



WOLFGANG ADAM

**Kanon und Generation.
Der Torso vom Belvedere
in der Sicht deutscher Italienreisender
des 18. Jahrhunderts**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Euphorion, Bd. 97, 2003, S. 419-457.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/adam_kanon.pdf>

Eingestellt am 08.11.2004.

Autor

Prof. Dr. Wolfgang Adam

Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg

Institut für Germanistik

Zschokkestr. 32

39104 Magdeburg

Emailadresse: <wolfgang.adam@gse-w.uni-magdeburg.de>

Homepage: <<http://web237.s12.typo3server.com/adam.html>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Wolfgang Adam: Kanon und Generation. Der Torso vom Belvedere in der Sicht deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts (08.11.2004). In:

Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/adam_kanon.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

WOLFGANG ADAM

**Kanon und Generation.
Der Torso vom Belvedere
in der Sicht deutscher Italienreisender
des 18. Jahrhunderts ***

Die Kanonforschung hat Konjunktur. Seit einigen Jahren erscheinen in immer kürzeren Abständen Monographien,¹ Kolloquiumsbande² sowie Grundsatzartikel in Handbüchern und Periodika.³ Die Debatte läuft aber nicht nur in den fachspezifischen Publikationsformen, sondern auch in Fernsehsendungen, in politischen Magazinen und im Feuilleton überregionaler Tages- und Wochenzeitungen. Den Anstoß gab 1997 die *Zeit* mit ihrer Umfrage *Brauchen wir ei-*

* Im theoretischen Teil beträchtlich erweiterte Fassung eines Vortrags, der im November 1998 bei einem deutsch-italienischen Kolloquium in der Villa Vigoni gehalten wurde. Eine Publikation der Kolloquiumsbeiträge ist vorgesehen.

¹ Zuletzt: Stefan Neuhaus, *Revision des literarischen Kanons*. Göttingen 2002. Weitere Nachweise bei Ilonka Zimmer, *Forschungsliteratur zur literarischen Kanonbildung. Auswahlbibliografie*, in: *Literarische Kanonbildung*, hg. von Heinz Ludwig Arnold u. Hermann Korte, München 2002, S. 352-368 (= *Sonderband. Text + Kritik*).

² *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, hg. von Aleida und Jan Assmann, München 1987; *Literarische Kanonbildung in der Romania*, hg. von Günter Berger u. Hans-Jürgen Lüsebrink, 3. Aufl. Rheinfelden 1987; *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, hg. von Andrea Poltermann, Berlin 1995; *Kanon und Theorie*, hg. von Maria Moog-Grünewald, Heidelberg 1997 (= *Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft* 3); *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, hg. von Renate von Heydebrand, Stuttgart, Weimar 1998 (= *Germanistische Symposien* 19); Gerhard R. Kaiser u. Stefan Matuschek, *Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*, Heidelberg 2001 (= *Jenaer Germanistische Forschungen NF* 9)

³ Renate von Heydebrand, *Probleme des Kanons – Probleme der Kultur- und Bildungspolitik*, in: *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*, hg. von Johannes Janota, Tübingen 1993, Bd. 4, S. 3-22; dies. und Simone Winko, *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen*, in: *IASL* 19 (1994), S. 96-172; Simone Winko, *Literarische Wertung und Kanonbildung*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. von Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering, München 1996, S. 585-600; Rainer Rosenberg, *Kanon*, in: *Relexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. II, Berlin, New York 2000, S. 224-227. *Canon vs Culture: Reflections on the Current Debate*, hg. von Jan Gorak, New York 2001. Einen Überblick über die vielstimmige und teilweise verbissen geführte Kanondebatte in den USA bieten: Michael Böhler, *Cross the Border – Close the Cap! – Die Dekanonisierung der Elitkultur in der Postmoderne und die Re-Kanonisierung des Amerika-Mythos. Zur Kanondiskussion in den USA*, in: *Kanon Macht Kultur*, S. 483-503; Kurt Müller, *Zwischen kulturellem Nationalismus und Multikulturalismus. Zur literarischen Kanondebatte in den USA*, in: *Begründungen und Funktionen des Kanons*, S. 191-215; Erik Grimm, *Bloom's Battles. Zur historischen Entfaltung der Kanon-Debatte in den USA*, in: *Literarische Kanonbildung*, S. 39-54.

nen neuen Literatur-Kanon?,⁴ 1999 widmete das Organ des *Deutschen Hochschulverbandes* dem Thema *Bildungskanon* ein eigenes Heft,⁵ und unter der Überschrift *Was man lesen muß. Die Bibliothek der besten Bücher* ließ der *Spiegel* in einer Titelgeschichte im Juni 2001 Marcel Reich-Ranicki seine Vorstellungen von einem Kanon lesenswerter deutschsprachiger Literatur entwickeln.⁶ Die Sehnsucht nach Autoritäten, die Leselisten aufstellen und bei der Auswahl der Bücher helfen, ist offensichtlich nicht nur ein deutsches Phänomen, in seiner blendenden Satire *Dernier inventaire avant liquidation* spottet Frédéric Beigbeder über die in allen Medien grassierende ‚Kanonitis‘.⁷

Gerade angesichts des leichten Zugangs zur häufig nicht mehr beherrschbaren Informationsflut braucht offensichtlich der Benutzer neuer Medien Orientierungshilfen von als kompetent eingeschätzten Instanzen. Schüler, Studenten und Liebhaber von Literatur jeder Alterstufe greifen dankbar zu mehr oder weniger subjektiv begründeten Lektüreempfehlungen. Im akademischen Unterricht wurde seit der Umbruchphase der sechziger Jahre die berühmte Literaturliste aus Karl Otto Conrads weit verbreiteter *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, ein unter fachgeschichtlichen Aspekten schon selbst wieder kanonisch gewordener Text,⁸ durch aktuellere Zusammenstellungen von Wulf Segebrecht,⁹ Sabine Griese u. a.¹⁰ oder den sogenannten ‚Siegener Kanon‘¹¹ ersetzt. Neue Kanonsetzungen heben sich bewußt von ihren Vorgängern ab. Ein Kanon hat nicht nur Orientierungsfunktion, er polarisiert und reizt zum Widerspruch, ja er kann als verkrustete „Denkform“ zum Zeichen für intellektuelle Unbeweglichkeit, zum „Skandalon“ werden.¹² Trotz

⁴ Ulrich Greiner, *Bücher für das ganze Leben. Eine ZEIT-Umfrage. Brauchen wir einen neuen Literatur-Kanon?*, in: *Die ZEIT*, 16. 5. 1997. Zur publizistischen Resonanz dieser Umfrage siehe Hermann Korte, *K wie Kanon und Kultur. Kleines Kanonglossar in 25 Stichwörtern*, in: *Literarische Kanonbildung*, S. 25-38, S. 29.

⁵ *Forschung & Lehre* 4 (1999), mit Beiträgen von Politikern, Journalisten, Literaturwissenschaftlern und Philosophen.

⁶ *Der Spiegel*. Nr. 25, 18. 6. 2001, S. 206 ff.

⁷ Frédéric Beigbeder, *Dernier inventaire avant liquidation*, Paris 2001.

⁸ Karl Otto Conrady, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Horst Rüdiger und Peter Szondi und Textbeispielen zur Geschichte der deutschen Philologie*, Reinbeck bei Hamburg 1966, S. 111 ff (= *rowohlts deutsche enzyklopädie*); zur wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung dieser *Einführung* vgl. Klaus-Michael Bogdal, *Wissenskanon und Kanonwissen. Literaturwissenschaftliche Standardwerke in Zeiten disziplinären Umbruchs*, in: *Literarische Kanonbildung*, S. 55-89, S. 64f.

⁹ Wulf Segebrecht, *Was sollen Germanisten lesen? Ein Vorschlag*, 2. überarb. u. erw. Auflage Berlin, München, Bielefeld 2000 (Erste Auflage 1994).

¹⁰ *Die Leseliste. Kommentierte Empfehlungen*, hg. von Sabine Griese, Helmut Kerscher, Albert Meier, Claudia Stockinger, Stuttgart 1994.

¹¹ *Der Siegener Kanon. Beiträge zu einer „ewigen Debatte“*, hg. von Peter Gendolla u. Carsten Zelle unter Mitarbeit von Patricia Keßler, Jan Stachel u. Caroline Weiß, Frankfurt/M. 2000 (= *Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 70).

¹² So Wolfgang Welsch: „Das eigentlich Problematische aber ist, jenseits der Inhalte, die „Denkform“ Kanon. Kaum etwas ist zeitgenössisch inadäquater und schädlicher als deren Kombination von faktischer Borniertheit und selbstgefälligem Normativitätsdünkel.“ (ders.,

aller berechtigter und unberechtigter Angriffe zeigt sich das Phänomen Kanon von einer erstaunlichen Vitalität: „Kein Zweifel, – der Kanon lebt, und vielleicht ist er heute in der modernen Mediengesellschaft, mächtiger denn je.“¹³

Die vorliegende Studie versteht sich als ein Beitrag zur Geschichte der Kanonbildung, sie führt an eine historische Nahtstelle, an der ein Kanon etabliert, verfestigt und schließlich verändert wird im Laufe von nur wenigen Generationen deutscher Autoren. Es handelt sich um die vielleicht aufregendste Epoche der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte: die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹⁴ Ausgangspunkt für diese Beobachtungen bildet nicht ein Text, sondern ein Werk der antiken Kunst, der Torso vom Belvedere (Abb. 1), über dessen Wirkung freilich in Texten reflektiert wird. Der Literaturwissenschaftler neigt professionell dazu, sich einseitig auf den Text zu konzentrieren, aber gerade in der Kanondebatte zeigt es sich, daß gravierende ästhetische Entwicklungen sich nicht nur in einem Medium allein formieren: Kanonforschung ist per se interdisziplinäre Forschung.

Die Fallstudie geht in fünf Argumentationsschritten vor:

Am Beginn steht ein Problemaufriß in Form einer Versuchsanordnung (I), anschließend werden in den Kapiteln II und III die in den Forschungsfeldern Kanon und Generation praktizierten Methoden vorgestellt und auf ihre Effizienz hin überprüft. Anknüpfend an einige Basisinformationen zur antiken Skulptur wird danach zu fragen sein, worin eigentlich das Faszinosum dieser Statue für eine ganze Reihe einflußreicher deutscher Intellektueller gelegen hat. Methodisch orientiert sich der Beitrag an Emilio Bonfatti's vergleichbarer Untersuchung zur Rezeption des Sterbenden Fechters in der Kunst- und Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts.¹⁵ Dieser Hauptteil (IV) ist untergliedert in die Abschnitte:

1. Ein Kanon wird erfüllt: Goethes Vater in Italien
2. Ein Kanon wird neu bewertet: Winckelmann
3. Die Petrifizierung des Kanons: Volkmann

Skandalon Kanon. Gesellschaftskritik durch Klassikerlektüre?, in: *Forschung & Lehre* 4 (1999), S. 182-185, S. 185.

¹³ Gottfried Willems, *Der Weg ins Offene als Sackgasse. Zur jüngsten Kanon-Debatte und zur Lage der Literaturwissenschaft*, in: *Begründungen und Funktionen des Kanons*, S. 217-267, S. 217.

¹⁴ Zur Bedeutung der Epochenschwelle im 18. Jahrhundert für Kanonisierungsprozesse vgl. von Heydebrand u. Winko, *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon*, S. 133 und Karl Eibl, *Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Faust-Stoffes*, in: *Kanon Macht Kultur*, S. 60-77, S. 62.

¹⁵ Emilio Bonfatti, *Il gladiatore tra statuaria e letteratura*, in: *Il gesto, il bello, il sublime. Arte e letteratura in Germania tra '700 e '800*, hg. von dems., Roma, 1997, S. 27-75.

4. Die subversive Kraft des Kanons: Heinse

5. Der Kanon als Element im ästhetischen Diskurs: Schiller

Der letzte Abschnitt V bietet eine thesenhafte Zusammenstellung der Ergebnisse. Die Studie geht von der Überlegung aus, daß der Blick auf den Verlauf einer Kanondebatte in der Vergangenheit die Analysekompetenz für Debatten der Gegenwart zu stärken vermag.

I

Aufbau der Versuchsanordnung: Problemstellung

*Die erste Arbeit, an welche ich mich in Rom machte, war, die Statuen im Belvedere, nämlich den Apollo, den Laocoon, den so genannten Antinous und diesen Torso, als das Vollkommenste der alten Bildhauerey, zu beschreiben.*¹⁶

Dieser Satz aus Johann Joachim Winckelmanns Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, konzipiert 1756, hält einen Kanon antiker Skulpturen fest, über den im 18. Jahrhundert Konsens bestand. Es handelt sich um vier, sich noch heute in den Vatikanischen Museen befindende Statuen: den Apoll von Belvedere, die Laokoongruppe, eine Hermesfigur, die im 18. Jahrhundert fälschlicher Weise als Antinous-Darstellung gedeutet wurde, und den Torso, dem 1998 in der Münchner Glyptothek eine beeindruckende Ausstellung gewidmet war. Die moderne archäologische Forschung schätzt nach wie vor die vier Plastiken als bedeutende Kunstwerke, sie betrachtet aber die römischen Marmorkopien, die wahrscheinlich alle nach griechischen Vorbildern angefertigt wurden, nicht mehr als die absoluten Höhepunkte der antiken Kunst. Der Kanon hat sich geändert.

Griechische Originale – und dabei vor allem Werke aus der archaischen Epoche – erfreuen sich heute generell einer höheren Wertschätzung als die in die hellenistische Phase bzw. in die römische Kaiserzeit zu datierende Großplastik. Ein deutliches Indiz hierfür ist das Faktum, daß in dem Standardwerk *Griechi-*

¹⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom*. Die Abhandlung erschien zuerst 1759 in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Der Text der zweiten Auflage, publiziert in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* 5,1 (1762) ist leicht zugänglich in dem Band *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller unter Mitarbeit von Thomas Franke, Frankfurt/M. 1995, S. 174-180, S. 174 (= *Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd. 2); nach dieser Ausgabe wird die Torso-Beschreibung Winckelmanns zitiert.

sche Plastik von Reinhard Lullies von den vier Skulpturen allein dem Laokoon eine ganzseitige Abbildung mit ausführlicher Beschreibung gewidmet ist.¹⁷

Solche Verschiebungen von Präferenzen im Bereich des Ästhetischen sind nicht ungewöhnlich. Bereits im 18. Jahrhundert gibt es Schwankungen in der Einschätzung der antiken Kunst. Im Abstand von nur wenigen Jahrzehnten vollzieht sich eine gravierende Veränderung, welche sich für die deutsche Literatur- und Kulturgeschichte an einzelnen Persönlichkeiten festmachen lässt. Wenn man die beiden Faktoren Kanonbildung und zeitliche Dimension der Erfahrung zueinander in Verbindung setzt, so wird damit ein brisantes Untersuchungsfeld abgesteckt, in dem sich aktuelle methodische Ansätze kreuzen.¹⁸ Während das Phänomen Kanon den Moment des Exemplarischen und scheinbar Statischen betont, akzentuiert der Zeitfaktor – die nach Generationen von Italienreisenden zu differenzierende Wahrnehmung und Wertung – das dynamische Element in dieser Versuchsanordnung.

Die Geburtsdaten der ausgewählten Persönlichkeiten, denen innerhalb der deutschen Antikenrezeption eine repräsentative Rolle zukommt, liegen in nur geringen Sequenzabständen. Johann Caspar Goethe, der Vater des Weimarer Klassikers, wurde 1710 geboren, Johann Joachim Winckelmann, die zentrale Figur innerhalb der deutschen Szene, 1717, Johann Jakob Volkmann, der Verfasser des meist benutzten deutschsprachigen Reiseführers im späten 18. Jahrhundert, erblickte 1732 das Licht der Welt, Johann Wolfgang Goethe wurde 1749 geboren, drei Jahre nach Wilhelm Heinse, einer besonders bizarren Figur unter den deutschen Italienreisenden. Der jüngste in dieser Reihe, Friedrich Schiller (geboren 1759), hat im Gegensatz zu den übrigen Autoren den Torso nicht im Original gesehen und gehört doch aufgrund seiner theoretischen Reflexionen über die Statue in diese Rezipienten-Reihe. Die Namen dieser Schriftsteller stehen für unterschiedliche Positionen in der Kunstdebatte des 18. Jahrhunderts. Von enzyklopädischer Wissensspeicherung über die religiöse Formen adaptierende Antikenverehrung bis hin zu klassizistischen Normierungen, die gleich wieder Opposition hervorrufen, reichen dabei die Varianten.

¹⁷ Reinhard Lullies, *Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus*, Aufnahmen von Max Hirmer, München 1972, Abb. 278, 279, S. 93f.

¹⁸ Auf den Zusammenhang zwischen dem Generationen-Phänomen und Kanonisierungsprozesse weist Alexander Honold, *Die Zeit als kanonbildender Faktor: Generation und Geltung*, in: *Kanon Macht Kultur*, S. 560-580.

II Kanon

Da der Begriff Kanon in verschiedenen Disziplinen – der Theologie, der Klassischen Archäologie und der Kunstgeschichte, der Rechts- und Literaturwissenschaft – in differenzierter Weise benutzt wird,¹⁹ ist es geboten, nach dem gemeinsamen Nenner dieses Terminus' zu suchen und vor allem zu bestimmen, welche spezifische Bedeutung für eine ästhetisch-kulturhistorische Fragestellung erkenntnisfördernd einzusetzen ist. Renate von Heydebrand hat eine konzise Bestimmung geliefert, in der prägnante Merkmale festgehalten sind:

„Als ‚Kanon‘ gilt ein Korpus, sei es von mündlichen Überlieferungen – etwa von Mythen –, sei es von Schriften, ein Korpus von Werken und von Autoren also, das eine Gemeinschaft als besonders wertvoll und deshalb als tradierend wert anerkennt und um dessen Tradierung sie sich kümmert. Zu jedem Kanon gehört also eine Trägergruppe, auf die seine Geltung zu beziehen ist.“²⁰

Wenn man diese aus der Perspektive der Textwissenschaft gegebene Bestimmung um den Substanzbereich der gegenständlichen Artefakte erweitert, so erhält man ein methodisches Instrumentarium, das sich für die vorliegende Untersuchung gewinnbringend einsetzen läßt. Wichtigstes Ergebnis der modernen Kanondebatte, die hier Anregungen der Memoria-Forschung aufnimmt, ist die Einsicht in die Geschichtlichkeit solcher Wertsetzungen und ihre Rückbindung an soziale Gruppen.²¹ Maurice Halbwachs' berühmte Feststellung:

«En résumé, il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres dont les hommes vivant en société se servent pour fixer et retrouver leurs souvenirs.»

„Es gibt kein mögliches Gedächtnis außerhalb derjenigen Bezugsrahmen, deren sich die in der Gesellschaft lebenden Menschen bedienen, um ihre Erinnerungen zu fixieren und wiederzufinden.“²²

¹⁹ Vgl. Alois Hahn, *Kanonisierungsstile*, in: *Kanon und Zensur*, S. 28-37, S. 28f.

²⁰ von Heydebrand u. Winko, *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon*, S. 131; vgl. auch die neueste, präzise Gegenstandsbestimmung durch Simone Winko: „Als Kanon in diesem Sinne ist ein Korpus von Texten aufzufassen, an dessen Überlieferung eine Gesellschaft oder Kultur interessiert ist. Der Kanon ist ‚gemacht‘ und hat in mehrfacher Sicht etwas mit Macht zu tun.“ (dies., *Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen*, in: *Literarische Kanonbildung*, S. 9-24.

²¹ „Die Kriterien, nach denen Texte ausgewählt und interpretiert werden, sind historisch und kulturelle variabel: ihre Gliederung hängt auch von der jeweiligen Träger- und Interessengruppe ab, die die Kanonisierung vollzieht.“ So Winko, ebd., S. 596.

²² Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire, Nouvelle édition*, Paris 1935, S. 107. Deutsche Ausgabe: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, übersetzt von Lutz Goldsetzer, Frankfurt/M. 1985, S. 121.

gilt ohne Einschränkung für die Kanonsetzung. Der Kanon ist Teil des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft.²³ Nach Jan und Aleida Assmann ist dieses kulturelle, durch Institutionen und Rituale gestützte Langzeitgedächtnis zu unterscheiden von dem kommunikativen Gedächtnis, dessen Horizont sich im Laufe von drei bis vier Generationen verändert. Kanon – Gedächtnis und Generation sind sozial-anthropologisch bedingte Kategorien, die in komplexer Relation zu einander stehen. Sowohl bei der Etablierung als auch beim Aufrechterhalten der Autoritätsgeltung von bestimmten Werken agieren Interessengruppen, die ihre Identität in solchen Traditionen finden und sich dadurch abgrenzen von anderen sozialen Formationen. Ein Schriftstück oder ein Kunstwerk allein zeigen noch keine Wirkung, es bedarf des Faktums der Sinnpflege, der Textexegese oder der Erläuterung und Interpretation eines Monumentes.²⁴

Am Beispiel der Statuen im Belvedere lassen sich diese Mechanismen der Konservierung geradezu beispielhaft demonstrieren. Durch die zufällige Entdeckung der Laokoongruppe 1506 auf dem Esquilin tritt das Denkmal aus dem Speichergedächtnis der Antike, das bis heute zum Teil noch unerforscht unter der Erdoberfläche verborgen ist.²⁵ Der Fund fiel in eine Zeit, die empfänglich

²³ Zur Bedeutung des kulturellen Gedächtnisses vgl. vor allem folgende Studien: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hg. von Aleida und Jan Assmann und Christof Hardmeier, 2. unv. Aufl. München 1993 (= *Archäologie der literarischen Kommunikation* 1); Aleida und Jan Assmann, *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, Studienbrief zur Studieneinheit 11 des Funkkollegs Medien und Kommunikation*, Weinheim 1991; Aleida Assmann, *Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses*, in: *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, hg. von Hartmut Böhme und Klaus Scherpe, Reinbeck bei Hamburg 1996, S. 96-111; Hubert Cancik und Hubert Mohr, *Erinnerung / Gedächtnis*, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 299-323; Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999. Auf die substantielle Verbindung zwischen Kanon- und Memoria-Forschung wiesen zuletzt Markus Asper, *Kanon*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 869-882, Sp. 869 und Gerhard R. Kaiser, *Anthologie: Kanon und Kanonskepsis. George / Wolfskehl, Hofmannsthal, Borchardt*, in: *Begründungen und Funktionen des Kanons*, S. 107-137, S. 131.

²⁴ Zur „Institution der Sinnpflege“ vgl. Aleida und Jan Assmann, *Kanon und Zensur als kultursoziologische Kategorien*, in: *Kanon und Zensur*, S. 7-27, S. 13 ff.

²⁵ Zur Fundgeschichte der Laokoongruppe vgl. Ad. Michaelis, *Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere*, in: *JDI* 5 (1890), S. 5-72; Heinz Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, Leipzig 1953 (= *Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Phil. hist. Kl.* 46,2); Hellmut Sichtermann, *Laokoon*, Bremen 1957 (= *Opus Nobile* 3); ders., *Der wiederhergestellte Laokoon*, in: *Gymnasium* 70 (1963), S. 193-211; Georg Daltrop, *Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung*, Konstanz 1982 (= *Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen*, Heft 5); Bernard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988, S. 11 ff; Paolo

war für die Schönheit antiker Skulptur und die deren Nacktheit als eigenen ästhetischen Reiz zu schätzen wußte. Nicht zufällig gehörte Michelangelo, der entscheidend zu dieser Neuorientierung der Renaissancekunst beigetragen hat, zu den ersten Bewunderern der Laokoonplastik, der sofort kanonischer Rang zugesprochen wurde. Ähnlich wie beim *Œuvre Homers* in der Dichtung setzte hier ein Werk der bildenden Kunst bei seinem ersten Auftauchen Maßstäbe.²⁶

Der Kunstkenner und Sammler Papst Julius II (1503-1513) stellte auch aus Repräsentationsgründen die Laokoongruppe im Hof des Belvedere auf, dessen erlesenes Statuenprogramm, das nach dem Vorbild der Vergilschen Aeneis gebildet war, schon lange das Interesse von Humanisten und Diplomaten gefunden hatte. Wenige Jahre später gehörte auch der Torso zu dieser Musterchau antiker Kunst:²⁷ Ein Kanon war fixiert.

Bereits in der Frühen Neuzeit beginnt die Sinnpflege dieser Monumente, deren Bedeutung entschlüsselt und an spätere Generationen weitergegeben wird. Die kontrollierte Kompetenzvermittlung ist eines der Hauptanliegen von Kanonisierungen: So wie das Lesen eines Textes gelernt sein will, so bedarf auch in besonderer Weise das Betrachten eines Kunstwerks der Schulung durch Experten. Sowohl die Lektüre als auch die visuelle Wahrnehmung fordern „aktive Konstruktionsleistungen“²⁸ des Rezipienten.

In der literaturwissenschaftlichen Debatte über den Kanon ist natürlich auf die Etymologie des griechischen Wortes κανών – die Vokabel stammt aus dem Semitischen – und dessen Bedeutung „Meßrute, Maßstab“ hingewiesen worden,²⁹ und es wurde auch klargestellt, daß die Antike das Phänomen verbindlich erachteter Autoren kannte, dieses aber nicht mit dem Terminus Kanon

Liverani, *Geschichte des Cortile Ottagono im Belvedere*, in: *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie „Città del Vaticano“ . Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums / Deutsches Archäologisches Institut*, hg. von Bernard Andreae, Bd. 2, *Museo Pio Clementino – Cortile Ottagono*, Berlin, New York 1998, S.V-XV.

²⁶ Uvo Hölscher, *Über die Kanonizität Homers*, in: *Kanon und Zensur*, S. 237-145, S. 237.

²⁷ Paolo Liverani, *Der Statuenhof im Belvedere*, in: *Der Torso. Ruhm und Rätsel. Mit Beiträgen von Vinzenz Brinkmann, Bert Kaeser und Paolo Liverani. Katalogbearbeitung Markus Ewel und Ilse von zur Mühlen. Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlung und Glyptothek München mit den Vatikanischen Museen*, hg. von Raimund Wünsche, Rom, München 1998, S. 13-19.

²⁸ Winko, *Literarische Wertung und Kanonbildung*, S. 588.

²⁹ Herbert Oppel, *Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen (regula- norma)*, Leipzig 1937, S. 3 ff (= *Philologus*, Suppl. 30,4); Ernst A. Schmidt, *Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur*, in: *Kanon und Zensur*, S. 246-258, S. 247; Asper, *Kanon*, Sp. 869; Jürgen Diemer, *Entwicklungen des Kanongedankens in der Antike*, in: *Begründungen und Funktionen des Kanons*, S. 9-20, S. 9.

bezeichnete.³⁰ Wenn man von der Trias der griechischen Tragiker oder den vorbildlichen neun Lyrikern sprach, verwendete man die Bezeichnung *οι εγκριθέντες* bzw. im Lateinischen die Formulierungen *inserere* (Horaz. *c.*, 1, 1, 35) bzw. *in numerum redigere / in ordinem redigere* (Quintilian, *Inst.or.* 10, 1, 54; 1, 4, 3).³¹

In der literaturwissenschaftlichen Kanondiskussion wurde allerdings die weitgespannte Dimension des Begriffs im Bereich der antiken Kunsttheorie zu wenig beachtet. Der griechische Bildhauer Polyklet aus dem 5. Jahrhundert vor Chr. hat gleich in doppelter Weise Maßstäbe gesetzt.³² Mit seinem Standbild des Doryphoros (Abb. 3) hat er ein Kunstwerk geschaffen, in dem die Zahlenbezüge und Proportionen zwischen den einzelnen Körperpartien in mustergültiger Form eingehalten werden. Bereits für die antiken Bildhauer wurde diese Statue zum Kanon.³³ Polyklet hat seine Überlegungen aber nicht nur in Exempla der Kunst, sondern auch in einer *Kanon* betitelten Schrift entfaltet, die nur in einer Inhaltsangabe und drei Fragmenten überliefert ist.³⁴ Eines dieser bei Plutarch überlieferten Fragmente zeigt nun eindeutig, daß man Polyklets Kanonvorstellung nicht auf das strikte Einhalten von Symmetriebezügen und mathematischen Formeln reduzieren darf, wie es in der Forschungsliteratur aber meist geschieht. Dietrich Schulz hat im *Hermes* 1955 diese Entdeckung gemacht, die außerhalb der Klassischen Philologie kaum zur Kenntnis genom-

³⁰ Hubert Cancik, *Kanon, Ritus, Ritual – Regionsgeschichtliche Anmerkungen zu einem literaturwissenschaftlichen Diskurs*, in: *Kanon und Theorie*, S. 1-19, S. 11f.

³¹ Schmidt, *Historische Typologie der Orientierungsfunktionen*, S. 247f.; Cancik, *Kanon, Ritus, Ritual*, S. 12.

³² Hans von Steuben, *Der Kanon des Polyklet. Doryphoros und Amazone*, Tübingen 1973; Werner Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, mit Aufnahmen von Max Hirmer, München 1969; S. 86f.; vgl. grundsätzlich die umfassende Dokumentation im *Ausstellungskatalog Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt/M. 1990 und hier insbesondere den Beitrag von Rolf Michael Schneider, *Polyklet: Forschungsbericht und Antikenrezeption*, S. 473-504; ferner German Hafner, *Polyklet Doryphoros. Revision eines Kunsturteils*, Frankfurt/M. 1997.

³³ Ein eindrucksvoller Beleg für den kanonischen Rang des Doryphoros findet sich bei Quintilian V, 12, 21: *An vero statuarum artifices pictioresque clarissimi, cum corpora quam speciosissima fingendo pingendove efficere cuperent, numquam in hunc ceciderunt errorem, ut Bagoam aut Megabuzum aliquem in exemplum operis sumerent sibi, sed doryphoron illum...* “ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoria Libri XII. Ausbildung des Redners in zwölf Büchern*, hg u. übersetzt von Helmut Rahn, 2 Teile, Darmstadt 1972, Bd. I, S. 624 (= *Texte zur Forschung*, Bd. 2/3); zuletzt hierzu: Michael Diers, *Bild versus Kunst und Kritik. Über Moden und Methoden in der Kunstgeschichte*, in: *Begründungen und Funktionen des Kanons*, S. 285-301, S. 288f.

³⁴ Die Textquellen zu Polyklet finden sich bei Johannes Overbeck, *Die antiken Schriftquellen der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, Nr. 929 ff., S. 166 ff. und bei Hermann Diels und Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Griechisch und Deutsch, 10. Aufl. Berlin 1961, Bd. I, Kap. 40, S. 391 ff. Zur polykletischen Schrift *Kanon* vgl. Ooppel, *Bedeutungsgeschichte des Wortes*, S. 14 ff.; Hanna Philipp, *Zu Polyklets Schrift „Kanon“*, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, S. 135-155.

men wurde.³⁵ Wegen der zentralen Bedeutung wird hier die betreffende Textstelle zitiert:

*Wie sich in jedem Fall das Schöne gleichsam aus vielen zu einem Kairos kommenden Zahlen unter (Mitwirkung) einer gewissen Symmetrie und Harmonie ergibt, das Häßliche aber infolge eines zufällig fehlenden oder unpassend zusätzlichen Einzelnen sogleich bereitwillig entsteht, so...“.*³⁶

Entscheidend ist der Grenzbegriff des Kairos, der unkalkulierbare Moment der Perfektion, der nicht zu erzwingen, sondern nur in einmalig günstiger Situation zu gewinnen ist. Seine Präsenz schafft das Schöne, sein Fehlen läßt den Eindruck von Häßlichkeit entstehen. Unter diesem Gesichtspunkt bedeutet für ein Artefakt, Teil des Kanons zu sein, eben nicht die sklavische Erfüllung vorgegebener Normen – ein Postulat, das häufig in klassizistischen Perioden erhoben wird –, sondern der Besitz des entscheidenden, nicht berechenbaren Formelementes, welches das Kunstwerk trennt von dem gelungenen Stück des Handwerks.

Wenn man den Kairos-Gedanken vom Kunstwerk auf einen Text überträgt, so öffnet sich eine erwägenswerte Perspektive für die literaturwissenschaftliche Kanonforschung, die erst jüngst – nachdem sie sich lange Zeit auf die kontextuellen Faktoren der Kanonbildung (Institutionen, Trägerschichten, etc.) konzentriert hatte – auch nach den Textmerkmalen fragt, die ein kanonisches Werk auszeichnen.³⁷ Nur zögerlich nähert sich die Kanonforschung – dies ist mit fachhistorischen und wissenschaftstheoretischen Gegebenheiten zu erklären³⁸ – nach einer auf hohem theoretischen Niveau geführten Debatte um unterschiedliche Kanon-Modelle der ästhetischen Dimension von kanonisierten Texten. Es geht im Grunde um die alte, aber noch immer nicht beantwortete Frage, warum es einen eigentümlich unausgesprochenen Konsens gibt über Werke, die – von

³⁵ Dietrich Schulz, *Zum Kanon Polyklets*, in: *Hermes* 83 (1955), S. 200-220.

³⁶ Schulz, *Zum Kanon Polyklets*, S. 201. Für Schulz hat Polyklet mit dem Begriff „die Irrationalität des Formbegriffs ausgedrückt“, und er zieht die weitreichende Folgerung: „Man wird die Annahme von der ausschließlichen Geltung des Symmetriebegriffs und des Maßes für die Ästhetik und die bildende Kunst des 5. Jahrhunderts einschränken müssen“ (S. 219). Zu der Übersetzung und der Interpretation der Stelle durch Schulz vgl. die Diskussion bei Philipp, *Zu Polyklets Schrift „Kanon“*, S. 140.

³⁷ Überzeugend hierzu Winko, *Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen*, S. 10.

³⁸ Simone Winko fragt nach den Ursachen für diese Zurückhaltung in der Kanonforschung und nennt zwei erwägenswerte Gründe: „Warum aber spielen Textmerkmale in den meisten Kanon-Modellen kaum eine Rolle, zumindest keine profilierte? Zum einen lässt sich die Konzentration auf Mechanismen der Rezeption und Distribution als Reaktion auf essenziellistische Vorstellungen vom Kanon verstehen. Sie richtet sich also gegen Modelle, nach denen ein Text seine Stellung im Kanon allein seinen Qualitäten zu verdanken habe. Zum andern ist dies Bewegung weg von den Eigenschaften eines Textes mit einer allgemeinen Tendenz in der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung zu sehen.“ Winko, *Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen*, S. 21.

ganz unterschiedlichen Standpunkten aus – als gelungen betrachtet werden. Das geschärfte Interesse für die ästhetischen Eigenschaften eines Textes bedeutet keinen Rückfall hinter erreichte theoretische Positionen der Forschung, die überzeugend herausgearbeitet hat, daß ästhetische Qualitäten nicht einem Werk inhärent sind, sondern diesem zugeschrieben werden. Christoph Bode gibt die *opinio communis* großer Teile der Kanonforschung wieder, wenn er feststellt: „Ein Kunstwerk, eine Komposition, ein Gedicht ist wertvoll für einen bestimmten Menschen, für eine bestimmte Gruppe, für eine bestimmte Gesellschaft und Kultur,“ und daran erinnert, daß diese Wertschätzung überdies noch von einem Zeitfaktor abhängig ist.³⁹

Ausgehend von dieser Basis ist es nur legitim, danach zu fragen, warum sich über Jahrhunderte hinweg bestimmte Werke im westlichen Kulturkreis einer hohen Wertschätzung erfreuen. In der Tat ist im Bereich der spezifischen Eigenschaften kanonischer Texte noch „einiges zu forschen und zu präzisieren.“⁴⁰ In gewisser Weise eine erste – sicher weitere Feindifferenzierungen erfordernde – Lackmus-Probe der ästhetischen Ausstrahlung eines Werks bildet die zeitverschobene Relektüre⁴¹ eines Textes in unterschiedlichen Kommunikationsräumen.

Es gibt Dichtungen, die zum „Kernkanon“⁴² der westlichen Kultur gehören, wie die *Ilias*, *Odyssee*, die *Göttliche Komödie*, Shakespeares Dramen oder Goethes *Faust* und *Werther*, die immer wieder von neuen Lesergenerationen gelesen werden und doch durch die Relektüre nichts an Attraktivität verlieren. Im Gegenteil: Diese Werke besitzen eine eigene Energie, die selbst wieder Autoren zum Schreiben stimulieren: James Joyce *Ulysses*, Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* sind hierfür markante Beispiele. Damit ein Artefakt / Text dauerhaft zum Kanon gehört, scheint es notwendig zu sein, daß zu den äußeren Faktoren der Sinnpflege und Konservierung auch die ästhetische Potenz – der unberechenbare Moment des Kairos – kommt, die konstant neue Leser anzieht und Autoren zu neuen poetischen, künstlerischen Kreationen antreibt.

Wenn man beim Kunstwerk kanonischen Rangs den Kairos als Konstitutivum setzt, so hat diese Festlegung Folgen für den Rezipienten: Nur der Betrachter,

³⁹ Christoph Bode, *Kanonisierung durch Anthologisierung. Das Beispiel der englischen Romantik*, in: *Begründungen und Funktionen des Kanons*, S. 89-105, S. 90.

⁴⁰ Winko, *Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen*, S. 21.

⁴¹ „Vielleicht könnte man die Literaturwissenschaft überhaupt als Kunst des Wiederlesens bezeichnen.“ So Barbara Johnson, *Die kritische Differenz: BarteS/BALZac*, in: *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*, hg. von Aleida Assmann, Frankfurt/M. 1996, S. 142-155, S. 142.

⁴² Zum Begriff „Kernkanon“ vgl. Korte, *K wie Kanon und Kultur*, S. 34.

der diesen Moment erkennt, ist in der Lage, ein Kunstwerk angemessen zu würdigen. Wie die zeitliche Staffelung dieser Rezeption beim Torso vom Belvedere aussieht, soll mit dem Blick auf verschiedene Generationen von deutschen Italienreisenden ausgeführt werden.

III

Generation

An dem Beginn dieser Skizze steht ein Zitat aus Karl Mannheims klassischer Abhandlung: „Das Problem der Generationen ist ein ernst zu nehmendes und wichtiges Problem.“⁴³ Man kann mit gutem Grund noch hinzufügen, es ist ein aktuelles Problem, wie der Blick auf die Felder der Politik, der Wirtschaft und auch der Wissenschaft beweist.⁴⁴ Die Organisatoren des Bonner Germanistentages 1997 trugen der Bedeutung der Generationen für die Fachentwicklung dadurch Rechnung, daß sie ein eigenes Forum für dieses Thema eingerichtet hatten.

Intendiert ist hier nun keine Wiederbelebung einer pseudowissenschaftlichen Generationstheorie à la Julius Petersen⁴⁵ oder Wilhelm Pinder⁴⁶, über deren astrologischen Erkenntniswert der Romanist Werner Krauss das Nötige gesagt hat.⁴⁷ Vielmehr soll das Faktum beachtet werden, daß eine relativ homogene Trägerschicht, die bürgerliche Intelligenz, welche maßgeblich den Kanon des Schönen im 18. Jahrhundert neu bestimmt, in kurzen Zeitabständen Verjüngungen erlebt. Wie Goethe in *Dichtung und Wahrheit* bei der Charakterisierung der anfänglichen Überlegenheit Herders über den Straßburger Studenten treffend bemerkt, stellen dabei schon fünf Jahre Altersunterschied eine remar-

⁴³ Karl Mannheim, *Das Problem der Generationen*, in: *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie* 7 (1928), S. 157-330, S. 168.

⁴⁴ Stellvertretend für viele Beispiele: Jochen Zink, *Väter und Söhne. Generationen in der den Literaturwissenschaften* am 4. April 2001 in der *FAZ*. Zink registriert einerseits den inflationären Gebrauch des Generationenbegriffes für die Erklärung unterschiedlicher sozialer und kultureller Phänomene und weist andererseits auf Probleme und Chancen, die sich durch seinen Einsatz als wissenschaftliches Analyseninstrument ergeben: „Auch wenn die feuilletonistische Geläufigkeit und selbstverständliche Abrufbarkeit des Generationenbegriffs eher gegen seine wissenschaftliche Verwendung spricht, erweist sich sein heuristischer Wert besonders auf dem Feld der Geschichte der Literaturwissenschaften.“

⁴⁵ Julius Petersen, *Generation*, in: ders., *Die Wesenbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig 1926, S. 132-170; ders., *Die literarischen Generationen*. Berlin 1930 (zuerst in: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, hg. von Emil Ermantinger, Berlin 1930, S.130-187).

⁴⁶ Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin 1926.

⁴⁷ Werner Krauss, *Periodisierung und Generationstheorie* (1968), in: ders., *Die Innenseite der Weltgeschichte. Ausgewählte Essays über Sprache und Literatur*, Leipzig 1983, S. 97-108, vgl. S. 105f. zu Wilhelm Pinders ‚Theorie‘: „Das ist genau der Punkt, auf dem die Astronomie in Astrologie umschlägt, auf dem der Versuch einer biologisch-historischen Untermauerung der Generationstheorie zugunsten einer mystischen Konzeption eines Schicksalszusammenhangs preisgegeben wird.“

kable Größe dar.⁴⁸ Die Zeiteinheit von fünf Jahren ist für bildungsgeschichtliche Prozesse aussagekräftiger als das biologische Maß von drei Dekaden. Zur Illustration ein Beispiel aus der Lebenswelt Universität: Die fünf Jahre, die zwischen dem Studienanfänger und dem Doktoranden liegen, bilden im Universitätsalltag eine akademische Generation, deren Angehörige durch gleiche Lehrer und zeitweilig dominierende Methodendebatten ihre wissenschaftliche Sozialisation erfahren haben.

Die Diskreditierung der Generationstheorie durch ihre Adaption in der NS-Germanistik war so stark, daß nach 1945 dieses Thema in der westdeutschen Literaturwissenschaft fast tabuisiert war. Bezeichnenderweise lagen bis vor wenigen Jahren nennenswerte Beiträge hierzu nur von ausländischen Wissenschaftlern, von englischen und niederländischen Kollegen vor. Beide Aufsätze, erschienen in *German Life & Letters* und in der *Zeitschrift für deutsche Philologie*,⁴⁹ betonen aber unabhängig voneinander, daß – abgesehen von der Ideologisierung dieses Themas – die Diskussion seit Dilthey und Pinder gezeigt hat, daß der Begriff zu schwammig, die Kriterien zu vage und die Ableitungen zu beliebig seien, als daß die Generationentheorie als eigenständige literaturwissenschaftliche Theorie auftreten könnte. Ihre methodischen Instrumentarien entsprechen nicht den Standards, die an eine Literaturtheorie, die diesen Namen verdient, zu legen sind.

Erst in den letzten vier, fünf Jahren gibt es Überlegungen, die zu einer Aufwertung nicht des völlig indiskutablen biologischen, wohl aber im Anschluß an Karl Mannheim und Richard Alewyn⁵⁰ des soziologischen Generationenbegriffs geführt haben.⁵¹ In literaturwissenschaftlichen und philosophischen Hand-

⁴⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, II,10, *Hamburger Ausgabe* IX, S. 405.

⁴⁹ Janet K. King, *The generation theory in German literary criticism*, in: *German Life & Letters* 25 (1971/1972), S. 334-343; Hans Elema, *Generationsgruppen*, in: *ZfdPh* 99 (1978), S. 99-125.

⁵⁰ Richard Alewyn, *Das Problem der Generation*, in: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 5 (1929), S. 519-527.

⁵¹ Vor allem Politik-, Sozial- und Erziehungswissenschaftler operieren mit der Kategorie der Generation. Eine Auswahl: Helmut Schelsky, *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*, Düsseldorf 1957; Helmut Fogt, *Politische Generationen. Empirische Bedeutung und theoretisches Modell*. Opladen 1982 (= *Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Forschung* 32); Claus Leggewie, *Die 89er. Porträt einer Generation*, Hamburg 1995; *Was will die jüngere mit der älteren Generation? Generationenbeziehungen und Generationenverhältnisse in der Erziehungswissenschaft*, hg. von Jutta Ecarius, Opladen 1998, S. 99-117; *Medien-Generation. Beiträge zum 16. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft*, hg. von Ingrid Gogolin u. Dieter Lenzen, Opladen 1999; *Generationen in Familie und Gesellschaft*, Martin Kohli u. Marc Szydlík, Opladen 2000 (= *Lebenslauf – Alter – Gesellschaft*, Bd. 3); Claudine Attias-Donfut et Martine Segalen, *Le Siècle des grands-parents. Une génération phare, ici et ailleurs*, Paris 2001.

büchern erscheinen Grundsatzartikel zu dem Stichwort „Generation“,⁵² und vor allem Walther Erhart hat im Dezember-Heft 2000 von *Lili* eine Neubewertung des Begriffes vorgeschlagen: Er versteht den Terminus Generation als eine „Art Kitt oder Transmissionsmittel“ um auseinanderlaufende Teilgebiete der Wissenschaftsgeschichte zusammen zu führen.⁵³ Wenn die vorliegende Studie mit dem Generationenbegriff operiert, so werden diese aktuellen methodischen Anstöße aufgegriffen und deren heuristischer Wert für die Erklärung von Einzelaspekten der kulturgeschichtlichen Entwicklung betont. Der Generationenbegriff bietet keinen Goldenen Schlüssel zum Verstehen aller Probleme, er ist nur ein, allerdings bedeutender Faktor innerhalb des Komplexes Kanon – Memoria – Generation, dessen Bedeutung im jeweiligen Kontext bestimmt werden muß.

Zu einem Generationenverband können Personen gleicher Jahrgänge gezählt werden, die nach Herkunft, Konfession und Erziehung eine ähnliche Sozialisation erfahren haben. Die Zugehörigkeit zu einer Alterskohorte bedeutet keine Determinante, die ausschließlich die Prägung der Individualität bestimmt; im Zusammenspiel mit anderen Faktoren kann sie an Bedeutung gewinnen, die bis in den Kernbereich einer Persönlichkeit reicht. Das Operieren mit dem Generationenbegriff ist besonders erkenntnisfördernd in Epochenumbrüchen, etwa der Sattelzeit um 1800, den Jahren 1914, 1933 oder 1989, an denen es eine große Rolle spielt, in welcher Relation zu den historischen Einschnitten die persönlichen Lebensdaten stehen.

So wie zahlreiche Phänomene in den westlichen Gesellschaften ab Mitte der sechziger Jahre mit Blick auf die 68er-Generation⁵⁴ besser zu verstehen sind, verspricht auch die Konzentration auf unterschiedliche zeitliche Reaktionen auf ein bestimmtes, innerhalb der Ästhetikdebatte exponiertes Kunstwerk we-

⁵² Manfred Riedel, *Generation*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Basel, Stuttgart 1974, Sp. 274-278; Hans Ulrich Gumbrecht, *Generation*, in: *Realexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin, New York 1997, S. 697-699.

⁵³ Walter Erhart, *Generationen – zum Gebrauch eines alten Begriffes für die jüngste Geschichte der Literaturwissenschaft*, in: *Lili* 30 (2000), H. 120, S. 81-107, S. 85. Vgl. auch die Reflexion S. 82: „Zwar scheint sich die Rede über Generationen zumeist immer noch im Feld jener eher feuilletonistisch-beiläufigen oder auch biographisch-lebensgeschichtlichen Randbemerkungen zu bewegen; dennoch dient das Konzept der Generation in den Sozial- und Kulturwissenschaften – damals wie heute – stets auch dazu, teils festgefahrene, teils diffundierende Theorien des gesellschaftlichen Wandels neu zu perspektivieren.“

⁵⁴ Zu diesem Themenkomplex zuletzt: Silvio Vietta, *Germanistik der siebziger Jahre zwischen Innovation und Ideologie*, München 2000; *Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich. Wissenschaft- Literatur- Medien*, hg. von Rainer Rosenberg, Inge Münz-Koenen u. Petra Boden u. Mitarb. v. Gabriele Gast, Berlin 2000; vgl. insbesondere die Beiträge in diesem Sammelband von Klaus R. Scherpe, *Störfall 1968. Krise der Legitimation – Antiautorität – Authentizität*, S. 97-108 und Rainer Rosenberg, *Die sechziger Jahre als Zäsur in der deutschen Literaturwissenschaft. Theoriegeschichtlich*, S.153-179; aus journalistischer Perspektive Jürgen Busche, *Die 68er. Biographie einer Generation*, Berlin 2003.

sentliche Einsichten in gravierende kulturgeschichtliche Transformationsprozesse an der Epochenschwelle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

IV

Der Torso vom Belvedere

Der vierte Teil bietet Basisinformationen zur Fundgeschichte, Datierung und musealen Präsentation des exponierten Kunstwerks, dem eine seismographische Funktion innerhalb der deutschen Antikenrezeption zukommt.⁵⁵ Das 1,59 m hohe Statuenfragment stellt einen muskulösen, nackten männlicher Körper in sitzender Position dar, von dem nur Rumpf und Oberschenkel erhalten sind. Die Marmorskulptur ruht auf einen Raubtierfell, das über den linken Oberschenkel geschwungen ist. Die zoologische Bestimmung des Felles ist zusammen mit der schlüssigen Erklärung der großen Düpellöcher an den Schenkeln und der Rückenpartie von zentraler Bedeutung für die Interpretation dieser Figur.

Auf dem Felsblock steht die Künstlerinschrift:

*Apollonius, Sohn des Nestor, aus Athen hat es geschaffen.*⁵⁶ Ein attischer Bildhauer dieses Namens ist allerdings in der übrigen antiken Überlieferung nicht bekannt, so daß die Künstlernennung nicht weiter bei der Datierung und Deutung der Statue hilft. Aufgrund epigraphischer Merkmale ist die Inschrift in das erste Jahrhundert vor Christi zu setzen.⁵⁷ Datierungen auf der Basis stilistischer Kriterien weisen den Torso in die zeitliche Nähe der Laokoongruppe, deren Datierung aber selbst wieder umstritten ist, oder des Pergamonaltars, dessen Fries mit einiger Genauigkeit in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung zu fixieren ist. Mit der stilistischen Datierung in das 2. vorchristliche Jahrhundert läßt sich die Form der Inschrift nicht verbinden.

Es gibt theoretisch zwei Lösungsmöglichkeiten dieses Konflikts: Wenn man an der Datierung ins 2. Jahrhundert festhält, kann die Statue im Vatikan kein griechisches Original sein, es handelt sich dann um eine römische Kopie nach einem Marmor-, möglicherweise auch nach einem Bronzestandbild. Bei der Unsicherheit von stilistischen Datierungen ist aber auch denkbar, daß ein Mar-

⁵⁵ Werner Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, S. 284 ff.; Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London 1981, S. 311f. und vor allem Wünsche, *Der Torso. Ruhm und Rätsel*.

⁵⁶ Fuchs, *Skulptur der Griechen*, S. 284.

⁵⁷ Zur Inschrift und den Datierungskonsequenzen vgl. Wünsche, *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, S. 85 ff.

mororiginal aus der Mitte des 1. Jahrhunderts überliefert ist. Dieser Befund würde dann mit der epigraphischen Analyse übereinstimmen.

Für die Rezeption viel wichtiger als die Datierung ist die Deutung der Statue. Schon bei der ersten Erwähnung des Denkmals durch Cyriacus von Ancona im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts wird die Plastik als Hercules betrachtet: *figura, quae dicitur Herculis*.⁵⁸ Diese Interpretation, der sich auch Winckelmann anschließt, fußt – abgesehen von der athletischen Erscheinung der Gestalt – auf der Identifizierung des Fells als Löwenfell, dem typischen Attribut des Herkules. Erst 1887 erkannte der Breslauer Anatom Carl Hasse, daß es sich aufgrund der geringen Schädelgröße und der fehlenden Quaste nicht um ein Löwenfell, sondern um ein Pantherfell handelt.⁵⁹ Damit war der Herkules-Deutung die Basis entzogen. Mit dieser Entdeckung wurde zwar eine Fehlinterpretation ausgeschaltet, aber die Schwierigkeiten bestanden sogar in potenziert Form weiter: Denn das Pantherfell ist innerhalb der antiken Ikonographie kein so eindeutiges Epitheton wie das Löwenfell. Nacheinander wurden Polyphem, Skiron, Marsyas und mit recht gewichtigen Argumenten zuletzt 1996 von Erika Simon Philoktet, der große Leidende der griechischen Mythologie als Deutung vorgeschlagen.⁶⁰ Der Münchner Archäologe Raimund Wünsche hat nun mit einleuchtenden Argumenten nachgewiesen, daß alle diese Erklärungsversuche entweder aus ästhetisch-mythologischen Gründen nicht greifen oder äußere Fakten, wie die Düpellöcher und Bruchstellen an der Statue, nicht oder nur ungenügend berücksichtigen.⁶¹

Wünsche selbst schlägt basierend auf Motivvergleichen der Skulptur mit Beispielen antiker Kleinkunst – Innenbilder auf Lampen und Bronzegefäßen, Glaspasten, Münzen und Bronzestatuetten – die Deutung des Torso als Sinnenden Aias (Abb. 2) vor. Aus der *Ilias* ist bekannt, daß die griechischen Heerführer Pantherfelle trugen. Die Skulptur hält nach Wünsche den Augenblick kurz vor dem Selbstmord des Aias fest: Der mythische Held ersticht sich aus Scham über die begangene Wahnsinnstat, dem Niedermetzeln einer Schaf- und Rinderherde, die er für Odysseus und andere griechische Heerführer angesehen hatte. Das nach unten gehaltene, gleich auf sich selbst gerichtete Schwert ist das Kennzeichen antiker Aias-Darstellungen. Anhand von Modellen und Rekonstruktionsversuchen, welche die anatomischen Gegebenheiten der Statue

⁵⁸ Zitiert ebd., S. 25.

⁵⁹ Carl Hasse, *Wiederherstellung antiker Bildwerke*, Bd 3: *Torso vom Belvedere*, Jena 1887, S. 13 u. 16; Wünsche, *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, S. 67.

⁶⁰ Erika Simon, *Philoktet – ein kranker Heros*, in: *Geschichte – Tradition – Reflexion*. Festschrift für Martin Hengel, hg. von Hubert Cancik, Hermann Lichtenberger, Peter Schäfer, Bd. 2: *Griechische und Römische Religion*, hg. von Hubert Cancik, Tübingen 1996, S. 15-39.

⁶¹ Wünsche, *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, S. 66f.

berücksichtigen, gelingt es dem Archäologen, nachzuweisen, daß allein diese Haltung des Schwertes die komplizierte Lage der Düpellöcher einleuchtend zu erklären vermag. In einem Abguß hat Wünsche diese sowohl ästhetisch als auch mythengeschichtlich und nach technisch-bildhauerlichen Gesichtspunkten überzeugende Lösung bei der Ausstellung *Der Torso. Ruhm und Rätsel* vorgestellt.⁶² Die archäologische Fachdiskussion über diesen Vorschlag ist im Augenblick in vollem Gange.

Aus Berichten von Humanisten ist zu entnehmen, daß der Torso spätestens zu Anfang des Pontifikats von Paul III (1534-1549) in die Päpstlichen Sammlungen gekommen ist und dort im berühmten Cortile del Belvedere zu besichtigen war. Paolo Liverani hat über die Auswertung von Archivalien die verschiedenen Platzierungen des Torso nachgewiesen, der schließlich ab Mitte des 17. Jahrhunderts im Zentrum des Hofes aufgestellt war.⁶³ Durch die Präsentation an exponierter Stelle wurde die Wertschätzung der Statue eigens betont.

1. Ein Kanon wird erfüllt: Goethes Vater in Italien

Diese museale Situation fand Johann Caspar Goethe vor, als er im Jahr 1740 Rom besuchte. Der Vater von Johann Wolfgang Goethe hat nach der Rückkehr nach Deutschland viele Jahre später seine Reiseeindrücke zur Sprachübung in Italienisch aufgezeichnet. Zum Torso bemerkt er:

Poco innanzi si vede un tronco di marmo, che dicono esser di Ercole, insiepatò con un rastello di ferro, ed assai stimato dai pittori, che sovent ne pigliano copia.

*Anschließend kommt man zu einem marmornen Rumpf, der für einen Herkules gilt; er wird von einem eisernen Gitter umgeben, und die Maler, die ihn häufig abzeichnen, schätzen ihn sehr.*⁶⁴

⁶² Ebd., S. 72 ff.

⁶³ Paolo Liverani, *Der Statuenhof im Belvedere*, in: ebd., S. 13-19. Zur Rezeptionsgeschichte der Statue vgl. Christa Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Bern, Frankfurt/M. 1973 (= *Europäische Hochschulschriften*. Reihe XXVIII, *Kunstgeschichte*, Bd. 1) und Günter Schweikhart, *Zwischen Bewunderung und Ablehnung: der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: *Kölner Jahrbuch* 26 (1993), S. 27-47.

⁶⁴ Johann Caspar Goethe, *Viaggio in Italia (1740)*, Prima edizione a cura e con introduzione di Arturo Farinelli, Volume primo, *Testo*, Roma 1932, S. 221f. Im Kommentar weist Farinelli nach, daß Johann Caspar Goethe fast wörtlich diese Passage aus Johann Georg Keyßlers *Neueste Reise durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien und Lothringen* (Hannover 1740, S. 584) übernommen hat: *Epigapfi e iscrizioni, note illustrative e rettifiche, indici*, Volume secondo, Roma 1933, S. 311. Eine sorgfältig kommentierte deutsche Ausgabe legte Albert Meier vor: Johann Caspar Goethe, *Reise durch Italien (Viaggio per l'Italia)*,

Dieser Eintrag ist in seiner Nüchternheit geradezu charakteristisch für die gesamte Darstellung. Johann Caspar Goethe verkörpert den Typ des aufgeklärten Bürgers auf Reisen, der sein polyhistorisches Wissen an den Originalschauplätzen mit Hilfe der kurrenten Reiseführer, des Missons,⁶⁵ Nemeitz⁶⁶ und Keyßlers⁶⁷ verifiziert: Er besichtigt die Statue nur, weil sie im Kanon der Guides aufgelistet wird. Goethes Vater ist dank seiner Ausbildung vertraut mit der antiken Überlieferung, aber in seiner enzyklopädischen Ausrichtung ist alles in gleicher Weise für ihn interessant, die Konstruktion einer römischen Brücke⁶⁸ ebenso wie der Apoll vom Belvedere oder der Torso. Diese Wahrnehmungsform hat Auswirkung auf die Art der Darstellung, es herrscht das Prinzip der additiven Notation, die kaum nach Wertigkeit differenziert. Wenn ihm etwas an antiken Skulpturen auffällt, so ist dies nicht die auratische Wirkung des Kunstwerks, sondern es sind die beigefügten Inschriften.⁶⁹ Die kanonische Bedeutung der Statuen im Belvederehof, welche die bildenden Künstler längst erkannt hatten, muß dem Buchgelehrten von außen signalisiert werden: Aufmerksam registriert er die große Anzahl der Kopisten, die sich mit ihrem Skizzenblock vor der Statue aufgestellt haben, für ihn ist dies neben der Eintragung in den Reiseführern ein Zeichen für die Bedeutung des Kunstwerks.⁷⁰ Es fehlt in der emotionslosen Registration, die korrekt den damaligen Wissensstand wiedergibt, jede Spur der Antikenbegeisterung, die in der nächsten Generation von Italienreisenden festzustellen ist.

2. Ein Kanon wird neu bewertet: Winckelmann

Als Goethes Vater wahrscheinlich noch an seinen Reiseerinnerungen arbeitete, erschien 1759 in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* ein Beitrag über den Torso, der in der deutschen Antikenrezeption eine Zäsur markiert. Der nicht umfangreiche Text zeigt in der Gedankenführung, dem

hg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung, Frankfurt/M., übersetzt u. kommentiert von Albert Meier, mit 15 Zeichnungen von Elmar Hillebrand, München 1986, S. 246.

⁶⁵ Maximilien Misson, *Nouveau Voyage d'Italie*, 2 vol. La Haye 1694. Goethe benutzte die vierbändige Ausgabe Utrecht 1722. Vgl. Goethe, *Reise durch Italien*, Kommentar Meier, S. 508.

⁶⁶ Johann Joachim Nemeitz, *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien*, Leipzig 1726; Goethe, *Reise durch Italien*, Nachwort Meier, S. 491.

⁶⁷ Johann Gorg Keyßler, *Neueste Reise durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, Hannover 1740.

⁶⁸ Johann Caspar Goethe, *Reise durch Italien*, S. 110. Zu Goethes „enzyklopädischem Interesse“ vgl. Meier im Nachwort: Goethe, *Reise durch Italien*, S. 490. Zu diesem Aspekt Albert Meier, *Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise. Italienreisen im 18. Jahrhundert*, in: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, hg. von Peter J. Brenner, Frankfurt/M. 1989, S. 284- 305.

⁶⁹ Johann Caspar Goethe, *Reise durch Italien*, S. 7f.

⁷⁰ Ebd., S. 246.

Gebrauch der Metaphorik und der Originalität des Zugangs in konzentrierter Form die innovativen Elemente, welche die Dichtung der deutschen Vorklassik von Texten der Periode der Gottsched-Zeit trennen. Dies gilt bekanntlich für alle literarischen Gattungen. Der Abstand zwischen der Torso-Beschreibung von Johann Caspar Goethe und von Winckelmann – aus heuristischen Gründen bleiben die Genusunterschiede ausgeblendet – hat die gleiche Lichtjahr-Dimension, die zwischen Gottscheds *Sterbendem Cato* und Lessings *Emila Galotti*, zwischen Brockes *Irdischem Vergnügen in Gott* und Goethes *Sesenheimer Liedern*, zwischen Traktaten von Thomasius und Herders *Journal meiner Reise im Jahre 1769* liegen. Die Radikalität und Intensität der Wandlungen, die sich auf literarischen Feldern zwischen 1730 und 1760 im deutschen Sprachraum vollziehen, rechtfertigen den Gebrauch der häufig benutzten Metapher von der deutschen Literaturrevolution.

Festzuhalten ist vor jeder Detailanalyse ein Faktum, dem der Rang eines Paradigmenwechsels zukommt: Winckelmann entdeckt die griechische Antike, die in seinen Augen der römischen Periode weit überlegen ist. Er betrachtet die vier kanonischen Statuen im Belvedere als griechische Originale und möchte an ihnen das Typische der hellenischen Kunst herausarbeiten.⁷¹ In diesem Gesamtzusammenhang ist auch die Vorstellung des Torso in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* zu sehen.⁷²

Winckelmann hat sich mehrere Jahre und in mehreren Anläufen mit der Beschreibung der kanonischen Figuren des Cortile delle Statue beschäftigt und dabei dem Torso eine Schlüsselrolle zugewiesen.⁷³ Was ihm vorschwebt, ist eine *poetische Beschreibung*⁷⁴ der Plastik, die *das Ideal der Statue*⁷⁵ sprachlich

⁷¹ Zu Winckelmanns Antikenauffassung vgl. vor allem folgenden Studien: Nikolaus Himmelmann, *Winckelmanns Hermeneutik*, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse 1971, Nr.12. Wiesbaden 1971, S. 3-21; Hellmut Sichtermann, *Ideal und Wirklichkeit bei Winckelmann*, in: *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, edited by Günter Kopcke and Mary B. Moore, New York 1979, S. 315-331, Adolf Heinrich Borbein, *Winckelmann und die Klassische Archäologie*, in: *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*, hg. von Thomas W. Gaethgens, Hamburg 1986, S. 289-299 (= *Studien zum Achtzehnten Jahrhundert*, Bd. 7); Norbert Miller, *Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antiken-Anschauung im 18. Jahrhundert*, in: Gaethgens, *Winckelmann*, S. 239-264; Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986; Giorgio Cusatelli, *Il progetto della Kunstbeschreibung*, in: *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, hg. von Maria Fancelli, Venezia 1993, S. 47-53.

⁷² Zur Entstehung und Konzeption dieser Texte vgl. den Kommentar zu Johann Joachim Winckelmann, *Statuenbeschreibungen* bei Pfotenhauer, *Frühklassizismus*, S. 499 ff.

⁷³ Pfotenhauer, *Frühklassizismus*, S. 500f.

⁷⁴ Winckelmann am 9. 3. 1757 in einem Brief an Johann Michael Francke: *Ueber die poetische Beschreibung des Torso vom Apollonio habe ich fast ganzer drey Monathe gedacht*. Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, in Verbindung mit Hans Diepolder hg. von Walther Rehm, 1. Bd.: 1742-1759, Berlin 1952, S. 274. Zur Korrespondenz mit dem Bibliothekarskollegen

zu erfassen versucht. Er ist sich der Größe und Erstmaligkeit dieser Aufgabe voll bewußt. Die für jede Kunstgeschichtsschreibung entscheidende Frage, wie der visuell gewonnene Eindruck umzusetzen ist in das Medium der Sprache,⁷⁶ beantwortet er in der Weise, daß die Beschreibung selbst zum Kunstwerk werden müsse.⁷⁷ Das Gebot, die Wirkung des Torso in Worte zu fassen, ist selbst eine herakleische Aufgabe. Es bedarf der Sprache des Hohen Stils und des Pathos eines *Helden-Gedichtes*,⁷⁸ um dem Leser einen angemessenen Eindruck zu vermitteln. Die eingeführten Deskriptionstechniken aufklärerischer Sachprosa versagen hier, wenn es darum geht, *lauter Original-Gedanken* – so Winckelmann in der klassischen Diktion der Sturm- und Drang-Ästhetik in einem Brief an seinen Freund Hieronymus Dietrich Berendis – zu verbalisieren.⁷⁹

Mit der Arroganz des von seiner Sendung überzeugten Genies schiebt er das Buchwissen der Antiquare beiseite und verläßt sich auf seine Augen.⁸⁰ Dadurch, daß er die Stadien der Betrachtung – den ersten, verwirrenden Eindruck, die wiederholte, konzentrierte Annäherung, die reflektierende Retardierung – im Text selbst thematisiert, gewinnt die Beschreibung an Unmittelbarkeit: Hier wird das Protokoll einer Autopsie mitgeteilt, das durch die Appellstruktur den Rezipienten in den Akt der Wahrnehmung miteinbezieht. Winckelmann bietet eine Schule des Sehens, die einführt in das Arcanum der Kunst. Kunst wird mit der Dignität sakraler Weihe versehen, wie ein Mystagoge geleitet der Kundige den Unerfahrenen in das Mysterium der Kunst, denn um ein solches handelt es sich: im Stein vollzieht sich die Epiphanie des Halbgottes Herkules:

Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen ungeformten 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. Alsdenn wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unter-

Francke vgl. Johannes Irmscher, *Johann Joachim Winckelmann in der Sicht seiner altmärkischen Zeitgenossen*, in: Gaethgens, *Winckelmann*, S. 31-49, S. 34.

⁷⁵ Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere*, S. 174.

⁷⁶ Pfotenhauer, *Frühklassizismus*, S. 512 ff.

⁷⁷ Zu diesem Komplex grundsätzlich Helmut Pfotenhauer, *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 313-340.

⁷⁸ Winckelmann an Adam Friedrich Oeser (20. 3. 1756): *Die Beschreibung des Apollo wird mir fast die Mühe machen, die ein Helden-Gedicht erfordert*. Winckelmann, *Briefe I*, S. 213f. Hinweis bei Pfotenhauer, *Kommentar*, S. 500; zur Apollo-Beschreibung noch immer grundlegend Hans Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, Zürich 1955.

⁷⁹ Winckelmann an Hieronymus Dietrich Berendis (29. 1. 1756), Winckelmann, *Briefe I*, S. 267.

⁸⁰ Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere*, S. 175.

*nehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.*⁸¹

Im Gegensatz zum Herkules Farnese, welcher die mythische Gestalt in der Phase der Prüfung durch die zwölf Aufgaben darstellt, repräsentiert der Torso für ihn den vergöttlichten Zeus-Sohn.

Winckelmann, der ein Löwenfell zu erkennen glaubt und dadurch zur Herkules-Deutung des Torso gelangt, arbeitet mit einem raffinierten Trick: Er verbindet die Detailbeschreibungen der einzelnen Körperpartien mit den Einzelheiten des Herkules-Mythos: Jede markante Muskelprägung an Brust oder Schulter wird synchronisiert mit einer Tat des Halbgotts. Die Beschreibung bekommt durch die Integration solch narrativer Elemente eine Dynamik, die vorher in keiner Statuendeskription des 17. oder frühen 18. Jahrhunderts zu finden gewesen ist.

Winckelmann ist der erste deutsche Betrachter, der erkennt, daß der Rang eines kanonischen Kunstwerks im Falle des Torso nicht über die strikte Einhaltung von Zahlenbezügen und Proportionen entsteht, sondern über die Einmaligkeit des künstlerischen Ausdrucks, der sich sprachlicher Vergegenwärtigung entzieht. Diesen Kairos, der ja nach Polyklet zum Kanon gehört, versucht Winckelmann mit der Metaphorik der Sprache zu fixieren:

*So wie in einer anhebenden Bewegung des Meers die zuvor stille Fläche in einer lieblichen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen, und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird: ebenso sanft aufgeschwellet und schwebend gezogen, fließet hier eine Muskel in die andere und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebet, und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verlieret sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.*⁸²

Es ist eine ausgesprochen suggestive Prosa, die mit ihrer Vorliebe für Verben aus dem Wortfeld des Gleitens und Fließens sowohl die oszillierende Oberflächenbehandlung der Statue sprachlich bewältigt als auch den Leser sympathisch vereinnahmt. Winckelmann wählt mit dem Meer den gleichen Bildbereich wie in der berühmten Laokoon-Beschreibung, in der er seine Maxime von der *edlen Einfalt und stillen Grösse*⁸³ der antiken Kunst exemplifiziert. Das Bild der Wasserfläche steht für das ästhetische Konzept vom Idealschö-

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 176f.

⁸³ Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Frühklassizismus*, S. 13-50, S. 30.

nen,⁸⁴ das sich nach Winckelmann in der antiken Plastik materialisiert in der menschlichen Gestalt, die nicht von ihren Leidenschaften oder Schmerzen beherrscht wird.

Sowohl beim Torso als auch beim Laokoon liegt für Winckelmann der besondere Reiz der Meeres-Metapher in der Möglichkeit, die beiden sich eigentlich ausschließenden Momente der Bewegung und Ruhe in einem Bild festzuhalten. Bekanntlich hat er von diesem Vergleich aus das Ideal des stoischen Laokoon, der *grosse[n]* und *gesetzte[n]* Seele, die leidet ohne zu jammern, entwickelt⁸⁵ – eine Deutung der Statue, der Lessing mit guten Gründen vehement widersprochen hat. Es ist nun höchst aufschlußreich, daß er auch in den Torso ethische Vorstellungen aus dem Bereich der Stoa projiziert. Der Herkules ist ausgestattet mit der Herrschervirtus der *magnanimitas* und erscheint als der große Pacificator:

*In der Ruhe und Stille des Körpers offenbaret sich der gesetzte, große Geist; der Mann, welcher den Dichtern ein Beyspiel der Tugend geworden ist, der sich aus der Liebe zur Gerechtigkeit den größten Gefährlichkeiten ausgesetzt, der den Ländern Sicherheit und den Einwohnern Ruhe geschaffet.*⁸⁶

Winckelmann liefert im Grunde keine Beschreibung der antiken Statue, sondern eine Vitalisierung des steinernen Monumentes. Es ist der von August von Platen später so bewunderte Pygmalion-Effekt, die Fähigkeit, *Seelen in Marmorblöcke hauchen* zu können.⁸⁷

Der Prosa-Hymnus auf diese Skulptur kulminiert in der Apotheose der Herkules-Gestalt. Winckelmann beschreibt mit einem der religiösen Sphäre entlehnten Vokabular die Aufnahme des Herkules unter die Olympier. Die Skulptur des Apollonios stellt diesen Augenblick der Vereinigung mit Hebe dar, eine

⁸⁴ Zum Begriff des Idealschönen vgl. Pfothauer, *Kommentar*, S. 509.

⁸⁵ Winckelmann, *Gedanken*, S.30. Zur stoischen Interpretation des Laokoon vgl. Werner Kohlschmidt, *Winckelmann und der Barock*, in: ders., *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, München 1955, S. 11ff. und Georgi M. Friedländer, *Lessings Laokoon im historisch-theoretischen Kontext*, in: ders., *Ästhetik und Literaturgeschichte. Aufsätze 1940- 1972*, Berlin und Weimar 1976, S. 7-54, S. 35.

⁸⁶ Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere*, S. 178.

⁸⁷ August von Platen in dem Sonett *An Winckelmann*. August von Platen, *Werke Band I. Lyrik*, hg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link, München 1982, S. 384; Wolfgang Adam, *Sehnsuchts-Bilder: Antike Statuen und Monumente in Platens Lyrik*, in: *Euphorion* 80 (1986), S. 363-389, S. 372 ff.; Zum Pygmalion-Motiv Helmut Pfothauer, *Pygmalion. Heinses Hermeneutik lebendiger Bilder*, in: ders., *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991, S. 27-56; 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*, hg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 183-224.

Szene der Verklärung, die später Schiller in der Schlußstrophe seines Gedichtes *Das Ideal und das Leben* festhält.⁸⁸ Für die Vision spielt es dabei keine Rolle, daß der Betrachter nur eine Einzelstatue vor sich hat, die Imagination vollendet das Werk des Bildhauers:

*... 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 Theilen ist sein Leib ernähret: ihn erhält die Speise der Götter, und er scheint nur zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne angefüllt zu seyn.*⁸⁹

Die antike Statue wird zum Kultobjekt, Kunst tritt an die Stelle der Religion. Es ist, um noch einmal mit Platen zu sprechen, diese Verkündigung des *Evangeliums des Schönen*,⁹⁰ die Winckelmanns spezifischen Beitrag zur deutschen Antikenrezeption bildet: Ein Einfluß, der weit über das 18. Jahrhundert hinaus reicht, und durchaus auch in problematischer Weise seine Wirkung zeigt.⁹¹

Winckelmann weckt in einem Werk, das schon vorher kanonischen Rang besaß, durch den Impuls der emphatischen Begegnung Bedeutungsdimensionen, die keiner vor ihm gesehen hat, er aktiviert die in dem Kunstwerk verborgen gebliebene Potenz.

Der Aufsatz in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* bildet die Grundlage für die spätere, wesentlich kürzere Beschreibung in den zwei verschiedenen Auflagen der *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Winckelmann behält den Tenor der ersten Aufzeichnung weitgehend bei: Auch bei der Gesamtdarstellung zur griechischen Kunst betont er, daß der Torso den vergöttlichten Herkules repräsentiere. In einem Punkt geht er über die Positionen des Magazinbeitrags hinaus: Unter dem Aspekt der Muskelbearbeitung erwägt er sogar, den Torso dem Apoll vom Belvedere vorzuziehen: *die Muskeln sind feist ohne Ueberfluß, und eine so abgewogene Fleischigkeit findet sich in keinem andern Bilde; ja man könnte sagen, daß dieser Hercules einer höhern Zeit der Kunst näher kommt, als selbst der Apollo.*⁹² Der Torso wird zum exemplum classicum griechischer Kunst.

⁸⁸ Friedrich Schiller, *Das Ideal und das Leben*, Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von Herbert G. Göpfert, 5. durchges. Aufl. München 1973, I, S. 201-205, S. 205.

⁸⁹ Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere*, S. 179.

⁹⁰ von Platen, *Sonette XXVII (Nach der Ausgabe von 1834)*, *Werke*, I, S. 382.

⁹¹ Winckelmann, *Torso-Beschreibung in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“*, 2. Aufl. Wien 1776, in: *Frühklassizismus*, S. 185.

⁹² Zur Wirkung Winckelmanns in der Klassischen Archäologie vgl. die betreffenden Passagen bei Hellmut Sichtermann, *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München 1996, v.a. S. 200 ff. u. S. 288 ff.

3. Die Petrifizierung des Kanons: Volkmann

Die epochale Bedeutung Winckelmanns hat Johann Wolfgang Goethe in seiner Gedächtnisschrift mit dem signifikanten Titel *Winckelmann und sein Jahrhundert* prägnant festgeschrieben.⁹³ Winckelmanns Kunstbeschreibungen werden selbst zu kanonischen Texten. Kein deutscher Autor von Rang, der nach Winckelmann Italien besucht, kann sich dessen Einfluß entziehen. Die Kanonisierung eines literarischen Textes läßt sich über eindeutige Indizien belegen. Die Beschreibungen bekommen Autoritätscharakter, sie werden wörtlich zitiert, man spielt auf einzelne Formulierungen an und setzt beim Rezipienten bereits die Kenntnis dieses Basisdokumentes voraus.⁹⁴ Die Reaktion mag emphatisch zustimmend, distanziert oder ablehnend sein – an Winckelmanns Sicht der griechischen Antike kommt keiner der deutschen Italienreisenden des späten 18. Jahrhunderts vorbei.

Winckelmanns Omnipräsenz wird besonders deutlich im Werk von Johann Jakob Volkmann, dessen *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* eine Scharnierstelle innerhalb der deutschen Antikenrezeption bilden.⁹⁵ Volkmann, der fünfzehn Jahre jünger als Winckelmann ist, hat diesen während seiner Italienfahrt 1758 getroffen. Er war Augenzeuge als Winckelmann vor den Statuen im Hof des Belvedere seine Beschreibungen konzipierte. Die Szene ist überliefert, daß Winckelmann dem Freund vor dem Laokoon und Apollo seine Entwürfe so begeistert vorgelesen hat, daß *die Päpstlichen Aufseher immer mit offenem Munde ganz erstaunt da standen, und vielleicht dachten, daß die mal'aria ihm das Gehirn verrückt hätte.*⁹⁶ Volkmanns mehr als zweitausend Seiten umfassende *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* wurden zum einflußreichsten deutschen Reiseführer des späten 18. Jahrhunderts, den neben Goethe auch Heinse, Herder und Moritz benutzten. Die französische Reiseliteraturforschung hat überzeugend nachgewiesen, daß Volkmanns Werk *une compilation des compilations* aus französischen Vorlagen darstellt.⁹⁷ Abbé Ri-

⁹³ Johann Wolfgang Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*. In *Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe*, Tübingen 1805. *Hamburger Ausgabe* XII, S. 96 ff. Vgl. Maria Fancelli, *Winckelmann nel giudizio di Goethe*, in: Fancelli, *Winckelmann*, S. 32-45.

⁹⁴ Zur Funktion der Anspielung auf andere Autoren und auf bekannte Texte im Kanonisierungsprozess vgl. Rüdiger Zymner, *Anspielung und Kanon*, in: *Kanon Macht Kultur*, S. 30-46.

⁹⁵ Johann Jakob Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, 3 Bde., Leipzig 1770-1771. Zur Bedeutung Johann Jakob Volkmanns für die deutsche Antikenrezeption im 18. Jahrhundert vgl. Wolfgang Adam, *Das Italien-Bild in J. J. Volkmanns Historisch-kritischen Nachrichten*, in: *L'image de l'Italie dans les lettres allemandes et francaises au XVIIIe siècle. Das Bild Italiens in der deutschen und französischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, hg. von Gonthier-Louis Fink, Strasbourg 1994, S. 49-64 (= *Collection Recherches Germaniques* 4).

⁹⁶ Winckelmann, *Briefe*, IV, S. 122.

⁹⁷ René Michéa, *Le Voyage en Italie de Goethe*, Paris 1945, S. 148.

chards *Description historique et critique de l'Italie* (1766) verdankt Volkmann den Titel und weite Passagen der Einleitung, seine Hauptquelle bildet Lalandes Reisebeschreibung *Voyage d'un Francois en Italie* (1769), von der er sogar die Gliederung übernimmt.⁹⁸

Während Volkmann sich bei kulturhistorischen Kommentaren und Urteilen über mittelalterliche, frühneuzeitliche und zeitgenössische Kunst am Vorbild Lalandes und Cochins *Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture*⁹⁹ (1773) ausrichtet, folgt er bei der Bewertung der Antike – von einer im vorliegenden Zusammenhang unwesentlichen Ausnahme abgesehen¹⁰⁰ – vollkommen den Einschätzungen Winckelmanns. Winckelmann ist für ihn die säkulare Gestalt, welche die Geheimnisse der antiken Kunst zu entschlüsseln verstand. Unter Einsatz der Lichtmetaphorik wird im zweiten Band des Italienführers die innovatorische Leistung Winckelmanns gewürdigt:

*Kein Gelehrter hat mit so vielem Geschmack von den Alterthümern geschrieben: er zündete gleichsam ein neues Licht zur Betrachtung derselben an. Sein Auge drang in die Geheimnisse der Kunst ... Ein Genie, wie das seinige, wird vielleicht in hundert Jahren nicht wieder gebohren. Wer die Werke der Alten mit rechtem Nutzen besehen, und den Geschmack bilden will, kann nichts besseres thun, als Winkelmanns Geschichte der Kunst in Rom selbst zu lesen, und die Statuen darnach untersuchen.*¹⁰¹

Bei Volkmanns Vorstellung der Statuen im Belvedere werden zwei Kanones aus den unterschiedlichen ästhetischen Bereichen der Kunst und der Literatur – die vier Skulpturen und ihre autoritative Beschreibung – miteinander konnektiert. Die Auswirkungen dieses Zusammentreffens sind frappant für die Form der Textpräsentation: Der Autor verstummt. Volkmann verzichtet auf eigene Kommentare, er zitiert bei der Beschreibung des Torso – durch Anführungszeichen markiert – Winckelmanns Text aus der 1764 erschienen *Geschichte der Kunst des Alterthums*.¹⁰²

⁹⁸ (Jérôme) Abbé Richard, *Description historique et critique de l'Italie*, 6 vol. Dijon 1766; Joseph-Jérôme de Lalande, *Voyage d'un Francois en Italie, fait dans les Années 1765 & 1766*, 8 vol. Venise et Paris 1769; zu den französischen Quellen Volkmanns und deren Auswertung vgl. Adam, *Volkmann*, S. 51 ff..

⁹⁹ Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages des peinture & de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*. Nouvelle édition Paris 1773.

¹⁰⁰ Nur in einem Punkt hält Volkmann Distanz zu Winckelmann. Er übernimmt nicht dessen hohe Wertschätzung der in Herkulaneum neu entdeckten antiken Malerei. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten*, III, S. 294, auch III, S. 302 u. I, S. 46 ff.

¹⁰¹ Ebd., II, S. 225.

¹⁰² Ebd., S. 138f.

Einen Kanon durch einen anderen zu erklären unter weitgehendem Verzicht eigener Akzentuierung, das ist eine intellektuell sterile Position, die in ihrer ausschließlichen Fixierung auf die fremde Autorität durchaus klassizistische Züge trägt. Es ist nicht überraschend, daß solch eine Einstellung Distanz und Widerspruch hervorgerufen hat. Johann Wolfgang Goethe benutzte bei seiner Italien-Reise den ‚Volkmann‘, den er leicht herablassend als *den guten und so brauchbaren*, einmal auch den *ehrlichen Volkmann* charakterisierte.¹⁰³ Die *Historisch-kritischen Nachrichten* bieten für ihn aber nicht mehr als eine erste Orientierung. Goethe sieht klar die Grenzen der Urteilsfähigkeit Volkmanns und korrigiert dessen kunstästhetische Wertungen. Bei der Einschätzung des Torso schließt sich Goethe Winckelmanns verklärender Sicht an. Im Bericht über den *Zweiten Römischen Aufenthalt der Italienischen Reise* steht eine Bemerkung über diese Statue, die sich ganz Winckelmannscher Termini bedient. Für Goethe ist die Skulptur des Apollonios *das Wunder der Kunst, der nie genug zu preisende berühmte Torso*.¹⁰⁴ Mehr als diesen Satz findet Goethe nicht für die antike Plastik: ausführliche Kunstbeschreibungen haben – wie auch im Fall der Laokoongruppe zu beobachten ist – in der als Teil des großen autobiographischen Projektes konzipierten *Italienischen Reise* keinen Platz. Während Goethe den durch Volkmann popularisierten Kanon Winckelmanns grundsätzlich nicht in Frage stellt, sucht Wilhelm Heinse in seiner Antikenbegeisterung einen eigenen Weg.

4. Die subversive Kraft des Kanons: Heinse

Sowohl von den dogmatischen Vertretern einer strikten Kanonfixierung als auch von den aggressiven Gegnern des Kanons, die jede Leseempfehlung schon als Unterdrückungsakt betrachten, wird in gleicher Weise ein wesentlicher Aspekt kanonischer Werke übersehen: ihre unkalkulierbare Wirkung. Bedeutende Werke der Weltliteratur sind in ihren Effekten auf den Rezipienten nicht berechenbar, sie besitzen ein Deutungspotential, das sich jeder Kontrolle entzieht. Ein berühmtes Beispiel bietet Schillers *Don Carlos* mit dem Satz *Geben Sie Gedankenfreiheit* (III, 10), der jedem totalitären Regime, das sich auf die Weimarer Klassik berief, unlösbare Probleme bereitet hat. Dichte Texte geben auch keine Rezepte für Lebenskonzepte, die in der Erziehung eins zu eins umzusetzen wären. Wo ist die Vorbildfunktion von Eugène de Rastignac in Balzacs *Le Père Goriot* oder von George Duroy in Maupassants Roman *Bel Ami*, Texte, die ohne Zweifel zum Kanon der Weltliteratur gehören, deren identifikatorische Lektüre aber nicht gerade zur Charakterbildung des Lesers

¹⁰³ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, *Hamburger Ausgabe* XI, S. 332, S. 172; weitere Belege: *HA*, XI, S. 29, 73, 103, 116f, u. 445.

¹⁰⁴ Goethe, *Italienische Reise*, *HA*, XI, S. 440.

führen?¹⁰⁵ Es handelt sich hier – im Sinne Harald Blooms¹⁰⁶ – um die subversive Wirkung kanonischer Werke, und diese Wirkung ist nicht nur an Texten, sondern auch an Artefakten zu beobachten.

Denn während Winckelmann den Torso neben dem Laokoon als die Verkörperung seines Ideals der griechischen Kunst sieht, entfaltet er bei Heinse eine völlige andere Wirkung, die das klassizistische Programm unterläuft: Heinse sieht in der Skulptur keine semiotischen Signale, die auf Affektenkontrolle weisen, sondern in seiner Darstellung wird der Torso zu einem Lust-Objekt, Gegenstand der libido des Betrachters. Heinse wehrt sich vor allem gegen die Bevormundung durch den als beschränkt eingeschätzten Volkmann,¹⁰⁷ der sich nach seiner Ansicht zu Unrecht und in anmaßender Weise als Sachwalter des Winckelmannschen Erbes aufspielt.

Zu Winckelmann selbst ist Heinses Verhältnis ambivalent: Er erkennt dessen Leistung als Entdecker der antiken Kunst an, lehnt aber die Idealisierung der Griechen ab.¹⁰⁸ Für Heinses Generation der in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts geborenen Autoren ist Winckelmann inzwischen eine historische Größe geworden. Als Heinse 1780 bis 1783 Italien bereist, sind bereits mehr als zwei Jahrzehnte seit dem Erscheinen der programmatischen Schriften Winckelmanns vergangen. Während bei ihrer Erstpublikation Winckelmanns Abhandlungen literarische Sensationen bedeuteten, wie unschwer an den bisweilen heftigen Reaktionen Lessings und Herders abzulesen ist, haben sie in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts den Reiz der Neuheit verloren. Inzwi-

¹⁰⁵ Vgl. zu diesem Aspekt Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York 1994, S. 31; Welsch, *Skandalon Kanon*, S. 182.

¹⁰⁶ Bloom, *The Western Canon*, S. 29. Zu Blooms Bedeutung für die internationale Kanondebatte und die Grenzen seiner Konzeption (z.B. dem rigorosen Ausblenden historischer und institutioneller Dimensionen bei den Kanonisierungsprozessen) vgl. vor allem die berechtigte Kritik von Aleida Assmann, *Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: *Kanon Macht Kultur*, S. 47-59, v.a. S.48 ff. Hierzu zuletzt: Ulrich Schulz-Buschhaus, der auf gedankliche Affinitäten zwischen den Positionen von Ernst Robert Curtius und Harold Bloom weist (Ulrich Schulz-Buschhaus, *Curtius und Auerbach als Kanonbildner*, in: *Begründungen und Funktionen des Kanons*, S. 155-172, S. 158, Anm. 11) und Grimm, *Bloom`s Battles*, S. 44f.

¹⁰⁷ Vgl. zu Heinse und Volkmann die Belege in: Wilhelm Heinse, *Sämtliche Werke*, hg. von Carl Schüddekopf, VII, S. 260, VIII, 1, S. 564, VIII, 2, S. 53. Zu Heinses Kunstauffassung zuletzt: Gottfried Boehm, *Anteil. Wilhelm Heinses „Bildbeschreibungen“*, in: *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, hg. von Helmut Pfotenhauer, Tübingen 1991, S. 21-39; Rosemarie Elliott, *Wilhelm Heinse in Relation to Wieland, Winckelmann, and Goethe. Heinse`s Sturm und Drang Aesthetic and New Litarary Language*, with a preface by Max L. Baeumer, Frankfurt/M. u.a 1996 (= *Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 51); Max L. Baeumer, *Winckelmann und Heinse. Die Sturm- Drang-Anschauung von den bildenden Künsten*, Stendhal 1997 (= *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft* 14)

¹⁰⁸ Belege bei Wolfgang Adam, *Der „herrliche Verbrecher“. Die Deutung der Laokoongruppe in Heinses Roman „Ardinghello“*, in: *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neusch*, hg. von Fritz Krinzinger, Brinna Otto, Elisabeth Walde- Psenner, Innsbruck 1980, S. 17-30, S. 19 ff (= *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 21).

schen hat sich der literarische Geschmack gewandelt. Für Heinse ist Winckelmann auch ein *Schwärmer*, er lehnt dessen dithyrambische Elogen auf die antiken Statuen ab.¹⁰⁹ Nicht nur für Heinse stellen sich Winckelmanns nun als manieriert und gekünstelt empfundenen Beschreibungen störend zwischen den Betrachter und das antike Original. In dieser Einschätzung folgt ihm auch Karl Philipp Moritz, der von 1786 bis 1788 Italien besucht hat.¹¹⁰ Die neue Generation der Reisenden nimmt für sich das Recht in Anspruch, das Werk mit eigenen Augen zu sehen und lehnt eine Gängelung durch kanonische Beschreibungen ab.

Insbesondere richtet sich Heinses Kritik gegen die Setzung der absoluten Vorbildlichkeit der griechischen Antike, er widerspricht vehement Winckelmanns Auffassung, daß die Nachahmung der Antike der einzige Weg für die modernen Künstler sei, *groß* zu werden und schlägt stattdessen wieder das Studium der Natur als *via regia* für Bildhauer und Maler seiner Zeit vor.¹¹¹

Bereits vor der sehnsüchtig erwarteten Italienfahrt beschäftigt sich Heinse eingehend mit den Schriften Winckelmanns und der antiken Plastik. Seine privaten Aufzeichnungen, die er von 1774 bis 1803, seinem Todesjahr, führte, sind voll von Eintragungen und Exzerpten. Während des römischen Aufenthalts legt er in solchen Notizheften seine spontanen Reaktionen bei dem Kontakt mit antiken Originalen dar.¹¹² Diese Texte dokumentieren die Intensität der Begegnung mit der griechischen Plastik, sie notieren aber auch die Verwirrung, welche die vielfältigen Eindrücke bei dem Besucher römischer Antikensammlungen hervorrufen, der sich nicht mehr an Winckelmanns Musterbeschreibungen ausrichtet, sondern autark in seinen ästhetischen Urteilen werden will: Unter der Rubrik *Beschreibung einiger antiker Statuen, alles oft noch im Krieg und im Streite wie ein Chaos*¹¹³ notiert Heinse seine Sicht der Statuen im Belvedere-Hof.

¹⁰⁹ Heinse, SW VIII,1, S. 366: *Winckelmann spricht offenbar [...] wie ein Schwärmer, was er davon dithyrambisiert, wär freylich nie einem andern eingefallen.* Zu Heinses Kritik an Winckelmanns Antikenschwärmerei vgl. Pfothner, *Frühklassizismus*, S. 686.

¹¹⁰ Vgl. die Kritik von Karl Philipp Moritz an Winckelmanns Apollo-Beschreibung: ders., *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. In Briefen*, in: ders., *Werke in zwei Bänden*, ausgewählt u. eingeleitet von Jürgen Jahn, 2. Aufl. Berlin und Weimar 1976, I, S. 165.

¹¹¹ Heinse, SW IX, S. 330; Heinse bezieht sich auf das berühmte Diktum Winckelmanns aus den *Gedanken über die Nachahmung: Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten ...*, in: *Frühklassizismus*, S. 14.

¹¹² Zu Heinses Italienfahrt und ihrer Bedeutung für seine Kunstauffassung vgl. Albert Zippel, *Wilhelm Heinse und Italien*, Jena 1930 (= *Jenaer Germanistische Forschungen* 15); Erna Maria Moore, *Die Tagebücher Wilhelm Heinses*, München 1967; Hanno Walter Kruft, *Wilhelm Heinses Italienische Reise*, in: *DVjs* 41 (1967), S. 82-97; Hans Zeller, *Wilhelm Heinses Italienreise*, in: *DVjs* 42 (1968), S. 23-54; Rita Terras, *Wilhelm Heinses Ästhetik*, München 1972.

¹¹³ Heinse, SW VIII,1, S. 268.

Innerhalb der sich kreuzenden Kanones entscheidet sich Heinse eindeutig gegen die Autorität Winckelmann, stellt aber die Gültigkeit des außergewöhnlichen Rangs der vier Hauptskulpturen nicht in Frage. Ähnlich wie bei der Behandlung der Laokoongruppe geht er auch bei seiner eigenwilligen Interpretation des Torso vor.

Es gibt zwei Beschreibungen des Denkmals: einen Eintrag in den nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Notizheften und eine große Partie im *Ardinghello*, die auf die erste Skizze zurückgeht, aber auch wesentliche Abweichungen aufweist, die mit der Adressatengerichtetheit des Romans zu erklären sind.¹¹⁴ Bei der Interpretation beider Texte ist natürlich die unterschiedliche Gattungszugehörigkeit zu beachten. Die im strukturellen Verweisungsgefüge eines fiktionalen Textes situierte Torso-Beschreibung steht in einem anderen Bedeutungszusammenhang als die private Aufzeichnung, welche als eine emotional geprägte Aussage zu einem einzelnen Kunstobjekt zu betrachten ist.

In seinem Roman *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, erschienen in Lemgo 1787,¹¹⁵ hat Heinse mit der Titelfigur den Typ des *Kernmenschen* der Sturm- und Drang-Periode entworfen. Er projiziert in die fiktive Gestalt des uomo universale der Renaissance eigene Wunschvorstellungen vom titanischen Charakter, dessen Existenz er in der Gegenwart des späten 18. Jahrhunderts schmerzlich vermißt. Die fiktive Figur Ardinghello dagegen durchspielt – indem sie in unterschiedlichen Rollen als Maler, Bildhauer, Architekt, Heerführer und Staatsgründer auftritt – in allen gesellschaftlichen und privaten Sphären die Möglichkeiten des großen Charakters. Genuß und Selbstverwirklichung bilden nach Ardinghello den Sinn des Lebens. Die Grenzen der bürgerlichen Moral haben keine Gültigkeit für eine Ausnahmepersönlichkeit, die zur Umsetzung ihrer Pläne auch vor Mord nicht zurückscheut und in jeder Lebenssituation – in Freude, Trauer und Schmerz – den exzessiven Moment sucht.

Die geschichtliche und die mythische Überlieferung der Antike bietet Ardinghello Modelle für solche Lebenskonzepte, die nichts mit der Humanitätsidee der Aufklärung gemein haben. Das zeigt die Auswahl der Vorbilder, unter denen historisch so umstrittene Figuren wie Sulla oder Nero erscheinen. Laokoon

¹¹⁴ Zu diesem Komplex vgl. Rolf Wiecker, *Die Notizhefte Heinses und ihre Bedeutung für den Roman „Ardinghello“*. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des „Ardinghello“. *Text und Kontext* 5 (1977), S. 49-72 und Adam, *Der „herrliche Verbrecher“*, S. 20 ff. mit Belegstellen.

¹¹⁵ Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Kritische Studienausgabe, mit 32 Bildtafeln, Textvarianten, Dokumenten zur Wirkungsgeschichte, Anmerkungen und einem Nachwort hg. von Max L.Baeumer, Stuttgart 1975 (danach zitiert).

wird als großer Frevler und „herrlicher Verbrecher“ gedeutet. Walther Brecht hat diese Einstellung treffend als „ästhetischen Immoralismus“ bezeichnet.¹¹⁶

In diesen Kontext gehört auch die Beschreibung des Torso vom Belvedere im Roman, die der Protagonist seinem Freund Benedikt, dem bevorzugten Gesprächspartner in Fragen der Ästhetik, mitteilt. Innerhalb des Handlungsverlaufs ist die Platzierung geschickt gewählt. Nach einer großen Kunstdebatte, die in ein bacchantisches Fest übergeht, hat sich Ardinghello für einige Zeit beim Custos des Belvederehofs eingemietet,¹¹⁷ täglich hat er die berühmten Satuen vor Augen, sie werden ihm vertraut wie Brüder. Ardinghello fühlt sich auf einer Stufe mit den hier versammelten Göttern und mythischen Figuren. Die Vorstellung des Torso steht an zweiter Stelle nach der Beschreibung des Laokoon und vor den Schilderungen des Antinous und des Apollo:

*Der Torso ist das Höchste von einem Ringerkörper; der Sohn der Wundernacht, aus dessen Armen sich der dreifache Geryon nicht loswand, ruht und sitzt auf seinem Löwenfell. Man findet nichts mehr übrig von alter Kunst, wo Kernstärke und schöner und vollfleischiger und alles in der lebendigsten Form mit dem feinsten Wahrheitsgefühl so abgewogen wäre.*¹¹⁸

Die Distanz zu Winckelmanns idealisierender Betrachtung wird schon an der Wortwahl deutlich. Ardinghello sieht nicht die entmaterialisierte Erscheinung eines unter die Götter versetzten Heroen, sondern schlicht den Körper eines Wettkämpfers, dessen Ausführung in Marmor an Lebendigkeit und Plastizität singulär in der antiken Kunst ist.

In einem Punkt, der Beurteilung der sublimen künstlerischen Ausführung, treffen sich die Einschätzungen der Heinseschen Romanfigur mit der Wertung Winckelmanns. Für Heinse und für Winckelmann bildet der Torso ein Werk, *welches das vollkommenste in seiner Art und unter die höchste Hervorbringung der Kunst zu zählen ist, von denen, welche bis auf unsere Zeiten gekommen sind.*¹¹⁹ Damit sind aber überraschenderweise die Gemeinsamkeiten in dem Schreibverfahren Heinses und Winckelmanns noch nicht beendet. Denn trotz aller Opposition zu Winckelmann bedient sich auch der ‚Antiklassizist‘ Heinse¹²⁰ bei der Beschreibung – gleichsam unter umgekehrten Vorzeichen –

¹¹⁶ Walther Brecht, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland. Nebst Mitteilungen aus Heinses Nachlaß*, Berlin 1911, S. 53.

¹¹⁷ Heinse, *Ardinghello*, S. 230.

¹¹⁸ Ebd., S. 243.

¹¹⁹ Winckelmann, *Torso Beschreibung in „Versuch einer Allegorie“, Dresden 1766 (Fassung der Säkularausgabe)*, in: *Frühklassizismus*, S. 180.

¹²⁰ Vgl. hierzu Pfothner, *Frühklassizismus*, Kommentar zu Heinses, *Gemäldebrieffen*, S. 685.

der suggestiven Kraft der exquisiten Metaphorik. Verwendet Winckelmann die stilistische Exaltation, um das Idealschöne eines Kunstwerks in Worte zu bannen, so Heinse um die sinnliche Ausstrahlung der antiken Kunst zu artikulieren. Die Beschreibung fokussiert geradezu in einer Beschwörung der Energie, welche den Marmor zu bändigen scheint:

*Die Schenkel sind lauter Kraft. Alles ist an ihm Fluß und Bewegung in den allergelindesten Umrissen. Man sieht alle Teile und ihre Macht und Gewalt, jede Fiber ist in Regung; Und doch tritt weder Muskel noch Knochen scharf hervor.*¹²¹

Macht, Gewalt, Kraft, – es bedarf all dieser Vokabeln aus dem Sinnbezirk von Stärke und Wille zur Dominanz, um einen Eindruck von dem muskulösen Leib des Herkules zu vermitteln. Es ist nicht der Körper eines Sterblichen, sondern eines Halbgotts, eben des *Sohnes der Wundernacht*,¹²² der Begegnung zwischen Zeus und Alkmene.

Aufgabe der Kunst ist es nach Heinse, – ganz im Gegensatz zur Ablehnung des *Parentyrsis* bei Winckelmann¹²³ – den Augenblick des höchsten Exzesses in Schmerz und Lust – und dabei insbesondere in der Sexualität – festzuhalten. Bis zu welchen Assoziationsketten diese Einstellung führen kann, dokumentiert der Fortgang der weiteren Beschreibung, der raffiniert den archäologischen Befund mit der Obsession in *eroticis* verbindet:

*Vielleicht hat er ein süßes Geschöpf der Lust auf seinem Armen gewiegt; denn sie trugen, und die Zapfenlöcher der Stützen sind noch in den Schenkeln. Glückseligste Sphäre Welt, an dieser Achse du von ihm Geliebte! Du mußtest ganz in Entzücken schweben und hangen und von aller andern Berührung frei und los sein!*¹²⁴

In den Notizheften wählt Heinse eine Formulierung für diese spezielle Spielart aretinischer *Posizioni*, die eindeutig belegt, daß der Terminus Obsession hier angebracht ist.¹²⁵ Selbst in der mit Rücksichten auf das Lesepublikum abge-

¹²¹ Heinse, *Ardinghello*, S. 243.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. hierzu Pfothner, *Frühklassizismus*, Kommentar zu Winckelmanns *Statuenbeschreibungen*, S. 544.

¹²⁴ Heinse, *Ardinghello*, S. 243.

¹²⁵ *Und wer weiß ob er nicht ein nackend Geschöpf der Lust auf seinen Armen wiegte? Gewiß waren sie aufgehoben, wie man an der Bewegung und den Stummeln derselben sieht, und an dem Zapfen in dem rechten Schenkel am Knie oben, und dem Zapfen im linken auf der äußern Seite am Knie, umsonst sind sie gewiß nicht da, und zu welcher andern Bedeutung? Auch ist die Nerve des linken Arms im Rücken zum Tragen gespannt. [VIII,1,308]. Eine Fotze, die seinen Schwanz aushalten kann, ohne zersprengt zu werden, genießt die Liebe mit vollem Munde armsdick, und muß die glücklichste Sphäre der Welt an dieser Achse*

milderten Romanfassung¹²⁶ wird die Darstellung des Genusses als höchste Aufgabe der Kunst gesehen: *Alle Kunst ist weiter nichts, als ein Merkmal zur Erinnerung des verfloßnen Genußes hauptsächlich für den Künstler selbst, und dann für diejenigen, die gleiches genoßen haben.*¹²⁷ Die Betonung der hedonistischen Komponente für den kreativen Akt des Künstlers und für die Rezeption des Kunstwerks durch den Betrachter exponieren Heinse innerhalb der ästhetischen Debatte des späten 18. Jahrhunderts. Nur wenige, die gleich dem Künstler empfänglich sind für diese Extrempunkte der Existenz, können kompetent über Kunst urteilen. Die Werke eines Polyklet, Praxiteles oder Apollonios sind für die großen Charaktere geschaffen und nicht für die Masse der gewöhnlichen Menschen, die sich in ihrer reduzierten Empfindungskapazität nach Heinse mehr an einer zierlichen Vignette des Chodowiecki als an der kolossalen Schöpfung des Torso ergötzen.¹²⁸

Ein Werk der griechischen Kunst leitet hier nicht in die zeitlose Sphäre des Wahren und Schönen, in der Harmonie und Maß herrschen, sondern die Psyche des Betrachters wird aufgewühlt, Abgründe von Obsessionen werden schlaglichtartig sichtbar. Die Begegnung mit dem kanonischen Werk führt nicht zur Disziplinierung der Affekte oder einer Perfektionierung der Individualität im Sinne des Bildungsprogramms der Weimarer Klassik, sondern Leidenschaften werden entfesselt. Der Kanon entfaltet seine subversive Macht.

5. Der Kanon als Element im ästhetischen Diskurs: Schiller

Als der *Ardinghello* 1787 erschien, stand er bereits quer zu aktuellen literarischen Entwicklungen. Der Höhepunkt der Sturm- und Drang-Periode war schon vorbei. Ehemalige Protagonisten dieser Phase hatten sich in andere – klassische – Richtungen entwickelt. Sowohl Goethe als auch Schiller lehnten den *Ardinghello* ab. Goethe störte die versuchte Kompensation von *Sinnlich-*

seyn, denn sie muß ganz im Entzücken schweben und hangen und von aller anderen Berührung frei und los sein, so daß sie keine mehr fühlen kann. [III,1, 308]. Heinse, *Ardinghello, Varianten der Nachlaßaufzeichnungen*, S. 415f.

¹²⁶ Heinse fügt nach der Beschreibung der Liebesszene die abschwächende Wendung *Doch dies zum Scherze* ein. Heinse, *Ardinghello*, S. 243.

¹²⁷ Heinse, SW VIII, 1, S. 496, zum Genußbegriff bei Heinse vgl. Zeller, *Heinsses Italienreise*, S. 41f.

¹²⁸ Heinse, SW VIII, 1, S. 551: *Eine Vignette von Chodowiecki macht gewiß den meisten mehr Vergnügen als der Torso, wenn sie aufrichtig seyn wollen.*

keit und abstruser Denkweise durch die bildende Kunst,¹²⁹ Schiller vermißte schlicht *Wahrheit* und *ästhetische Würde* in Heineses Roman.¹³⁰

Dieses Urteil Schillers überrascht nicht: Jemand, der in der idealen Schönheit antiker Statuen die Einheit von *Vernunftfreiheit* und *Naturnotwendigkeit* verwirklicht sah,¹³¹ konnte Heineses sinnlicher Deutung griechischer Plastik nicht folgen. Neuere Forschungen von Helmut Pfotenhauer und Norbert Oellers haben eindeutig gezeigt,¹³² daß die antike Skulptur in Schillers Denken präsent ist, man von einer eigentlichen Antikenbegeisterung aber nicht sprechen kann.¹³³ Schiller verwendet – unter starker Orientierung an Winckelmanns kanonischen Festlegungen¹³⁴ – den Apollo, Laokoon, Antinous und Torso häufig als Belege für seine ästhetische Theorie: kanonische Kunstwerke spielen aber keine Rolle bei der Ausbildung dieser Theorie.¹³⁵ Schiller, der sich selbst einmal *als Barbar in allem was bildende Kunst betrifft*¹³⁶ bezeichnete, hat bekanntlich Italien nie besucht. Seine Ausführungen beruhen ausschließlich auf der Lektüre kunsttheoretischer Schriften sowie auf der sekundären visuellen Rezeption von

¹²⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Glückliches Ereignis, Hamburger Ausgabe X*, S. 538. Goethe erinnert sich rückblickend 1817, daß bei seinem Erscheinen der *Ardinghello* genauso wie Schillers *Räuber* Beifall sowohl von *wilden Studenten* und als auch von *der gebildeten Hofdame* erhalten hat.

¹³⁰ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, SW V, S. 743 Anm.1.

¹³¹ *Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heitern Stirne die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht die Naturnotwendigkeit in der edlen Majestät des Angesichts unter. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit sind die Antiken gebildet, und man erkennt es in der göttlichen Gestalt einer Niobe, im belvederischen Apoll, in dem borghesischen geflügelten Genius und in der Muse des Barberinischen Palastes.* Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*, SW V, S. 481.

¹³² Helmut Pfotenhauer, *Würdige Anmut. Schillers ästhetische Verlegenheiten und philosophische Emphasen im Kontext bildender Kunst*, in: ders., *Um 1800*, S. 157-178; ders., *Anthropologische Ästhetik und Kritik der ästhetischen Urteilskraft oder Herder, Schiller, die antike Plastik und Seitenblick auf Kant*, in: ders., *Um 1800*, S. 201-220; Norbert Oellers, *Schiller und die bildende Kunst*, in: *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, hg. von Emilio Bonfatti e Maria Fancelli, S. 143-158. Noch immer lesenswert: Oskar Walzel, *Schiller und die bildende Kunst*, in: ders., *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Leipzig 1922, S. 316-336; Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, dritte Aufl. München 1952, S. 191-228; Henry Hatfield, *Schiller, Winckelmann, and the Myth of Greece*, in: *Schiller 1759/1959. Commemorative American Studies*, hg. von John R. Frey, Urbana 1959, S. 12-35 (=Illinois Studies in language and literature 46); Wolfgang Schadewaldt, *Der Weg Schillers zu den Griechen*, in: *Hellas und Hesperien, Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, hg. von dems., Neuausgabe Bd. 2, Zürich und Stuttgart 1970, S. 127-133.

¹³³ Pfotenhauer, *Würdige Anmut*, S. 160f.

¹³⁴ Oellers, *Schiller und die bildende Kunst*, S. 157.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Schiller an Johann Christian Reinhart am 7. 3. 1803. *Schillers Werke, Nationalausgabe*, Bd.32, *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1803 - 9.5.1805*, hg. von Axel Gellhaus, Weimar 1984, S. 22.

Abbildungswerken und von Gipsabdrücken im Mannheimer Antikensaal¹³⁷ – und trotzdem bilden sie eine markante Position innerhalb der deutschen Griechenbegeisterung. Er entwirft in idealistischer – Eliza Butler würde sagen in typisch deutscher¹³⁸ – Weise ein Sehnsuchtsbild der antiken Statue und ist an einer Verifikation des realen Befundes nicht primär interessiert.

In den einzelnen antiken Kunstwerken manifestiert sich Schillers Griechendideal, dem innerhalb seiner ästhetischen Konzeption ein herausragender Rang zukommt. Wie die poetischen Texte Homers das für immer entschwundene Arkadien errahnen lassen, so fungieren die marmornen Artefakte als Erinnerungszeichen, als *unwidersprechliche ewige Urkunde[n] des göttlichen Griechenlands*,¹³⁹ welche späteren Generationen noch eine Vorstellung von dieser einmaligen – naiven – Entwicklungsphase der Menschheit vermitteln können. In diesem Sinne ist das an den fingierten Adressaten im *Brief eines reisenden Dänen* gerichtete Bekenntnis zu verstehen: *Siehe, Freund, so habe ich Griechenland in dem Torso geahndet.*¹⁴⁰

V

Resümee

Mit Schiller ist eine Zäsur erreicht, die in dem Gegenstand begründet liegt. Denn innerhalb der Antikenrezeption verliert um 1800 der klassizistische Kanon der Belvedere-Statuen an Autorität durch die neue Wertschätzung, welche die Parthenon-Figuren erfahren,¹⁴¹ die erstmals in Tafelwerken einem breiteren Publikum vorgestellt werden. Qualitätsvolle Reproduktionen von Kunstwerken, die nun leicht vergleichende Bewertungen ermöglichen, die größere Mobilität im Reisen, die in wachsender Zahl Angehörigen der bildungsbürgerlichen Schicht, die Autopsie von antiken Originalen in Italien, später auch in Griechenland / Kleinasien gestattet, und die beginnende Verwissenschaftlichung in der Antikenrezeption durch die Einrichtung des akademischen Faches der Klassischen Archäologie – diese gravierenden reproduktionstechnischen,

¹³⁷ Schiller, *Brief eines reisenden Dänen. (Der Antikensaal zu Mannheim)*, in: Schiller, *SW V*, S. 879-884, zu Schillers Besuch im Mannheimer Antikensaal vgl. Oellers, *Schiller und die bildende Kunst*, S. 147.

¹³⁸ Eliza M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany, Cambridge 1935*; vgl. hierzu Walter Muschg, *Germanistik? In memoriam Eliza M. Butler*, in: *Euphorion* 59 (1967), S. 18-45.

¹³⁹ Schiller, *Brief eines reisenden Dänen*, S. 884.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Zu diesem Geschmackswandel vgl. auch Helmut Pfotenhauer in seinem Kommentar zu Schillers *Brief eines reisenden Dänen (Der Antikensaal zu Mannheim)*, in: *Klassik und Klassizismus*, hg. von Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel unter Mitarbeit von Sabine Schneider u. Harald Tausch, Frankfurt/M. 1995, S. 806 (= *Bibliothek der Kunstliteratur* Bd. 3).

gesellschaftlichen und disziplingeschichtlichen Faktoren nehmen den Belvedere-Skulpturen nach und nach die Aura der Einmaligkeit.

Die Ergebnisse dieser Studie zur Geschichte der Kanonbildung am Beispiel des Torso lassen sich in sechs Thesen zusammenfassen:

1. Kanonisierungen werden vollzogen von Trägergruppen, die sich selbst wieder im Wechsel von Generationen verändern.
2. Der Generationenabfolge kommt innerhalb der Memoria-Pflege des Kanon eine große, an Epochenschwellen entscheidende Rolle zu.
3. Keine Trägergruppe kann auf Dauer einem Werk ohne Kairos – ästhetische Potenz / Energie – einen kanonischen Rang zusprechen.
4. Die Wirkung eines kanonischen Werks ist nicht kalkulierbar. Die spannendste Seite ist seine subversive Macht, die von außen gesetzte Programme unterlaufen kann.
5. Bereits im 18. Jahrhundert verläuft die Kanondebatte in mehreren Medien. Eine Fixierung nur auf die schriftliche Überlieferung wird schon nicht den Verhältnissen im 18. Jahrhundert gerecht, noch weniger gilt dies für unsere von visuellen und akustischen Medien geprägte Gegenwart. Wolfgang Welsch ist ohne Zweifel zuzustimmen, wenn er mit Blick auf die aktuelle Situation feststellt, daß die Beschränkung allein auf einen Textkanon ein Zeichen für Provinzialität ist.¹⁴²
6. Kanonvorschläge erheben in der aktuellen kulturellen Szene keinen normativen Anspruch mehr, sondern sie bieten Orientierungsfunktionen, die im günstigsten Fall zu eigenständigem Lesen und kritischen Wahrnehmen der Welt führen. Jede einzelne Generation entscheidet neu – allerdings nicht von einer tabula rasa-Situation aus –, welche Texte / Objekte sie im kollektiven Gedächtnis durch die Institutionen Museum, Archiv, Bibliothek und nicht zuletzt durch die Bildungseinrichtungen Schule und Universität, „zwei wichtigen Instanzen der Kanon-Bildung und Pflege“¹⁴³, konservieren will.

¹⁴² Welsch, *Skandalon Kanon*, S. 183

¹⁴³ Winko, *Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen*, S. 9.

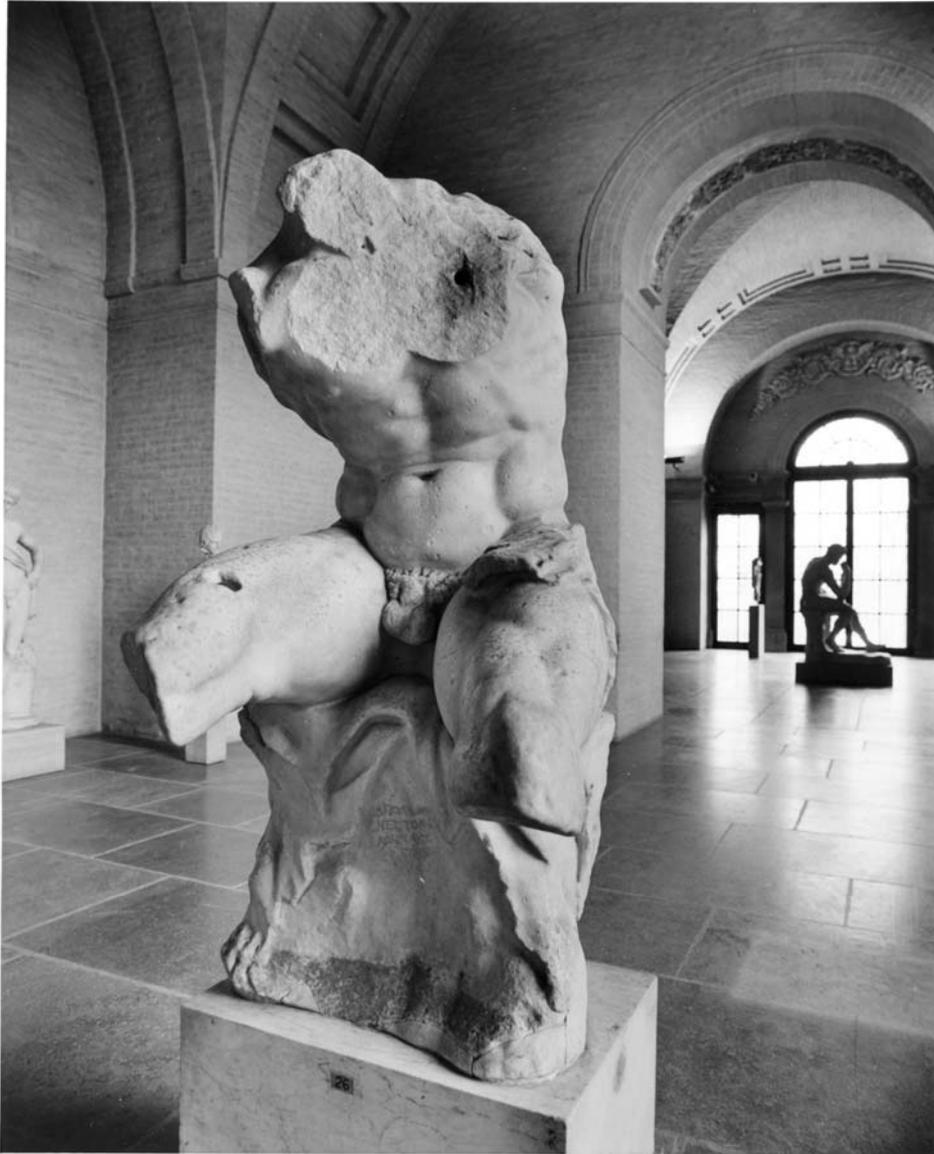


Abb. 1: Torso vom Belvedere. Vatikanische Museen.

Foto aufgenommen während der Münchner Ausstellung 1998; die Rekonstruktion der Skulptur ist im Hintergrund sichtbar. Foto: Christa Koppermann, Staatliche Antikensammlungen. Ich danke den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München für die Reproduktionserlaubnis.

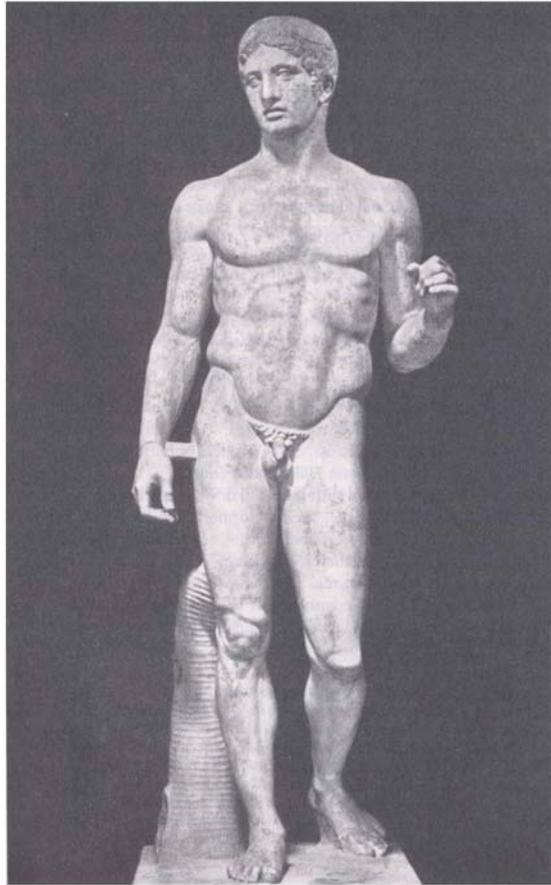


Abb. 2: Doryphoros. Neapel, Museo Nazionale Archeologico



Abb. 3: Torso vom Belvedere.
Rekonstruktion von Raimund Wünsche, München 1998.

Foto: Christa Koppermann, Staatliche Antikensammlungen. Ich danke den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München für die Reproduktionserlaubnis.