



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

UNIVERSITÄT ZÜRICH

Deutsches Seminar

Seminar Literaturtheorie der deutschen Klassik

WS 2005/2006

**J. J. Winckelmanns**  
**idealistische *Beschreibung***  
***des Torso im Belvedere zu Rom***



von Sebastian Fischer

Zürich, 12. April 2006

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Der Ursprung klassischer Ästhetik – Winckelmanns <i>Torso</i>	3
2.1. Der Torso	3
2.2. Die Stilistik im <i>Torso</i>	4
3. Der Torso als schönes Kind der Griechen	6
4. Stein und Fleisch	7
5. Winckelmanns „römische Ästhetik“	9
6. Im Lichte des Prozesses	10
7. Schlussbetrachtung	11
8. Anhang	12
8.1. Literaturverzeichnis	12
8.2. Winckelmanns <i>Torso</i> (Text)	13

## 1. Einleitung

Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empöreten, und in den phlegräischen Feldern von ihm erlegt wurden: und zu gleicher Zeit stellen mir die sanften Züge dieser Umrisse, die das Gebäude des Leibes leicht gelenksam machen, die geschwinden Wendungen desselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte.<sup>1</sup>

Dass Johann Joachim Winckelmann in der von Apollonius von Athen im ersten vorchristlichen Jahrhundert geschaffenen Statue, dem so genannten *Torso im Belvedere*, nichts anderes als einen Helden, gar einen Halbgott – nämlich Herkules – zu erkennen vermochte, ist, obwohl sie doch physiognomisch nicht identifizierbar ist, verschiedenen Erfahrungen geschuldet:

- erstens war es *omnium consensus*, dass die Statue Herkules darstellt,<sup>2</sup>
- zweitens verbindet Winckelmann kunsttheoretische Betrachtungen mit mythologischen Aspekten: In der dargestellten Figur einen Heros auszumachen, ist durch die großartigen Formen und der bei aller Gewalthaftigkeit doch vornehmen Natur ein leichtes; bietet ein Tierfellattribut dann noch die Möglichkeit eines eingeschränkten mythischen Personenkreises, so könnte man Winckelmanns Fixierung auf Herkules als unvermeidbar anerkennen,
- drittens kann diese Zuspitzung auf den griechischen Halbgott auch in der Ästhetik der deutschen Klassik gesucht werden, sowohl im Vorzug „[g]riechische[r] Meisterstücke“<sup>3</sup> mit deren „edle[r] Einfalt, und [...] stille[n] Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck“<sup>4</sup> als auch in der Idealisierung und Heroisierung des Menschen durch Göttliches. Der eingeschlagene Weg führt dann zwangsläufig zu einem Halbgott – und damit in die antike Mythologie.

Diese literaturwissenschaftliche Arbeit wird sich weitestgehend mit Winckelmanns Text<sup>5</sup> *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* – nachfolgend *Torso* – beschäftigen und versuchen, diesen stilistisch möglichst genau zu betrachten und, ausgehend davon, ein klassizistisches Schönheitsbild Winckelmanns im *Torso* zu entwerfen; vor allem muss die

<sup>1</sup> Johann Joachim Winckelmann: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. In: ders.: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hrsg. v. Walther Rehm. Mit einer Einl. v. Hellmut Sichtermann, Berlin 1968, S. 169-173, hier: S. 170.

<sup>2</sup> „eine verstümmelte Statue eines sitzenden Herkules, wie bekannt ist“ (Winckelmann: Beschreibung, S. 169.) Der Annahme, es handle sich um ein Löwenfell, wird heutzutage weitestgehend widersprochen. Das Fehlen der Quaste am Schwanz und des Ansatzes der Mähne am klein gebildeten Kopf sprechen entschieden dafür, dass es sich um ein Pantherfell handelt. Damit wird aber die Deutung auf Herkules ausgeschlossen.

<sup>3</sup> Johann Joachim Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst, S. 30.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Der Quellennachweis aus diesem Text wird im Folgenden durch eine *kursiv* geschriebene Seitenzahl nach dem Zitat angegeben.

Untersuchung auf die Frage hinauslaufen, in welcher Form und zu welchem Zwecke der fragmentarische Herkules seine idealistische Vollendung findet, und die Skulptur durch den Erzähler ästhetisch aufgeladen wird. Das Zusammenspiel von Stein und Fleisch nimmt dabei eine zentrale Stellung ein, da der Übergang zwischen beidem fließend ist und als Grundlage für den Aufbau eines ästhetischen Prinzips gelten muss, indem Urbild, Abbild und Schöpfungsprozess ineinander greifen.

Kunsthistorische sowie –geschichtliche Abhandlungen über den Torso als Kunstwerk mit seinen verschiedenen Deutungsmöglichkeiten stehen dabei nicht im Mittelpunkt, weil sie nicht primär eine Rolle für das angestrebte Ergebnis dieser Arbeit spielen werden.<sup>6</sup>

## **2. Der Ursprung klassischer Ästhetik – Winckelmanns *Torso***

### **2.1. Der Torso**

Der Text über den Torso, der erstmals 1759 in Dresden gedruckt wurde,<sup>7</sup> war die einzige Beschreibung, die Winckelmann als unabhängigen Essay einige Jahre vor dessen Einarbeitung in die *Geschichte der Kunst des Alterthums* veröffentlicht hat.<sup>8</sup>

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 Ende des 19. Jahrhunderts weitestgehend als Herkules, schwanken spätere Interpretationen zwischen dem geschändeten Satyrn Marsyas, dem leidenden Philoktet und Ajax im Angesicht seines schmachvollen Selbstmordes.<sup>9</sup>

Winckelmann hat eigentlich mit seiner Beschreibung die Absicht, die Skulptur nicht nur archäologisch zu datieren, ikonologisch zu interpretieren oder in einen kunstgeschichtlichen Entwicklungsprozess einzuordnen – „nach der Kunst“ 169 –, sondern auch ein Ideal menschlicher Schönheit und „das Vollkommen | ste der alten Bildhauerey“ 169 zu entwerfen – „in Absicht des Ideals“ 169 –, denn es sei „nicht genug zu sagen, daß etwas schön ist: man soll auch wissen, in welchem Grade, und warum es schön sey“ 169. Ein Gleichgewicht zwischen beiden Bestrebungen wird aber nicht hergestellt, da Winckelmann zwar hymnisch-dichterisch

<sup>6</sup> Eine kurze Geschichte des Torso und seiner Rezeption findet sich bei Raimund Wünsche: Torso 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. 287-314.

<sup>7</sup> Winckelmann: *Torso*, S. 426. (Anmerkungen)

<sup>8</sup> Alex Potts: *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven, London 1994, S. 174.

<sup>9</sup> Irmela Marei Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen 2001, S. 31f.

die idealistische Betrachtung vollführt, aber eine Charakterisierung *nach der Kunst*, obwohl doch angestrebt („möchte noch die letzte Hand nöthig haben“ 169; „[n]ach dieser Idealischen Beschreibung würde die nach der Kunst folgen“ 173), dem Rezipienten schuldig bleibt. Der Text bleibt ein Fragment über ein Fragment.<sup>10</sup>

Jedoch verabschiedete sich Winckelmann – als erster in der Geschichte der Kunstbeschreibung – von der traditionellen Funktionsbestimmung als Anschauungersatz. Vielmehr geht es ihm im Wesentlichen um die Schönheit, weswegen vor allen Dingen die Statuen im Belvedere geradezu prädestiniert für eine methodisch-systematische Untersuchung erschienen.<sup>11</sup>

## 2.2. Die Stilistik im *Torso*

Zwei Topoi sind wohl im Besonderen herauszuheben:

(1) Winckelmann beobachtet den Torso nicht für sich allein,<sup>12</sup> sondern integriert auch den Leser in seine Betrachtungsweise („[i]ch führe dich itzo [...]“ 170), was dazu führt, dass dieser die Vervollkommnung – der Begriff ist nicht zufällig gewählt – erst nachvollziehen und dann selbst vollführen („so lernet hier“ 172) kann. Es wird der gedankliche Input („eine geheime Kunst“ 172) benötigt, um die vollendete Figur vollends entstehen zu lassen. Obwohl es „der zierlichsten und der bedeutendsten Theile der Natur beraubt ist“ 170, entfaltet sich das Werk vor dem „ruhigen Auge“ 170 des Betrachters, der mithilfe dessen imstande sein muss, „die Materie geistig zu machen“ 172. Dies resultiert aber vor allem, laut Winckelmann, aus der Fähigkeit des Bildhauers, welcher durch die Darstellung des „gesetzte[n] [d.h. in sich ruhenden] große[n] Geist[es]“ 172 die „Ruhe und Stille des Körpers offenbaret“ 172. Der fragmentarische Torso ist geradezu prädestiniert für diese Art der Rezeption. Es ist kein vorgefertigtes Bild gegeben, wie beispielsweise im Laocoon oder dem Apollo von Belvedere. Der dargestellte Herkules wird herausgehoben aus einer dichterischen Einengung,<sup>13</sup> die den Halbgott vor allem in der Darstellung der „Stärke seiner Arme“ 172 auf seine Taten beschränkt, und meist mit seiner Aufnahme in den Götterhimmel endet.<sup>14</sup> Bei Apollonius’

<sup>10</sup> Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper*, S. 45.

<sup>11</sup> Ernst Osterkamp: Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere in der *Geschichte der Kunst des Altertums*. Text und Kontext. 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. 443-458, h.: S. 445.

<sup>12</sup> Osterkamp geht davon aus, dass die Winckelmannschen Beschreibungen der Belvedere-Statuen rhetorische Texte sind, die beim Durchschreiten des Hofes von Kunstwerk zu Kunstwerk vorgetragen hätten werden können.

<sup>13</sup> Winckelmann denkt anscheinend besonders an die Mythologeme, die von Hesiod, Pindar und Euripides aufgezeichnet wurden. vgl. Winckelmann: *Torso*, S. 428. (Anmerkungen)

<sup>14</sup> Winckelmann: *Torso*, S. 170.

mythischer Gestalt hingegen scheint „ein höherer Geist [...] den Raum der sterblichen Theile eingenommen“ 172 zu haben. Die Beschreibung des Statuenkörpers impliziert gleichzeitig die Beschreibung eines schönen Menschenkörpers. Der idealistischen Schilderung Winckelmanns ist eigen, dass dem Epitheton „Großheit“ 170 aufgrund der Rezeptionshaltung lediglich positive Eigenschaften wie Erhabenheit und Majestät zugeschrieben werden, und ihm negativ besetzte Begriffe wie Überheblichkeit und Hochmut nicht anheim fallen. Was auffällt ist, dass sich Winckelmann nicht (selbst-)kritisch mit seinen Ausführungen auseinandersetzt, was auch der fehlenden Beschreibung *nach der Kunst* geschuldet ist, die ein Gleichgewicht<sup>15</sup> hätte herstellen können.

(2) Des Weiteren bedient sich Winckelmann 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“ 170, darzustellen. Entweder berichteten sie von der „unüberwundene[n] Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen“ 170 oder von den „sanften Züge[n] dieser Umriss[e], [...] leicht und gelenksam“ 170; die Skulptur hingegen zeigt den „ganze[n] Held[en]“ 170. Neben den Wesenszügen werden auch somatische Eigenschaften für diese Einheit von Gegensätzen herangezogen: die Muskeln verlieren sich aus „lustige[n] Höhen [...] mit einem sanften Abhang in gesenkte Thäler“ 171f., was „weniger dem Gesichte, als dem Gefühle, offenbar“ 172 wird. Auch die Metapher des Meeres mit der „anhebenden Bewegung“ 171 der „zuvor stille[n] Fläche“ 171 verzichtet auf die Mannigfaltigkeit der Struktur und führt zu einer gedoppelten Einheit aus körperlicher Ruhe und Bewegung.<sup>16</sup>

Es werden demnach also nicht nur Charakterzüge des Herkules, sondern auch körperliche Begebenheiten aus dem Wissen um den Mythos idealistisch „ohne Dunst und überflüssigen Ansatz“<sup>17</sup> aufgeladen – „sowohl in der Stellung als im Ausdruck“<sup>18</sup>. Dies manifestiert sich in der Heroisierung des bloß Menschlichen, aber auch in der Vermenschlichung des rein Göttlichen. Es war „höchste[s] Gesetz, welches die Griechischen Künstler unter sich erkannten“<sup>19</sup>, die „Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen“<sup>20</sup>. Diese

<sup>15</sup> Winckelmann: Torso, S. 429. (Anmerkungen)

<sup>16</sup> Klaus Schneider: Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert, Würzburg 1994, S. 155.

<sup>17</sup> Winckelmann: Gedancken, S. 16.

<sup>18</sup> Ebd., S. 30.

<sup>19</sup> Ebd., S. 21.

<sup>20</sup> Ebd.

utopische Konstruktion des schönen Menschen führt unbedingt in die antike Mythologie bzw. zu einem Halbgott.<sup>21</sup>

Dieses Miteinander von Körper und Seele, die maßvoll in Einklang gebracht werden müssen, stellen „eine edle Einfalt[,] und eine stille Grösse“<sup>22</sup> her. Neben der erhabenen Unbefangenen- 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*). Seele und Körper stehen beim Torso im Einklang, die Gestalt ist „gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllet [...] [so]wie ein Gefäß derselben“  
172.

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 [...] Bildhauerey“ 169 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[.]<sup>23</sup>

Durch seine beschreibende Vitalisierung des Steins wird das Modell bzw. der Corpus wahrhaftig und edel, da er nicht mehr nur in „Academien aufgestellt“<sup>24</sup> ist, sondern in eine lebendige Umwelt transportiert wird – in die Welt der alten Griechen.

### 3. Der Torso als schönes Kind der Griechen

Die ästhetische Aufladung der Fragmentskulptur bei Winckelmann kommt nicht von ungefähr und kann als Schlussfolgerung – oder vielmehr Grundlage – seiner Erläuterungen in den *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauerey* betrachtet werden.

Überhaupt war alles, was von der Geburt bis zur Fülle des Wachstums zur Bildung der Körper, zur Bewahrung, zur Ausarbeitung und zur Zierde dieser Bildung durch Natur und Kunst eingeflößet und gelehret worden, zum Vortheil der schönen Natur der alten Griechen gewürckt und angewendet, und kan die vorzügliche Schönheit ihrer Körper vor den unsrigen mit der größten Wahrscheinlichkeit zu behaupten Anlaß geben.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Obwohl der Torso die Grenzen zum Göttlichen zwar überschritten hat, sind dennoch menschliche Merkmale seiner Arbeit auf Erden weiterhin vorhanden: Muskeln und Schenkel.

<sup>22</sup> Winckelmann: *Gedancken*, S. 30.

<sup>23</sup> Ebd., S. 15.

<sup>24</sup> Ebd., S. 19.

<sup>25</sup> Ebd., S. 18.

Vollkommenheitsentwürfe gehen einher mit „sportliche[n], diätetische[n] und eugenische[n] Vorstellungen“<sup>26</sup>, die Winckelmann dem Leben in den gemäßigten Breiten Griechenlands sowie kulturellen Bestrebungen zuschreibt, in denen „Lust und Freude von Jugend auf weihete [und] ein gewisser bürgerlicher Wohlstand der Freyheit der Sitten niemals Eintrag gethan“<sup>27</sup>. 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 verlangt“<sup>28</sup> –, aus verschiedenen einzelnen Vorbildern hervor- und in ein Ganzes zusammengebracht haben. 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“<sup>29</sup>, dem Abbild. Dieses beruht auf den „Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge“<sup>30</sup>.

Dies intendiert auch eine didaktische Absicht, nämlich dass man die Maßstäbe der antiken Skulptur in Erinnerung halten und sie auf Anderes beziehen sollte, als eine Art Messlatte. Weil die zeitgenössische Welt geprägt ist vom Zustand der Zerteilung, muss man sich auf die Einheit der griechischen Antike rückbeziehen. Die ästhetische Leistung kann dann nur auf die Wiederherstellung des Ganzen lediglich *in der Kunst* gerichtet sein.

Der Impuls zu der vom betrachtenden Subjekt ausgehenden Tätigkeit geht von einer Wiederherstellung und Erneuerung der Antike aus,<sup>31</sup> die sich dann geistig-ideell entfaltet.<sup>32</sup>

#### 4. Stein und Fleisch

Der Torso ist nicht nur ein reiner, schön geschaffener Stein, sondern er wird von Winckelmann mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet (ähnlich der Laokoon-Passage in den *Gedancken*), eine Gefühlswelt in und um ihn herum aufgebaut. Es kommt zu einem Zusammenspiel zwischen dem im wahrsten Sinne toten Material der gegenwärtigen Skulptur und dem angeblich lebendigen Fleisch des Körpers, den sie repräsentiert.<sup>33</sup>

<sup>26</sup> Krüger-Fürhoff: Der versehrte Körper, S. 32.

<sup>27</sup> Winckelmann: *Gedancken*, S. 18.

<sup>28</sup> Ebd., S. 25.

<sup>29</sup> Ebd., S. 20.

<sup>30</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl. In: *Der Teutsche Merkur*. 1. Bd. (1789) H. 2, S. 113-120, h. S.: 116. (<http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/teutmerk/teutmerk.htm>; 12.04.2006)

<sup>31</sup> Osterkamp, 446f.

<sup>32</sup> Ähnlich verhält es sich ja auch mit „literarischen Nachbeben“ des Vesuvausbruchs von 79. n. Chr. bis in die heutige Zeit, egal ob die Erzählzeit in die unmittelbare Nähe der Katastrophe oder in die neuzeitliche Trümmerwelt Pompejis und Herkulaneums gelegt wird.

<sup>33</sup> Potts, S. 172.



Krüger-Fürhoff weist zu Recht daraufhin, dass dieses Vorgehen Winckelmanns in der Beschreibung des extremitätenlosen Rumpfes an Grenzen stößt, da eine hohe Abstraktionsfähigkeit beim Rezipienten vorausgesetzt werden muss.<sup>34</sup> Der Torso ist eben kein Ganzes mehr, sondern nur noch Fragment. Es bedarf daher einer viel weiter gehenden gedanklichen Rekonstruktion. Winckelmann benutzt beispielsweise geschickt zur Erläuterung der Schäden am Stein personifizierte Begriffe wie „verstümmelt“ 169 und „grausam gemißhandelt“ 173 zur gleichzeitigen Leidensdarstellung des fleischgewordenen Körpers. Dies kann man wohl als ästhetischen Schachzug betrachten, da hier der Rumpf einer Skulptur zu sehen ist, der Kraft und Erhabenheit ausstrahlt, aber gleichzeitig durch die fehlenden Teile an eine körperliche Verletzbarkeit erinnert.

Beim bloßen Betrachten des Torso fällt es schlechterdings schwer, einen vollkommenen Körper zu sehen. Es reicht also nicht nur eine Verlebendigung der Skulptur, sie muss weitergehend mit einer Vervollständigung in Verbindung treten. Es ist also ein Schöpfungsakt vonnöten, der den Werdegang des Kunstwerkes umdreht. Zeitlich ist aus einer vollständigen Figur ein Fragment entstanden, rezeptionsästhetisch muss aus dem Rumpf wieder ein ganzer und vollständiger Körper hervorgehen. Damit ist nicht etwa gemeint, es würden Restaurationen angestrebt werden, vielmehr soll die Seele, die dem Marmor eingegeben wird, vollständig und ungetrübt in einer ideellen Konzeption erscheinen. Die Winckelmannschen Strategien lauten daher: Verwandlung des Steins in eine organische Masse, Verlebendigung und Vervollständigung.<sup>35</sup>

Eine Vermischung von Statue und lebendigem Körper, von Marmor und sanfter Haut, in der immer eine „Idee sensualistischer, erotischer Erfahrbarkeit“<sup>36</sup> mitschwingt, ist gegründet in der meditativen Versenkung in das Kunstwerk. Diese implementiert einen Prozess, der (nicht chronologisch) vom körperlichen Urbild eines griechischen Jünglings über die in den Stein gehauene Nachbildung – den Torso – zu einem vergöttlichten,<sup>37</sup> beseelten Wesen generiert.

<sup>34</sup> Krüger-Fürhoff: Der versehrte Körper, S. 34f.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> Schneider, S. 102.

<sup>37</sup> Krüger-Fürhoff weist m. E. zurecht daraufhin, dass im Mythos Herkules seine irdische Haut – im wahrsten Wortsinn – verlassen muss, um in den Himmel der Götter aufgenommen werden zu können. Krüger-Fürhoff: Der vollständige Torso, S. 364.

## 5. Winckelmanns „römische Ästhetik“<sup>38</sup>

Zusammenfassend können drei Aspekte<sup>39</sup> für die Definition des schönen, jugendlichen Körpers aufgestellt werden:

(1) Die Einheit des Körpers setzt sich immer aus der Mannigfaltigkeit zusammen. Der Torso kann gar nicht als Einheit gesehen werden, „Kopf, Brust, Arme und Beine fehlen“ 170, vielmehr vervollständigt Winckelmann in seiner Beschreibung durch die einzelnen, fehlenden Elemente das Gesamtbild, setzt „aus mannigfaltigen Teilen endlich ein Ganzes zusammen[...]“<sup>40</sup>. Die physische Ganzheit wird dann durch die zugeschriebene Seele – im Akt der Vermenschlichung und weitergehend Vergöttlichung – zur *Großheit*, zum hohen Ideal.<sup>41</sup> Völlige Einheit und völlige Mannigfaltigkeit stehen (scheinbar paradox) verbunden in einem Kunstwerk des schönen Stils beieinander. Dies ist aber nur möglich, und dadurch auch gerechtfertigt, da die Entstehung lediglich auf dem Papier bzw. im Kopf vonstatten geht.

(2) Ruhe und Bewegung sind gleichsam und gleichzeitig enthaltene Verfassungen ein und desselben Körpers. Die konkretisiert Winckelmann in seinem Vergleich mit den Bewegungen des großen, stillen Meeres. Eine Erweiterung findet man dann auch in den Begriffen „Stärke und Leichtigkeit“ 170.

(3) Die Körperästhetik ist abhängig vom Prozess der Rezeption und der Wahrnehmung. Allein, ohne Betrachtung, bleibt der fragmentierte Stein bloß Stein, erst das „ruhige[n] Auge“ 170 vermag das Kunstwerk zum Helden zu vervollständigen und in einem weiteren Schritt das Göttliche sichtbar zu machen, in „welchem alles ist und sein und nicht erscheint und erscheinen soll“<sup>42</sup>. Der Torso wird demnach doppelt erweitert, erst ausgehend von seiner Versehrtheit zur Mimesis eines nackten, griechischen Jünglingskörpers; danach von der einfachen Gestalt hin zur erhabenen, ununterbrochenen und vergöttlichten Einheit. Dies resultiert aus mythologischen Einsichten – nach dem Vorbild der (antiken) Dichtungen – sowie stilistischen Grundannahmen eines erweiterten (Betrachter-)Geistes und Denkens, das den Bedeutungsumfang der reinen *ratio* weit übersteigt und vielmehr mit einer

<sup>38</sup> Als Erweiterung der *Dresdner Ästhetik*, benannt nach den jeweiligen Aufenthaltsorten Winckelmanns. Osterkamp, S. 446.

<sup>39</sup> Schneider, S. 156.

<sup>40</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Einleitung Propyläen, 1798. (<http://www.literaturwelt.com/werke/goethe/einleitungpropylaeen.html>; 12.04.2006)

<sup>41</sup> Osterkamp unterscheidet den Torso und den Apollo im Belvedere dahingehend, dass ersterer das *hohe Ideal*, der zweite allerdings das *höchste Ideal* verkörpert. Osterkamp, S. 453.

<sup>42</sup> Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Hg. v. Ludwig Goldscheider. Reprographischer Nachdruck d. Ausg. Wien 1934, Darmstadt 1982, S. 152.

Schöpfungsvorstellung verknüpft<sup>43</sup> ist. Der Betrachter entwickelt sich zum *alter deus*<sup>44</sup> und schafft im empfindenden und bildenden Prozess einen Körper reiner Schönheit.

## 6. Im Lichte des Prozesses

Es ist nahezu unmöglich, das Kunstwerk / den Stein / den Torso als vollkommenes und vor allem als ganzes Ergebnis zu erkennen, da schlichtweg die wichtigsten Teile real nicht vorhanden sind. Ein möglicher Weg wird aber eröffnet, wenn man sich von der Trauer über den Verlust verabschiedet und das physisch vollkommen Ganze als nicht möglich erkennt, denn diese wahrgenommene „unheilbare Verwundung“<sup>45</sup> bietet die Gelegenheit einen idealschönen Körper aus sich zu gebären, der aber zugleich „als Verkörperung von Versehrtheit und Verstümmelung erscheint“<sup>46</sup>, denn

die Kunst, welche uns weiter unterrichten will, rufet uns von diesen traurigen Ueberlegungen zurück, und zeigt uns, wie viel noch aus dem Uebriggebliebenen zu lernen ist, und mit was für einem Auge es der Künstler ansehen müsse. 173

Der Torso ist dann ein Symbol, der 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 einholen,<sup>47</sup> also kein Ergebnis erhalten zu können. Vielmehr ist der Verlauf das Resultat.

Das Verfahren der Schöpfung, das auch Winckelmann vollzieht, wird vervielfältigt, da nicht der Körper Gegenstand der Nachschöpfung ist, sondern der Schöpfungsvorgang selbst. Die Grundlage dafür bildet der fragmentierte Torso, eine Art *tabula rasa*, die anfangs völlig unbezeichnet ist, dadurch aber zugleich alle Bedeutungen enthält.

Wenn Schneider schreibt, „seine [die des Torso] Schöpfung wäre die Selbstschöpfung als Vollkommenheit“<sup>48</sup>, dann setzt das eine Vervollkommnung – auf poetischer und *keinesfalls* auf restauratorischer Ebene – durch den Betrachter voraus, der, wie oben erwähnt, als *alter deus* handelt.

Bei Winckelmann entwickelt sich der Torso vom „gemisshandelt[en]“ 173 Stein zu Herkules, der aufgrund seiner mythologischen Taten identifiziert und körperlich vervollständigt wird, und dann weiter zum Helden, der „unter die Götter aufgenommen“ 170 wurde. Doch es ist

<sup>43</sup> Schneider, S. 170.

Schneider benennt dies auf S. 245 „Omniperspektivität, die im nachschöpfenden Augenblick, die in völlige Zeichenlosigkeit zurückgetretenen Zeichen erkennt“.

<sup>44</sup> Ebd., S. 211.

<sup>45</sup> Krüger-Fürhoff: Der versehrte Körper, S. 49.

<sup>46</sup> Ebd., S. 49.

<sup>47</sup> Schneider, S. 169.

<sup>48</sup> Ebd., S. 249.

offensichtlich, dass die Statue seine physische Form nicht verändert hat, der Prozess allein poetisch vollführt wurde.

## **7. Schlussbetrachtung**

Winckelmanns *Torso* bildet den Anfang einer Beschäftigung mit dem vollendeten Schönheitsbild, die dann in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* auf andere Skulpturen im Statuenhof des Belvedere erweitert wird.

Ausgehend von den (zumeist kunstwissenschaftlichen) Betrachtungen im *Florentiner Manuskript* gerät der Schöpfungsakt in Winckelmanns Beschreibung auf die poetologische Ebene. Es muss erkannt werden, dass dies – im Falle des betrachteten Steinfragments – der einzig mögliche Weg zur vollkommenen Schönheit sein kann.

Dieser ästhetisierende Prozess verläuft stringent von der antiken Welt der Griechen über die von ihnen hervorgebrachten Kunstwerke zum klassizistischen Schönheitsideal, das, fleischgeworden und beseelt, den Weg zur Vergöttlichung einschlägt.

Meines Erachtens sind in diesem Text Vervollkommnung und Vollkommenheit nicht eindeutig voneinander unterscheidbar, da – wie weiter oben erwähnt – der Schöpfungsakt als ästhetisches Ziel angesehen werden muss: Vervollkommnung, weil es aufgrund der materiellen Schäden am Torso des gedanklichen Hinzufügens unbedingt bedarf; Vollkommenheit, da diese dann wirklich erreicht werden kann, weil in einem solchen Falle kaum vorgegebene Grenzen hin zum Ideal gesetzt sind.

Was auffällt ist, dass vor allem nur männliche Körper das höchste (antike) Ideal überhaupt erreichen können, was vielleicht weniger Winckelmanns sexueller Orientierung als vielmehr der psychischen Verleugnung des Femininen in einer hauptsächlich heterosexuellen Kultur dieser Epoche<sup>49</sup> zuzuschreiben ist. Diese „Einäugigkeit“ hat sich aber glücklicherweise heutzutage geändert, auch wenn dafür Schönheitsideale nur noch selten ästhetisch und poetisch manifestiert werden.

<sup>49</sup> Potts, S. 131.

## 8. Anhang

### 8.1. Literaturverzeichnis

- 1 Johann Joachim Winckelmann: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom. In: ders.: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hrsg. v. Walther Rehm. Mit einer Einl. v. Hellmut Sichtermann, Berlin 1968, S. 169-173.
- 2 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke 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.
- 3 Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Hg. v. Ludwig Goldscheider. Reprographischer Nachdruck d. Ausg. Wien 1934, Darmstadt 1982.
- 4 Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl. In: Der Teutsche Merkur. 1. Bd. (1789) H. 2, S. 113-120.
- 5 (<http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/teutmerk/teutmerk.htm>; 12.04.2006)
- 6 Johann Wolfgang von Goethe: Einleitung Propyläen, 1798.
- 7 (<http://www.literaturwelt.com/werke/goethe/einleitungpropylaeen.html>; 12.04.2006)
- 8 Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001.
- 9 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.
- 10 Ernst Osterkamp: Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere in der *Geschichte der Kunst des Altertums*. Text und Kontext. 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. 443-458.
- 11 Alex Potts: *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven, London 1994.
- 12 Klaus Schneider: *Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg 1994.
- 13 Raimund Wünsche: Torso 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. 287-314.

## 8.2. Winckelmanns *Torso* (Text)

Quelle: <http://gutenberg.spiegel.de/winckelm/essays/torso.htm>

Der nachfolgende Text ist inhaltlich weitestgehend identisch mit der von mir benutzten Ausgabe, auf welche sich alle Zitate und Quellenangaben der Arbeit beziehen. Allerdings muss ich darauf hinweisen, dass Unterschiede in der Rechtschreibung zu finden sind, da die Orthografie des folgenden Textes an heutige Standards angepasst wurde.

### **Johann Joachim Winckelmann: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom.**

Ich teile hier eine Beschreibung des berühmten Torso im Belvedere mit, welcher insgesamt der Torso vom Michelangelo genannt wird, weil dieser Künstler dieses Stück besonders hochgeschätzt und viel nach demselben studiert hat. Es ist eine verstümmelte Statue eines sitzenden Herkules, wie bekannt ist, und der Meister desselben ist Apollonius, des Nestors Sohn, von Athen. Diese Beschreibung geht nur auf das Ideal der Statue, sonderlich da sie idealisch ist, und ist ein Stück von einer ähnlichen Abbildung mehrerer Statuen.

Die erste Arbeit, an welche ich mich in Rom machte, war, die Statuen im Belvedere, nämlich den Apollo, den Laokoon, den sogenannten Antinous und diesen Torso, als das Vollkommenste der [bis auf uns gelangten] alten Bildhauerei, zu beschreiben. Die Vorstellung einer jeden Statue sollte zwei Teile haben: der erste in Absicht des Ideals, der andere nach der Kunst, und meine Meinung war, die Werke selbst von dem besten Künstler zeichnen und stechen zu lassen. Diese Unternehmung aber ging über mein Vermögen und würde auf dem Vorschub freigebiger Liebhaber beruhen; es ist daher dieser Entwurf, über welchen ich viel und lange gedacht habe, ungeendigt geliebt, und gegenwärtige Beschreibung selbst möchte noch die letzte Hand nötig haben.

Man sehe sie an als eine Probe von dem, was über ein so vollkommenes Werk der Kunst zu denken und zu sagen wäre, und als eine Anzeige von Untersuchung in der Kunst. Denn es ist nicht genug, zu sagen, daß etwas schön ist: man soll auch wissen, in welchem Grade und warum es schön sei. Dieses wissen die Antiquare in Rom nicht, wie mir diejenigen Zeugnis geben werden, die von ihnen geführt sind, und sehr wenige Künstler sind zur Einsicht des Hohen und Erhabenen in den Werken der Alten gelangt. Es wäre zu wünschen, daß sich jemand fände, dem die Umstände günstig sind, welcher eine Beschreibung der besten Statuen, wie sie zum Unterrichte junger Künstler und reisender Liebhaber unentbehrlich wäre, unternehmen und nach Würdigkeit ausführen könnte.

Ich führe dich jetzt zu dem so viel gerühmten und niemals genug gepriesenen Sturze eines Herkules, zu einem Werke, welches das vollkommenste in seiner Art und unter die höchsten Hervorbringungen der Kunst zu zählen ist, von denen, welche bis auf unsere Zeiten gekommen sind. Wie aber werde ich dir denselben beschreiben, da er der schönsten und der bedeutendsten Teile der Natur beraubt ist! So wie von einer prächtigen Eiche, welche umgehauen und von Zweigen und Ästen entblößt worden, nur der Stamm allein übriggeblieben ist, ebenso gemäßhandelt und verstümmelt sitzt das Bild des Helden; Kopf, Arme und Beine und das Oberste der Brust fehlen.

Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein entdecken; 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. Alsdann wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.

Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der Künstler angefangen. Jene schwiegen, sobald der Held unter die Götter aufgenommen und mit der Göttin der ewigen Jugend ist vermählt worden, dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den großen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat.

Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empörten und in den phlegräischen Feldern von ihm erlegt wurden, und zu gleicher Zeit stellen mir die sanften Züge dieser Umrisse, die das Gebäude des Leibes leicht gelenksam machen, die geschwinden Wendungen desselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte.

In jedem Teile des Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat, und man sieht, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher Tat ein jedes Teil gedient hat.

Ich kann das wenige, was von der Schulter noch zu sehen ist, nicht betrachten, ohne mich zu erinnern, daß auf ihrer ausgebreiteten Stärke, wie auf zwei Gebirgen, die ganze Last der himmlischen Kreise ruhet. Mit was

für einer Großheit wächst die Brust an, und wie prächtig ist die anhebende Rundung ihres Gewölbes! Eine solche Brust muß diejenige gewesen sein, auf welcher der Riese Antäus und der dreileibige Geryon erdrückt wurden. Keine Brust eines dreiund viermal gekrönten olympischen Siegers, keine Brust eines spartanischen Kriegers, von Helden geboren, muß sich so prächtig und erhoben gezeigt haben.

Fragt diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken Seite zu vergleichen ist. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weislichen Maße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderwürdig abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er hat vollbringen wollen, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der anderen verschlungen und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird, ebenso sanft auf geschwellt und schwebend gezogen fließt hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.

Hier möchte ich stillestehen, um unseren Betrachtungen Raum zu geben, der Vorstellung ein immerwährendes Bild von dieser Seite einzudrücken, allein die hohen Schönheiten sind hier in einer unzertrennlichen Mitteiligung. Was für ein Begriff erwächst zugleich hierher aus den Hüften, deren Festigkeit andeuten kann, daß der Held niemals gewankt und nie sich beugen müssen!

In diesem Augenblicke durchfährt mein Geist die entlegensten Gegenden der Welt, durch welche Herkules gezogen ist, und ich werde bis an die Grenzen seiner Mühseligkeiten und bis an die Denkmale und Säulen, wo sein Fuß ruhte, geführt durch den Anblick der Schenkel von unerschöpflicher Kraft und von einer den Gottheiten eigenen Länge, die den Held durch hundert Länder und Völker bis zur Unsterblichkeit getragen haben. Ich fing an, diese entfernten Züge zu überdenken, da mein Geist zurückgerufen wird durch einen Blick auf seinen Rücken. Ich wurde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansah, so wie ein Mensch, der nach Bewunderung des prächtigen Portals an einem Tempel auf die Höhe desselben geführt würde, wo ihn das Gewölbe desselben, welches er nicht übersehen kann, von neuem in Erstaunen setzt.

Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannigfaltigen Reichtum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die lustigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhange in gesenkte Täler verlieren, die hier sich schmälern und dort erweitern, so mannigfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäanders, krümmen, die weniger dem Gesichte als dem Gefühle offenbar werden.

Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem anderen Teil des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen, so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist. Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmt scheint, ein Haupt, das mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Taten beschäftigt ist, und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebt, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden: es sammelt sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen und wirkt gleichsam eine plötzliche Ergänzung.

Die Macht der Schulter deutet mir an, wie stark die Arme gewesen, die den Löwen auf dem Gebirge Cithäron erwürgt, und mein Auge sucht sich diejenigen zu bilden, die den Cerberus gebunden und weggeführt haben. Seine Schenkel und das erhaltene Knie geben mir einen Begriff von den Beinen, die niemals ermüdet sind und den Hirsch mit Füßen von Erz verfolgt und erreicht haben.

Durch eine geheime Kunst aber wird der Geist durch alle Taten seiner Stärke bis zur Vollkommenheit seiner Seele geführt, und in diesem Sturze ist ein Denkmal derselben, welches ihm kein Dichter, die nur die Stärke seiner Arme besingen, errichtet: der Künstler hat sie übertroffen. Sein Bild des Helden gibt keinem Gedanken von Gewalttätigkeit und von ausgelassener Liebe Platz. In der Ruhe und Stille des Körpers offenbart sich der gesetzte große Geist, der Mann, welcher sich aus Liebe zur Gerechtigkeit den größten Gefährlichkeiten ausgesetzt, der den Ländern Sicherheit und den Einwohnern Ruhe schafft.

Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllt, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Teile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben. Es ist nicht mehr der Körper, welcher an noch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat, es ist derjenige, der auf dem Berge Öta von den Schlacken der Menschlichkeit gereinigt worden, die sich von dem Ursprunge der Ähnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert.

So vollkommen hat weder der geliebte Hyllus noch die zärtliche Iole den Herkules gesehen; so lag er in den Armen der Hebe, der ewigen Jugend, und zog in sich einen unaufhörlichen Einfluß derselben. Von keiner sterblichen Speise und groben Teilen ist sein Leib ernährt; ihn erhält die Speise der Götter, und er scheint nur zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne angefüllt zu sein.

Oh, machte ich dieses Bild in der Größe und Schönheit sehen, in welcher es sich dem Verstande des Künstlers geoffenbart hat, um nur allein von dem Überreste sagen zu können, was er gedacht hat und wie ich denken sollte! Mein großes Glück nach dem seinigen würde sein, dieses Werk würdig zu beschreiben. Voller Betrübnis aber bleibe ich stehen, und so wie Psyche anfing, die Liebe zu beweinen, nachdem sie dieselbe kennengelernt, bejammere ich den unersetzlichen Schaden dieses Herkules, nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt bin.

Die Kunst weint zugleich mit mir, denn das Werk, welches sie den größten Erfindungen des Witzes und Nachdenkens entgegensetzen und durch welches sie noch jetzt ihr Haupt wie in ihren goldenen Zeiten zu der größten Höhe menschlicher Achtung erheben könnte, dieses Werk, welches vielleicht das letzte ist, an welches sie ihre äußersten Kräfte gewendet hat, muß sie halb vernichtet und grausam gemißhandelt sehen. Wem wird hier nicht der Verlust so vieler hundert anderer Meisterstücke derselben zu Gemüte geführt! Aber die Kunst, welche uns weiter unterrichten will, ruft uns von diesen traurigen Überlegungen zurück und zeigt uns, wie viel noch aus dem Übriggebliebenen zu lernen ist und mit was für einem Auge es der Künstler ansehen müsse.