



Der Inhalt dieser Arbeit unterliegt dem deutschen Urheberrecht und ist über die Creative Commons Lizenz *BY-NC-SA* zugänglich.

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Institut für deutsche Literatur

HS Goethe: Vater und Sohn – Italienische Reisen

WS 2006/2007

Goethe und die Trias idealischer Schönheiten

**Eindrücke im *Cortile delle Statue* des Vatikan
in Goethes *Italienischer Reise***

von Sebastian Fischer

Berlin, 4. April 2007

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Der Laokoon im Belvedere	3
2.1. Winckelmann und der <i>Laocoon</i>	4
2.2. Goethe und der <i>Laokoon</i>	4
3. Der Torso im Belvedere	6
3.1. Winckelmann und der <i>Torso</i>	6
3.2. Goethe und der <i>Herkulestorso</i>	8
4. Der Apollo im Belvedere	9
4.1. Winckelmann und die <i>Statue des Apollo</i>	10
4.2. Goethe und der <i>Apollo im Belvedere</i>	11
5. Ergebnis	14
6. Quellen	16

1. Einleitung

[D]as letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch. Zwar kann sie ihn nur selten hervorbringen, weil ihren Ideen gar viele Bedingungen widerstreben, und selbst ihrer Allmacht ist es unmöglich, lange im Vollkommenen zu verweilen und dem hervorgebrachten Schönen eine Dauer zu geben. Denn genau genommen kann man sagen, es sei nur ein Augenblick, in welchem der schöne Mensch schön sei.¹

Es kommt wohl nicht von ungefähr, wenn Johann Wolfgang von Goethe unter dem Stichwort *Schönheit* seines Aufsatzes über Johann Joachim Winckelmann aus dem Jahre 1805 seine Wortwahl anlehnt an dessen Feststellung zur Untersuchung von Kunst, es sei „nicht genug zu sagen, daß etwas schön ist: man soll auch wissen, in welchem Grade, und warum es schön sey“².

Gewiss könnte man Goethes Bezug auf den Begründer der wissenschaftlichen Archäologie besonders in dem Aufsatz *Winckelmann* darlegen, jedoch kommen ästhetische Auseinandersetzungen und Charakterisierungen von Schönheit und Ideal, die auf Winckelmann fußen, so aber auch mit jenem in kritischen Dialog treten, ebenso in der *Italienischen Reise*³ zum Tragen. Und außerdem liegen zwischen den Niederschriften dieser beiden Goetheschen Texte immerhin zehn Jahre, das Jahrhundert Winckelmanns ist zwischenzeitlich mit dem Tod Schillers 1805⁴ endgültig beendet.

Gerade im zweiten Monat seines ersten Romaufenthaltes scheint sich Goethe eingehend mit Winckelmann zu beschäftigen, auch wenn im Allgemeinen ausführlichen Kunstbeschreibungen, wie sie Winckelmann zur Untermauerung seines Schönheitsideals exemplarisch heranzieht, in der als Teil eines großen autobiographischen Projektes konzipierten *Italienischen Reise* kein allzu umfangreicher Platz eingeräumt wird.

In die Betrachtungen dieser Arbeit werden die Begegnungen Goethes mit den von Winckelmann eingeführten, einmaligen und Kanon bildenden Kunstwerken im Belvederehof des Vatikans – „das Vollkommen | ste der alten Bildhauerey“⁵ – genauer betrachtet; dabei wird zuvörderst der Laokoon, der „eben so unnachahmlich als de[r]

Werke von Goethe: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe (HA) in 14 Bänden, München 1998.

¹ Goethe: Winckelmann. In: HA Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen, S. 96-129, h.: S. 102f.

² Johann Joachim Winckelmann: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. In: Ders.: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hrsg. von Walter Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, Berlin 1968, S. 169-173, h.: S. 169.

³ Goethe: Italienische Reise. In: HA Bd. 11: Autobiographische Schriften III.

⁴ Wilhelm Voßkamp: Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik. In: Hans-Joachim Simm (Hg.): Literarische Klassik. Frankfurt a. M. 1988, S. 248-277, h.: S. 249.

⁵ Winckelmann: Torso, S. 169.

Homer zu finden⁶ und „eine vollkommene Regel der Kunst“⁷ sei, berücksichtigt, um sich danach „einem Werke“, dem Herkulestorso, „welches das schönste in seiner Art, und unter die höchste Hervorbringung der Kunst zu zählen ist“⁸ sowie dem „höchste[n] Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums“⁹, dem Apollo im Belvedere, zu widmen. Dabei werden in die Arbeit auch drei wichtige Schriften Winckelmanns einfließen: *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* und der Abschnitt über den Apollo in der *Geschichte der Kunst des Altertums*.

Winckelmann geht es im Besonderen um die Schönheit, weswegen vor allen Dingen die Statuen im Belvedere geradezu prädestiniert für seine Untersuchungen erscheinen. Doch wie geht Goethe mit dem Schönheitsideal dieses „neuen Kolumbus“¹⁰ Winckelmann um, dessen Grundlagen – die Statuen – nun „endlich in dieser Hauptstadt der Welt“¹¹ auch in sein Blickfeld geraten?

Zwar wird jedem Abschnitt der Arbeit eine kurze Darstellung der Statuen vorangestellt, jedoch stehen kunsthistorische sowie –geschichtliche Abhandlungen über die Werke im Belvederehof mit ihren verschiedenen Deutungs- und Datierungsmöglichkeiten hierbei nicht im Mittelpunkt, weil sie nicht primär eine Rolle für das angestrebte Ergebnis dieser Arbeit spielen werden.¹²

2. Der Laokoon im Belvedere

Die Laokoon-Gruppe ist mit der Kunst rund um den Pergamonaltar verbunden, da sie eine römische Marmorkopie eines pergamenischen Bronzeoriginals aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert zu sein scheint. Man geht davon aus, dass sie mit den Meißeln der rhodischen Bildhauer Athanodoros, Hagesandros und Polydoros in der Regierungszeit

⁶ Johann Joachim Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. In: Helmut Pfotenhauer [u.a.] (Hg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heise*. 1. Aufl., Frankfurt a. M. 1995, S. 9-50, h.: S. 14.

⁷ Winckelmann: *Gedancken*, S. 15.

⁸ Winckelmann: *Torso*, S. 170.

⁹ Johann Joachim Winckelmann: *Die Statue des Apollo*. In: Ders.: *Geschichte der Kunst des Altertums*. E-Book Edition, Berlin 2003, S. 309-310, h.: S. 309.

¹⁰ Goethe: *Winckelmann*, S. 110.

¹¹ Goethe: *Italienische Reise*, S. 125.

¹² Weitreichende Auseinandersetzungen zu den Statuen und deren archäologische sowie kunstgeschichtliche Bedeutungen finden sich in verschiedenen Aufsätzen bei: Matthias Winner [u.a.] (Hg.): *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Rom, 21.-23. Oktober 1992), Mainz 1998.



des Kaisers Tiberius gefertigt wurde.¹³

2.1. Winckelmann und der *Laocöon*

Winckelmann führt mit dem Laocöon *das* klassizistische Programm schlechthin ein:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfachheit, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.¹⁴

Genauso verhält es sich mit der Statue des trojanischen Priesters, dessen Leiden sich in Gesicht und Körper abzeichnen. Dem körperlichen Schmerz, den Laocöon – durch die Schlange offensichtlich – erfährt, wird nur ein „ängstliches und beklemmtes Seufzen“¹⁵ gegenübergestellt, Ausdruck eines stillen Inneren. Die Knechtschaft gegenüber der Natur wird durch die innere Stärke egalisiert.

Körper und Seele werden maßvoll „mit gleicher Stärke ausgetheilt, und gleichsam abgewogen“¹⁶ in Einklang gebracht, ermöglichen somit den „Stand der Einheit, [...] de[n] Stand der Ruhe“¹⁷. Neben der erhabenen Unbefangen- und Unverdorbenheit (Reinheit) – oder auch Ganzheit/Einheit – steht die *stille Größe*, die Beherrschung des Körpers und der Gefühle – also der Leidenschaften (*passion*) – durch die Seele und die Vernunft (*raison*). Dennoch zu beachten bleibt, dass Winckelmann den Begriff des Ideals im Zusammenhang mit dem Laocöon nicht ein einziges Mal verwendet. Er bleibt eben ein Mensch, welcher der Macht der Götter ausgesetzt ist.

2.2. Goethe und der *Laocöon*

Die einzigen beiden Anmerkungen Goethes zu der Skulpturengruppe finden sich erst nach den Stationen in Neapel und auf Sizilien während seines *Zweiten Römischen Aufenthaltes*:

¹³ Bernard Andrae: Das Laocöon-Problem. In: Winner [u.a.] (Hg.): *Il Cortile delle Statue*, S. 161-163.

¹⁴ Winckelmann: *Gedanken*, S. 30.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 31.

¹⁷ Ebd.

einmal im Novemberbericht von 1787 und das andere Mal kurz vor seiner Abreise zurück nach Deutschland im April 1788. In ersterem, einem Aufsatz, der eigentlich für die *Propyläen* bestimmt war,¹⁸ zählt er die Kunstwerke im Belvedere einzeln auf, gewiss besonders aufgrund der intendierten Hervorhebung der „Vorteile der Fackelbeleuchtung“, die „[j]edes Stück [...] nur einzeln, abgeschlossen von allen übrigen [...], und die Aufmerksamkeit des Beschauers [...] lediglich auf dasselbe“¹⁹ ermögliche.

Wenn Goethe schreibt

So konnte man z. B. den Laokoon in der Nische, wo er stand, nur bei Fackellicht recht sehen, weil kein unmittelbares Licht auf ihn fiel, sondern bloß ein Widerschein aus dem kleinen runden, mit einer Säulenhalle umgebenen Hof des Belvedere[.],²⁰

dann rekurriert er hier nicht auf die Winckelmannschen Ausführungen.

Etwas näher, wenn auch nicht ausführlich, widmet er sich dem Laokoon im zweiten Textauszug:

So erhielt ich einen ziemlich guten Laokoons-Kopf [...]. Diese edlen Gestalten waren eine Art von heimlichem Gegengift, wenn das Schwache, Falsche, Manierierte über mich zu gewinnen drohte.²¹

Auch wenn es sich hierbei nur um einen Körperteil der Statuengruppe handelt, so erkennt bzw. übernimmt er das *Edle*, vor allem in Abgrenzung zur leeren Manieriertheit, diesem Verlorengehen in Einzelheiten ohne deren Aufopferung „in einem großen Ganzen“²².

Damit bezieht er sich zwar auf die *edle Einfalt*, unterlässt es jedoch, das Winckelmannsche Programm und dessen Bewunderung für die Skulptur in irgendeiner tiefer gehenden Weise zu erörtern.

Zumal nicht davon auszugehen ist, dass Goethe – lange Zeit nach dem Verfassen von *Winckelmann und sein Jahrhundert* – zufälligerweise die Ansichten und Arbeiten Winckelmanns übersehen hat, sondern sicherlich eine Absicht hinter dieser „Leerstelle“ verborgen ist. Aber vielleicht geben die anderen beiden Beispiele tiefere Erkenntnisse über einen solchen Zweck.²³

¹⁸ Goethe: Italienische Reise, S. 682. (Anmerkungen zu 439,20ff.)

¹⁹ Ebd., S. 439.

²⁰ Ebd., S. 439f.

²¹ Ebd., S. 547.

²² Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl. In: Der Teutsche Merkur. 1. Bd. (1789) H. 2, S. 113-120, h.: S. 115.

(<http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/teutmerk/teutmerk.htm>; 12.04.2006)

²³ Außer die nahe liegende Begründung, dass Goethe bereits 1798 ausführlich *Über Laokoon* geschrieben hat.

3. Der Torso im Belvedere

Die vom attischen Bildhauer Apollonius geschaffene, im 15. Jahrhundert entdeckte Marmorstatue hat durch ihren schlechten Erhaltungszustand sowohl jede Restaurierung verhindert als auch eine abschließbare Deutung erschwert. Galt der Torso bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weitestgehend als Herkules, schwanken spätere Interpretationen zwischen dem geschändeten Satyr Marsyas, dem leidenden Philoktet und Ajax im Angesicht seines schmachvollen Selbstmordes.²⁴



3.1. Winckelmann und der *Torso*

Der Text über den Torso, der erstmals 1759 in Dresden gedruckt wurde,²⁵ war die einzige Beschreibung, die Winckelmann als unabhängigen Essay einige Jahre vor dessen Einarbeitung in die *Geschichte der Kunst des Altertums* veröffentlicht hatte.²⁶

Winckelmann bedient sich einiger weithin als paradox definierbarer Metaphern, welche in der Beschreibung des Torso wohl hauptsächlich dazu dienen, die *stille Größe* zu untermalen und eine Abgrenzung zu literarischen Mythen zu finden. Diese vermochten nämlich nicht gleichzeitig beide Eigenschaften des Halbgottes, „Stärke und Leichtigkeit“²⁷, darzustellen.²⁸ Es werden nicht nur Charakterzüge des Herkules, sondern auch körperliche Begebenheiten aus dem Wissen um den Mythos idealistisch „ohne Dunst und überflüssigen Ansatz“²⁹ aufgeladen – „sowohl in der Stellung als im Ausdruck“³⁰. Dies

²⁴ Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001, S. 31f.

²⁵ Winckelmann: Torso, S. 426. (Anmerkungen)

²⁶ Alex Potts: *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven, London 1994, S. 174.

²⁷ Winckelmann: Torso, S. 170.

²⁸ Entweder berichteten die literarischen Mythen von der „unüberwundene[n] Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen“ oder von den „sanften Züge[n] dieser Umrisse, [...] leicht und gelenksam“; die Skulptur hingegen zeigt den „ganze[n] Held[en]“. (Ebd.)

²⁹ Winckelmann: *Gedancken*, S. 16.

³⁰ Ebd., S. 30.

manifestiert sich in der Heroisierung des bloß Menschlichen, aber auch in der Vermenschlichung des rein Göttlichen. Die utopische Konstruktion des schönen Menschen führt folgerichtig in die antike Mythologie bzw. genauer zu einem Halbgott.³¹

Dieses Miteinander von Körper und Seele, die beim Torso in maßvollem Einklang stehen, stellen „eine edle Einfalt[,] und eine stille Grösse“³² her; die Gestalt ist „gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllet [...] [so]wie ein Gefäß derselben“³³.

Winckelmann erweitert sein wissenschaftliches Interesse gegenüber antiker Kunst in eine emphatische Verlebendigung der Antike. Diese erhält für die zeitgenössische Ästhetik der Klassik Exemplarität und stellt eine Norm auf, die von Winckelmann bereits legitimiert wird, indem er nicht nur das „Vollkommen | ste der alten Bildhauerey“³⁴ beschreibt, sondern gleichzeitig auch ein Ideal menschlicher Schönheit und Vollkommenheit entwirft.

Die Kenner und Nachahmer der Griechischen Wercke finden in ihren Meister-Stücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur; [...] gewisse Idealische Schönheiten derselben[.]³⁵

Krüger-Fürhoff weist zu Recht darauf hin, dass dieses Vorgehen Winckelmanns in der Beschreibung des extremitätenlosen Rumpfes an Grenzen stößt, da eine hohe Abstraktionsfähigkeit beim Rezipienten vorausgesetzt werden muss.³⁶ Der Torso ist eben kein Ganzes mehr, sondern nur noch Fragment. Die Winckelmannschen Strategien lauten daher: poetische Verwandlung des Steins in eine organische Masse, Verlebendigung und Vervollständigung.³⁷

Eine Vermischung von Statue und lebendigem Körper, von Marmor und sanfter Haut, in der immer eine „Idee sensualistischer, erotischer Erfahrbarkeit“³⁸ mitschwingt, ist gegründet in der meditativen Versenkung in das Kunstwerk. Der Torso ist dann ein Symbol, das beim Rezipienten eine gedankliche Produktivität in Gang setzt, die vom Nach-Denken anstelle des Be-Greifens gekennzeichnet ist. Dieser Prozess lässt dann erkennen, dass die Verfolgung mit den Gedanken dazu verurteilt ist, die Schönheit nicht

³¹ Obwohl der Torso die Grenzen zum Göttlichen zwar überschritten hat, sind dennoch menschliche Merkmale seiner Arbeit auf Erden weiterhin vorhanden: Muskeln und Schenkel.

³² Winckelmann: *Gedancken*, S. 30.

³³ Winckelmann: *Torso*, S. 172.

³⁴ Ebd., S. 169.

³⁵ Winckelmann: *Gedancken*, S. 15.

³⁶ Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper*, S. 34f.

³⁷ Irmela Marei Krüger-Fürhoff: *Der vollständige Torso und die verstümmelte Venus. Zur Rezeption antiker Plastik und plastischer Anatomie in Ästhetik und Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts.* In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, 8. Jg. (1998) H. 2, S. 361-373, h.: S. 363.

³⁸ Klaus Schneider: *Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg 1994, S. 102.

einholen,³⁹ also kein Ergebnis erzielen zu können. Vielmehr ist der Verlauf der Vervollkommnung das Resultat.

3.2. Goethe und der *Herkulestorso*

Obwohl Goethe schon während seines ersten Aufenthaltes in Rom den Vatikan und die Sammlung im Belvedere besucht, verliert er zur Zeit der Jahreswende von 1786 zu 1787 noch kein Wort über den Torso des Herkules. Zwar schreibt er am 3. Dezember 1786

[...] so drängt sich abermals eine ungeheure Menge von allen Seiten zu, begegnet dir auf jedem Schritt, und jedes fordert für sich den Tribut der Aufmerksamkeit. Wie will man sich da herausziehen? Anders nicht, als daß man es geduldig wirken und wachsen läßt und fleißig auf das merkt, was andere zu unsern Gunsten gearbeitet haben[.];⁴⁰

jedoch ist dieser Satz von solcher Allgemeingültigkeit, dass er nicht explizit auf wirklich einzelne – schon gar nicht ungenannte – Kunstwerke wie den Torso bezogen werden sollte. Es ist mit dem Auftreten des Torso in der *Italienischen Reise* also ähnlich wie mit dem des Laokoon. Die einzige hier niedergeschriebene Begegnung Goethes mit der von Winckelmann so geschätzten Fragmentskulptur findet sich im bereits erwähnten Novemberbericht von 1787.

Am Ende der Auflistung der vom Fackelschein erhellten Kunstwerke im Belvederehof nennt er „das Wunder der Kunst, der nie genug zu preisende berühmte Torso“⁴¹. Er greift damit wohlbedacht den Satz Winckelmanns auf, der den Leser bzw. Betrachter

itzo zu dem so viel *gerühmten*, und *niemals genug gepriesenen* Trunk eines Herkules; | zu einem Werke, welches das schönste in seiner Art, und unter die höchste Hervorbringung der Kunst zu zählen ist, von denen, welche bis auf unsere Zeit gekommen sind[.];⁴² (Hervorhebung von mir.)

führen möchte. Auffällig ist, dass Goethe zwar beinahe wortwörtlich den Text überträgt, aber dennoch nicht unreflektiert – zumindest in Bezug auf die Verwendung des Partizips – eingreift: wenn Winckelmann von dem „niemals genug gepriesenen Trunk“ spricht, so bezieht er sich auf Abhandlungen über den Torso in vergangenen Zeiten, die dem Kunstwerk nicht angemessen gewesen zu sein scheinen (inklusive natürlich Kupferstichen und Zeichnungen); das Partizip Perfekt charakterisiert also eine abschließende Feststellung, und der Leser darf die *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* endlich als die gebührende Lobpreisung der Skulptur betrachten. Im Gegensatz dazu verwendet

³⁹ Ebd., S. 169.

⁴⁰ Goethe: *Italienische Reise*, S. 147.

⁴¹ Ebd., S. 440.

⁴² Winckelmann: *Torso*, S. 170.

Goethe mit „genug zu preisend“ das Partizip Präsens, kennzeichnet somit den gegenwärtigen (und zukünftigen) Verlauf bzw. Aussagegehalt, dass überhaupt keine Darstellung annähernd an das Kunstwerk selbst heranzureichen imstande ist. Unter Umständen liegt darin die nicht weiterreichende literarische Beschäftigung mit dem fragmentaren Herkules.

Trotzdem hält dies Goethe nicht davon ab, dieses „Wunder der Kunst“ gleichsam nach Winckelmann anzusehen, welcher den Beschauer überzeugt:

Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen verunstalteten Stein sehen lassen: vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest.⁴³

Goethe verfolgt also in seiner kurzen (quasi) Nennung des Torso das Postulat Winckelmanns, indem er selbst fähig ist „die Materie geistig zu machen“⁴⁴.

Goethe geht hier im Gegensatz zum Laokoon zumindest implizit auf Winckelmanns Schrift *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* ein, was ein sicheres Indiz dafür ist, dass er nicht nur die *Geschichte der Kunst des Altertums*, „übersetzt von Fea, ein sehr brauchbares Werk, das ich gleich angeschafft habe und [...] sehr nützlich finde“⁴⁵ kannte – da benannte Textstellen Winckelmanns gerade dort nicht zu finden ist – sondern sich wohl auch mit dessen anderen, früheren Schriften auseinandersetzte.

4. Der Apollo im Belvedere

Der Apollo im Belvederehof ist eine wahrscheinlich in hadrianischer Zeit entstandene römische Marmorkopie einer Bronzestatue des Leochares aus der Zeit Alexanders des Großen. Unklar hingegen ist, ob es sich um die getreue Kopie eines spätklassischen Originals oder um ein vielmehr eklektisches Werk des Späthellenismus handelt.⁴⁶ Mit Sicherheit jedoch galt die Statue nach ihrer Entdeckung im 15. Jahrhundert bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in der abendländischen Welt als Inbegriff ästhetischer Perfektion.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 172.

⁴⁵ Goethe: *Italienische Reise*, S. 147

⁴⁶ Nikolaus Himmelmann: *Apoll vom Belvedere*. In: Winner [u.a.] (Hg.): *Il Cortile delle Statue*, S. 211-225, h.: S. 211.



4.1. Winckelmann und *Die Statue des Apollo*

Der Apollo im Belvedere war für Winckelmann nicht nur ein großartiges Bildwerk, sondern ebenso ein Gleichnis des ersehnten Wiederauflebens antiker Kunst, dessen er sich nicht anders erwehren konnte als mit ekstatischer Hingabe, gleich einer Offenbarung, und Versenkung in das Kunstwerk, die für ihn die Grundlage für die intellektuelle Auseinandersetzung war.⁴⁷

Anders als beim fragmentierten Torso, den er als eine Art *tabula rasa* behandelt, welche anfangs völlig unbezeichnet ist, dadurch aber zugleich potentiell alle Bedeutungen enthält, muss Winckelmann beim Apollo das Verfahren einer Schöpfung – da annähernd vollständig – nicht selbst vollziehen. Diese Statue erhält in einer handlungslosen, fast

schon arkadischen⁴⁸ Beschreibung – „ungestört, [...] unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen“⁴⁹ – die Hochachtung, als „das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums“⁵⁰ zu gelten. Nicht einem Menschen wie Laokoon oder einem Halbgott wie Herkules, dessen Torso immerhin „idealisch“⁵¹ ist, fällt diese uneingeschränkte Vorrangstellung anheim, sondern dem olympischen Gott, dem „nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert“ anhaftet, „sondern ein himmlischer Geist“⁵².

Winckelmann arbeitet bei seiner Darstellung auch nicht in dem Maße mit Antonymen, wie er es bei der des Torso tat, sondern konzentriert sich auf Vollkommenheitsentwürfe, die aus der Verbindung von einerseits „unkörperliche[n] Schönheiten“⁵³ und andererseits „sportlichen, diätetischen und eugenischen Vorstellungen“⁵⁴ entstehen, welche Winckelmann dem Leben in den gemäßigten Breiten Griechenlands sowie kulturellen Bestrebungen zuschreibt, in denen „Lust und Freude von Jugend auf weihete [und] ein

⁴⁷ Steffi Roettgen: Begegnung mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert. In: Winner [u.a.] (Hg.): *Il Cortile delle Statue*, S. 253-274, h.: S. 255f.

⁴⁸ Ebd., S. 257.

⁴⁹ Winckelmann: *Die Statue des Apollo*, S. 309.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Winckelmann: *Torso*, S. 169.

⁵² Winckelmann: *Die Statue des Apollo*, S. 309.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper*, S. 32.

gewisser bürgerlicher Wohlstand der Freyheit der Sitten niemals Eintrag gethan⁵⁵. Das Schöne konnte nur unter griechischem Himmel entstehen. In der Kunst haben die Griechen das Ideale dahingehend vollendet, dass sie das Schöne aus der Natur nachgeahmt – „wie sie [die Natur] es verlangen“⁵⁶ –, aus verschiedenen einzelnen Vorbildern hervor- und in ein Ganzes zusammengebracht haben:

[Das] Gesichte des Sohnes, [...] die einzelnen Schönheiten der Götter treten hier, wie bei der Pandora, in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären, Augen der Königin der Göttinnen, mit Großheit gewölbt, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößt.⁵⁷

Es kommt also vielmehr auf die Einheit der Natur an und nicht nur auf Einzelstücke bzw. die Empirie. Die physische Natur wirkt dann – nach platonischer Vorstellung – als Urbild zur Wiedererkennung, und führt zu einer „blos im Verstande entworfene[n] geistige[n] Natur“⁵⁸, dem Abbild. Dieses beruht auf den „Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge“⁵⁹.

4.2. Goethe und der *Apollo im Belvedere*

Dem Apollo widmet sich Goethe vor allem bei seinem ersten Romaufenthalt. Nicht nur, dass er mit Winckelmann die besondere Vorliebe für diese Statue teilt, er rekurriert auch ausgesprochen deutlich auf die Schriften seines Vorgängers.

(1) Wenn Goethe direkt vor der ersten Nennung des Apollo am 9. November 1786 schreibt,

In St. Peter habe ich begreifen lernen, wie die Kunst sowohl als die Natur alle Maßvergleichung aufheben kann[.],⁶⁰

dann beginnt er seine Beschäftigung mit dem „höchste[n] Ideal der Kunst“⁶¹ aus dem Verhältnis von Natur und Kunst heraus. Auf dieses hat er eine andere Sicht als Winckelmann, der das „höchste Gesetz“ manifestiert, „welches die Griechischen Künstler über sich erkannten“, nämlich, dass „die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu

⁵⁵ Winckelmann: *Gedancken*, S. 18.

⁵⁶ Ebd., S. 25.

⁵⁷ Winckelmann: *Die Statue des Apollo*, S. 309f.

⁵⁸ Winckelmann: *Gedancken*, S. 20.

⁵⁹ Goethe: *Einfache Nachahmung*, S. 116.

⁶⁰ Goethe: *Italienische Reise*, S. 134.

⁶¹ Winckelmann: *Die Statue des Apollo*, S. 309.

machen⁶² waren; das heißt: die Natur unter griechischem Himmel ist Voraussetzung für das vollendete Kunstwerk, welches das schöne *Einzelne* der Natur zu einer vollkommenen *Einheit* in der Nachahmung derselben schafft. Winckelmann erteilt in Erinnerung an die vollkommene Natur des Altertums dem „Getheilten in unserer Natur“⁶³ eine Absage und betont somit umso mehr die Einmaligkeit griechischer Kunst.

Für Goethe sind die Gesetze der Natur und der Kunst kompatibel, da die Natur für ihn etwas Unhistorisches hat, und er setzt diese damit in ein Spannungsfeld zur Geschichte. Er erkennt Parallelen, indem es ihm „[w]ie in der Naturgeschichte erging, [so] geht es auch hier [in den Altertümern], denn an diesem Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt“⁶⁴. Goethes Naturbegriff beruht auf „den tiefsten Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge“⁶⁵ und meint nicht empirische Details der Natur, sondern das Innerste der Natur in ihrer Allgemeinheit. Daher bilden Natur und Kunst für ihn gleichwertige Grundfesten des Idealischen.

Wenn Goethe über den ersten Anblick der Statue schreibt, „[u]nd so hat mich Apoll von Belvedere aus der Wirklichkeit hinausgerückt“⁶⁶, dann ist das beinah nichts anderes, als wenn sich in derselben Situation Winckelmann „nach Delos und in die lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte,“⁶⁷ weggerückt fühlt. Jedoch auch hier zeigt sich Goethes Loslösung von Geschichte und Verortung: *aus der Wirklichkeit hinaus* ist eben nicht gleichzusetzen mit *in das antike Griechenland hinein*, dem Sehnsuchtsziel Winckelmanns, sondern erhält den Status einer Ort- und Zeitlosigkeit, quasi der Möglichkeit anstatt der/einer Wirklichkeit, oder: der Idealität anstatt der/einer Realität.

Indem Goethe die konkrete und geschichtliche (durchaus deprimierende) Realität Roms verlässt, eröffnet sich ihm im vollständigen Eintauchen in die Nicht-Wirklichkeit, in die Fremde, erst die Möglichkeit der erfahrenen Wiedergeburt.⁶⁸ Diese kann nur da geschehen, wo „sich die ganze Geschichte der Welt [anknüpft]“⁶⁹. Und er eröffnet zudem die

⁶² Winckelmann: Gedanken, S. 21.

⁶³ Ebd., S. 24.

⁶⁴ Goethe: Italienische Reise, S. 147.

⁶⁵ Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung, S. 116.

⁶⁶ Goethe: Italienische Reise, S. 134.

⁶⁷ Winckelmann: Die Statue des Apollo, S. 310.

⁶⁸ Marino Freschi: Goethe in Rom. In: Alexander Honold [u.a.] (Hg.): „Die andere Stimme“. Das Fremde in der Kultur der Moderne, Festschrift für Klaus R. Scherpe zum 60. Geburtstag, Köln [u.a.] 1999, S. 29-35, h.: S. 33.

⁶⁹ Goethe: Italienische Reise, S. 147.

Möglichkeit, die Kunstwerke aus der einschränkenden Einmaligkeit der Antike herausholen; spätere Epochen müssen nicht notwendigerweise fremd bleiben.⁷⁰

(2) Nachdem Winckelmann in seiner Beschreibung des Apollo dessen Physiognomie als ein Konvolut von Eigenschaften verschiedener Götter heraushebt, schreibt er, die eigene Wesensart erkennend:

Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben[.]⁷¹

Und auch Goethe scheint sich dieser Macht des Kunstwerkes nicht entziehen zu können:

Einige [herrliche Gegenstände] reißen uns mit Gewalt an sich, daß man eine Zeitlang gleichgültig, ja ungerecht gegen andere wird [...], daß ich daneben fast nichts mehr sehe. Wie will man sich aber, klein wie man ist und ans Kleine gewohnt, diesem Edlen, Ungeheuren, Gebildeten gleichstellen?⁷²

Beide fokussieren ihren Blick völlig auf das direkte Gegenüber, das Kunstwerk, lassen sich von ihm einnehmen und müssen der eigenen Entrückung habhaft werden. Während sich Winckelmann infolge seiner Verehrung zugleich über das eigene Selbst erhebt, bleibt Goethe dem Problem verhaftet, wie er seine Kleinheit gegenüber der Großheit, dem *Ungeheuren*, gegenüber diesem vollkommenen *Gebildeten* des Werkes erklären könne.

(3) Lediglich zweimal⁷³ in der gesamten *Italienischen Reise* greift Goethe den platonischen Begriff des Urbildes auf; am 25. Dezember 1786 schreibt er:

Der Marmor ist ein seltsames Material, deswegen ist Apoll von Belvedere im Urbilde so grenzenlos erfreulich, denn der höchste Hauch des lebendigen, jünlingsfreien, ewig jungen Wesens verschwindet gleich im besten Gipsabguß.⁷⁴

Auch Winckelmann arbeitet schon in seiner ersten Schrift mit der Vorstellung, dass die Griechen anfangen, „sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Theile als gantzer Verhältnisse der Körper zu bilden; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur“⁷⁵, das heißt: nichts Menschliches, sondern nur Geistiges war in den Kunstwerken, also Göttliches.

⁷⁰ Jürgen Jacobs: Athen in Weimar. Zu Goethes und Winckelmanns Klassizismus. In: Lothar Bluhm [u.a.] (Hg.): „dass gepfleget werde der feste Buchstab“. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag am 6. November 2001, Trier 2001, S. 107-121, h.: S. 109.

⁷¹ Winckelmann: Die Statue des Apollo, S. 310.

⁷² Goethe: Italienische Reise, S. 147.

⁷³ „Dadurch wird freilich die Bewunderung der Menge erregt, deren ganze Kunstfreude darin besteht, daß sie das Nachgebildete mit dem Urbilde vergleichbar findet.“ (Ebd., S. 235.)

⁷⁴ Ebd., S. 151.

⁷⁵ Winckelmann: Gedancken, S. 20.

Der Apollo, der bei Winckelmann Abbild eines Urbildes aus der Antike ist, wird bei Goethe dann – aufgrund seines Materials – zum Urbild gegenüber den nachgestalteten Gipsabdrücken. Diese wiederum sind bloß einfache Nachahmungen, also weit entfernt vom hohen Stil. Die Marmorstatue selbst jedoch verliert in ihrer Bezeichnung als Urbild nicht ihre geistigen Eigenschaften, denn sie bleibt „jünglingsfrei“, „ewig jung“, göttlich. Der Begriff des Eidos ist an dieser Stelle der *Italienischen Reise* wohl auf den *natürlichen* Stoff Marmor zu beziehen, doch kratzt er ein wenig an der uneingeschränkt geistigen Natur des Apollo nach Winckelmann.

(4) Am 20. Juli 1787 emanzipiert sich Goethe endgültig von dem Winckelmannschen Dogma des *höchsten Ideals* in der Statue des Apollo:

Mengs sagt irgendwo vom Apoll von Belvedere, daß eine Statue, die zu gleich großem Stil mehr Wahrheit des Fleisches gesellte, das Größte wäre, was der Mensch sich denken könnte. Und durch jenen Torso eines Apolls oder Bacchus, dessen ich schon gedacht, scheint sein Wunsch, seine Prophezeiung erfüllt zu sein. Mein Auge ist nicht genug gebildet, um in einer so delikaten Materie zu entscheiden; aber ich bin selbst geneigt, diesen Rest für das Schönste zu halten, was ich je gesehen habe.⁷⁶

Zwar laviert sich Goethe durch unsichere Formulierungen aus einer konkreten Stellungnahme zur höchsten Schönheit – „[m]ein Auge ist nicht genug gebildet [...]; aber ich bin selbst geneigt“ – jedoch ist daran zumindest zu erkennen, dass er dahingehend offen ist, das Winckelmannsche Ideal bei der Zugabe von „mehr Wahrheit des Fleisches“ bzw. mehr Wahrheit der Natur, in eine noch höhere Schönheit steigern zu können.

5. Ergebnis

Es ist schlechterdings erstaunlich, wie wenig Raum Goethe in seiner *Italienischen Reise* den drei untersuchten Skulpturen einräumt, die doch für Winckelmann bereits vor, aber besonders dann während seines Lebens in Rom so wichtig waren, gar zu Exempeln seiner Ästhetik wurden.

Geht bei Winckelmann die Klimax der idealischen Schönheit in der Kunst vom Menschen über den Halbgott zu einem der Olympioi, beschäftigt sich Goethe hier vorrangig mit der Statue des Apollo. Zwar erklärt Voßkamp, „die paradigmatische Bedeutung der drei antiken Statuen (des Apoll und des Torso von Belvedere bzw. des Laokoon) gilt für

⁷⁶ Goethe: *Italienische Reise*, S. 370.

Winckelmann wie für Goethe⁷⁷, doch muss diese Aussage nicht unbedingt auch für Goethes Reisetagebuch gelten, denn da drängt sich der Gedanke auf, Winckelmann eröffnete ihm vorrangig nur ein historisches Verständnis,⁷⁸ „die Epochen zu sondern“⁷⁹. Begründungen dafür könnten sein, dass Winckelmanns Hauptwerk das Finale hinter einen kontinuierlichen Prozess der Selbstwiederholung und –vervollkommnung setzte, und Goethe mit dem alleinigen Verweis auf *diese* Schrift den Höhepunkt Winckelmannscher Ästhetik aufgreifen mochte; oder dass für Goethe durch die tiefere schriftstellerische Beschäftigung mit dem Vorgänger in seinem Winckelmann-Werk von 1805 eine nochmalige tief greifende Auseinandersetzung nicht unbedingt vonnöten gewesen zu sein schien.

Das soll nicht etwa heißen, dass Winckelmann bis auf einige Stellen, an denen er genannt wird, aus der *Italienischen Reise* wegzudenken ist, vielmehr hat Goethe den Winckelmannschen Griechenglauben (in der Ästhetik), welcher die deutsche Klassik durch ihre Rückbindung an die Antike zu einem utopischen Konstrukt hat werden lassen, weitergeführt, aktualisiert und funktionalisiert.⁸⁰ Auch wenn er in seinem Tagebuch den vorgestellten Skulpturen keinen außerordentlichen Rang einräumt, so bleibt doch Winckelmanns Diktum der „Nachahmung der Alten“⁸¹ – oder vielmehr: Neuschöpfung aus dem Geist der Alten – Goethes zentrale kunst- und literaturtheoretische Herausforderung.⁸² Interessant wäre – als denkbare Fortführung dieser Arbeit – zu untersuchen, inwieweit sich eventuell das Winckelmannbild Goethes in der *Italienischen Reise* von dem seines Aufsatzes in *Winckelmann und sein Jahrhundert* verändert haben könnte.

⁷⁷ Wilhelm Voßkamp: Goethes Klassizismus im Zeichen der Diskussion des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst um 1800. In: Bernd Witte [u.a.] (Hg.): Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998, Berlin 1999, S. 113-121, h.: S. 116.

⁷⁸ Stuart Atkins: Italienische Reise and Goethean Classicism. In: Ders.: Essays on Goethe. Ed. by Jane K. Brown and Thomas B. Saine, With a Bibliography of the Publications of Stuart Atkins, Drawer 1995, S. 182-197, h.: S. 191.

⁷⁹ Goethe: Italienische Reise, S. 167.

⁸⁰ Wilhelm Voßkamp: Einführung. In: Ders. (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, DFG-Symposium 1990, mit 48 Abbildungen, Stuttgart 1993, S. 9-11, h.: S. 9.

⁸¹ Winckelmann: Gedanken, S. 14.

⁸² Voßkamp: Goethes Klassizismus, S. 115f.

6. Quellen

- 1 Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 11: Autobiographische Schriften III, München 1998.
- 2 Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl. In: Der Teutsche Merkur. 1. Bd. (1789) H. 2, S. 113-120, h.: S. 115. (<http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/teutmerk/teutmerk.htm>; 12.04.2006)
- 3 Johann Wolfgang von Goethe: Winckelmann. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen, München 1998, S. 96-129.
- 4 Johann Joachim Winckelmann: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. In: Ders.: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hrsg. von Walter Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, Berlin 1968, S. 169-173.
- 5 Johann Joachim Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. In: Helmut Pfotenhauer [u.a.] (Hg.): Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heise. 1. Aufl., Frankfurt a. M. 1995, S. 9-50.
- 6 Johann Joachim Winckelmann: Die Statue des Apollo. In: Ders.: Geschichte der Kunst des Altertums. E-Book Edition, Berlin 2003, S. 309-310.
- 7 Bernard Andrae: Das Laokoon-Problem. In: Matthias Winner [u.a.] (Hg.): Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Rom, 21.-23. Oktober 1992), Mainz 1998, S. 161-163.
- 8 Stuart Atkins: Italienische Reise and Goethean Classicism. In: Ders.: Essays on Goethe. Ed. by Jane K. Brown and Thomas B. Saine, With a Bibliography of the Publications of Stuart Atkins, Drawer 1995, S. 182-197.
- 9 Marino Freschi: Goethe in Rom. In: Alexander Honold [u.a.] (Hg.): „Die andere Stimme“. Das Fremde in der Kultur der Moderne, Festschrift für Klaus R. Scherpe zum 60. Geburtstag, Köln [u.a.] 1999, S. 29-35.
- 10 Nikolaus Himmelmann: Apoll vom Belvedere. In: Matthias Winner [u.a.] (Hg.): Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Rom, 21.-23. Oktober 1992), Mainz 1998, S. 211-225.
- 11 Jürgen Jacobs: Athen in Weimar. Zu Goethes und Winckelmanns Klassizismus. In: Lothar Bluhm [u.a.] (Hg.): „dass gepflegt werde der feste Buchstab“. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag am 6. November 2001, Trier 2001, S. 107-121.
- 12 Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001.

- 13 Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Der vollständige Torso und die verstümmelte Venus. Zur Rezeption antiker Plastik und plastischer Anatomie in Ästhetik und Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, 8. Jg. (1998) H. 2, S. 361-373.
- 14 Alex Potts: *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History.* New Haven, London 1994.
- 15 Steffi Roettgen: Begegnung mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert. In: Matthias Winner [u.a.] (Hg.): *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Rom, 21.-23. Oktober 1992), Mainz 1998, S. 253-274.*
- 16 Klaus Schneider: *Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert,* Würzburg 1994.
- 17 Wilhelm Voßkamp: Einführung. In: Ders. (Hg.): *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, DFG-Symposium 1990, mit 48 Abbildungen,* Stuttgart 1993, S. 9-11.
- 18 Wilhelm Voßkamp: Goethes Klassizismus im Zeichen der Diskussion des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst um 1800. In: Bernd Witte [u.a.] (Hg.): *Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998, Berlin 1999, S. 113-121.*
- 19 Wilhelm Voßkamp: *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik.* In: Hans-Joachim Simm (Hg.): *Literarische Klassik.* Frankfurt a. M. 1988, S. 248-277.