

Günter Oesterle (Gießen)

## Elegie der schönen Jugend. Der klassizistische Traum von Italien

### I. Der Kult der schönen Jugend oder der elegische Blick

Ein Blick auf die klassizistischen Plastiken um 1800 – verfertigt von Dannecker, Canova oder Thorwaldsen – verweist trotz aller Verschiedenheit auf einen gemeinsamen Charakterzug: den Kult der Jugend. Reife, bärtige Gestalten wie das Barock sie bevorzugte,<sup>1</sup> Jupiter, Neptun und Pluto etwa, sind aus der Kunst verschwunden. Statt dessen huldigte man nun in der Skulptur der jugendlichen Schönheit, hob im Unterschied zur Antike aber keineswegs die körperliche Tauglichkeit der Jünglinge hervor. Die jungen Gestalten sind »tatenlos, in sich selbst versunken«, isoliert, kontextenthaben. Der Blick ist nach innen gerichtet; körperliche Gegenwart steht in Spannung zur seelischen Ferne. Diese Blickweise ist unantik, ein Zeichen für das Sentimentalische des modernen Klassizismus. Die Antike kennt nur den abgewandten Blick, der gesenkte Blick ist ihr unbekannt. Es gilt zunächst hervorzuheben, daß diese markante Differenz zwischen Antike und Klassizismus keineswegs nur einer neuartigen Kunstauffassung geschuldet ist. Der Klassizismus ist, und das hat Goethe im Sinn, wenn er Winckelmann mit Columbus vergleicht,<sup>2</sup> eine Ethik, Ästhetik, ja die Lebensweise umfassende Konzeption, er ist ein Weltentwurf. Der zivile Klassizismus schuf nicht nur ein bisher unbekanntes Antikebild, eine eigenartige Kunstanschauung, eine innovative Wahrnehmungs- und Schreibweise, er kreierte vor allem einen neuartigen Habitus, eine neue Identität des Gebildeten. Ins Zentrum dieses sich neu konstituierenden Habitus' tritt der Kult des schönen Jünglings. Um diese Identität durchzusetzen, wurden die bisherigen Zuwendungsformen zur Antike und damit zugleich die traditionellen Italienreisen abgelehnt und destruiert.

Aus Winckelmanns Schriften läßt sich die Genese des neuartigen jugendorientierten Habitus' des Gebildeten herauschälen. Die Stoßrichtung von Winckelmanns Kritik ist eine doppelte. Sie richtet sich einmal gegen den Pedanten und damit gegen den dem Deduktionsstil der Schulphilosophie verfallenen Buchge-

<sup>1</sup> Vgl. Rudolf Zeitler, *Der abgewandte Blick. Bemerkungen zu Skulpturen um 1800*, in: *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830*, hrsg. v. Christian von Holst, Stuttgart 1993, 175.

<sup>2</sup> Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. v. Heinz Schlaffer, in: *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke*, Bd. 19, München 1986, 217.

lehrten,<sup>3</sup> »welcher von nichts als von einer neuen Ausgabe des Horatius mit allen möglichen Varianten redete«. Ein derartiger »deutscher Professor«

in beständiger Arbeit und Sorgen der Nahrung kann seinen Geist nicht frei entfalten und die Verhältnisse (...) erlauben nicht fröhlich nach Art der Jugend zu seyn. Daher verhüllet sich das Gesicht vor der Zeit in Ernsthaftigkeit, die Stirn leget sich in Runzeln und die Sprache selbst wird sentenzenmäßig. In Rom hingegen und überhaupt in Italien scheint der Einfluß des Himmels, welcher Fröhlichkeit wirkt, wider die Pedanterie zu verwalten.<sup>4</sup>

Winckelmann wendet sich andererseits genauso vehement gegen den Kavaliersreisenden, den zerstreungssüchtigen, mit vorgefertigten Fragen ausgerüsteten adligen Souvenirjäger und dessen Umgang mit antiken Statuen, wie Hegel es noch treffend zu beschreiben vermochte: seinem »Herumtätscheln an den weichen Marmorpartien der weiblichen Göttinnen«.<sup>5</sup> Demgegenüber entwirft Winckelmann sein Idealbild eines *homo aestheticus*, der an die Stelle der Buchgelehrsamkeit und der vorgefertigten Frageraster die Trias Anschauung, Selbsterfahrung und Studium setzt. Ein auf diese Weise Gebildeter übt und pflegt die Zusammenschau des Einzelnen in einem Ganzen, imaginiert sich im Anblick antiker Statuen eine erfüllte Gegenwart, ja, verjüngt sich durch die Rückerinnerung an die Jugend der Menschheit im Medium antiker Kunst. Und wo gelingt dies besser als in Italien, wo der Gebildete die Übereinstimmung von Klima, urbanem Lebensstil und die Allgegenwart antiker Monumente vorfindet?

Karl Philipp Moritz hat diese Figur der Identitätsfindung eines jugendlichen Kunstenthusiasten, der sich über die »Scenen der Vorwelt« beugt und dadurch »sich selber wiederfindet«<sup>6</sup> in seiner Schrift »Über die Würde des Studiums der Altertümer« detailliert ausgezeichnet. In Erinnerung an die glänzendste heroische Zeit der Menschheit, »die Zeit unter den Griechen und Römern«, »verjüngen« wir uns selbst, weil wir gleichsam idealiter »unser eignes edelstes Wesen in den höchsten Äußerungen seiner kennenlernen, und auf diese Weise wenigstens in Gedanken das große Leben der Vorwelt nocheinmal (leben), wenn es durch Taten nicht mehr geschehen kann«.<sup>7</sup> Gegenüber »den Zerstreungen des Lebens« und der Bilderflut, »die vorrüberrauscht«, erlaubt das Studium des Altertums, daß »unser Geist sich unmerklich den Begriffen des höchsten Schönen nähert, in welchem unser eignes Entstehen und Vergehen (...) gründet«.<sup>8</sup> Das Studium des

<sup>3</sup> Johann Joachim Winckelmann, Sendschreiben. Von der Reise eines Gelehrten nach Italien und insbesondere nach Rom an Herrn M. Franken, in: ders., Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe, hrsg. v. Walther Rehm, Berlin, 1968, 190.

<sup>4</sup> Winckelmann, op. cit., 193. Vgl. Martin Disselkamp, Die Stadt der Gelehrten, Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom, Tübingen 1993, 368.

<sup>5</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Aesthetik, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Bd. 2, Frankfurt a. M., o. J., 14.

<sup>6</sup> Karl Philipp Moritz, Über die Würde des Studiums der Alterthümer, in: ders., Schriften zur Ästhetik und Poetik, hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, 108.

<sup>7</sup> Karl Philipp Moritz, Würde des Studiums, op. cit., 106.

<sup>8</sup> Karl Philipp Moritz, Würde des Studiums, op. cit., 107.

Altertums erlaubt gleichsam das uns Vorgängige zu erkennen. Was Karl Philipp Moritz theoretisierend entwickelt, hat Winckelmann zuvor schon in einer berühmten gewordenen Kunstbeschreibung prägnant eingeholt.

Am Torso von Belvedere demonstriert er den Schnittpunkt, an dem die individuelle Schönheit einer Gestalt mit der Jugend der Menschheit zur Deckung kommt und damit den seltenen und einzigartigen »prägnanten Punkt« ausmacht, »in welchem der schöne Mensch vollkommen schön sei«. In der Kunstbetrachtung des Torso von Belvedere gestaltet Winckelmann den Vereinigungspunkt des klassizistischen Kunstmythos, des »Selbstfindungsmythos des Gebildeten«<sup>9</sup> mit dem Ursprungsmythos ewiger Jugend in der Kunst: Die Allegorie antiker Plastik und die Allegorie vollkommener Jugend kommen zur Anschauung.

## II. Der klassizistische Weltentwurf: eine Kunstimagination der Menschheit

Dem oberflächlichen Blick erscheint der Torso als »ungeformter Klumpen«.<sup>10</sup> Beim »ruhigen« Schauen<sup>11</sup> aber – und unterstützt von einem befreundeten Mentor – erfährt der Kunstjünger angesichts des Torso ein Wunder, fast eine Vision. Vor seinem inneren Auge ergänzt sich plötzlich das Fragment: Er »lernet hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie, den marmornen Stein, geistig zu machen vermögend ist«.<sup>12</sup> Der Betrachtende begreift den genialen Kunstgriff des Künstlers, Herakles genau an dem *prägnanten Punkt* darzustellen, an dem er in vollkommener Ruhe über seine heroischen Taten nachsinnt und zugleich die Epiphanie zum Gott erfährt, d.h. in die Arme von Hekuba, der Göttin der Jugend, aufgenommen wird. Der Wissende und in der griechischen Mythologie und Poesie Bewanderte erhält mit Hilfe Winckelmannscher Führung die Möglichkeit, genau an diesem prägnanten Punkt des Übergangs vom Halbgott Herakles zum Gott, beides zu erfahren; nämlich imaginierend an jedem Detail des plastischen Heraklestorso die heroischen Taten ausfindig zu machen und gleichsam sinnlich nachzufühlen. Bei dem Betrachten der Schulter »erinnert« er sich zum Beispiel an den Atlas, den Herakles getragen hat,<sup>13</sup> beim Anblick der Schenkel »überdenkt« er die entfernten Züge, »die den Helden durch hundert Länder und Völker bis zur Unsterblichkeit getragen haben«.<sup>14</sup> Zugleich kann der Betrach-

<sup>9</sup> Disselkamp, Stadt der Gelehrten, op. cit., 242.

<sup>10</sup> Johann Joachim Winckelmann, Entwürfe zur Beschreibung des Torso im Belvedere im florentinischen Manuskript, in: ders., Kleine Schriften, op. cit., 281.

<sup>11</sup> Johann Joachim Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: ders., Kleine Schriften, op. cit., 170.

<sup>12</sup> Winckelmann, *ibid.*, 172.

<sup>13</sup> Winckelmann, *ibid.*, 170.

<sup>14</sup> Winckelmann, *ibid.*, 171.

tende die Epiphanie des Herakles an sich selbst erfahren als eine Epiphanie zur Kunst, als eine auch ihn ewig verjüngende Kraft. Der den Torso Betrachtende erhebt sich selbst gleichsam in die Position des Herakles. Wie dieser an seine vergangenen heroischen Taten, so erinnert sich der moderne Betrachter an die heroischen Taten der Menschheit, an die Jugend der Menschheit, die die antike Plastik fragmentarisch konserviert hat und die er gleichsam märchenhaft – poetisch für einen Moment der Entrückung – wachküssen kann. Dem in der antiken Poesie und Mythologie bewanderten Betrachter einer antiken Statue verschwindet die Zeit.

Das Prekäre und zugleich Faszinierende an dieser klassizistischen Konstruktion ist nicht so sehr die spannungsreiche Gegenläufigkeit von Stärke und Zärtlichkeit, Großheit und Leichtigkeit,<sup>15</sup> Monumentalität und Grazie – sondern vornehmlich die hochgetriebene Gegenläufigkeit von höchster sinnlicher, ja erotischer Präsenz und gleichzeitiger Transzendenz und Spiritualität. Nicht von ungefähr ist Winkelmanns Beschreibung des Torso eine Mischung aus Liebesbrief und kunstreligiöser Schrift. Der hochmoderne klassizistische Kunstentwurf versucht, ein Maximum an Sinnlichkeit und gleichzeitig ein Maximum an Spiritualität zu verwirklichen. Die Einbildungskraft versucht einerseits die gesamte erotisch-sinnliche Plastizität des schönen Heroen zu mobilisieren, zugleich aber ihn in eine Christus vergleichbare Situation der Epiphanie zu manövrieren.

Die höchste Verdichtung von sinnlicher Präsenz und vergeistigter Entrückung hat ihre zeitlichen und räumlichen Bedingungen. Sie ist – temporal – nur in einem prägnanten Moment, im Stadium der leidenschaftslosen Erinnerung an große Taten möglich, und – räumlich-plastisch – setzt sie einen festumzirkelten Kontur voraus, der vor der Gefahr des ekstatischen Zerfließens schützen soll.<sup>16</sup>

Diese komplizierte, hochtrainierte (und, wie gesagt, moderne) Operation hat nun als Bedingung ihrer Möglichkeit den weißen Marmor. Denn der weiße Marmor erlaubt diese Dopplung von höchster erotischer Sinnlichkeit und zugleich gesteigerter Spiritualität, diese Verbindung von überscharfer Gegenwärtigkeit als Ort des Eros und entrückter, ja todgeweihter Vergangenheit. Der weiße Marmor antiker Plastik erlaubt die Konstruktion einer Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz, Sinnlichkeit und Transzendenz, Verdichtung der Natur in der Kunst und gleichzeitig Schutz vor Verwechslung mit der Natur. Der weiße Marmor antiker Plastik gibt Raum für die moderne Grundform des Klassizismus: die Elegie. Diese spannt den Bogen von der Evokation zur Rückkehr, vom zeitenthobenen Eros der Kunst zur Geschichtlichkeit der Gegenwart. Die Elegie erlaubt einen Prozeß

<sup>15</sup> Winkelmann, *ibid.*, 282.

<sup>16</sup> Günter Oesterle, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Herbert Beck et al., Berlin 1984, 129.

der Selbsterkenntnis, einen Prozeß der Entrückung aus der Gegenwart und Zeitlichkeit und die Rückkehr als ein prozeßhaftes »Sehen, in welchem dem Sehenden sein eigenes Sehen als Akt bewußt wird«<sup>17</sup>.

### III. Der schöne Jüngling als prekäre Kunstfigur

Voraussetzung für die Eröffnung eines derartigen Fiktionsraumes höchster sinnlicher Präsenz und gesteigerter spiritueller Entrückung war Winckelmanns alle bisherigen antiquarischen Vorstellungen revolutionierende Behauptung, in den antiken Statuen und Reliefs würden nicht die harten Fakten der Geschichte, sondern Mythologie und Poesie dargestellt.<sup>18</sup> Poesie und Plastik treten damit für Winckelmann in ein produktives Verhältnis. In einem raffinierten Wechselreiten legen Plastik und Poesie sich jeweils arbeitsteilig ergänzend den Mythos von Herakles aus: Die Dichtung schildert die heroischen Taten von Herakles, die Plastik hingegen stellt den Augenblick dar, in dem der Halbgott zum Gott wird. Das Winckelmannsche Konstrukt einer Arbeitsteilung von Poesie und Plastik führt – und das ist unsere These – zu einer modernen hochkomplexen Projektion des Klassizismus auf die Antike. Die Ergebnisse der modernen Archäologie und Altertumswissenschaft bestärken uns heute in der Einsicht, wie sehr Winckelmanns Deutung eine Konstruktion der Antike bedeutet. Umso dringlicher wird die Frage nach den Impulsen dieser Projektion. Es liegt nahe, das von Winckelmann am Torso vorgeführte Spannungsgeflecht von höchster sinnlicher Präsenz bei gleichzeitiger höchster Geistigkeit mit einem zivilisationsgeschichtlichen Pendant in Verbindung zu bringen, einer um 1770 greifbaren gleichzeitigen und paradoxalen Steigerung von Körperverdrängung und Körperaufwertung.<sup>19</sup> Die Herrschaft des Geistes über die Natur und Empirie wird – das ist die Überzeugung Winckelmanns und der Klassizisten – nirgendwo so anschaulich wie an der jugendlichen Gestalt. »In der schönen Jugend fanden die Künstler die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung«.<sup>20</sup> An einem jugendlichen Körper kann am ehesten das Unsichtbare am Sichtbaren erscheinen, weil in ihm »alles

<sup>17</sup> Oskar Bätschmann, *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Köln 1965, 212.

<sup>18</sup> Norbert Miller, *Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron*, in: *Propyläen-Geschichte der Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt*, Bd. 4, Berlin 1983, 323f. Vgl. Nikolaus Himmelmann, *Winckelmanns Hermeneutik*, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Jg. 1971, Nr. 12, Wiesbaden 1971, 602.

<sup>19</sup> Karl Heinrich Bette, *Wo ist der Körper*, in: *Theorie als Passion*, Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Dirk Baecker u. a., Frankfurt 1987, 601.

<sup>20</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt 1982, 151.

ist und seyn, und nicht erscheinet und erscheinen soll.«<sup>21</sup> Nicht von ungefähr, so gibt Winckelmann zu bedenken, werden die Götter als Jugendliche dargestellt.<sup>22</sup> Die klassizistische Konstruktion des schönen göttergleichen Jünglings trägt mit ihrer Doppelausrichtung, zugleich sinnlich und geistig zu sein, und mit ihrem Anspruch, Schnittstelle für die Erfahrung von individueller Jugend und Jugend der Menschheit zu sein, Ikaruszüge. Ihre Todgeweiheit wird bald erkannt.<sup>23</sup> Nicht erst Heinrich Heine spricht von der »geheimen Melancholie« der antiken Statuen.<sup>24</sup> Schon Stolberg hatte 1791 behauptet: »Ein gewisser Charakter von Härte, Mangel an Teilnahme, trüber Melancholie (...) bezeichnet die meisten Köpfe der alten Statuen, sowohl der Götter als der Menschen (...). Es schwebet, selbst auf den Gesichtszügen der ewigen Götterjugend, wie eine schwarze Wolke, der Gedanke des Todes.«<sup>25</sup> Friedrich Schlegel schließlich entdeckt diesen melancholischen Zug besonders an den antiken »jugendlichen Gestalten«:

Auch ohne Leidenskampf übergossen sie (die Künstler des heidnischen Altertums), so oft sie die hohe Schönheit nachbilden wollten, besonders die jugendlichen Gestalten mit einem Ernst, der an Trauer grenzt.<sup>26</sup>

Das von Winckelmann vorgestellte Ideal eines hochtrainierten geistig-sinnlichen Kunstkörpers zeigt seine pathologische, petrifizierte Form. Aus dem elegischen wird der todgeweihte melancholische Blick. Je mehr die Konzeption einer männlichen Adoleszenz ein grenzenloses Begehren zugeben muß,<sup>27</sup> desto stärker wird ein Identitätskonstrukt des klassizistischen Konturlinearismus mit seiner scharfen und rigiden Sublimierung zum Problem. Favorisiert wird statt dessen – zumindest auf männlicher Seite – in der Romantik ein dezentrierter Subjektentwurf, der einen kontinuierlichen Prozeß zwischen Primär- und Sekundärbereich zuläßt.

<sup>21</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Baden-Baden 1966, 153.

<sup>22</sup> Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, op. cit., 162.

<sup>23</sup> Nicht ohne Ironie läßt sich heute berichten, was wir, durch die moderne Archäologie belehrt, über den Torso von Belvedere wissen. Er stellt nicht, wie Winckelmann noch annahm, den sinnenden Herakles dar, sondern den in Melancholie verfallenen Aias. Der dargestellte prägnante Moment wäre also nicht der Aufstieg des Halbgottes Herakles in die Arme der Göttin Hekuba, sondern Aias im Moment seiner größten Scham und Erniedrigung, in dem Moment nämlich, als er seine Verblendung erkennt, statt an den Griechen an schuldlosen Tieren seine Wut und Rache verübt zu haben. Diesen Fehlgriff glaubte Aias nur mit Selbstmord beheben zu können; vgl. Nikolaus Himmelmann, *Heros der Verzweiflung. Der Torso vom Belvedere stellt Aias vor dem Selbstmord dar*, in: *FAZ* vom 3. 1. 1996, S. N6.

<sup>24</sup> Heinrich Heine, *Die Götter Griechenlands*, in: *Buch der Lieder. Die Nordsee*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus Briegleb, Bd. 1, Darmstadt 1968, 205f.

<sup>25</sup> Friedrich Leopold v. Stolberg, *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien*, in: *Gesammelte Werke der Brüder*, Bd. 8, Hamburg 1823, 310.

<sup>26</sup> Zit. nach Walther Rehm, *Götterstille und Göttertrauer*, München 1951, 353.

<sup>27</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Über die Erziehung*, hrsg. v. Martin Rang, Stuttgart 1963, 486f.

Diese Lizenzierung auf männlicher Seite geht aber Hand in Hand mit der Übertragung der pathologischen Züge in weißen Marmorstatuen, ihrer Petrifizierung, Impotenz, Melancholie und Todgeweitheit auf die Frau. Wurde im Klassizismus der sublimierte Blick auf die männliche Statue eingeübt, so scheint in der Romantik die weibliche Marmorstatue gleichsam das Projektionsfeld, an dem die pathologische Seite dieser Konstruktion von Körperwahrnehmung forciertester Spiritualität und höchster sinnlicher Präsenz ausagiert wurde. Dafür war Italien weder als realer noch als Kunstraum notwendig; in der Romantik genügte dafür – von Eichendorffs »Marmorbild« bis Heines »Florentinischen Nächten« – ein imaginärer Textraum.