrage betrifft: Blendet man wechselweise ein Originalfoto unter die Stichreproduktion Stackelbergs von 1828 und eines der Stadien der Wagner'schen Fassung, so ergibt sich folgender Unterschied: Stackelberg dehnte die Friesplatten der Länge nach, stauchte zugleich die Figuren mit dem eigentümlichen Resultat, daß deren Köpfe bemerkenswert kleiner als die des Originals erscheinen. Wagner dehnte die Frieße dagegen leicht in ihrer Höhe, mit ebenfalls deutlichen Folgen für die Komposition und zum Nachteil der stilistischen Eigentümlichkeiten der Reliefs.

Er hatte dies wohl bereits in der ersten Fassung bemerkt und trug unten links die Korrekturnotiz ein: »Diese Grenze soll um so viel höher gesetzt werden« (Abb. 2), dies geschah auch im Stich, die Korrektur war indes nicht genug.

Überprüft man nun noch im Detail die Figuren, ergibt sich bei einer einfachen Messung mit dem Zirkel, daß die Köpfe des Originals etwa $6\frac{1}{4}$ der Körperlänge entsprechen: zweifelsohne eine ungewöhnliche Proportionierung. Sie macht indes das Typische dieser jugendlich athletisch gedrunenen, rundlichen Gestalten aus, die eher pausbäckig, als muskulös erscheinen. Stackelberg (*Abb. 5*) entfernte sich von diesen Maßen am weitesten: zwischen dem $7\frac{1}{2}$ bis 8fachen der Kopfhöhe messen seine um Einiges gealterten Lapithendarstellungen, kleinköpfige hagere Athleten machte er aus ihnen. Wagner traf mit unter 7 Kopflängen in der ersten Fassung den Charakter der Lapithengestalten noch am genauesten (*Abb. 1*), korrigierte dann aber ab der zweiten Fassung dieses Maß und verkleinerte die Köpfe so, daß sie bis zu 7mal in der Körpergröße aufgehen. Dies gleichmäßig für alle restlichen Fassungen, einschließlich der Stiche (*Abb. 4*) und nie kleiner als mit dieser Proportion. Gealtert, erwachsener sind seine jugendlichen Athleten indes ebenfalls, wenn auch nicht in dem Maße, als Stackelberg es zuließ. War das Zufall?

8 Kopflängen (d. h. die Höhe von der Kinnschuppe bis zum Scheitel) schreibt Vitruv im 3. Buch der Gestalt des ausgewachsenen Mannes vor. 7 bis $7\frac{1}{2}$ Kopflängen lauten die Ergebnisse der Nachmessungen Poussins in den Stichen von Audran. Dies wurde zur geltenden Regel und in allen einschlägigen Proportionstheorien des 18. Jahrhunderts bestätigt. Dabei spielte die entscheidende Rolle, welches Alter und welchen Charakter die dargestellten Personen innehatten, repräsentieren sollten: der Modus des somatischen Bedeutungsträgers drückte sich in der Proportionierung aus. Die Leitfigur der großköpfigsten Proportion wurde seit Poussin der sogenannte Antinous vom Belvedere, 1542 in Rom gefunden und einer der prominenten Statuen des vatikanischen Belvederes. Objekt zahlreicher zeichnerischer Wiedergaben, Stichveröffentlichungen und literarischer Erwähnungen, dritter im Range nach dem Laokoon, dem Apoll vom Belvedere und in der Nennung meist vor der Venus Medici und dem Torso vom Belvedere⁷. Sandrart hatte ihn in Rom ebenso gezeichnet (*Abb. 6*), wie Goltzius und der Anonymus des Cambridger Skizzenbuches, Rubens ebenso wie Bernini, der – durch Chantelou überliefert – dieser Figur die besten Einsichten über Schönheit und Proportion verdankte. Stiche folgten den ersten von Cavallierie, Perrier und Jan de Bisschop, von Sandrart, bis hin zum jüngeren Piranesi, Campiglia, Randon und Dalton. Winckelmann war von ihm zuerst so angetan, wie Richardson; Montaignon und alle Verfasser der Guidentliteratur konnten ihn nicht aus ihren Texten lassen. Er wurde zum absoluten Muß aller Romreisenden und eindeutiger Kanon aller Kunsttheoretiker von Armenini, Poussin-Bellori, Audran, Testelin bis zu Jombert, Diderot, Hagedorn und Camper. Freart bemühte ihn für die Illustration seiner Alberti-Ausgabe, Le Brun ließ sich mit einer Nachbildung porträtieren, Larguillier ebenso wie Coustou. Teniers brachte ihn in einer allegorischen Malereipersiflage unter, so wie Hogarth ihn zum Exempel seiner Schönheitslinie aufwertete. Primaticcio und Velasquez ließen ihn in Bronze gießen. Er wurde für Peterhof ebenso reproduziert (*Abb. 9*), wie für den Garten von Versailles durch Cassegrin, in zahllosen englischen Sammlungen und Akademien stand er unter den Besten. Pannini stellte ihn in sein antiquarisches «musee imaginaire», Hubert erwähnt ihn im Louvre, Falconet wählte ihn unter die klassischen Exempla der Bildhauerei des Nackten, wie ihn

⁷ Francis Haskell und Nicholas Penny. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven–London 1981, S. 141–143. Eine ausführliche Studie zum Nachleben dieser Statue ist in Vorbereitung, auf die Einzelnachweise wird daher verzichtet.

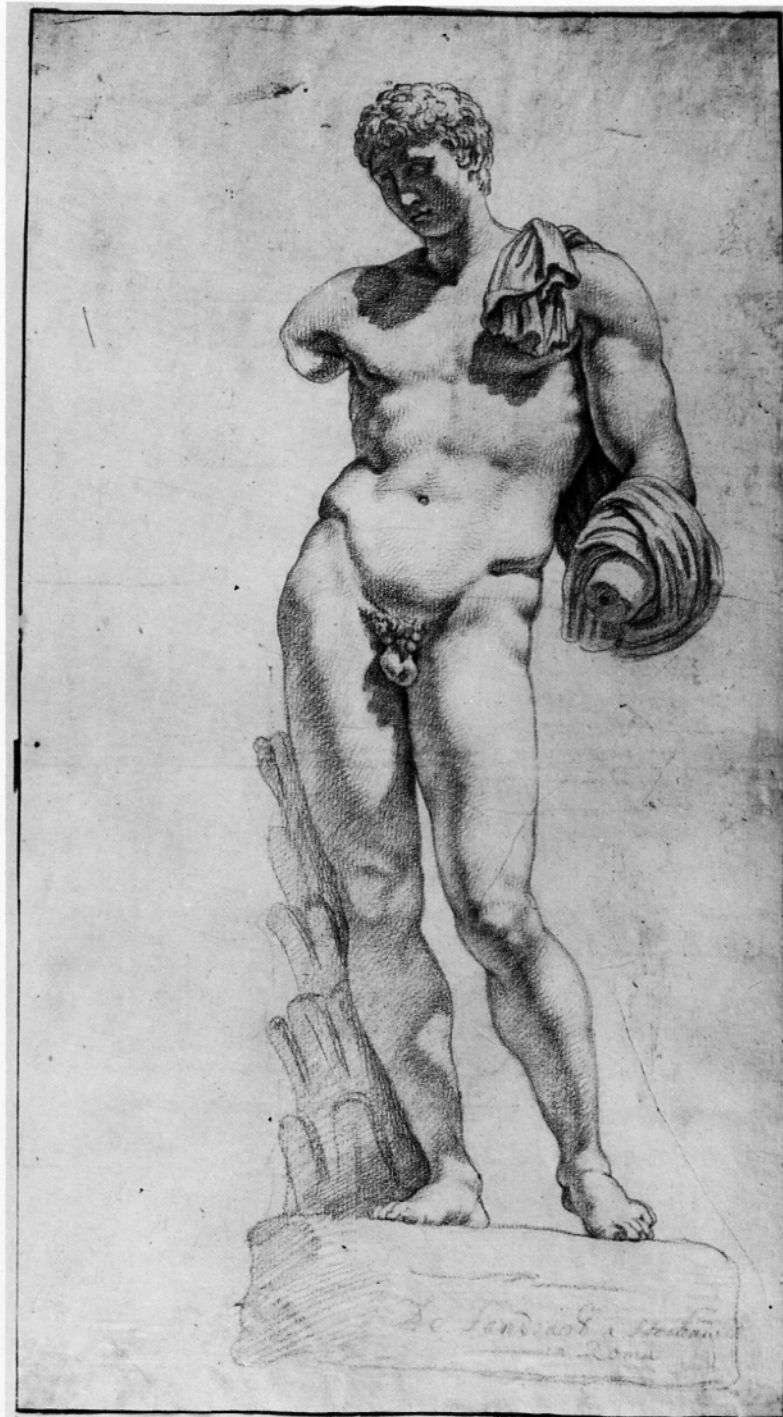


Abb. 6 J. J. Sandart, sogen. Antinous vom Belvedere, Dresden, Staatl. Kunstslg., Kupferstichkabin.

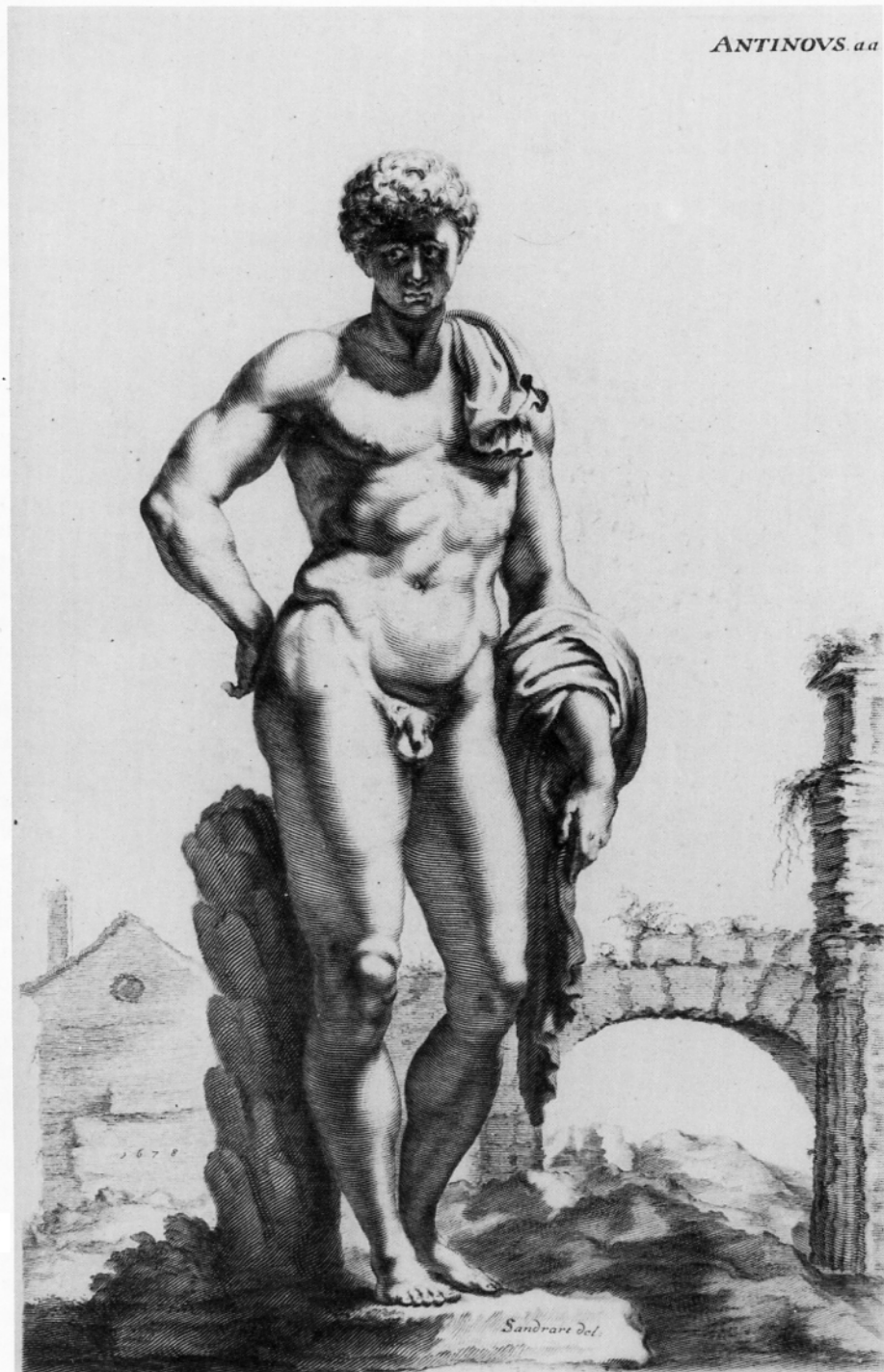


Abb. 7 J. J. Thourneyser nach Sandrart, sogen. Antinous vom Belvedere (ergänzt), 1678



Abb. 8 R. Collin nach J. D. Sandrart, sogen. Antinous vom Belvedere, 1679



Abb. 9 Peterhof bei Leningrad. Kaskade des Samsonbrunnens. Bronzekopie des sogen. Antinous vom Belvedere

Alois Hirt für die Rekonstruktion des Kanon des Polyklet für hilfreich hielt. Allen diesen hundertfachen Deutungen konnte Winckelmanns und Viscontis ablehnender Bescheid nichts anhaben: der von jetzt ab Merkur oder Hermes Titulierte lebte in der Wertschätzung des 19. Jahrhunderts mit unvermindertem Ruhme fort und diente kürzlich erst wieder zur Illustration eines in Fall Church erschienenen Buches über nicht-topografische Photogrammetrie⁸.

Diese Figur machte indes einige bemerkenswerte Wandlungen durch. 1. Durch eine Ergänzung, die Duquesnoy 1623 in Rom herstellte, gab es ihn in doppelter Version. Sandrart stellte beide Fassungen dar (Abb. 7–8), und nach ihm taucht in den Wiedergaben einmal die originale, unergänzte oder aber die – französisch – ergänzte Fassung auf. Beide lebten einträchtig nebeneinander und niemand nahm daran Anstoß. In den Nachbildungen und Abformungen wurde gerne die französische ergänzte Fassung bevorzugt, in den Zeichnungen und Stichen herrscht die vatikanische vor. In den verkleinerten Nachbildungen wurde er mit der Venus Medici gepaart, er gehörte mit zu den von Napoleon aus Rom entführten Kunstschatzen, aber ebenso zu den nach Rom zurückerstatteten von 1815.

2. Im späten 16. und beginnenden 17. Jahrhundert geriet er zur Karikatur seiner selbst, mal athletisch alt erwachsen, mal jugendhaft verschämt. Im 18. Jahrhundert indes

⁸ H. M. Karara (Hrsg.), Handbook of Non-Topographic Photogrammetry. Falls Church, Va. 1979, Abb. 31 nach R. Frearts Illustration der Ausgabe von Albertis »De Statua«, Paris 1650, London 1664, Abb. S. 154, mit dem »Finitorium« Albertis. Vgl. dazu M.-Th. Baudry, Principes d'analyse scientifique. La Sculpture. Méthode et Vocabulaire. Paris 1978, S. 176



Abb. 10 D. Chodowiecki, Federballspiel, um 1760, ehem. Bad Kösen, priv. Besitz

entdeckte man sein wahres Alter und er wurde zum Inbegriff von jugendlich männlicher Schönheit, die schon zuvor geschätzt und gepriesen, aber nie so recht ins Bild gekommen war. Erst allmählich lernte man den Blick zu schärfen für sein sentimentales Nichtstun (Richardson) und sein gelassen natürliches Dastehen (Hogarth). Er wurde zur Leitfigur proportions-theoretischer Erörterungen in der Nachfolge Winckelmanns: hier erst präzierte sich sein Alter und sein somatischer Typus: nicht mehr höfisch-feudale Lässigkeit etwa der Chodowieckie'schen Fassung (*Abb. 10*), sondern Charakter von hohem ideologischen Gehalt der auf der Naturrechtsphilosophie fußenden Natursehnsucht der neuen Generation; so hat ihn Schadow gezeichnet, so studierte ihn Canova⁹ (*Abb. 11*).

Ein Männlichkeitsideal war festgeschrieben, das in hierarchischer Konkurrenz stand zum Herkules Farnese und zum Apoll vom Belvedere, aber beide in seinem Idealmaß übertrumpfte, vor allem, weil es bei ihm als Inbegriff von natürlicher Ausgeglichenheit stand. Repräsentierten jene heroische Göttlichkeit, Erhabenheit und Adel, im Modus des Heroischen, Tragischen, Erhabenen je in einer Variante, so stand er für den Modus des bürgerlich-Moderaten, Natürlichen, Menschlichen zu der der aus Vergils *Georgica*, also dem bäuerlichen Tugendleben entstammende *modus mediocris* sich verwandelt hatte. Er hatte Moduspartner bekommen: im *Idolino*, im florentiner *Apollino*. Einige Merkurstatuen, andere *Antinousfiguren* u. ä. repräsentierten gemeinsam mit ihm oder an seiner Stelle diesen Modus. Sie alle sind durch die ihnen gemeinsame Proportion ausgezeichnet, darin unterscheiden sie sich auch von den Heroischen oder von den Satyrn des niederen Stils.

Winckelmann erläutert in der *Geschichte der Kunst des Altertums* das Modusproblem an der männlichen jugendlichen Gestalt: »Die Jugend der Götter hat in beiderlei Geschlecht ihre verschiedenen Stufen und Alter, in deren Vorstellung die Kunst alle ihre Schönheiten zu zeigen gesucht hat. Es ist dieselbe ein Ideal, theils von männlichen schönen Körpern, theils von der Natur schöner Verschnittenen genommen, und durch ein über die Menschheit erhabenes Gewächs erhöht . . . Das erstere männliche Ideal hat seine verschiedenen Stufen, und fängt an bei den Faunen, als niedrigen Begriffen von Göttern. Die schönsten Statuen der Faune sind ein Bild reifer schöner Jugend, in vollkommener Proportion, und es unterscheidet sich ihre Jugend von jungen Helden durch eine gewisse Unschuld und Einfalt: dieses war der gemeine Begriff der Griechen von diesen Gottheiten. Zuweilen aber gaben sie denselben eine ins Lachen gekehrte Miene, mit hängenden Warzen unter den Kinnbacken, wie an Ziegen . . . Der schöne Barberinische schlafende Faun ist kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur . . .

Der höchste Begriff idealischer männlicher Jugend ist sonderlich im *Apollo* gebildet, in welchem sich die Stärke vollkommener Jahre mit den sanften Formen des schönsten Frühlings der Jugend vereinigt findet. Diese Formen sind in ihrer jugendlichen Einheit groß, und nicht wie an einem in kühlen Schatten gehenden Lieblinge, und welchen die *Venus*, wie *Ibycus* sagt, auf Rosen gezogen, sondern einem edlen, und zu großen Absichten gebornen Jünglinge gemäß: daher war *Apollo* der schönste unter den Göttern. Auf dieser Jugend blühet die Gesundheit, und die Stärke meldet sich, wie bei Morgenröthe zu einem schönen Tage . . .

⁹ Bassano, Museo Civico, Inv. Nr. E. 11.880. E. Bassi, *Il Museo Civico di Bassano, I disegni di Antonio Canova*. = *Fond. G. Cini. Cataloghi di raccolte d'arte 4, Venedig 1959, Skizzenbuch E (1779/1780)*

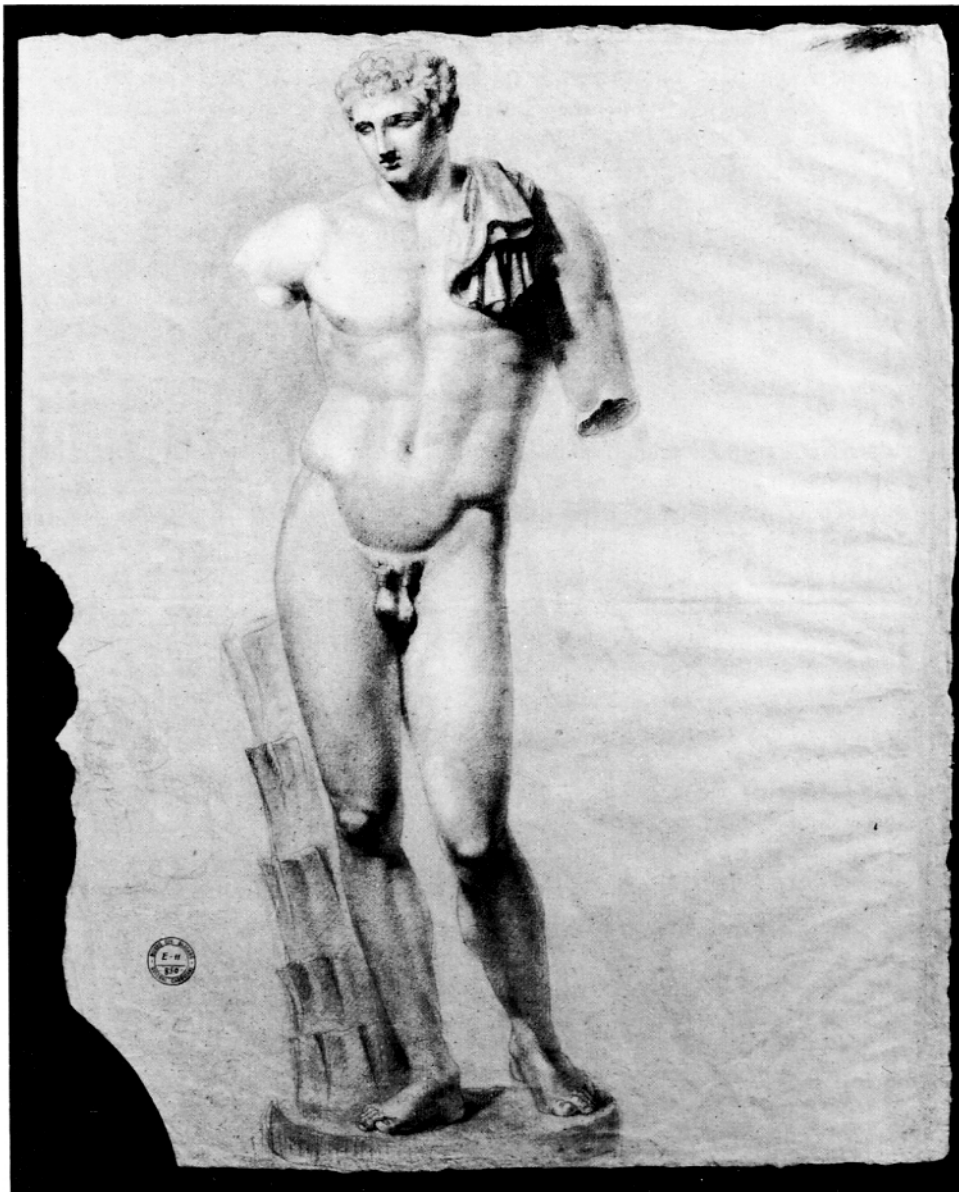


Abb. 11 Canova, sogen. Antonus vom Belvedere, 1779/80. Bassano Civico, Foto Bozzetto, Cartigliano

Die schöne Jugend im Apollo geht nachdem in andern Göttern stufenweis zu ausgeführtern Jahren, und ist männlicher im Mercurius, und im Mars . . .

Die zweite Art idealischer Jugend von verschnittenen Naturen genommen ist mit der männlichen Jugend vermischt im Bacchus gebildet, und in dieser Gestalt erscheint derselbe in verschiedenem Alter bis zu einem vollkommenen Gewächse und in den

schönsten Figuren allezeit mit feinen und rundlichen Gliedern und mit völligen und ausschweifenden Hüften des weiblichen Geschlechts. Die Formen sind sanft und flüssig wie mit einem gelinden Hauche geblasen, fast ohne Andeutung der Knöchel und der Knorpel an den Knien, so wie diese in der schönsten Natur eines Knaben und in Verschnittenen gebildet sind. Das Bild ist ein schöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings des Lebens und der Jünglingschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt, und welcher wie zwischen Schlummer und Wachen, in einen entzückenden Traum halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln, und sich wahr zu machen anfängt: seine Züge sind voller Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz ins Gesicht . . .

Die Schönheit der Gottheiten in männlichem Alter besteht in einem Inbegriffe der Stärke gesetzter Jahre, und der Fröhlichkeit der Jugend, und diese besteht hier in dem Mangel der Nerven und Sehnen, welche sich in der Blüthe der Jahre wenig äußern. Hierin aber liegt zugleich ein Ausbruch der göttlichen Genugsamkeit, welche die zur Nahrung unseres Körpers bestimmten Theile nicht von Nöthen hat; und dieses erläutert des Epicurus Meinung von der Gestalt der Götter, denen er einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und Blut, aber gleichsam Blut, giebt, welches Cicero dunkel und unbegreiflich gesagt findet. Das Dasein und der Mangel dieser Theile unterscheiden einen Hercules, welcher wider ungeheure und gewaltsame Menschen zu streiten hatte, und noch nicht an das Ziel seiner Arbeiten gelangt war, von dem mit Feuer gereinigten und zu dem Genuß der Seligkeit des Olympus erhabenen Körper desselben; jener ist in dem Farnesischen Hercules, und dieser in dem verstümmelten Sturze desselben im Belvedere vorgestellt . . .

Noch deutlicher aber läßt sich dieses zeigen an eben den Muskeln am Laocoon, welcher eine durch das Ideal erhöhte Natur ist, verglichen mit diesem Theile des Körpers an vergötterten und göttlichen Figuren, wie der Hercules und Apollo im Belvedere sind. Die Regung dieser Muskeln ist am Laocoon über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich in einander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken. In dem Rumpfe des vergötterten Hercules ist in eben diesen Muskeln eine hohe idealische Form und Schönheit; aber sie sind wie das Wallen des ruhigen Meeres, fließend erhaben und in einer sanften abwechselnden Schwebung. Im Apollo, dem Bilde der schönsten Gottheit, sind diese Muskeln gelinde und wie ein geschmolzen Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen, und werden mehr dem Gefühle, als dem Gesichte, offenbar¹⁰.«

Sie wurden in vielfältigen Varianten für die neuen Aufgaben der bildenden Kunst anverwandelt: Schadow¹¹ und Dannecker, Canova und Thorwaldsen; sie entdeckten die entsprechenden Modelle und zeichneten sie, wie die Romantiker nach ihnen¹² (*Abb. 12–13*).

¹⁰ II.1, ed. Lessing, Leipzig 1881², S. 115–119; vgl. die das Modusproblem fast eliminierende Textfassung in der »Einzig rechtmäßige(n) Original-Ausgabe« der Werke Winckelmanns, Stuttgart 1847, I. Bd., S. 540ff.

¹¹ Johann Gottfried Schadow, Männlicher Akt, Blei, 288 × 180 mm, Staatl. Museen zu Berlin, Inv. Nr. 35

¹² Eckart Kleßmann, Die deutsche Romantik, Köln 1979, S. 168, Abb. 34–35 und 83–88 bildet eine Reihe derartiger Aktzeichnungen ab. In seinem Kommentar reduziert er diese auffällige Häufung

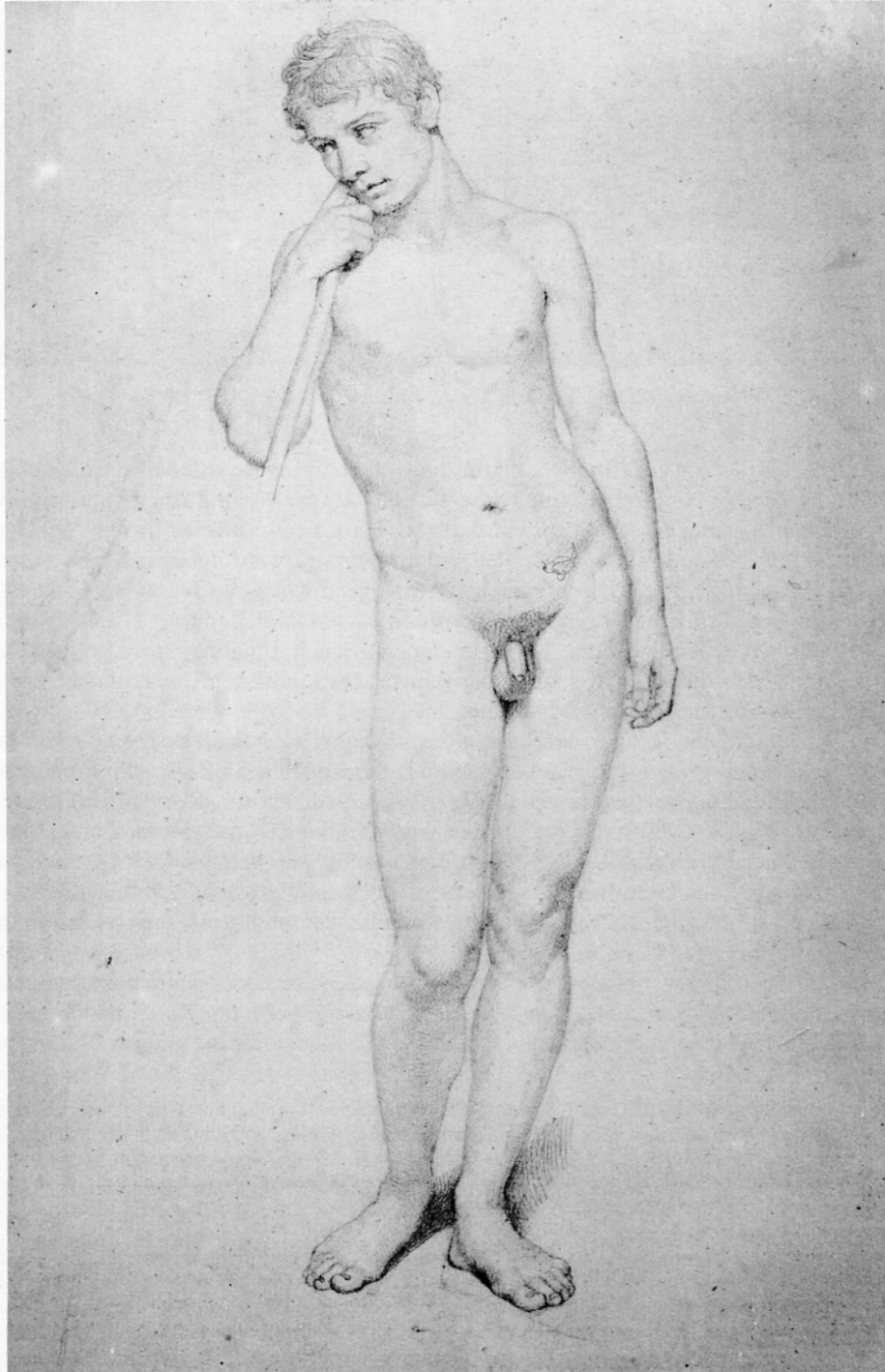


Abb. 12 J. G. Schadow, Männlicher Akt. Staatl. Museen zu Berlin, Inv. Nr. DAK 35

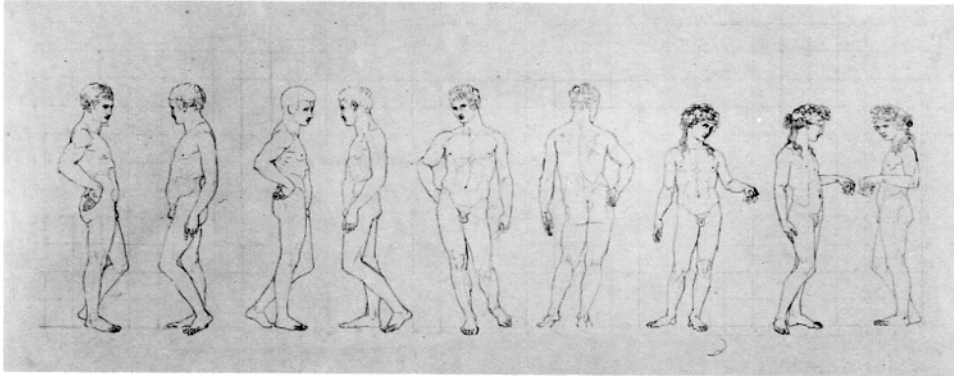


Abb. 13 J. G. Schadow, Männliche Akte. Staatl. Museen zu Berlin, Inv. Nr. DAK 932

Es erscheint nur zugleich fraglich, ob für diese Generation unverändert die nämlichen Inhalte der Modus-Hierarchie Winckelmanns noch als die verbindlichen angenommen werden können. Aller Anschein spricht dafür, daß aus dem mittleren Modus Winckelmanns sich gleichsam drei neue gebildet hätten, die etwa wie folgt anzusetzen wären: 1. der höchste, der tragische entspräche dem jugendlichen, antikischen Helden als Symbol zeitgeschichtlicher Ereignisse in öffentlichen Darstellungen; 2. der mittlere entspräche dem selbstbewußten, häufig melancholischen Jüngling in naturalistischer Darstellung (Akt und Bildnis); 3. der untere entspräche kindlichen Darstellungen privater Gefühlsregung am Grabmal¹³.

Um so erstaunlicher mag es erscheinen, daß Wagner und Stackelberg sich mit den ungewöhnlichen Proportionen der Lapithen des Bassae-Reliefs nicht recht anfreunden konnten, sie gleichsam nicht erkannten in ihrer Jugendlichkeit: $6\frac{1}{2}$ Kopflängen ermittelte Schadow in seinem »Polyclet« (1834) als die gewöhnliche Körperproportion für einen 11jährigen Menschen (Abb. 14), indes ist dieser schlanker, schmalwüchsiger und hat nichts gemein mit den Gestalten des antiken Frieses. Das Werk Schadows erschien auch erst 1834 und kann keine Rolle gespielt haben, wenn auch seine Ansätze bereits um 1801 ausgereift waren.

Die modernen Proportionstheorien des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, also diejenigen, aus denen Wagner und Stackelberg ihre Kenntnisse bezogen haben mögen und ihre Vorstellungen geprägt wurden, sind von ganz anderer Natur. Die

indes nur auf ein individualpsychologisches Problem, das er mit einer Briefstelle Overbecks von 1808 belegt. Deutlicher hat Margarete Walters, *Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*. Berlin 1979, S. 188 ff. das Problem dargestellt, wobei sie auf die Modus-Problematik nicht, auf die des Androgynen jedoch näher einging. Vgl. dazu Fritz Giese, *Der romantische Charakter*, Bd. 1, *Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik*. Langensalza 1919

¹³ Behandelt hat Beispiele zu 1. Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorwaldsen, Koch*. = *Figura* 5. Stockholm 1954. J. B. Hartmann, *Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulchralikonographie des Klassizismus*. In: *Röm. Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 12, 1969, S. 9–38 u. Peter Gerlach 1973 (Anm. 6), S. 56 ff. belegen mit dem »Genius« den Motivbereich des 3. Modus. Zum mittleren Modus, der auffallend häufig im Bildnis, vorzüglich im Selbstbildnis der Maler und Bildhauer der Generation ab ca. 1780 zu finden ist, gibt es noch keine zusammenfassende Studie.

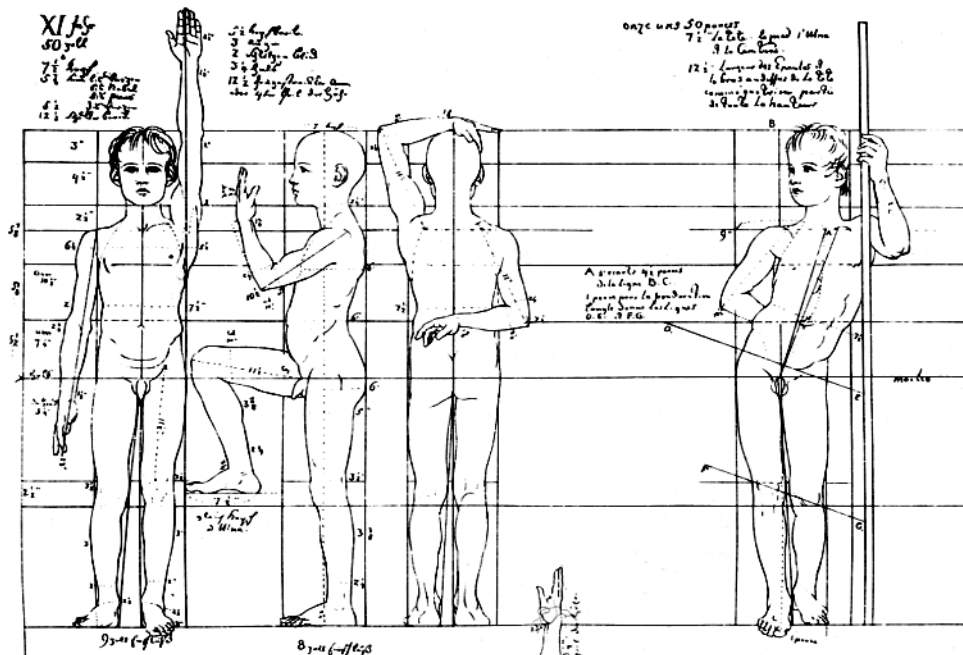


Abb. 14 J. G. Schadow, Proportionen eines 11jährigen, 1834

Frage des Wachstums stellt sich überhaupt noch nicht. Zur Diskussion stand damals indes die Rekonstruktion des Kanon des Polyklet (Abb. 15–16).

»Polyklet nahm zu seiner Statue, die nachmals die Regel genennet ward, die schönen Verhältnisse, nicht von einem einzigen Körper, sondern er verband die an verschiedenen Gegenständen wahrgenommene Vollkommenheit der Theile.« Das Hervorstechende seiner Erkenntnis läge aber wesentlich an dem Verfahren, daß er »was er schrieb, durch eigene Kunstwerke erklärte«, deshalb wurden diese Regeln eher vermisst, als alle die Schreibereien neuerer Autoren zu diesem Thema«, erklärt Hagedorn 1762 in den Betrachtungen über die Mahlerey¹⁴. Polyklet habe sich eine große Reputation unter den Bildhauern des Altertums erworben, weil sie an seiner »regola« die rechten Maße nachmessen konnten, weiß Algarotti zu berichten und verweist auf die Stelle bei Plinius (Nat. Hist. lib. 34, cap. 8)¹⁵. Daß die Regel verloren sei, mache indes nichts aus, denn an den berühmten Statuen des vatikanischen Belvedere könne sie ja nachgemessen werden. Denn im Apoll vom Belvedere, Laokoon, Venus Medici, am Faun und Antinous hätte bereits Poussin mit Erfolg seine Modelle gefunden.

Klage über den Verlust und Spekulation über die Rekonstruktion beherrschten die Diskussion. Falconet erregte sich über den Artikel in der Encyclopédie: man habe dort völlig irreführende Übersetzungen und Deutungen vorgebracht¹⁶. Diadumenos ist für

¹⁴ Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey. Leipzig 1762, S. 69

¹⁵ C. Francesco Algarotti, Saggi sopra la pittura, Bologna 1762, zit. nach der dt. Ausgabe Cassel 1769, S. 49

¹⁶ Oeuvres d'Etienne Falconet . . . contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux Arts . . ., Lausanne 1781, der in den Anmerkungen zur «Traduction de Trente-Quatrième livre de Pline . . .» (zit. nach der 3. Aufl., Paris 1808, S. 84–90), Erläuterung des Comte de Caylus kritisch rezensierte.

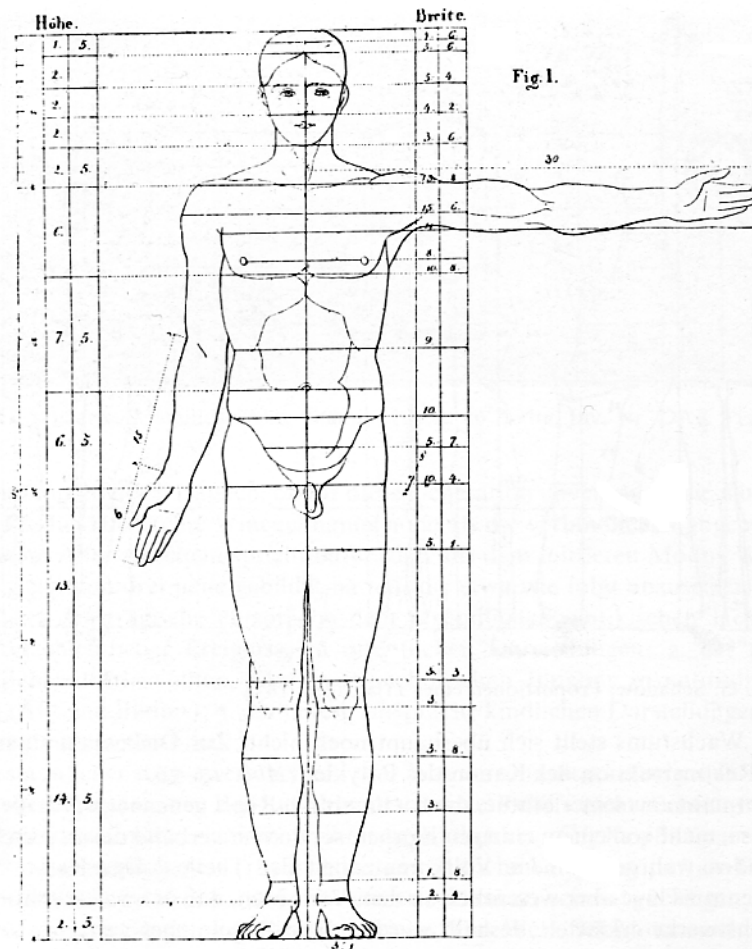


Abb. 15 A. Hirth, Mittlere Proportion eines Mannes, 1815

ihn ein mit einer Krone Geschmückter. Hier aber solle damit ein verweiblichter Jüngling gemeint sein, der sich mit einem Bande die Haare aufbinde. Der Doryphoros, »viriliter puerum« aber, nach dem die Regel gebildet wurde, könne kein Knabe (enfant) gewesen sein, denn der wäre zum Lanzenträger im Heere der Perser wohl kaum geeignet. Weiterhin wären wohl kaum alle Proportionen des menschlichen Körpers in einer einzigen Statue eines »puer« darzustellen gewesen. Eine Statue kann nur die Regel abgeben für eine Gestalt seines Alters, seines Geschlechtes, und seines Charakters!

Dies aber sind nun wieder die bekannten Kriterien der Moduslehre der Kunsttheorie. Falconet gab sich mit der Kritik am Text des Comte de Caylus zufrieden, rückte indes zurecht, daß auch das »fecit molliter juvenem« des Plinius mit »er machte einen jungen Mann in einer »posture molle«, mit weichen, weiblichen Zügen« übersetzt werden müsse. Der philologische Streit hatte seine Positionen, die gelegentlich hin und her geschoben werden, eine Statue, wenn nicht die des Belvedere, konnte jedenfalls keiner benennen. Falconet hatte sich auch dieses Argument vorgenommen und konstatierte lakonisch:

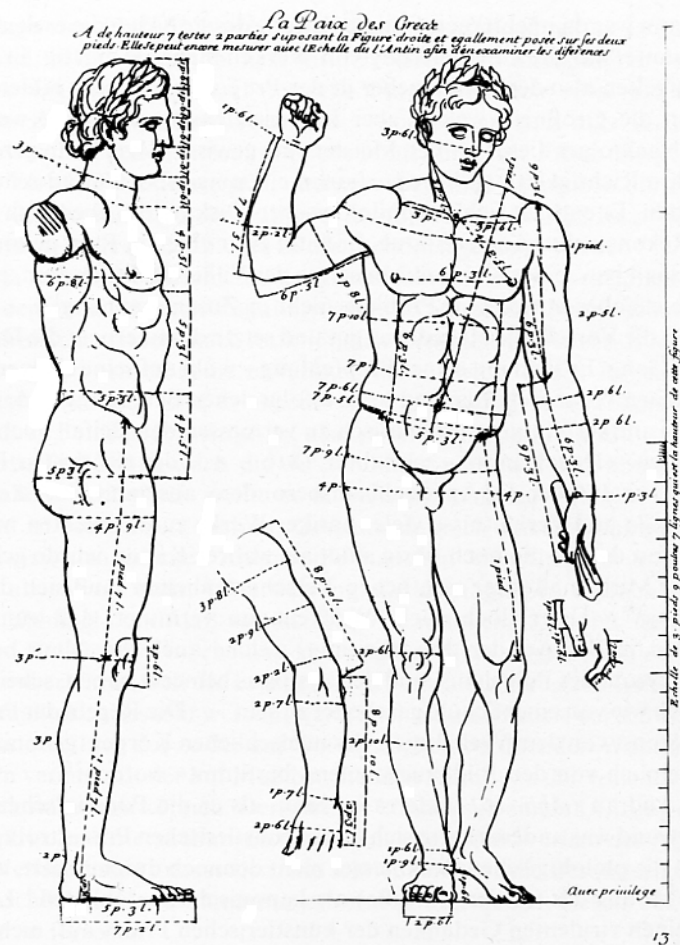


Abb. 16 G. Audran, La Paix de Greco, 1683

»Agasias, Glycon, Apollonius Nestoros« fänden nirgends in der antiken Literatur Erwähnung, eben nur in den Inschriften auf den Statuen: der erste auf dem Fechter (Borghese), der zweite auf dem Herkules Farnese, der letztere auf dem Torso vom Belvedere.

Hier wurde an Autoritäten gerüttelt, die seit dem Bestehen der französischen Akademie der schönen Künste eine gefestigte Stellung innehatten, so daß generell die Studien nach ihnen schon für die akademische Ausbildung selber gehalten werden konnten, wovor Quatremere de Quincy warnte: Nicht bereits ein beliebiges Modell, das auf dem Podest posiere, vom akademischen Lehrer in der Stellung einer der bekannten antiken Statuen zurechtgerückt »sei schon die Regel des Polyclet«¹⁷.

¹⁷ Ant. Chr. Quatremere de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France*, Paris 1791, S. 124

Winckelmann war da nüchterner. Für die Periode des Polyklet, die er den zweiten oder hohen Stil nannte, war die Überlieferung von Werken mehr als dürftig. Er ließ Polyklet nun dennoch gelten als »den Gesetzgeber in der Proportion«¹⁸. »Es bildete sich also in ihren Figuren die Großheit, welche aber in Vergleichung gegen die wellenförmigen Umrisse der Nachfolger dieser großen Meister eine gewisse Härte kann gezeigt haben«, weil sie für ihre Richtigkeit – der Proportionen einen »gewissen Grad schöner Formen geopfert« hätten. Er enthielt sich der philologischen Diskussion, aber auch der Spekulation um die Rekonstruktion einer Statue. Er hatte zwar einen in Rom gefundenen Torso des Doryphoros – bzw. einer Kopie aus Basalt in der Villa Medici gesehen, erwähnt diese auch, brachte sie aber mit diesem Problem nicht in Zusammenhang¹⁹.

Goethe hieß die Vorschläge Hagedorns gut und setzte damit erneut die Diskussion um den Kanon in Gang. Er fand mit seiner Empfehlung – wohl auf seine eigenen Versuche in den verschiedenen Wissenschaften und seine erfolgreichen Betätigungen dort vertrauend – eine Vielzahl antiker Statuen systematisch zu vermessen den Beifall auch der philologisch Gebildeten. »Den Kanon – schrieb er 1810 – d. i. die richtigsten Proportionen menschlicher Gestalt, oder des Angesichts insbesondere, auszumitteln, ist es wohl notwendig, die Maße und Verhältnisse vieler antiker Werke zu beobachten, weil vielleicht kein einziges von denen, die noch übrig sind, als wahrer Kanon würde gelten können; allein aus dem Mittelmaß ihrer sämtlichen Verschiedenheiten muß sich derselbe ohne Zweifel ergeben²⁰.« Hatte doch auch Winckelmann vermutet, daß »ungeachtet der Verschiedenheit in der Art der Ausarbeitung, welche auch die Alten bereits in den Werken von Myron, des Polycletus, und des Lysippus bemerkt haben, scheinen die alten Werke dennoch wie von einer Schule gearbeitet zu sein . . . Die Regeln der Proportion, so wie sie in der Kunst von dem Verhältnisse des menschlichen Körpers genommen worden, sind wahrscheinlich von den Bildhauern zuerst bestimmt« worden²¹.

Was hatte Audran (*Abb. 16*) anderes im Sinn, als er die Poussin'schen Messungen veröffentlichte und was anderes hatte sich in der künstlerischen Praxis trotz aller Anfeindungen durch die philologischen Beckmesser nicht dennoch durchgesetzt, als eben jener Versuch den Modus des mittleren Maßes als kanonisch zu etablieren? Letztlich griff Goethe hier einen virulenten Gedanken der künstlerischen Praxis auf, nicht aber findet sich bei ihm ein neuer Ansatz über die bisherige Diskussion hinausgehend. Doch auch die Probleme waren erkannt: die Vagheit der Messungen, weil die Meßpunkte nicht eindeutig zu bestimmen gewesen: die Maße differierten immer wieder, oder aber auch aus anderer Warte erschien das mittlere Maß als eine sinnlose Größe, obwohl erst wenige

¹⁸ Winckelmann, op. cit. (Anm. 10), S. 160

¹⁹ Winckelmann, op. cit. (Anm. 10), S. 180 führt ihn im Kapitel »Von dem mechanischen Theile der griechischen Bildhauerei« in der Geschichte der Kunst als Beispiel einer Statue in Basalt auf: » . . . von grünlichem (Basalt) aber findet sich ein Sturz einer männlichen Figur in Lebensgröße, in der Villa Medici, und dieser Rest zeugt von einer der schönsten Figuren aus dem Alterthum; man kann denselben sowohl in Absicht der Wissenschaften, als der Arbeit, nicht ohne Bewunderung betrachten.«

Und die Kommentatoren Mayer-Schulze (Werke, Stuttgart 1847, Bd. 1, S. 254, Anm. 65) fügten folgenden Kommentar hinzu: »Dieser Sturz befindet sich jetzt in der florentinischen Gallerie. Er ist von einer nackenden jugendlichen Figur, vermuthlich einem Ringer, kräftig und von schönen edlen Formen. Die Arbeit ist so ungemein fleißig, daß z. B. die Haare um die Geschlechtstheile fast einzeln angegeben sind.«

²⁰ Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung 14. April, Nr. 87, 1810, 2. Bd., S. 90

²¹ Winckelmann, op. cit. (Anm. 10), S. 126

Jahre seit Reynolds Einführungsrede als neuer Akademiedirektor in London (1770) vergangen sind, in der er gerade diese mittlere Größe als unabdingbar forderte²².

Warum, so lautete Campers rhetorische Frage anlässlich einer Vorlesung an der Amsterdamer Zeichenakademie von 1782, »wollte man nun aber auch diesen Satz einstweilen als richtig gelten lassen, so bliebe immer noch die Frage übrig: warum dieses regelmäßige Verhältniss nothwendig, und zwar bey allen Menschen ohne Unterschied, die Wirkung des Beyfalls und der Billigung hervorbringen müsse? Ist es nöthig, daß wir eben so mit einem inneren Gefühl des Bildlichschönen geboren werden . . . ?« Er verneinte dies, weil ja gerade die Geschichte der Kunst lehre, wie unterschiedlich der Kunstgeschmack in den verschiedenen Zeitaltern ausfalle. Auch die Natur schaffe nicht nach festen Verhältnissen, sondern nach funktionalen Kriterien die »constitutiven Theile« und daß somit an den Formen keine unveränderliche, ewige, durch Regeln bestimmbare Schönheit haften könne. Und er machte sich anheischig zu erweisen, daß die feste Übereinstimmung eine gegenseitige ist, also relativ für jede Figur Gültigkeit habe, was aber eine bloße Einbildung wäre, die wir Schönheit nennen. Diese aber sei ein Produkt von Gewohnheit. Schließlich wollte er aufweisen, »daß die Fähigkeit das Schöne zu erkennen und zu beurtheilen, Gefühl, Geschmack, auch Takt genannt, allerdings zwar von einer gewissen natürlichen Anlage, die manchen Menschen vor anderen eigen ist, großentheils aber von Cultur, Unterweisung und der täglichen Betrachtung der besten Kunstwerke abhängt, und daß sie fast eins ist mit dem Resultat unserer erlangten Kenntnis und Erziehung«²³. Schelling kehrte indes diese Argumentation mit Entschiedenheit um und erklärte, weil die Ergebnisse so verschieden ausfallen, müsse grade nach einer Gesetzmäßigkeit gesucht werden, wenn auch sie als Theorie der schwerste und noch unentwickeltste Teil sei, der zu der auf Notwendigkeit beruhenden Wahrheit hinzukommen muß, um vereint mit der auf Maß beruhenden Anmut zu der vollendeten Schönheit zur Synthese kommen zu können. Derzeit aber könne man einem Lehrling der Kunst nur anraten, empirische Untersuchungen der in den schönsten Werken des Altertums angenommenen Verhältnissen anzustellen, um schließlich über die Besonderheit der Proportion der menschlichen Gestalt hinaus, nach einem allgemeinen Gesetz der Proportionen in der Natur zu forschen²⁴.

Den ersten Schritt verdanken wir nach Goethes spekulativem Gedanken, den er selber weiter nicht verfolgte, Alois Hirt, Professor der Akademie der Künste und Mitglied der Akademie der Wissenschaften seit 1796 in Berlin, Goethes alte Bekanntschaft aus römischen Jahren. Er trennte das problematische in der bisherigen Diskussion mit einem didaktischen Argument: »Da der Kanon nur das Schöne im Allgemeinen zum Zweck hat, und auf das Individuelle der Charaktere keine Rücksicht nimmt, sondern gleichsam in der Mitte von allem Charakteristischen schwebet, so eignet er sich gerade am besten, das Eigenthümliche jeder Art aufzufinden, einzusehen und anzugeben.« Gemessen an den antiken Obergöttern haben ihre Gestalten vier modi (oder Idealcharaktere – wie es bei Hirt heißt – den Überlegungen Winckelmanns folgt er hierin wortwörtlich): Apollo und sein weiblicher Widerpart Diana zeichnen sich durch ihre Körperhöhe und Schlankheit aus, Merkur mehr durch das Gewandte und Kräftige. Voll und rundlich ist Bachus, dem

²² Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. by R. R. Wark, London 1975, Discours III, S. 46ff.

²³ Peter Campers Vorlesungen gehalten in der Amsterdamer Zeichen-Akademie . . . , hrsg. v. seinem Sohn A. G. Camper. Aus dem holl. übers. v. G. Schaz. . . Berlin 1793, S. 57

²⁴ F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst* [1802/03], § 124, *Gesammelte Werke* 1859, Abt. I, Bd. V, S. 616



Abb. 17 Burne Hogarth, Tarzan

Venus zur Seite zu stellen wäre; untersetzt und stark ist Mars, ebenso die Minerva, die indes in den Hüften und Beinen durch das Leichte gekennzeichnet sind, »um das Eigen-thümliche des eben so raschen als gewaltigen Kriegers zu bezeichnen«. Der Kanon nun vereinigte alle diese Merkmale auf einer Mitte, er stellte von den schönsten Gestalten in der Natur das Mittelmaß auf, und hatte daher selbst fast keinen Charakter, schwebte gleichsam in der Mitte des Charaktervollen und Bedeutendsten²⁵. Zur Ermittlung dieser Maße erschien eine kleine Zahl von bekannten antiken Statuen nur geeignet, nämlich solche, die »jugendlich mannbar und wohlgestaltete Idealcharaktere vorstellen«. Sie mußte eine Summe der Maße der schönsten und kräftigsten Jugendgestalten umfassen. Diese waren nach Hirt: der Apoll vom Belvedere und der Antinous vom Belvedere (Merkur), beide sind von Audran ausgemessen worden. Also wären nur noch ein Baccus, ein Theseus oder Mars Ludovisi, der Mars der Villa Borghese, Meleager und Adonis des Museo Pio Clementino und die Dioscuren vom Monte Cávallo auszumessen gewesen. Das Ergebnis hätte dann auf eine Gestalt angewendet werden sollen, von allen Seiten orthographisch aufgerissen, etwa in der Stellung eines Doryphoros²⁶ (Abb. 15).

²⁵ A. Hirt, Ueber den Kanon in der bildenden Kunst. Abhandl. der hist.-phil. Klasse der königl.-preuss. Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1814–1815, Berlin 1815, S. 26–27

²⁶ op. cit., S. 31–32. Die beigefügte Tafel stellt in Vorder- und Seitenansicht das gängige Teilungsschema vor: die Kopflänge umfasst (linke Spalte): $1,5 + 2 + 2 + 2 = 7,5$ Zoll; die gesamte Höhe ist zu 60 Zoll angenommen: dies entspricht einem Verhältnis von 1 : 8.

Schadow wird unter den Zuhörern dieses Vortrages gewesen sein; er folgte der Aufforderung, mit der Hirt seinen Vortrag schloß: »Der Kunstfreund übergibt den Künstlern seine Arbeit bloß als Ziel: damit sie darnach sehen, das Einzelne prüfen, bessern und vollenden. Gelingt es dem Freunde der Kunst, daß auf dem vorgeschlagenen Wege eine für die gesammte Kunst so wichtige Lehre durch einen von Meistern geprüften Kanon fest begründet wird, so erachtet er sich für diese seine Mühe hinreichend belohnt.« In den früheren Zeichnungen und Studien Schadows, die etwa ab 1789 zu datieren sind und zahlreich in der Zeit ab 1801 folgten, ist immer nur der Kopf untersucht worden – einen Hinweis auf Goethe? – wird der erste Gedanke für die Titelgebung seines Werkes und auch die Verfahren durch Hirt veranlaßt sein, denn er folgte ihm Punkt für Punkt. Hirt spekulierte frei nach Schelling: »Die Alten, sagt man, schöpften ihren Kanon aus der Natur: warum thun wir nicht dasselbe? . . .«

Schadow tat es. Er überwandte auch die Bedenken, die Hirt anmahnte: » . . . die neuropäischen Völker möchten zwar den Alten in der Vollkommenheit der physischen Organisation wenig nachstehen. Aber hierauf kommt es allein nicht an: die körperliche und geistige Anlage muß auch gleichmäßig entwickelt seyn. Klima, Nahrung und Kleidung, Erziehung und körperliche Uebungen, religiöse und bürgerliche Verfassung haben hierauf entschiedenen Einfluß. In all diesen Beziehungen war aber die alte Welt in einer weit günstigeren Lage, als die neuere. Körperliche Schönheit, Gewandtheit, Adel und geistvoller Ausdruck mußten also bei den Griechen viel häufiger vorkommen, als unter den Neuropäern. Aber angenommen: wir könnten uns in jeder Beziehung des körperlichen Schönen den Alten gleichsetzen, so würde dies doch dem Künstler wenig helfen, da er keine Gelegenheit hat, solche Körper nackt zu sehen, viel weniger sie untereinander zu vergleichen und die schönsten davon auszumessen²⁷.« Schadow maß und verglich. Und sein Ergebnis hielt er in einem mittleren Mann fest²⁸.

Die bei Audran als Paix de Grecq²⁹ (*Abb. 16*) benannte Statue erregte seine Aufmerksamkeit, er wußte sie nicht zu lokalisieren. Es ist die rechte der Ildefonsogruppe: Castor der neben Pollux. Sie stand zu seiner Zeit bereits in Madrid. Winckelmann schrieb über sie in den *Monumenti inediti*³⁰; Poussin hatte sie gezeichnet und vermessen. Schadow vermutete in ihr den Doryphoros. »Die Antike, welche «la paix des Grecs» genannt wird, erregte die Vermuthung, dass solche nach dem Canon des Polyclet könnte gearbeitet sein und wahrscheinlich oft copirt worden ist. Wo dieses Exemplar sich befinden mag, ist

²⁷ op cit., S. 32

²⁸ J. G. Schadow, Polyclet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter . . . Berlin 1834, zit. nach 3. Aufl., Berlin 1877, S. 56–57, Taf. XIV: 7¹/₂ KL »welches mit den Verhältnissen der mehrsten antiken Statuen übereinstimmt«.

²⁹ G. Audran 1683 (Anm. 3), Taf. 13. In der bei Johann Jacob von Sandrart besorgten deutschen Ausgabe »Des menschlichen Leibes Proportionen . . .« (Nürnberg 1689 und 1771²) trägt diese Tafel folgende Beischrift: »Der Griechen Friedens-Bild. Hat in seiner Höhe 7. Köpff und 2 Part: wann die Figur auf gleichen Füßen gerad aufrecht stünde. Man kan sie auch messen mit der Scala des Antinoi, um den Unterschied darzwischen zu betrachten.« Die Ildefonso-Gruppe befand sich bis 1664 in der Sammlung Ludovisi in Rom. Sicherlich vor ihrem Abtransport wurde ein Abguß für die französische Akademie in Rom gefertigt. Poussin konnte also seine Zeichnung noch nach dem kurz zuvor (1621/22?) gefundenem Original angefertigt haben. Danach ist aller Wahrscheinlichkeit nach der – seitenverkehrte – Stich von Audran gestochen.

³⁰ *Monumenti inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann* (1767), 2. Aufl., Rom 1821, Bd. 1, Tafel nach S. XIV. Er schlug eine Benennung als Orest und Pylades vor (S. XXI), die späterhin aber keine Zustimmung fand.

nicht gesagt: nur geht aus der Audran'schen Vermessung hervor, dass solche kleiner ist, wie die Natur. Nach der Stellung, die in dessen Werken von den Proportionen zu sehen ist, kann sie den Speer und in der linken Hand das Schild gehalten haben, um einen der Leibwache des Königs von Persien anzudeuten« (was zuletzt Falconet ausführlich erläutert hatte)³¹. Er verfolgte diese Idee nicht weiter. 1773 war eine Bronzeherme des Doryphoros in Herkulaneum gefunden worden³², 1797 eine Statue in der Palästra von Pompeji³³ und ehemals in der Villa Medici ein Basalt-Torso³⁴, dessen Funddatum nicht bekannt ist (der von Winckelmann behandelte). Die einzig ältere – deren Funddatum ebenfalls unbekannt ist, wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Gelände der Villa Aldrobandini gefunden; sie wurde zu einem Diskusträger ergänzt³⁵. Sie blieben in diesem Zusammenhang alle unerkannt und erst 1863 durch Friederichs identifiziert³⁶.

Der Kanon einer mittleren Gestalt war entdeckt, indes nicht von Schadow allein. Der Brüsseler Astronom und Mathematiker Lambert Adolph Quetelet veröffentlichte 1835 eine Untersuchung »Ueber den Menschen und die Entwicklung seiner Fähigkeiten«, die 1838 in Stuttgart in einer deutschen Übersetzung erschien³⁷. Dort finden wir die Überlegungen Hirts ebenfalls aufgegriffen (Quetelet kannte Hirts Vortrag zu diesem Zeitpunkt bereits). Er benutzte Rekrutierungslisten – deren früheste für 1787 in Italien nachgewiesen ist – aus denen er die Größenverhältnisse von 19jährigen vergleichend ermittelte: 1,63 m das Ergebnis von ca. 10000 Individuen. 1,615 m war das Ergebnis einer Messung in Frankreich an 20jährigen aus den Jahren bis 1817: 100000 Individuen. Stadt-Land-Unterschiede machten sich bemerklich und rechnerisch festgehalten, »sehr in die Augen fallend – bemerkte er – ist, daß die oberschwäbischen, höher gelegenen Oberämter die größten Einwohner besitzen, die tiefer liegenden, vorzüglich an Weinbau reicheren Gegenden hingegen die kleinsten.« Anstrengende Arbeit in der Jugend und der Genuß des oft sauren Weins und Obstmostes im Gegensatz zum nahrhaften Bier sei die Ursache. Englische Universitätsstudenten in Cambridge hätten mit 1,768 im Mittel die größte Statur im Alter von 18 bis 23 Jahren³⁸.

Für sein Hauptwerk zur Anthropometrie (1870) wertete er nicht mehr nur die Längenmaße von Rekruten aus, sondern umfangreiche Einzelmessungen an Individuen unter-

³¹ J. G. Schadow 1877³, (Anm. 28), S. 82–83. Daß auch diese Figur gelegentlich für einen Antinous gehalten worden ist (F. G. Welcker, Das akademische Kunstmuseum Bonn, Bonn 1827, S. 61), belegt einmal mehr, daß der Modus dieses somatischen Ideals sich vorzüglich mit diesem Namen vereinbarte. Humboldts Beschreibung erschien 1808 in der Jenaischen Literaturzeitung und 1812 von C. Fr. Rumohr, Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken, Hamburg.

³² Neapel, National-Museum, Nr. 4885

³³ Neapel, National-Museum, Nr. 6011

³⁴ Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 308. Guido Mansuelli, Galleria degli Uffizi, Le Sculpture, Rom 1958, Bd. I, S. 34–35, Nr. 7

³⁵ W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4. Aufl. hrsg. v. H. Speier, Tübingen 1963, Bd. 1, S. 348–349, Nr. 457

³⁶ H. v. Steuben, Der Kanon des Polyklet, Tübingen 1973, S. 7ff. referiert die Identifikationsgeschichte. Dort auch alle Nachweise seit K. Friedrichs 1863.

³⁷ Adolphe Quetelet, Sur le Homme et le Développement de ses Facultés, ou Essai de Physique Social. Paris 1835. Brüssel 1836. Dt. Ausgabe v. Dr. A. Riecke. Stuttgart 1838. Zu Quetelets Werk: N. Reichensberger, Der berühmte Statistiker Adolf Quetelet. Sein Leben und Wirken ... Bern 1899

³⁸ op. cit., S. 342, 345

schiedlichen Alters (seit 1835), die es ihm ermöglichten, den modernen Belgier (einen Typus des Hirt'schen »Neueuropäers«) mit den bei Audran und Schadow verzeichneten Einzelmaßen antiker Statuen zu vergleichen. «Tout tend à établir au contraire (zu der herrschenden gegenteiligen Meinung unter den philologisch orientierten Archäologen seiner Zeit), que le type humaine, dans nos climats, est identique avec celui qu'on déduit de l'observation des statues anciennes les plus régulières³⁹». Es sei falsch – wie Winckelmann unterstellte – anzunehmen, daß der Mensch in unserem Klima sich wesentlich in seiner Struktur von derjenigen unterscheide, die sich an griechischen Statuen ermitteln lasse. Indes mögen sich die Feinheiten der Züge, der Ausdruck der Physiognomie, die Eleganz der Formen auch nicht mehr völlig gleichen, deshalb müßten aber auch nicht gleich die Proportionen eine völlig andere sein. Der Griechen Kanon wäre aufgrund von genauen Beobachtungen und exakten Messungen an der Natur erstellt worden, so wie es noch heute die Praxis moderner Künstler oftmals sei. Er – Quetelet – der als Begründer der empirischen Soziologie gilt, Statistiker und gelehrter Astronom – bedauere, daß die Theorie des mittleren Maßes, oder des statistischen Mittels erst durch ihn entwickelt wurde (Haley 1693: Sterbetafeln)⁴⁰. Phidias – so fährt er fort – sagt man, suchte unter 20 Modellen das an Schönem und Wohlproportioniertem aus, was sie ihm boten: er habe die bemerkenswertesten Körperteile für seine Zwecke ausgewählt, ohne von seiner Theorie des statistischen Mittels zu wissen: aber es waren keine gewöhnlichen Proportionen, nach denen der große Künstler gesucht habe, sondern mehr oder weniger elegante Formen, mehr oder weniger noble Erscheinungen, die er studieren wollte, um seine Imagination zu beflügeln. Die Idee des statistischen Mittels sei ihm unbekannt gewesen: so wie sie Pascal, Newton und Leibniz unbekannt geblieben war, aber die Ideen dieser großen Männer, im besonderen analytisch auf die Geometrie und an die Mechanik des Himmels angewendet, hätten sich weniger auf die lebenden Organismen bezogen, anstatt, meint Quetelet, mit Verstand die erstaunlichen Beziehungen zu untersuchen, die diese Körper lebender Wesen untereinander haben. [Übrigens stammt von Voltaire der Satz: er möchte den Menschen wissenschaftlich behandelt sehen, wie den Kosmos in der Astronomie; das Instrumentarium erfand dann Quetelet fast 100 Jahre später!] Diese Beziehungen erwiesen sich immer um so erstaunlicher, je größer die Anzahl der verglichenen Individuen wird: jedes von ihnen wird auf irgendeine Weise integrierter Bestandteil eines Ganzen, das ein harmonisches Miteinander, das erstaunlichste und bewundernswürdigste überhaupt bilde⁴¹. Daß schließlich die proportionalen Maße dieser statistischen mittleren Individualität eben jene waren, die unter dem Ordnungs- und Hierarchiemodell der Moduslehre bis ins 18. Jahrhundert hinein dem moderaten Modus entsprachen, vermag nun nicht mehr weiter zu verwundern. Dieser Modus und seine ethisch-moralischen Zuschreibungen gewannen nicht nur die bei Quetelet und durch ihn in den statistisch ausgewerteten Gestalten der neueuropäischen Belgier ein fiktiv-aktuelles Bild. Die

³⁹ *Anthropométrie ou Mesure des différentes Facultés de l'Homme* par Ad. Quetelet. Brüssel, Leipzig, Gent 1870, S. 86. Schon 1848 in einem Aufsatz in *Bulletin de l'Académie Royal des Sciences*, Bd. 15, I hatte er »gegenwärtig in Belgien lebende Menschen im Alter von 18–20, 20–25 und 25–30 Jahren« mit den Maßen des Apoll und des Hermes vom Belvedere, des Pollux aus der Ildefonsogruppe (Madrid), des Paetus u. a. verglichen und dabei eine Maßgleichheit im Mittel gefunden.

⁴⁰ *op. cit.*, S. 114

⁴¹ *op. cit.*, S. 255

anthropologisch argumentierende Literatur der Mitte des 19. Jahrhunderts zeugte allenthalben von einem Griechen-orientierten Menschenbild. Choulant, Carus, Zeising, Trost – um nur einige der prominentesten deutschen Autoren zu benennen – formulierten alle mit diesem von der historischen Forschung zum Teil bereits ein- und überholten Blick auf die Statuen, aus denen sich ein idealisiertes Griechenbild gebildet hatte – ihren menschlichen Prototypen: er gleicht dem Bilde nach jenem gesunden, zeugungsfähigen, mobilen, und smarten »Helden der Freizeit«, wie ihn die Medien uns täglich vielfältig repräsentieren, und dessen moderaten Modus, exotisch verklärt, Burne Hogarth zum Prototypen einer speziellen Gattung der Unterhaltungsliteratur stilisierte: Tarzan⁴² (Abb. 17).

Antinous, der effeminierte, sentimentalische Jüngling vom Belvedere, der noch Herder und Diderot als Inbegriff schöner Natürllichkeit – als Exemplus vitalitatis – galt⁴³ und für Winckelmann früher Anlaß zu seiner später gründlich revidierten Beschreibung der Statuen im Belvedere gegeben hatte, war nicht von ungefähr von Visconti 1818 als *Merkur* identifiziert worden, der das kraftvolle und bewegliche eines bürgerlichen Tugendhelden eben dieses mittleren Modus schon für Winckelmann exemplifizierte: »Der Antinoo ist von sehr schöner Statur, der Kopf ist von dem schönsten Gusto der Alten. Die Haare sind nicht so sauber ausgeführt als sonst Haare von dieser Zeit. Der Leib ist gar schön . . . Die Seiten derselben sind so wunderwürdig schön, der Nabel aber ist ehlent. Die Schenkel sind gar gut . . . Das schönste an dieser Figur ist das Gesicht und der Leib bis auf die halben Schenkel. Diese Figur ist glatt gearbeitet . . . Diese Statue ist bekannt unter dem Namen des Antinoo, aber das Gesicht gleicht keinem anderen Antinoo, und ist auch völlig unterschieden von dem so man jetzo im Campidoglio findet, . . . Im Palazzo bey der Sapienza und San Eustachio ist ein Mercurio so diesem Antinoo ganz ähnlich vom Gesicht. Unter den geschnittenen Steinen im Cabinet Strozza ist ein junger Hercules, der gleichfalls diesem Antinoo gleicht. Er scheint auch dem Meleager von Pichofini mehr ähnlich, als dem Antinoo vom Campidoglio. Es wäre vielleicht zu kühn zu sagen, daß diese Statue nicht ein Antinoo sondern eine idealische Figur und Physiognomie wäre . . .⁴⁴«.

Der mittlere Modus vereinigte auf sich diejenigen Epitheta, die aus der Naturrechtsphilosophie und dem daraus entspringenden politischen und pädagogischen Programm-entwürfen zu zentralen Begriffen der neuen Generationen geworden sind. Natürllichkeit hatte bereits Hogarth für seine Interpretation des neuen Menschen gefordert – und dies mit dem sogenannten Antinous vom Belvedere bildlich vorgeführt. Dieser mittlere Mensch als Inbegriff des natürlichen Ideals war Thema der Proportionstheorie bereits des 18. Jahrhunderts geworden. Lambert ten Kate vermutete ihn sowohl konform mit den Gesetzen der Natur, als auch mit der Fähigkeit begabt, sich in den unterschiedlichen »tailen« anbequemen zu können: für ihn mißt die mittlere »taille« zwar noch 8 Kopflän-

⁴² Zu Burne Hogarths Studienzeichnungen: Burne Hogarth, *Tarzan of the Apes*. Hamlyne London, New York, Sidney, Toronto 1973, S. 19ff.

Peter Gerlach, *Comic als Mythos. Optischer Code und Bildkompetenz*. In: Jutta Wermke, Hrsg., *Comics und Religion*. München 1976, S. 51–79

⁴³ J. G. Herder, *Plastik* (1778). Sämtl. Werke, Stuttgart, Tübingen 1830, Bd. 19, S. 126. *Essais sur la Peinture* (1766), par Diderot. Paris 1793, S. 42–43

⁴⁴ vgl. Anm. 7. E. Qu. Visconti, *Il Museo Pio Clementino*, Mailand 1818, Bd. 1, S. 33–43, Taf. VII. Er unterstellte Winckelmann habe nie vor dem Original gestanden. Zu Winckelmanns Beschreibung: C. Justi, *Ein Manuskript über die Statuen im Belvedere*. Preuss. Jahrbücher 1871, Bd. 28, S. 581–609

gen, sie sei aber von einer «air posé», die etwas Bedächtiges haben, sich aber sowohl bei gewöhnlichen Menschen, wie auch in antiken Statuen nachweisen lassen müsse⁴⁵. Hagedorn pflichtete den Argumenten Hogarth's bei: am Merkur sei das »Mittel« wohl ausgewiesen⁴⁶. Wenn indes Dürer die entsprechende Proportionierung »bäurisch« nannte, hält er dem ein Zitat nach Felibien gegenüber, der forderte, daß in der Kunst ein König von einem Soldaten und ein Höfling von einem Bauern unterschieden werden müsse. Diese Hierarchie galt es auch für ihn gegen Hogarth zu verteidigen. Den Begriff des Modus gebraucht er indes nicht, allein es dürfte unschwer sein, aus seinen übrigen Einlassungen auch ihm dieses Denkmodell zugrunde zu legen.

Es ist das «vrai beau» des Algarotti⁴⁷, die «belle nature» Buffons⁴⁸, die sich mit dem Begriff des mittleren Maßes paarten. *Mediocritas*, das Mittlere, Moderate blieb auch am Ende des 18. Jahrhunderts (Reynolds) ein diskutierter Begriff⁴⁹. Die Akzentverschiebung war nun seit Winckelmann eindeutig auf die jugendliche Natürlichkeit zu verschoben. Der Tendenz aber zum verweiblichten Mann trat schon Diderot entgegen, er wehrte dies ab⁵⁰. Die Generation nach ihm suchte ein moralisch gefestigtes Männlichkeitsideal, das Schadow notfalls auch staatlich befördert sehen mochte: »Wenn in dem Streifen des großen Menschenschlages die Menschen nicht häufiger wohlgebildet und schön sind, so liegt solches mit in der Gleichgültigkeit für diese guten Eigenschaften von seiten der Staaten- und Länderverwalter. Man hat bisher für die Verschönerung der Thiere ernsthaft gesorgt, und namentlich hier bei uns für die Pferde nicht nur das dazu Nöthige angeschafft, sondern sogar das Ueberflüssige und Prächtige. Die Hunde-, Schaaf- und Rindvieh-Propaganden stehen unter Aufsicht geistreicher Kenner, reicher Beschützer und leidenschaftlicher Liebhaber. Statt der Wettkämpfe menschlicher Schönheit zu Aegium, Tanagrá, zu Sparta und Delos haben wir nur die alljährigen englischen Cocagnen des großen Viehmästers Bedford. Wohlgebildete Menschen sind noch vorhanden! – Also ist auch ein Hauptmittel zur Verbesserung da; bis jetzt haben freilich die Menschen-Eigenthümer nach der Quantität und nicht nach der Qualität gefragt, und wenn die Menschen-Pallisaden, die sie umgaben, nur ausgesuchtes Holz waren, so wurde an das Uebrige in dieser Hinsicht nicht weiter gedacht. Diese Eigenthümer geben den Beweis, daß die Geschlechter ausarten, wenn sie sich durch nahe Verwandte fortpflanzen; die Mutter-Natur und die alte Kirche wollen gleich geschickten Gärtnern das Aufpfropfen fremder Reiser. Wenn man das nicht beobachtet, so giebt es eine Aerndte von schwachen Körpern, mit lauen Temperamenten und spanischen Thaler-Profilen.

Die großen Mönch- und Nonnenkäfige, welche der Geist der Zeit ausleert und auskehrt, und dafür den Wehrstand einnistet, würden, wenn man uns Künstler früge, die Behälter werden für alle wässerige, krummgewachsene, wurmstichige, krebsartige, angefaulte Menschensprößlinge und Stämmlein; und diese, da der Himmel sie gezeichnet hat, könnten dem Himmel gleich jenen ersten Bewohnern geweiht werden.

⁴⁵ L. H. ten Kate, Discours préliminaire sur le Beau Idéal des Peintres, Sculpteurs et Poetes . . . in: *Traité de la Peinture et de la Sculpture*. Par Mrs. Richardson, Père et Fils, Amsterdam 1728, Bd. 3, S. LV

⁴⁶ C. L. v. Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, Leipzig 1762, S. 526–527

⁴⁷ Algarotti (Anm. 15) 1762, S. 80

⁴⁸ G. L. L. Buffon, *Histoire Naturelle, Général et Particuliére*. Paris 1749–1767, Bd. 5, S. 162

⁴⁹ Reynolds (Anm. 22) 1770, S. 46 ff.

⁵⁰ Diderot (Anm. 43), S. 5

Ausgemacht ist es nun, daß Alleinherrschaft die beste Verfassung ist, diese könnte am füglichsten mit der hiezu nöthigen Härte es einleiten. Wahrscheinlich würden die schlechten Gattungen durch diese Absonderung abnehmen und am Ende des Unkrauts sehr wenig werden. Zuweilen kömmt freilich auch vom schlechten Stamme ein gutes und schönes Sprößlein, und die Natur ist dermaßen wunderbar in ihren Spielen, daß auch der umgekehrte Fall Statt hat. Wer nun keinen Zufall annimmt, der denkt: es mag Bildung des Geistes, Gutmüthigkeit, nicht heftige Leidenschaften und eine schöne Phantasie, oder der Mangel oder Gegensatz von all' diesen auf die Frucht der Fruchttragenden wirken und dergleichen unerwartete lebendige Erscheinungen hervorbringen.

Man schnürt sich nicht mehr in Fischbein-Panzer, man folgt mehr und mehr dem Rathe des Doctor Jenner, und gewiß verdankt man mancher Ungestaltheit Verschwinden diesen beiden Ursachen. Doch beides verhindert nur das Entstehen von Ungestaltheiten, und könnte man auf die primitive Entwicklung der menschlichen Formen wirken, so hätte man noch mehr gewonnen. Sollten die bildenden Künste hiezu nicht auch beitragen können? Vielleicht haben sie schon unvermerkt Einfluß gehabt; aber leider auch geschadet⁵¹.«

Unter diesen Bildkompetenzen also müssen wir beurteilen, was für Wagner und Stackelberg anstand, als sie in relativ geringem zeitlichen Abstand davon und von einander den Versuch unternahmen, die völlig wider alle Regel und Muster des frühen 19. Jahrhunderts gestalteten Reliefs des 5. Jahrhunderts unvermittelt vor Augen hatten und sie nach dem eingeübten Bild einer Ideal-Schönen menschlichen Gestalt nachzuzeichnen versuchten. Selbst genauere Messungen nutzten ihnen nicht viel. Die Reliefs, die Verteilung der Gestalten in der Komposition, die Bruchstellen und andere Defekte konnten sie festhalten, bei den Gestalten indes versagte ihr Augenmaß und paßte es den »pattern« an, die sie eingeübt hatten und die mit vielen Bedeutungsdimensionen ausgestattet waren. Füglich müssen wir eingestehen, daß Proportionsgeschichte nicht nur Abbild von Stilgeschichte ist, wie Panofsky einst formulierte⁵², sondern in diesen Abbildern anthropologische Grundmuster weitergreifender Art auf den Begriff gebracht worden sind. In diesen dort formulierten Ausprägungen je neuer Menschenbilder, seien es utopische Entwürfe des eigenen Selbstverständnisses, seien es Rekonstruktionsversuche einer »Urgestalt«, kondensieren sich gesellschaftlich verbindliche Leitvorstellungen als zentraler Teil von kollektiver Weltaneignung, die wir längst in ihrer Uneinlösbarkeit und Künstlichkeit durchschaut zu haben glauben, deren Funktion als Leitbilder indes kaum gebrochen im Alltag allenthalben ablesbar bleibt.

⁵¹ J. G. Schadow, Ueber Nationalphysiognomie und Ausartung der menschlichen Bildung. In: Der Neue Teutsche Merkur 9, 1807, S. 11–14. Zur Idee der Elimination fehlerhafter Bildungen beim Menschen in der Kunst bei Diderot vgl. Jean Seznec, Essais sur Diderot et l'Antiquité. = The Mary Flexner Lectures del. at Bryn Mawr College, Pennsylvania. Oxford 1957, S. 24ff.

⁵² E. Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1921, Bd. 14, S. 188–219

In:

Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert

Herausgegeben von Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard



GBR. MANN VERLAG · BERLIN