

WÜRTEMBERGISCHER VEREIN DER FREUNDE DES HUMANISTISCHEN GYMNASIUMS

Verein für die Pflege humanistischen Bildungsgutes

---

HUMANISTISCHE BILDUNG

Vorträge und Beiträge zur Antike  
als Grundlage für Deutung  
und Bewältigung heutiger Probleme

Heft 5

1982

DIE ANTIKE UND IHRE WIRKUNG

AUF DIE KUNST EUROPAS

Vorwort

S. VII

---

Herwarth Röttgen, Die Antike und die Bildende Kunst: Kunst als schöpferische Naturfahrung (Vortrag, gehalten am 14. 12. 1979)	S. 1
Konrad Hoffmann, Arkadia in Antike und Abendland (Vortrag, gehalten am 25. 1. 1980)	S. 17
Johannes Zahlten Themen der antiken Mythologie in der Kunst am Württembergischen Hof im 18. Jahrhundert (Vortrag, gehalten am 15. 2. 1980)	S. 27
Christa Schwinn, Doryphoros und Maschinenmensch - Dis- ziplin und Mechanisierung als Mög- lichkeiten des Menschenbildes (Vortrag, gehalten am 7. 3. 1980)	S. 73
Verzeichnis der Sachen, der Namen der Bildenden Künst- ler und ihrer Werke, zusammengestellt von Andreas Mehl	S. 141

HUMANISTISCHE BILDUNG

Verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. Eckart Olshausen,  
Historisches Institut der Universität Stuttgart, Postfach  
560, D 7000 Stuttgart 1

Bezugsadresse: Frau Marianne Franke, Werastr. 123, D  
7000 Stuttgart 1; Kto des Vereins: Landesgirokasse Stuttgart  
Nr. 2 819 282

Druck und Verarbeitung: Minifink Druckerei GmbH,  
Zeppelinstraße 24, D 7302 Ostfildern 4 (Kemnat)

## V O R W O R T

Seit dem Winterhalbjahr 1975/76 stellt der Württembergische Verein der Freunde des Humanistischen Gymnasiums vier der von ihm alljährlich in Stuttgart veranstalteten sechs Vorträge unter den Leitgedanken 'Die Antike als Grundlage für Deutung und Bewältigung moderner Problematik'. Diese Vortragszyklen werden in jedem Jahr unter ein neues Dachthema gestellt, zu dem unter jeweils verschiedenen Aspekten einzelne Referenten um einen Vortrag gebeten werden. Die thematische Geschlossenheit dieser Vortragsreihen gab dem Verein Veranlassung dazu, diese in einer eigens hierfür gegründeten Schriftenreihe mit dem Titel 'Humanistische Bildung. Vorträge und Beiträge zur Antike als Grundlage für Deutung und Bewältigung heutiger Probleme' zu veröffentlichen.

Die Dachthemen der bisher durchgeführten Vortragsreihen orientierten sich an historischen, pädagogischen, philosophischen, theologischen, kunsthistorischen, sozialhistorischen und ethischen Problemen, die Vortragsreihe des kommenden Winterhalbjahrs gilt einer eschatologischen Thematik. In der 'Humanistischen Bildung' ist zuletzt die vierte, theologisch ausgerichtete Vortragsreihe unter dem Dachthema 'Das Christentum in der antiken Welt' 1981 erschienen. Als fünfte Veröffentlichung dieser Art legt der Verein hier vier Vorträge vor, die im Winterhalbjahr 1979/80 unter dem kunsthistorischen Dachthema 'Die Antike und ihre Wirkung auf die Kunst Europas' im Kollegiengebäude I der Stuttgarter Universität gehalten wurden. Weitere Publikationen sind in Vorbereitung.

Wir hoffen, daß ebenso wie die vorhergehenden Hefte auch das hier vorgelegte bei den Vereinsmitgliedern und in der interessierten Öffentlichkeit günstige Aufnahme findet.

Der Vorstand

Kunst als schöpferische Naturerfahrung

---

Was verdankt die bildende Kunst der Antike? Daß diese Frage immer wieder verschieden beantwortet worden ist und werden wird, ergibt sich aus dem Umstand, daß Kunstgeschichte eine Geschichte von Werturteilen ist, Werturteile nicht im qualitativen Sinne gemeint, sondern eine Geschichte von Wertbildern einer Gesellschaft in einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten Raum. Auch die Antike steht in einem jeweils neuen Verhältnis zu den Wertsetzungen einer Gesellschaft. Ihr Kurs scheint gegenwärtig niedrig zu sein. Das drückt sich nicht nur in dem Schwinden der klassischen Sprachen aus, sondern vor allem im Schwinden klassischer Bildung. Das Interesse an der Antike ist völlig im Interesse an ihren Denkmälerresten vergegenständlicht. Archäologische *Präparate* haben die lebendige Bildung ersetzt.

Es bedürfte wieder einer Rettungsaktion zugunsten des antiken Geistes, so wie die Benediktiner im frühen und hohen Mittelalter die antike Überlieferung durch Abschriften gerettet haben. Heute aber braucht niemand mehr abzuschreiben, es liegt alles vor. Es käme darauf an, in der Antike einen begründeten Wert für uns zu entdecken. Es käme auf eine neue Renaissance der Antike an, wie die historische Renaissance im 15. Jahrhundert die zweite Rettungsaktion gegenüber der Antike war. Es war aber eine Zeit, weniger dazu bestimmt, die antiken Quellen um ihrer selbst willen zu retten, als vielmehr dazu, sich aus skolastischer Verknöcherung in ein neues Leben zu retten, in dem endlich der Mensch selbst zu einem selbstbewußten

Mittelpunkt werden konnte. Heute, an einem Punkt, an dem der Mensch sich nur noch als einzigen Bezugspunkt in der Welt sieht, an einem Punkt, an dem er die Natur bis zu deren Verderbung in den Griff bekommen hat, wird deutlich, daß es einer neuen Welt der Ideen bedürfte, um aus der bloßen Welt technischer und physikalischer Machbarkeit wieder einen metaphysischen Anknüpfungspunkt zu finden. Nicht der schlechteste ist der der künstlerischen Ideen, der Imaginationen des Inneren, die, ans Licht gebracht, anderen Hilfe und Erneuerung geben könnten. Der neue gewaltige Drang zu den Künsten zeigt dieses Bedürfnis. Man muß nicht selbst Künstler sein, obwohl jeder, der den Stift oder Pinsel in die Hand nimmt, um einige Linien zu versuchen, auch der Sonntagsmaler, Kunst beginnt; es genügt schon, nachzuerleben, wie es Menschen gibt, die Bilder in sich haben und in der Lage sind, sie nach außen sichtbar zu machen.

Sehenlassen und Sehenmachen sind in Plinius des Älteren 'Naturalis Historia' die unausgesprochenen Triebfedern der künstlerischen Entwicklung. Für Plinius ist die künstlerische Entwicklung Fortschritt in der Nachahmung. Es handelt sich - modern ausgedrückt - um die künstlerische Erfahrung und Bewältigung von Wirklichkeit. Die Nachahmungstheorie hat denn auch, seit der Wiederbelebung der Antike, also seit dem 13. Jahrhundert, die moderne Kunstentwicklung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts beherrscht. Plinius sah den Ursprung der Malerei bei den Ägyptern. Es war eine Malerei in Umrissen und erst dann in Farben. Die großen Maler Apelles, Echion, Melanthios, Nikomachos malten mit nur vier Farben ihre Bilder. Es waren Bilder, die für ganze Städte nicht zu haben waren. Man erfand sodann das Profilbild, den Faltenwurf, die Wölbungen, stellte Schlachten und Wettkämpfe dar, Frauen in durchscheinenden Gewändern (Polygnot), mit offenem Mund und sichtbaren

Zähnen. Es gab Abwechslung in den Zügen.

Apollodoros war berühmt wegen der Schönheit, die er seinen Figuren gab. Zeuxis war besonders gefeiert. Er verschenkte seine Bilder, weil sie unbezahlbar waren. Aber seine Köpfe und Glieder waren zu stark. Aus fünf nackten Jungfrauen wählte er jeweils das Schönste. So haben wir hier erstmals den Gesichtspunkt, der später eklektisch genannt wird und der sowohl in Raffaels Brief an Baldassare Castiglione wie bei den Carracci eine große Rolle spielte. Zeuxis malte Trauben, an denen die Vögel pickten. Hier treten nun alle jene Concetti, Denkmuster, Topoi auf, die später von der Renaissance-Kunsttheorie wiederholt werden. Parrhasios wetteiferte mit Zeuxis: die Trauben und das vermeintliche Linnen über dem Bilde. Parrhasios hatte Ebenmaß, Feinheit des Ausdrucks, Mund mit Liebreiz. Die Umrisse waren vollkommen. Er stellte die Temperamente dar. Zugleich kann man hier zuerst vielleicht das Konzept des modernen Malerfürsten finden: *Keiner benahm sich auch wohl anmaßender und anspruchsvoller im Besitz seines Ruhmes. Er gab sich Beinamen, indem er sich Habrodiarios (den Verwöhnten) und in anderen Versen den Fürsten und Vollender der Kunst nannte. Dies alles aber übersteigt, daß er sich als einen Sproß aus Apollos Stamm erklärte und versicherte, daß sein Herakles, der sich in Lindos befindet, so von ihm gemalt worden sei, wie er ihn wiederholt im Schlafe gesehen habe.*

Thimantes hat Geist und sieht stets noch mehr als er malt. Apelles übertraf alle in der Darstellung der weiblichen Anmut (*Charis*, später heißt es in der italienischen Kunsttheorie *Grazia*). Melanthios hatte die beste Anordnung, Asklepiodoros die beste Verteilung, d.h. wie weit die eine Figur von der anderen entfernt sein müsse. Apelles war der Meister in der Darstellung von Ähnlichkeit, Gebrechen und von Sterbenden. Er stand mit der Natur im Wettstreit, und Donner, Wetterleuchten und Blitz waren bei

ihm vollkommener als in der Natur. Aristeides stellte die Seele, die Gefühle dar, die Bewegung, aber er hatte harte Farben. Protogenes aß nur Lupinen, um seine Sinne nicht durch größere Reize abzustumpfen. Peiraiikos schließlich malte die Barbierstuben, die Schusterbuden, er malte Esel, Gemüse und wurde der *Schmutzmalter* genannt, also wohl eine Art Caravaggio. Aber seine Bilder waren teurer als die anderer Maler. Und schließlich Dionysios, der nur *Menschen-Maler* genannt wurde.

Was hat uns die Antike über ihre Kunsttheorie hinaus für die bildenden Künste gegeben? Das ist die eine Frage. Und die andere wäre, womit hat sie uns geschadet, denn auch das ist zu fragen.

Das Grundproblem aller Kunst ist seit der Antike das Verhältnis zur Wirklichkeit. Natur oder Wirklichkeit als Gegenstand der Kunst hatten von Anfang an eine Voraussetzung, nämlich die Erfahrung der Wirklichkeit oder dessen, was man als Wirklichkeit nahm, denn es gibt sie als objektive Wirklichkeit nicht. Erfahrung ist wesentlicher Teil aller Wissenschaft - und auch der Künstler sah sich seit dem 15. Jahrhundert als Wissenschaftler, den Sieben Freien Künsten zugehörig -, und Erfahrung ist zudem, wie Kant in der 'Kritik der reinen Vernunft' zeigt, erstes Produkt unseres Verstandes. Erfahrung ist aber nicht von deutlich bewußten theoretischen Ansichten geleitet. Aus diesem Grunde gehört die Erfahrung des Handwerkers, da sie ohne Theorie auskommt, im allgemeinen nicht in den Bereich der Wissenschaft. Der Wissenschaftler kommt aber nicht ohne Erfahrung aus. Der Künstler steht als empirischer, also in dem tertium comparationis der Empirie, zwischen Handwerk und Wissenschaft. Er hat sich eine Anschauung von der Welt gebil-

det und eine Anschauung von seinem künstlerischen Tun. Er hat sich eine Theorie zur Erklärung der künstlerischen Phänomene gebildet. Sie war sehr oft umfassend, und auch wenn sie aufgegeben wurde, behielt sie ihre heuristische Bedeutsamkeit. Die Kunsttheorie hat eine spekulativ-metaphysische Deutung und Erkenntnis der Wirklichkeit geleistet. Sie ist ein Ergebnis der Renaissance, aber als solches undenkbar ohne die platonische Ideenlehre und Plotins neuplatonische fünfstufige Welt, in der das Eine über dem Ort der Ideen und der Weltseele steht und die Körperwelt und die Materie darunter in aller ihrer Unvollkommenheit noch die Emanation des Einen sind und danach streben, sich zurückzuwenden und nach oben bis zum Einen aufzusteigen.

Aus diesem Streben, die Unvollkommenheit der natürlichen Welt zu überwinden, ergab sich für die Renaissance-theorie, für die hier beispielhaft Leonardo stehen möge, die Grundfrage, ob die Natur oder die Kunst höher stünde. Mit dieser Grundfrage, in der die Kunst als eben die Möglichkeit gesehen wurde, den Ideen näherzukommen, als dies der Natur möglich war, wurde die ursprüngliche platonische Vorstellung, daß der Gegenstand den Ideen näher sei als seine Nachahmung, umgekehrt.

Es wird oft angenommen, Plato habe die Kunst herabgesetzt. Er hat sie lediglich als Imitation weiter von der Wahrheit abgesetzt als zum Beispiel den Stuhl als Gegenstand selbst, den der Maler kopierte. Über allem stehen für ihn die Ideen als das nicht zerstöbare. Im Gegensatz zu den Sophisten, die die Kunst vorrangig unter dem Aspekt der Imitation äußerer Erscheinung als Illusion sahen, sieht er die Kunst in Bezug auf die Idee, die über dem Gegenstand steht. Und dieser Gedanke des Durchscheinens der Idee wurde für den Neoplatonismus wichtig. Der Künstler, indem er die in ihm eingeborenen Ideen erkannte und sichtbar

machte, wurde zum Seher der göttlichen Idee, er besaß etwas vom Schöpfer, so jedenfalls in der Renaissance-Kunsttheorie (Lomazzo, Zuccaro). Er schuf eine höhere Welt als die der Natur. Er machte die vollkommene Schönheit der Idee ansichtig. Deswegen nannte ich meinen Vortrag 'Kunst als schöpferische Naturerfahrung'.

Was ist geblieben von diesem schöpferischen Tun des Künstlers, der die höhere Ordnung des Einen, der Idee, der Schönheit, sichtbar machen kann? Es ist das Ordnungsgebende Sichtbarmachende geblieben - in welchem Sinne werden wir gleich hören -, und es ist das Kreuz geblieben, daß Kunst schön sein müsse.

Achten wir auf beide Seiten des antiken Erbes. Das Schöpferische kommt mit höchstem Selbstbewußtsein in Cennino Cenninis 'Libro dell' Arte' zum Ausdruck: Kunst ist etwas, das zugleich mit der Ausführung die Hand der Phantasie erfordert, um nie Gesehene Dinge zu erfinden (indem man sie in die Hülle des Natürlichen steckt) und sie mit der Hand festzuhalten, indem als wirklich vorzustellen ist, was nicht vorhanden. Wie ist dieser scheinbare Widerspruch zu verstehen, daß man nie Gesehene Dinge in die Hülle von oft Gesehenen Dingen steckt und als wirklich vorstellt, was gar nicht existiert? In der Weise, daß das nie Gesehene das eigentlich Wirkliche ist und die Hülle des Natürlichen demgegenüber verblaßt. Verborgenen ist hierin die Idee als das eigentlich Reale, wogegen das sinnlich Greifbare keine eigentliche Realität hat. Man kennt den Streit zwischen Realismus und Nominalismus im hohen Mittelalter. Wir sehen heute als real an, was sinnlich greifbar ist, im Gegensatz zum Realismus des hohen Mittelalters, der die Idee als real ansah.

Wir sagten, für Cennini verblaßt die Hülle des Natürlichen gegenüber dem Niegesehenen als dem eigentlich Wirklichen. Das hat bis heute seine Gültigkeit nicht verloren.

Adolf HILDEBRAND schreibt in seinem bedeutenden Buch 'Das Problem der Form in der bildenden Kunst', 1893: *Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturerfahrung ein höheres Kunstwerk schafft. Die Tat des Künstlers ist: ein Ganzes für unsere Vorstellung zu bilden. Er macht aus der Daseinsform des Gegenstandes eine Wirkungsform. Er unterwirft die Natur einer Vorstellung: So ist denn das Kunstwerk ein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber. Die Tat des Künstlers ist, in unserer komplexen Fülle ungeliederter Wahrnehmungen oder bloßer Augeneindrücke ordnend zu wirken und uns sehen zu machen.*

Man prüfe nur einmal, wie sehr man aufgrund von künstlerischen und ganz allgemein kulturellen Erfahrungen ordnend und kategorisierend in der Natur wahrnimmt. Heinrich WÖLFFLIN hat in 'Das Erklären von Kunstwerken', 1921, geschrieben: *Es ist durchaus nicht natürlich, daß jeder sieht, was da ist und weiter: Das Wesentliche des künstlerischen Naturells ist, daß es mit und zu dem freien Gebrauche des anschaulichen Auffassungsvermögens geboren ist.*

Noch immer ist hierin der edukative Wert enthalten, den Plato auch der Kunst gab, vor allem der Musik. Den Gegenstand lernt man kennen durch Anwendung der Regeln von Zahl und Proportion.

Forma war immer ein Gebilde, etwas Gebildetes, eine Gestalt, etwas Gestaltetes, die höhere Erscheinung der Materie in der Gestalt. In der Form sah man das gestaltende Prinzip, das die Materie gestaltete, d.h. etwas Aktives.

In Aristoteles' Schriften zur Metaphysik besteht jedes Ding der Natur aus Materie und Form (*Hyle* und *Morphe*), und die Form ist der Wirklichkeit verleihende Faktor, die *causa formalis*. Sie hat ihren Sinn in sich selbst, *causa finalis*. Sie will Form werden. Hier liegt schon die Wurzel für Alois RIEGLs vielschichtigen Begriff des Kunstwollens, den er um 1900 prägte. Die Form ist etwas in sich selbst aktiv Wirkendes. Sie ist auch der schöpferische Trieb im Künstler. Für den Neuplatonismus ist noch Gott die höchste Form, und die Form der Natur ist Form von der Form, Spiegelung der höchsten Idee. Für RIEGL ist das Kunstwollen ein immanent gewordenes Formwollen des Menschen.

Wir wissen heute, daß auch das Unbewußte im Menschen nach Ordnung, nach Form strebt (Rudolf ARNHEIM).

Die Form gestaltete seit Plato die ungestaltete Materie. Je besser die Form, um so einfacher, reiner war das Gebilde. Aus diesem Grunde überwand in der Auffassung der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts die Kunst die Natur. Der Künstler hatte Maß und Zahl und auch die Perspektive erkannt, war Wissenschaftler. Er gehörte zu den Sieben Freien Künsten, war kein Handwerker mehr.

Die Kunst stand höher als die Natur, aber auch in der Natur war die Form die gute Ordnung. Tasso spricht in 'Il Ficino o vero dell'arte' - absichtlich dem hundert Jahre älteren neoplatonischen Philosophen Marsiglio Ficino gewidmet, der die 54 Schulvorträge der 'Enneaden' Plotins 1486 ins Italienische übersetzt hatte - von *forma* als guter und geordneter Natur gegenüber der schlechten und ungeordneten Natur, zu der er zum Beispiel Blitze und Erdbeben rechnete. Schönheit ist geordnete und gute Natur, denn sie hat Form, weil sie mehr ist als nur natürlich, denn das nur Natürliche ist unvollkommen. Und nur wer schön ist, kann auch vollkommen sein. Deshalb ist für die Renaissance Schönheit,

auch erotische Schönheit und Nacktheit, vor allem ein Zeichen von Reinheit und Vollkommenheit, nicht eine künstlerische Permissivität. Die Väter des Tridentinischen Konzils, die ohnehin etwas gegen den Humanismus hatten, haben dies natürlich nicht so gesehen, als sie das Nackte verboten. Moralisten sind in ihrem Unbewußten der Unmoral oft näher als jene, die die sinnlich aufnehmbare Schönheit als eines der großen Geschenke der *Schöpfung* annehmen.

In der Schönheit ist für Tasso *volontà*, das bloße Beilieben, auch das bloße Verlangen, durch *ragione*, durch Vernunft beherrscht. Und Winckelmanns edle Einfachheit und stille Größe steht ebenso wie noch Hildebrands Ordnung des Gesichtseindrucks, also des bloßen Natureindrucks durch den Künstler, in derselben Reihe.

Die alte Nachahmungstheorie als Sinn der Kunst und zugleich als höhere Natur nahm bei Winckelmann einen anderen Weg. Zur ästhetischen Erziehung, wenn man das Schillersche Wort hier schon vorwegnehmen darf, sollten die Werke der Alten nachgeahmt werden. Schönheit wurde weitgehend zum formal-ästhetischen Wert, wenngleich von Winckelmann viel umfassender beabsichtigt. Die deutsche Klassik machte vollends das Leben zu einem Kunstwerk. Leben und Kunst sollten eins werden, der Mensch sollte, auch hierin noch Neuplatoniker, zu seiner höchsten Vollendung gelangen.

Eine Schattenseite des Lebens gab es in diesem Bilde der Kunst nicht. Die Akademien wachten über das Schöne (es ist die Zeit, in der die ersten öffentlichen Museen entstanden, unter dem Namen der *Schönen Künste*) und hinderten jeden Realismus. Die Kunst entfernte sich vom Leben, und das Erbe der Antike, zur Äußerlichkeit formalisiert, erstarrte in Akademismus und Salon. Schon Caravaggio wurde um 1600 vorgeworfen, er verletze die Regeln des Angemessenen, d.h. eben beispielsweise in Aposteldarstellungen



die Regeln der Würde, des Anstandes, der Angemessenheit. Immer wieder herrschten die Akademien als pedantische Dogmatiker über der Erhaltung des Schönen, in einer Welt, die trotz Mord und Krieg und entstehendem Proletariat und Klassengesellschaft die beste aller denkbaren zu sein hatte.

Die Antike war ein gesellschaftlicher Herrschaftsfaktor geworden in einer Welt, die als wohlgeordnet angesehen wurde. Freilich wuchs im Schoß der Antikenrezeption gleichzeitig eine neue republikanische Ethik gegen Klerikalismus und absolutistische Despotie, und es war dialektischerweise gerade ein Bild, das 1784 für Ludwig XVI. gemalt wurde, das zum Inbegriff revolutionärer Emanzipation des Bürgertums gegen fürstlichen Despotismus wurde: Jacques Louis Davids 'Schwur der Horatier'. Die Ideologie des Schönen als des Guten ist dann unter der Herrschaft der Akademien und des saturierten Bürgertums im 19. Jahrhundert allerdings zur gedankenlosen Platttheit verkommen. Man begegnet ihr heute allenthalben in der Forderung *Kunst soll schön sein*. Kunst darf nicht in Frage stellen, sie darf uns keinen Spiegel der Wirklichkeit in all ihrer Brutalität vorhalten. Sie soll erbauen.

Ich denke, daß wir uns auch heute noch nach dem vollkommenen Menschen sehnen, obwohl wir ihn nicht mehr unbedingt in der Maske des schönen Menschen suchen. Das Bild des schönen Menschen im Sinne der Antike oder Winckelmanns ist als Erzeugnis unserer eigenen Zeit undenkbar und wäre zu fade.

Für eine geordnete Welt hat unser Jahrhundert Metaphern in der abstrakten und in der konstruktivistischen Kunst geschaffen, und sie hat sie in einer neuen Sicht der Antike im Werk Picassos hervorgebracht, einer heiter-arkadischen, zugleich erdverbunden-triebhaften Antike.

Die Kunst unserer letzten zwanzig Jahre hat es seit dem Paukenschlag der Pop-Art nach 1960 zuwege gebracht, die wahren Idole unserer Zeit vorzuführen, im Sinne einer Kunstgeschichte als Geschichte von Werturteilen.

~~Auch Andy Warhols Campbell-Dosen sind nie gesehen worden, obwohl sie, um mit Cennini zu sprechen, in der Hülle des Natürlichen stecken. Sie sind Bilder unserer Wirklichkeit, die es vorher nicht gab. Sie sind die mit Warhols kalter Indifferenz geschaffenen Andachtsbilder unserer Zeit. Nicht er ist schuld, sondern - wenn man hier überhaupt von Schuld sprechen kann - unsere Zeit hat all das hervorgebracht, was sie als Lebensrahmen oft wichtiger nimmt, als mancher zugeben will.~~

So werden wir zur Antike zurückgeführt. Unsere moderne Kunst steht wie alle Kunst in engster Beziehung zum menschlichen Handeln. Auch sie ist schöpferische Erfahrung an der Wirklichkeit. Das Konzept der Imitation als Nachahmung des Handelns, wie es von Aristoteles in der 'Poetik' verstanden wird (*Μίμνησις τῆς Πράξεως*; siehe hierzu E. GRASSI, *Kunst und Mythos*, Hamburg 1957, 108f.), hat schon früh in Beziehung zum menschlichen Handeln gestanden, und zwar zum Handeln im Lebensbezug. Nachahmen und Produzieren zum Gebrauch gingen eng zusammen, etwa in der Nachahmung importierter Gefäße für die eigene Produktion. Nachahmung ist wie beim Kind immer zugleich ein Lernvorgang. Gewiß, es war noch nicht eine Kunst, die auch eine Theorie besaß, aber es war auch nicht nur bloßer handwerklicher Zweck. Es schuf keine höhere Ordnung, aber es gab den Gebrauchsgefäßen den ästhetischen Anreiz allen Schmuckes. Nachahmung hängt eng mit sinnlicher Erfahrung zusammen: Erfahren auch durch Nachahmen, jeder weiß das, der einmal eine Architektur abgezeichnet hat. Nachahmen ist also, im Gegensatz zu der verbreiteten Abwertung des Wortes, gerade

etwa im Begriff der Imitation, etwas Produktives. Aristoteles hat das Nachahmen als dem Maler eingeboren verstanden. Die *Mimesis*, die Nachahmung, wird aber in der 'Poetik' als Nachahmung des Handelns verstanden: *mimesis tes praxeos*. Aristoteles dachte dabei vor allem an die Bühne und das Wort, aber auch die malerische Darstellung ist Nachahmung menschlichen Handelns. Hierzu gehörte auch der Raum, und es ist wichtig zu beobachten, wie die Lösung der antiken Reliefstruktur aus der geschichteten Flächengebundenheit vom 5. Jahrhundert v. Chr. ab immer mehr zur Schaffung eines Handlungsraumes tendierte. Die neuzeitliche Perspektive, die von Brunelleschi und Alberti in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf eine klare Erfahrungsbasis und schließlich auf ein klares Konstruktionsverfahren gestellt wurde, war nötig geworden, um den organischen und unorganischen Körpern im Raum ihren Ort zu geben und die Menschen handeln zu lassen. Für die Nachahmung als Erfahrung gilt das, was Ernesto GRASSI geschrieben hat: *So ringt jede Kunst dem Chaos eine besondere Möglichkeit der Gestaltung ab - zur Bezwingung des Chaos (Kunst und Mythos)*.

Über die Darstellung des menschlichen Handelns, der Praxis, hinaus war *Mimesis*, laut Aristoteles, nun aber im Rahmen der dramatischen Poesie zugleich auf die sittlichen Charaktere (*Ethos*) und die Leidenschaften (*Pathos*) gerichtet. *Mimesis* im Rahmen des Dramas ist Aktion in der Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Einheit des Ortes bedingt Einheit der Handlung in einem bestimmten Zeitmoment. In der antiken Bildkunst gab es diese Einheit wohl nicht. Jedenfalls bevorzugt sie die *komplettierende* Handlung, wie WICKHOFF gesagt hat, etwa in der Florentiner François-Vase des Klitias um 560 v. Chr., in der der Tod des Troilus, Sohn des Priamos, durch Achill am Brunnen dargestellt ist, mit allen vorher oder nachher der Geschichte zugehörigen Figuren. Ebenso verhält es sich etwa in

der Villa dei Misteri in Pompeij. In Donatellos Relief des Tanzes der Salome vom Sienerer Taufbrunnen, durchaus kein Normalfall, haben wir ebenfalls wenigstens zwei Zeitetappen vor uns, aber sie sind beide durch unterschiedliche Raumteile voneinander getrennt.

Der Künstler, der Handlung nachahmte, konkurrierte mit dem Theater. Daß die Malerei zum ersten Mal der Poesie mit Entschiedenheit gleichgestellt wurde, geschah durch Horaz in seiner 'Ars poetica', dem zweiten Buch der Episteln. *Ut pictura poesis* blieb von Leonardo bis zu Lessings 'Laokoon oder über die Grenzen der Malerei', 1766, fundamentales Konzept der Kunsttheorie.

Leonardo stellte freilich die Malerei höher als die Poesie und sagte im übrigen in seinem Malerbuch: *Die Malerei ist eine stumme Poesie, und die Poesie ist eine blinde Malerei, die eine wie die andere imitieren die Natur soweit es in ihren Mächten liegt*. Aber schon Plato hatte im 'Staat' geschrieben: *Der Dichter ist wie der Maler*.

In der Architektur zuerst bemühte sich der künstlerisch Schaffende um eine theoretische Grundlegung seiner Arbeit. Wichtig sind die von Vitruv in seinen 'Zehn Bücher über die Architektur' zwischen dem Jahre 33 und 14 v. Chr. aufgestellten Regeln: *ordinatio* - Koordination der einzelnen Bauteile; *dispositio* - Plan, Aufriß, Perspektive; *eurythmia* - Komposition im Sinne von Ausgeglichenheit; *symmetria* - ausgewogene Entsprechung der Teile; *decor* - Schmuck, Würde des Baues; *distributio* - Verwendung des Materials und der Räume im Bau.

Für die menschliche Gestalt findet sich bei Vitruv das berühmte Proportionschema, das die Renaissance-Theoretiker und -künstler immer wieder beschäftigte,

der Mensch in Kreis und Quadrat eingeschrieben, der Aufbau des Körpers aus acht Gesichtslängen, die Dreiteilung des Gesichtes nach Nasenlängen.

*Natur, Phantasie und Intellekt bei Cennini oder ratio, methodus und praxis bei Alberti werden die entscheidenden Voraussetzungen für den Künstler. Der Künstler erfährt die Harmonie der Welt aus der Zahl und greift damit auf Plato und auf die Pythagoräer zurück. Dürer sagt über Jacopo de'Barbari, den venezianischen Maler und Freund Dürers: Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätte.*

Der Künstler wurde zum Erkenntnisträger: denn wahrlich steckt die Kunst in der Natur - wer sie heraus kann reißen (nämlich zeichnen), der hat sie (Dürer).

Das Ergebnis des schöpferischen Künstlers war die Darstellung einer höheren, den Gesetzen näheren Natur. Alles wird letztlich durch ein Fundamentalgesetz beherrscht. Es ist die harmonische Zusammenstimmung aller einzelnen Prinzipien in einer harmonisch schönen, also vollendeten Gesamtgestalt: *concinntitas*. *Concinntitas* ist für Alberti das Fundamentalgesetz, das exakter als die Natur ist. Aber es wird an der Naturerfahrung entwickelt. Der Künstler wird in der Beherrschung der Gesetze zum zweiten Schöpfer.

So schreibt der Dichter Baldassare Castiglione, Raffaels Freund, in seinem 'Cortegiano': *Und wahrlich, wer diese Kunst nicht ästhiert, scheint bar jeder Vernunft zu sein; was ist die Weltstruktur (macchina del mondo), die wir im vollen klaren, so strahlenden Sternenhimmel sehen und in der Mitte der Erde, von Meeren umgürtet, mit Bergen, Tälern, Flüssen bereichert, mit verschiedenen Bäumen, schönen Blumen und Pflanzen geschmückt? Man kann sagen, daß es eine noble und große Malerei sei, von der Hand der Natur und von Gott komponiert; und wer sie nachahmen kann, scheint*

*großen Lobes würdig, und dorthin kann er nicht gelangen, ohne die Kenntnis vieler Dinge, wie wohl weiß, wer sie ausübt.*

Die Welt ist für ihn also ein großes Kunstwerk und der, der sie nachahmen kann, hat mehr Kenntnis der Dinge als ein anderer.

Der vornehmste Sinn dabei ist das Sehen, das Organ des Auges. Durch dieses erfährt der Künstler die Schönheit als Hinweis auf die höchste Vollendung. Das Auge sieht in der sinnlichen Schönheit die metaphysische Schönheit des Schöpfers. Die Kunst hat seit dem Zusammenbruch des religiös bzw. absolutistisch bestimmten Weltbildes sich mehr und mehr von der metaphysischen Schönheit abgewendet, und man kann sich eine solche in der Tat, wie ich sagte, nicht mehr recht vorstellen. Die Kunst ist in einem sehr realistischen Sinne *Mimesis tes praxeos* geworden. Sie spiegelt immanent unsere Welt nach ihren Wertsetzungen wider. Es hat sich aber nicht geändert, was schon Aristoteles sah: Der Künstler stellt mehr als die scheinbare Wirklichkeit dar. Er stellt in der Kunst auch das dar, was in unserer Welt uns droht, woran wir leiden, er stellt unsere Indifferenz und unsere Leidenschaften dar, und vor allem, er stellt meistens das dar, was uns fehlt. Moderne Spurensuche in der künstlerischen Geschichte und Archäologie, private Mythologien bei Beuys oder Sensibilisierungskunst als Selbsterfahrung zeigen nicht, was wir haben, sondern was wir suchen, weil es uns fehlt.

Aristoteles hat in der 'Poetik' geschrieben: *Die Aufgabe des Dichters ist nicht, die Dinge zu beschreiben, wie sie real geschehen sind, sondern wie sie geschehen können: das heißt, wie sie nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit möglich sind.* Und wir können hinzufügen, im Guten wie im Schlechten. Der Glaube an eine

schöne und vollkommene Welt ist für uns im Bilde nahezu unmöglich geworden. Es kommt aus der Gesellschaft nichts anderes heraus, als was in ihr ist oder nicht ist, was sein könnte oder notwendig wäre: *Mimesis tes praezos*.

Konrad Hoffmann, Tübingen

Arkadien in Antike und Abendland  
(Zusammenfassung des Vortrags vom 25. 1. 1980)

Arkadien, eine rauhe Gebirgsprovinz der Peloponnes, wurde in der europäischen Kulturtradition zum Inbegriff eines Glückslandes: Als *irdisches Paradies* malte man sich unter dieser Bezeichnung einen Wunschtraum aus, der den zivilisatorischen Zwängen der eigenen Situation einen erträumten Zustand der Harmonie und Freiheit in der Natur entgegensetzte. Den Schauplatz bildete dafür nach herkömmlicher Vorstellung eine von Hirten bevölkerte ländliche Szenerie mit den Requisiten des *locus amoenus*. Bei der Geschichte dieses Topos hat die neuere Forschung genauer zwischen dem antiken Ausgangspunkt der Traditionsbildung (Theokrit; Vergil) und dem neuzeitlichen Interpretationsschwerpunkt differenzieren können. Dabei ergab sich, daß das Moment der emotionalen Färbung, die Konzeption Arkadiens als ein Utopia voller Glückseligkeit und Schönheit, erst in der italienischen Renaissance, vor allem durch Jacopo Sannazaros Dichtung 'Arcadia', mit Nostalgie und Melancholie getränkt wurde. Das uns geläufige Bild Arkadiens stellt sich somit dar als Symbol der neuzeitlichen Sehnsucht nach der verlorenen Antike selber als einem Goldenen Zeitalter. Die *sentimentalische* Tönung des neueren Arkadienbildes thematisiert somit das spezifische Epochenbewußtsein der Renaissance, der Distanz zur unwiederbringlich verlorenen und weit entrückten Antike.

Ohne den ausdrücklichen Titel Arkadien repräsentiert etwa Luca Signorellis (1945 zerstörtes) Gemälde vom 'Reich des Pan' die elegische Vision des Altertums aus humanisti-

schem Distanzbewußtsein. Mit der bald einsetzenden Ausbreitung der bukolischen Gattung in Neulatein und den national-sprachlichen Literaturen hängt die bildkünstlerische Gestaltung der antikisierenden Schäferidyllik seit dem frühen 16. Jh. zusammen, die zunächst von Oberitalien und Venedig ausgeht. Der poetisch verklärende Schleier persönlich einfühlsamer Stimmunghaftigkeit läßt sich von hier an bis hin zu den 'Landschaftsträumen' eines Claude Lorrain und Watteau als Merkmal des arkadischen Genres verstehen. Motivische Träger oder Begleitung der elegischen Bildwirkung waren dabei oft klassische Ruinen (Hypnerotomachia Poliphili) oder Gräber. Frühneuzeitliche Vanitasthematik wurde so in die nostalgisch rekonstruierte Vision eines verlorenen Paradieses projiziert, am dichtesten in einer Gruppe von Darstellungen, die mit einem Todeshinweis (Schädel, Grab) das hinzugeschriebene Motto: *Et in Arcadia ego* kombinieren: Hirten all'antica vor einem Totenkopf auf einem Steinsockel in Guercinos Gemälde, der frühesten bekannten Fassung (um 1620), vor einem Sarkophag (mit bzw. ohne Totenschädel) in den beiden Versionen des Themas von Nicolas Poussin (um 1630 bzw. 1640). Die maßgebliche Deutung der Bilderfindung gab ERWIN PANOFSKY 1936 in einem als Musterbeispiel ikonologischer Analyse berühmten gewordenen Aufsatz. Er versteht den Tod als Fremdkörper, der in das irdische Paradies hereinbricht; dabei sei der Spruch (eine sogen. *Ellipse*) zunächst (Guercino, Poussin I) als vom personifizierten Tod, danach von einem im Grab liegenden Toten gesprochen zu denken. Der Tod melde sich futuristisch drohend und mit einem adversativ auf *Arcadia* bezogenen *Et: Selbst in Arkadien bin ich*, während es dem verstorbenen Menschen um die Rückerinnerung an früher genossenes Glück gehe, mit einem in Vergangenheitsform zu ergänzenden Prädikat und auf *Ego* bezogenem *Et: Auch ich war in Arkadien*.

In seiner Untersuchung konzentriert sich PANOFSKY

darauf, den postulierten Bedeutungswandel vom - vermeintlich alleine grammatisch korrekten - *Memento Mori* zum elegischen Topos der späteren Tradition herauszuarbeiten und eben letztere von Poussins zweitem Arkadien-Gemälde herzuleiten. Poussins schöpferisches Mißverständnis der lateinischen *Ellipse* sei als Ausgangspunkt einer bildungsgeschichtlichen Überlieferung fruchtbar geworden. Sieht man ab von PANOFSKYS philologischen Voraussetzungen zur sprachlichen Verständnismöglichkeit des vor Guercinos Gemälde bisher nicht nachgewiesenen Mottos *Et in Arcadia ego*, so deutet er an den Veränderungen des Bildgefüges den Wandel von einem noch mittelalterlich-didaktischen Warnbild zu einer vorromantisch empfindsamen, elegischen Meditation über die Vergänglichkeit. Bei der Feststellung solcher Veränderungen macht PANOFSKY jedoch unbewußt eine stillschweigende, folgenreiche Voraussetzung, nämlich, daß in beiden Fällen grundsätzlich der Tod ein Fremdkörper in Arkadien sein solle, sei es als drohend ungewiß bevorstehende Zerstörung gegenwärtigen Glücks, bei Guercino mit den ikonographischen Mitteln der mittelalterlichen Tradition (Traini: 'Begegnung der Drei Lebenden und der Drei Toten' im Campo Santo zu Pisa) gestaltet, sei es als erinnernder Rückblick des aus dem Glück vertriebenen Toten. Aus einem letztlich in der christlichen Tradition verwurzelten Dualismus von *Paradies* und *Tod* (paulinisch als *der Sünde Sold*) verkennt der vom christlichen Horizont aus seiner jüdischen Herkunft eigentlich unbelastete PANOFSKY eine humanistische Version der Integration von *Paradies* und *Sterblichkeit*.

Schon an seinen Bildbeschreibungen verrät sich, wie er eine vermeintlich allgemein-menschliche Todesfurcht in die Komposition hinein liest. Unabhängig von seinem Essay würde man bei Guercino und Poussins früherem Bild nicht davon sprechen, die Hirten prallten vor dem Grauen des Todes zurück, und im Verhalten der Figuren *Elemente von Drama und Überraschung* entdecken. In Guercinos Bild ist die

Zuordnung der Worte *Et in Arcadia ego* zu einem Totenschädel darüber hinaus kein zwingendes Indiz dafür, daß hier der personifizierte Tod als ihr Sprecher gemeint sei; vielmehr ist es angesichts der Bildtradition des Totenkopfs in Porträts, der Platzierung des Schädels auf den Bildbetrachter hin und der suggestiven Betonung des *Ego* auch hier wahrscheinlich als Äußerung eines einzelnen Verstorbenen aufzufassen; auch im Tode, d.h. als Toter, bleibe er in Arkadien, als Teil der Natur wie der menschlichen Erinnerung in seinem Nachruhm. Auf die Einbettung in die Natur verweist Guercino mit den Tieren um den Totenschädel, einerseits einer an den Knochen nagenden Maus (für sich genommen ein verbreitetes Vergänglichkeitsmotiv), auf die eine im Baum sitzende Eule lauert, andererseits einer an dem Gemäuer des urtümlichen Grabsteins emporlaufenden Eidechse, die von der antiken Sepulchralikonographie her als Zeichen der zyklisch regenerativen Naturkraft verständlich war. Die Hirten erscheinen bei Guercino demnach in der Betrachtung des Totenkopfs und der um ihn angedeuteten *Tierschicksale*, im Sinne der in der humanistisch-neostoischen Literatur diskutierten vorbildhaften Überlegenheit tierischen Verhaltens über menschliche Todesfurcht. Hier ist eher eine von Montaigne aus auch für Poussin wirksame Haltung stoischer Natur- und Todeskontemplation greifbar als eine auf christlicher Dogmatik basierende didaktische Antithese von irdischem Glück und zerstörendem Tod.

Bei Poussins früherer Fassung des Themas läßt sich die Aussagerichtung auf die Vorstellung des natürlichen Todes an mehreren Motivakzenten beobachten: der Einbindung des Sarkophags in die Baumgruppe, der Betonung des Flußgottes darunter mit dem lebenspendenden Wasser, der Darstellung der Hirtin nach der antiken Flora, der Göttin der im Frühjahr wiedererblühenden Natur, eine von Poussin gleichzeitig mehrfach abgewandelte Vorstellung. Ist Guercinos Erfindung entgegen PANOFSKY kein Dokument dualistischer

Didaktik, so zeigt sich umgekehrt Poussins zweite Bildversion, die PANOFSKY als Ouvertüre der elegischen Arkadienkonzeption versteht, didaktisch, lehrhaft angelegt: Der rechte vordere Hirte deutet den durch seine Blickwendung angesprochenen Bildbetrachter darauf hin, wie der andere Hirte bei der Entzifferung der Sarkophagaufschrift *Et in Arcadia ego* einen Schatten auf den Stein wirft, dieses sprechende Zeichen seiner eigenen Vergänglichkeit aber nicht wahrnimmt. Die gestufte Vermittlung des Gedankens, daß die Selbsterkenntnis menschlicher Natur als sterblich das Gedächtnis der Früheren wie die eigene Fortdauer im Nachruhm erst begründet und erfüllt, verlegt Poussin in die Szene eines urzeitlich vorgestellten Arkadien. Die Versöhnung mit der Natur bestimmt das Interesse an der Arkadienallegorie als Wunschbild rationaler Todesbewältigung. In diesem Interesse dient die retrospektive Vision einer bukolisch verklärten Antike den historisch fortschreitenden Bedingungsverhältnissen der frühneuzeitlichen Wirklichkeit.

Literatur:

Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau*. In: *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, Ed. by R. Klibarsky and H. J. Paton, Oxford 1936, 223-254

deutsch in:

Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, Köln 1975, 351-377 u.d.T.: "Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen"; ferner in dem für das Thema insgesamt wichtigen Sammelband "Europäische Bukolik und Georgik", Hrsg. v. K. Garber (Wege der Forschung CCCLV) Darmstadt 1976, 271-305



Giovanni Francesco Guercino, "Et in Arcadia ego",  
Rom, Galleria Corsini



Nicolas Poussin, "Et in Arcadia ego", Chatsworth, Devonshire Collection



Nicolas Poussin, "Et in Arcadia ego", Paris, Louvre



Johannes Zahlten, Stuttgart

Themen der antiken Mythologie in der Kunst am Württembergischen Hof im 18. Jahrhundert

Das bei Herrschern in allen Epochen verbreitete Phänomen, sich als Helden oder Götter der klassischen Antike darstellen zu lassen, war auch den württembergischen Herzögen in der Zeit des Barock und Rokoko nicht fremd: So trat etwa im 18. Jahrhundert Herzog Eberhard Ludwig in Pietro Scottis Fresken der Ludwigsburger Bildergalerie als griechischer Feldherr Achill auf; oder Herzog Carl Eugen ließ sich als römischer Friedensbringer Aeneas in der Galerie des Neuen Schlosses zu Stuttgart feiern, ja erschien sogar im dortigen Musiksaal in der Verkörperung Apolls als Förderer von Künsten und Wissenschaften.

Die übergreifende allegorische Gestalt finden wir jedoch seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in der Figur des Herkules. Spielte seine Ikonographie vorher in der Kunst des Landes Württemberg keine Rolle, so änderte sich das unter der Regierung des Administrators Friedrich Carl (1677-1693). Während seiner Herrschaft und unter der der Herzöge Eberhard Ludwig (1693-1733), Karl Alexander (1733 bis 1737) und Carl Eugen (1744-1793) erschien Herkules in unterschiedlichster Bedeutung in den nun entstehenden Kunstwerken, sei es in Fresken, Tafelbildern, Skulpturen, oder Medaillen. Wenden wir uns also zuerst seiner Gestalt zu, um dann in gleicher Weise exemplarisch auf die antiken Helden Achill und Aeneas einzugehen, in deren Verkörperung sich Eberhard Ludwig und Carl Eugen darstellen ließen.

## 1. Der württembergische Herkules

*Herculi Wirtembergico*, dem württembergischen Herkules, ist ein 1689 entstandenes Gedicht gewidmet, das nur noch Abb. 1 in wenigen Exemplaren erhalten ist. Es handelt sich dabei um eine Huldigungsadresse an Herzog Friedrich Carl von Württemberg, der nach dem Tod seines Bruders Wilhelm Ludwig für den damals noch nicht ein Jahr alten Thronfolger Eberhard Ludwig als Administrator von 1677 bis 1693 das Land verwaltete. Das dreiseitige Werk in lateinischen Versen ist von dem Tübinger Juristen und Historiker Johann Ulrich Pregizer (1647-1708) verfaßt worden. Es geht zunächst in einem historischen Überblick auf die Taten seiner Vorfahren ein, hebt besonders ihre Treue zu Kaiser und Reich hervor und verherrlicht dann Friedrich Karl als *Hercules Musagetes*, als Führer der Musen, der die Akademie, Kirchen, Schulen und das Gymnasium illustre gegründet habe. Es lobt seine Kriegstaten im Dienste des Kaisers und preist ihn als *Monstrorum Domitor*, als Bezwinger der Ungeheuer wie der Lernäischen Hydra. In ihm brenne der edle Sinn des Löwen, heißt es weiter. Friedrich Karl wird zugerufen: *Stabulum Augiae purga!*, miste den Augias-Stall aus! Er solle den Feind, damit ist Frankreich gemeint, aus den Grenzen vertreiben und bald am Rhein die Siegestrophäen aufrichten. Über den Ozean, durch ganz Europa bis an die Grenzen Libyens triumphiere sein großer Name.

In diesem Gedicht haben wir am Ende des 17. Jahrhunderts die früheste schriftliche Bestätigung für die Sicht eines schwäbischen Regenten als Herkules, wie er schon auf der Titelseite angesprochen wird.

Seit dem griechischen Altertum ist diese Vorstellung bekannt, vor allem in der römischen Kaiserzeit war sie sehr beliebt. Läßt sie sich quer durch die Geschichte

der bildenden Künste verfolgen, so findet sie ihren Höhepunkt jedoch in den Apotheosen des Barock und Rokoko. Einleitend zu diesem Vortrag möchte ich daher an Hand weniger ausgesuchter Beispiele Verbreitung und inhaltlichen Bedeutungswandel des Herkulesbildes skizzieren.

Herkules gilt als Urbild des Mannes, der sich durch sein Leben voll mühevoller Arbeit und seine Heldentaten im Dienste der Menschheit die Aufnahme in den Götterhimmel und die Unsterblichkeit verdiente. Durch körperliche und charakterliche Eigenschaften ist er zum ruhmreichen Sieger in allen Kämpfen befähigt, aber auch zum Nothelfer der Menschen. Diesen Befreier von den Plagen, wie sie der *Dodekathlos*, der Katalog der berühmten zwölf Taten, angibt, zeigten bereits die Metopenreliefs des Zeustempels in Olympia (um 460 v. Chr.) und viele griechische Vasenbilder, die wir hier übergehen können, da sie nicht direkt zu unserer Fragestellung gehören.

Ich beginne mit der römischen Antike. Als erstes Beispiel nenne ich - konkret auf einen Herrscher beziehbar - die um 190 datierte Büste des Kaisers Commodus. Der Sohn des Marc Aurel, eine nur mit Nero vergleichbare Negativgestalt der römischen Kaisergeschichte, ließ sich zum Gott und Herkules erheben und mehrfach so porträtieren. Am bekanntesten ist seine Darstellung im Palazzo dei Conservatori der Kapitolinischen Museen in Rom. Die große, nackte Büste wird von einer Stütze getragen, die verschiedenes Beiwerk bedeckt: die Himmelskugel mit den Tierkreiszeichen, die Herkules für Atlas trug, zwei gekreuzte Füllhörner, Symbole der Glücksgöttin Fortuna, ein Amazonenschild, das in Adlerköpfen endet und ein Medusenhaupt zeigt, daneben Statuetten knieender Victorien. Auf dem Kopf trägt Commodus das Löwenfell, die Pranken auf der Brust verknotet. In der einen Hand hält er die Äpfel der Hesperiden, in der

anderen, an die Schulter gelehnt, die Keule. Nach den Kommentaren des Lampridius sollen die Haare der Kaiserbüste künstlich gefärbt und mit Goldstaub gepudert gewesen sein.

Vergleicht man den Anspruch, der hinter dieser Darstellung steht, mit der bekannten Vita des Herrschers, der sich auch auf Münzen als fromm, glücklich, als Friedensbringer für die Welt, als römischer Herakles, Bezwingen der Amazonen und im höchsten Maße tugendhaft bezeichnen ließ, so wird deutlich, wie sehr die Identifikation mit Herkules zum Kostüm werden kann.

Die von der griechischen Philosophie, besonders von dem Sophisten Prodikos (5. Jh. v. Chr.) in den Vordergrund gestellte ethische Seite des Helden als *Hercules Prodikos*, der für sich am Scheideweg den schwereren Weg, die Bahn der Tugend wählte, die zur Unsterblichkeit führt, wurde vom frühen Christentum aufgegriffen. Eine Malerei aus der Katakomba der Via Latina in Rom (320/50) beweist das. Sie führt ihn als Erlöser inmitten christlicher Darstellungen und Symbole vor, die sich auf die Auferstehung beziehen.

Für das Mittelalter mögen zwei Beispiele genügen. Eine Elfenbeinplatte mit Herkules im Kampf mit dem Nemeischen Löwen zeige ich für die Frühzeit. Sie stammt von der sogenannten Kathedra Petri, die erst ab 1968 wissenschaftlich untersucht wurde. Auf dem Thron, der mit Tafeln der zwölf Taten des Herkules und anderen Elfenbeinschnitzereien geschmückt ist, wurde 875 Karl der Kahle von Papst Johannes VIII. zum Kaiser gekrönt. Der Sitz blieb anschließend als Geschenk an den Papst in Rom, galt später als Reliquie, als Thron Petri, und wurde als solcher in die barocke Kathedra Berninis in Sankt Peter eingefügt. Die Plaketten sind inhaltlich auf Karl den Kahlen bezogen,

der im Namen Christi, als Nachfolger König Davids und christlicher Herkules mit den bedrohenden Kräften im Kampf steht. Das geht aus den Untersuchungen P.E. SCHRAMMS und K. WEITZMANNs hervor.

Herkules, mit dem hier der Kaiser identifiziert wurde, konnte im Mittelalter auch zum politischen Symbol eines Gemeinwesens werden. Das Stadtsiegel von Florenz von 1281 bedient sich seiner Figur, um die Macht einer Handelsstadt, ihre Stärke und Gerechtigkeit gegenüber Tyrannenherrschaft und äußeren Feinden zum Ausdruck zu bringen. Diese Sicht deutet schon die *Interpretatio christiana* an, in ihm die Verkörperung der Tugend der Stärke, der *Fortitudo*, zu sehen, wie etwa an den Kanzeln der Pisani.

Auch im weltlich-höfischen Bereich wurde er im Spätmittelalter als Allegorie ritterlicher Tugend und Stärke aufgefaßt. So stellte der um 1500 entstandene Holzschnitt eines elsässischen Meisters Kaiser Maximilian I. als *Hercules Germanicus* dar. Der beigegebene lateinische Text nennt ihn den ruhmreichsten Herrscher der Welt, die Illustration verweist auf seine Leistungen als Kriegsherr, die seinen militärischen Ruhm ausmachten.

Wie anfangs angedeutet, spielten in der Barockzeit die Herkulesdarstellungen als Verherrlichung von Herrschern die größte Rolle. Vor allem sind es vier Themenkreise, die immer wieder künstlerisch gestaltet wurden:

1. Im Herkules Prodikos wurde als Summe aller Tugenden das Vorbild für den Herrscher gesehen.
2. Seine physische Stärke und seine heldenhaften Kämpfe bestimmten seine allegorische Bedeutung für Macht und Kriegsruhm.
3. Seine Apotheose, die verdiente Aufnahme in den Götterhimmel, wurde als Verherrlichung einzelner

Regenten oder ganzer Herrscherhäuser gedeutet.

4. Damit verbunden erschien eine nationale Sicht des Heroen, die eine direkte genealogische Verbindung europäischer Höfe mit dem griechischen Helden zu konstruieren suchte.

Frankreich war schon in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts führend und zeigte in der Folge Auswirkungen auf ganz Europa. So trat zum Beispiel um 1600 König Heinrich IV. als *Hercules Gallicus* in vielen Darstellungen auf. Das gleiche gilt für Ludwig XIV. Sein Hofmaler Charles de Brun schlug 1678 für die Ausmalung der Grande Galerie im Schloß von Versailles in einem ersten Projekt ein Programm von Herkules-Taten vor, das auf den König bezogen werden sollte. Doch kam schließlich ein mythologisch ausgeschmückter Zyklus über das Leben des Regenten zur Ausführung. Dieses Deckenbild ist als politisches Programm zu verstehen, das die Vorherrschaft Frankreichs in Europa zum Inhalt hat. So zeigt etwa eine Szene Ludwig XIV. bei der Fahrt über den Rhein, im Wagen Apolls, mit dem Blitzbündel Jupiters, begleitet von Herkules, der den Flußgott Rhein überwindet. Fama verkündet seinen Ruhm, Minerva als Göttin der Kriegskunst eilt ihm voraus.

Daß neben anderen deutschen Fürsten - wir hören vom *Hercules Saxonicus* oder *Bavaricus* - auch die württembergischen Herzöge nicht zögerten, sich mit Herkules zu identifizieren, hatte bereits der Hinweis auf das Gedicht Pregizers gezeigt. Das gleiche gilt auch für bildliche Darstellungen.

Der Administrator Friedrich Karl war in Württemberg der erste vom Geist des barocken Absolutismus erfüllte württembergische Fürst, der dem altmodischen Stuttgarter Hof einen Glanz nach franz. Vorbild zu geben suchte (so Werner FLEISCHHAUER). Diesem Ziel hatten auch die Künste zu dienen,

doch waren trotz aller Versuche seine Mittel als Administrator nicht groß genug, um wirklich bedeutende Aufträge zu vergeben. Hinzu kommt die Not des Landes nach den Franzoseneinfällen 1688/89 und 1692.

So können wir zu unserem Thema nur die sog. Hydramedaillen anführen, die wohl kurz vor 1695 entstanden. Diese Schaumünzen, die üblicherweise als Geschenke Verwendung fanden, zeigen auf ihrer Rückseite Herkules im Kampf mit der Lernäischen Schlange, der er die Köpfe abschlägt. Umschrieben sind die Medaillen mit seinem Wahlspruch *Dura placent fortibus* (Nur die schwierigen Dinge gefallen den Starken).

Der Kampf mit der Hydra wurde in der Folgezeit geradezu zum politischen Symbol für den Administrator. Ein Kupferstich Johann Rudolf Hubers aus Basel, der erst nach dem Abb.2 Tod des Herzogs herauskam, zeigt unter der idealisierenden Büste ein solches Medaillon mit dem Hydrakampf. Graphischen Porträts dieser Art kam durch ihre Reproduzierbarkeit eine große publizistische und propagandistische Breitenwirkung zu, die durchaus beabsichtigt war.

Als Herzog Eberhard Ludwig nach dem Administrator an die Macht gekommen war, bediente er sich bevorzugt der gleichen Symbolfigur. Die vielen Darstellungen allein schon im Ludwigsburger Schloß reichen aus, um in ihm den Herkules-freudigsten Regenten Württembergs zu sehen.

Schon kurz nach seinem Regierungsantritt ließ er bei der Renovierung des Stuttgarter Alten Schlosses im östlichen Turm einen Herkulesaal einrichten. Dieser umfangreiche Herkules-Zyklus von achtzehn Bildern, entstanden zwischen 1698 und 1700, war die erste Folge monumentaler Malereien der Barockzeit im Lande. Nur acht ovale Ölbilder

sind der Zerstörung durch den Schloßbrand von 1931 entgangen und schmücken heute den Ständesaal des Württembergischen Abb.3,4 Landesmuseums.

Im Fürsten- und Ordensbau des seit 1704 gebauten Schlosses in Ludwigsburg tritt uns Herkules in verschiedenen der fürstlichen Repräsentation dienenden Räumen entgegen, die hier nur aufgezählt werden können. Dazu kommen Herkules-Statuen in den Gärten, Reliefs auf monumentalen Vasen und andere Darstellungen des Heroen.

Im Vestibül des Ordensbaues erscheinen in Kartuschen, die teilweise vom württembergischen Herzogshut gekrönt Abb.5 sind, Szenen aus dem Leben des Helden. Im Treppenhaus darüber malte L.A. Colomba 1712 eine Apotheose des Herkules, Abb.6 der von Pappellaub bekränzt auf Kriegsgerät in den Wolken lagert; gemalte Medaillons ergänzen durch Ereignisse aus seiner Vita die Verherrlichung des Kriegshelden. Im Deckenbild des Ordenssaales von Pietro Scotti erblickt man ihn inmitten der Olympischen Götter. Eine Aufnahme des Herkules unter die Götter zeigt ebenfalls ein Deckenbild Colombas im Herkuleszimmer des Fürstenbaues, heute Staatsarchiv. Es ist umgeben von Stuckornamenten und zart modellierten Reliefmedaillons, die ihn als Kind in der Wiege zeigen, wie er die von der eifersüchtigen Hera gesandten Schlangen erwürgt; weiter seinen Kampf mit dem Nemeischen Löwen, den Zweikampf mit Antaeus und die Bändigung des Kerberos.

Auf den Herzog als Herkules bezieht sich schließlich auch das Deckenbild im Saal des Heimsheimer Schlöschens seines Premierministers Graf Friedrich Wilhelm von Grävenitz, des Bruders seiner Mätresse. Das Fresko Carlo Carlones von 1730 zeigt den Helden nach seiner Entscheidung am Scheidewege. Seine abweisende Geste gilt Aphrodite und ihren Gespielinnen, sein Blick ist auf Apoll gerichtet, der vor dem Musentempel thront. Die Allegorie der Weisheit

hat ihn bei seiner Wahl geleitet. Zu den Tugenden des Abb. 7 Herkules Proditor als Vorbild des Herrschers gehört die Förderung von Wissenschaften und Künsten, für die Apoll als Gott der Künste belohnen wird. Das hier verwendete Bildmotiv des von der Sapientia geleiteten Herkules hatte Carlo Carlone bereits in früheren Arbeiten entwickelt, etwa in einer Zeichnung, die als erstes Projekt für die Decke im Oberen Belvedere in Wien gilt. In Heimsheim Abb. 8 gibt er die Gruppe gespiegelt wieder und stellt sie in einen neuen Zusammenhang. Das bestätigt aufs neue die Arbeitsweise des Malers, der immer wieder auf frühere Zeichnungen und Ölskizzen zurückgriff, sie aber in neue Kompositionen einfügte.

Auf Eberhard Ludwig folgte in einer knappen Regierungszeit von nur vier Jahren sein Vetter Carl Alexander, ein Sohn des Administrators Friedrich Karl. Über seine künstlerischen Unternehmungen wissen wir wenig. Doch schon sein Wahlspruch *Per ardua virtus* (Durch Schwierigkeiten zur Tugend) weist wie der seines Vaters auf Herkules hin. Tatsächlich wird auf zwei Medaillen das Thema des Heroen aufgegriffen. Die eine zeigt ihn mit Keule und Löwenfell auf erbeutetem Kriegsgerät vor einer Pyramide als Zeichen fürstlicher Abb. 9 Glorie, die andere einen trauernden Herkules anlässlich Abb.10 des überraschenden Todes des Herzogs: *Laudabitur Heros post funera*, lautet die umlaufende Inschrift; Staatstrauer verkünden die Worte im unteren Abschnitt. Auf den Sarkophag des Fürsten gestützt, auf dem die Worte stehen: *Non cum corpore extinguuntur magnae animae* (Große Geister werden nicht mit dem Körper ausgelöscht), steht der Held mit gesenkter Keule, links sitzt eine allegorische Frauengestalt in Trauergewand mit erloschener Fackel. Der gestufte Sockel nennt den *Dies fatalis*, den Schicksalstag, an dem der Herzog starb, den 12. März 1737. Vor den Stufen des Denkmals liegt der Schild mit dem Stammwappen und der umgestürzte Fürstenhut, ein zweites Schild verkündet seinen Nachruhm: *Vicit morte sua*.

Nach sieben kunstarmen Jahren einer protestantischen Vormundschaftsregierung brach 1744 mit dem Regierungsantritt Carl Eugens unvermittelt die Epoche des Rokoko für das Land an. In ihr wurden das französische Vorbild und Künstler dieses Einflßbereichs maßgebend, wie der Bau des Neuen Schloßes in Stuttgart beweist. Durch den Umgang mit Künstlern und durch seine Italienreisen wurde das Interesse Carl Eugens an der Antike geprägt. Erstaunlich ist, daß er kein antikes Kunstwerk im Original erwarb; in Stuttgart blieb man auf spärliche Abgüsse in der Kunstkammer, auf Münzen und graphische Nachstiche angewiesen, die der Herzog durch ständige Agenten in Rom erwerben ließ. So kaufte er Venustis 'Antichita Romana' (1763), Winckelmanns 'Monumenti antichi inediti' (1767), Hamiltons 'Vasi etruschi' und Piranesis 'Vedute di Roma' (1777).

Die Beschäftigung Carl Eugens mit der römischen Antike zeigte auch ihre Auswirkungen auf die Hoffeste. So heißt es in einem Bericht über die mehrtägige Geburtstagsfeier im Jahr 1757 in Ludwigsburg: ... Der Herzog führte seine Gäste weiter dem Schloße zu und fand sich plötzlich von Wolken umgeben. Ein Wink des Fürsten, und sie teilten sich; der Gipfel des Olymp mit den Göttern wurde sichtbar. Jupiter gab den Befehl, daß die Elemente und die Jahreszeiten sich versammeln, daß der 'Palast der Pracht' sich erhebe beim Anblick des Sterblichen, der zum Glück seiner Untertanen heute der Welt geschenkt worden. So geschah es; auch die letzte Wolke verschwand, und der 'Palast der Pracht' zeigte sich den Staunenden ... Jetzt fingen die Götter an, italienisch zu singen, und der Herzog setzte sich mit seinen Gästen zur Tafel. Da erhob sich mitten auf der Tafel, durch eine Maschine emporgetragen, Venus mit 16 Liebesgöttern, welche den 16 Damen an der Tafel des Herzogs Blumensträuße überreichten, wahre Kunstwerke aus der Porzellanfabrik ...

1763 fanden die Veranstaltungen zum Geburtstagsfest des Herzogs in Stuttgart statt. In großer Eile hatte man nach dem Brand vom 13. November 1762, der den Gartenflügel des Neuen Schloßes fast völlig zerstört hatte, im Stadtflügel eine große Galerie einzubauen begonnen. Zusammen mit dem anschließenden Weißen Saal sollte sie Raum für die geplanten Festlichkeiten bieten. Die Decke der Spiegelgalerie war durch den lothringischen Porträtisten Jean Girardet in direkter Alusion auf den Herzog ausgemalt worden. Die Beschreibung des Bibliothekars und offiziellen Hofdichters Joseph Uriot enthält das genaue Programm der nie fotografierten Malereien. Sie soll im folgenden wörtlich zitiert werden, da sie die einzige Quelle ist, um von dem durch Bomben zerstörten Raum eine Vorstellung zu gewinnen: Das mittlere (Deckenfeld) ... bestehet aus einer allegorischen Vorstellung: auf den Geburtstag Sr. Herzogl. Durchlaucht. Höchstdieselben sind unter dem Bilde eines jungen Herkules entworfen, welchen Jupiter in seinen Schutz nimmt, indem er alle Leidenschaften, die den Ruhm der Regierung eines Soverains verdunkeln, mit seinem Donner zu Boden schlägt. Ueber dem Jupiter, nahe beym Zeichen der Fische, bestrebt sich die Sonne, diesen grossen Tag mit den schönsten Strahlen zu erleuchten, und Merkur gebietet auf Befehl des Zeus den Winden und dem Ungewitter sich zu zerstreuen. Auf der Linken des Herkules nahet sich die Venus, begleitet von Grazien und Liebesgöttern, und überreicht demselben einen Kranz von Blumen. Minerva lässet sich herunter, um ihm zur Führerin zu dienen, und ihn mit Lorbeern zu krönen. Bacchus, Pomona und Ceres aber opfern ihm die Früchte des Landes. Die Künste, durch Genien vorgestellt, beeifern sich in die Wette, das Fest zu schmücken. Die Parzen, welche ihre fatale Scheren andern Genien überlassen haben, die, indem sie damit davonlaufen, ein von den andern Bildern abgesondertes Bild mit einander ausmachen, spinnen dem jungen Herkules lange Lebensjahre, und haben die Zeit unter ihren Füßen ligen.

Die Fama so diesen Figuren verbunden ist, rüstet sich, die grosse Eigenschaften des Fürsten allenthalben auszuposauen, der an diesem Tag zum Glück seiner Völker der Welt geschenkt worden.

Die Vorstellung in den beyden kleinern Feldern hangen mit der grössern zusammen. In dem einen bestreuet Aurora der aufgehenden Sonne den Weg mit Blumen, die sie aus den Händen des Zephyrs empfängt, und in dem andern siehet man die Diana, wie sie das Nachtlager verläßt, um an dem Feste Theil zu nehmen ...

Zu beyden Enden der Gallerie siehet man auf der einen Seite den kriegerischen Ruhm und auf der andern den bürgerlichen Ruhm. Beyde stehen im Begriff, die Regierung des Prinzen zu vereyigen, dessen Geburtsfest gefeyert wird ...

Aus der detaillierten Beschreibung Uriots geht hervor, daß es sich bei dem zerstörten Deckenbild um eine Apotheose des Fürsten unter dem Bilde des jungen Herkules handelte. In ihm triumphieren die Tugenden des Herzogs, der von Jupiter selbst beschützt wird. Sie erscheinen ergänzend zum Deckenbild in gemalten Reliefmedaillons. Der kriegerische Ruhm tritt nur am Rande in Erscheinung, das heißt, die Rolle Carl Eugens als Kriegsheld wird nur beiläufig erwähnt. Dagegen wird im Hauptfresko seine Förderung der Künste besonders hervorgehoben. So steht der Herzog in Gestalt des Herkules Prodikos ganz in der Tradition der Fürstenspiegel. Zu den allgemeinen Herrschertugenden wird ihm durch die Anwesenheit der Künste, welche der Herzog heget und schützt, außerdem das Attribut des Musagetes zuerkannt.

Überblickt man die hier vorgestellte Reihe der württembergischen Regenten, die sich mit Herkules identifizierten, so ergibt ein Vergleich die unterschiedlichsten

Konzeptionen innerhalb eines Jahrhunderts. Das Herkulesbild hat sich, wenn wir es vereinfacht ausdrücken, in relativ kurzer Zeit vom mutigen, draufgängerischen Kriegshelden zur Verkörperung fürstlicher Tugenden gewandelt.

Damit wenden wir uns von der übergreifenden allegorischen Gestalt des Herkules, die zu den beliebtesten Figuren der barocken Herrscher-Ikonographie gehörte, ab und lenken unseren Blick auf zwei seltener dargestellte antike Helden. Achill und Aeneas erlangten unter den Herzögen Eberhard Ludwig und Carl Eugen eine ähnliche, aber spezielle Bedeutung, der nun nachgegangen werden soll.

## 2. Ein schwäbischer Achill

Der erste große Schloßbau in Württemberg nach dem Dreißigjährigen Krieg war das Ludwigsburger Schloß. Der junge Eberhard Ludwig baute ab 1704 das Jagdschloß auf dem Erlachhof zu seiner Residenz, zur Ludwigsburg aus. Grund dafür war nicht nur seine Vorliebe für die Jagd und sein Wunsch, einen repräsentativen Schloßbau wie andere Fürsten zu besitzen, sondern auch, daß er mit seiner Mätresse Wilhelmine von Grävenitz außerhalb Stuttgarts, wo die regierende Herzogin ihren Sitz hatte, hofhalten wollte.

Die Dreiflügelanlage des ersten Schlosses ist noch im Nordteil des heutigen Komplexes erhalten. 1717 war dorthin die gesamte Hofhaltung von Stuttgart verlegt worden. In den folgenden Jahren entstand daher immer mehr Bedarf an repräsentativen Räumen für eine Residenz. Die entscheidende Idee für die Erweiterung des ersten Schlosses um das Dreifache war der 1725 genehmigte Plan Frisonis. Er sah vor, statt Ausbau der alten Anlage ein neues Corps

de Logis im Süden als Abschluß des Ehrenhofes zu bauen. Zwei lange Kommunikationshallen sollten es mit dem älteren Teil der Anlage verbinden.

Um die Ausmalung der westlichen dieser beiden Galerien soll es im folgenden gehen. Doch zum besseren Verständnis des gesamten Ausstattungsprogramms müssen wir zunächst einen Blick auf die östliche Galerie werfen: Sie gleicht im Grundriß der anderen, ist 60 m lang, ihre Decke vollständig freskiert. Ihr Maler ist der schon erwähnte italienische Künstler Carlo Carlone. Durch gemalte Scheinarchitektur hat er das Fresko in einzelne Abschnitte unterteilt. Die so entstandenen Felder sind den klassischen Göttern, Allegorien und Darstellungen von Künsten und Wissenschaften gewidmet.

Das Leitthema dieses Galerieprogramms ist die Protektion und Belohnung von Wissenschaften und Künsten durch den Herrscher. Im Mittelfeld trug folgerichtig ein Obelisk die Initialen Herzog Eberhard Ludwigs, wie wir es schon von der Medaille Karl Alexanders her kennen. Krone und Sternenkranz der Unsterblichkeit werden über das Ruhmeszeichen gehalten. Die allegorische Gestalt der fürstlichen Herrschaft sitzt neben dem Obelisken, links verkündet Fama seine Taten.

Völlig anders ist das Thema der uns interessierenden westlichen, sogenannten Bildergalerie. Sie wurde von Pietro Scotti, einem Mitarbeiter Carlones und Schwager des Baumeisters Frisoni, ausgemalt. Wie dieser aus Laino in Oberitalien stammend, ist er seit 1703 in Württemberg nachgewiesen, ab 1729 in Ludwigsburg. Über seine Arbeit in der Bildergalerie sind wir urkundlich unterrichtet, da sich der Vertrag im Hauptstaatsarchiv in Stuttgart erhalten hat. Darin werden ihm und Carlo Carlone für die Ausmalung der beiden Galerien je 10 000 Gulden zugesagt.

Im Accord mit Scotti vom 30. August 1730 heißt es: *Es verspricht nehmllich gedachter Mahler Scotti. 1. Die gegen Morgen stehende große Communications Gallerie welche bey 270 (Schuh) lang und derselben Plafons von einer ganz auserlesenen historie, so ihm aus denen fabulösen und poetischen Geschichten vorgeschrieben werden, und in etliche hundert figuren bestehen sollte, à fresco zu mahlen, jedoch, daß keine Architectur Mählerey noch Verguldung dazu kommen solle...*

Über das Programm des Deckenbildes ist im Vertrag nichts ausgesagt, auch unter den Bauakten zum Schloß Ludwigsburg ist dazu kein Hinweis zu finden. Bisher waren die Darstellungen nur mit *Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis* umschrieben worden. In einer 1977 erschienenen Studie habe ich erstmals versucht, die einzelnen Szenen zu entziffern und in einen inhaltlichen Zusammenhang zu bringen. Dabei galt es zunächst, einen verknüpfenden Faden für die Darstellungen zu finden, um dann in einem zweiten Schritt ihre Bedeutung erschließen zu können. Die Ergebnisse seien hier kurz referiert.

Die allgemein gehaltene Aussage, daß es sich um ein Fresko mit Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis handele, läßt sich präzisieren, wie die folgende Beschreibung zeigen soll:

Der Zyklus beginnt im Westen der Galerie rechts neben dem Eingang (vom Neuen Corps de Logis her) mit einer Darstellung des Triumphes des Poseidon, des erbitterten Feindes Trojas. Poseidon und Apoll hatten, in einer Zeit, als sie bei Zeus in Ungnade gefallen waren, dem König Laomedon, dem Vater des Priamos, die Mauern von Troja erbaut, waren aber von diesem um ihren Lohn betrogen worden. Obwohl sich Poseidon gleich anschließend durch ein Meeresungeheuer rächte, rührt daher seine Feindschaft gegenüber der



Stadt. Der Gott der Meere unterstützte im Trojanischen Krieg die Griechen. Sein Triumph zu Beginn des Zyklus deutet schon den Erfolg seiner Rache an.

Die zweite Szene führt in die direkte Vorgeschichte Achills ein. Poseidon und sein Bruder Zeus fühlten sich zu der schönen Meeresgöttin Thetis hingezogen. Durch die Prophezeiung, der Sohn der Thetis werde seinen Vater übertreffen - diese Szene wurde hier vor einen Tempel verlegt - zogen sich die beiden Freier zurück und vermählten Thetis mit einem Sterblichen, mit Peleus, einem König in Thes-salien.

An der Hochzeit von Peleus und Thetis, den künftigen Eltern Achills, auf dem Berge Pelion nehmen alle Götter persönlich teil bis auf Eris, die Göttin der Zwietracht, die nicht geladen war. Sie erschien trotzdem zum Fest und brachte als Geschenk einen goldenen Apfel mit, auf dem *Für die Schönste* stand.

Die daraus folgende Rivalität der Göttinnen führte zu dem bekannten Urteil des noch unter den Hirten lebenden Paris, die folgende Szene. Aphrodite erhält auf ihren Bestechungsversuch, ihm die schönste Frau der Welt zu verschaffen, deren Bild sie Paris weist, den goldenen Apfel, während Hera und Athena leer ausgehen. Sie stehen deshalb im folgenden Krieg auf der Seite der Griechen, der Gegner des trojanischen Prinzen Paris.

Eine eingeschobene Szene zeigt das Leben des Paris unter den Hirten, als er noch mit der Nympe Oinone verbunden war.

Es folgt als nächstes der Raub der Helena, der Gattin des Königs Menelaos von Sparta, das auslösende Moment des Trojanischen Krieges. Verglichen wird die Darstellung mit

einem anderen Frauenraub, der Entführung der Persephone durch Hades, den Gott der Unterwelt. Sein Reich schildern die nächsten Bilder, wobei die Wasser des Styx (oder Acheron) besonders hervorgehoben wurden, so die Überfahrt mit dem Kahn des Charon, des Fährmanns zur Unterwelt.

Der Grund für diese ausführliche Darstellung ist, daß in den Fluß Styx Thetis ihren Sohn Achill tauchte, um seinen Körper unverletzlich zu machen. Dabei blieb seine Ferse, an der sie ihn hielt, wie auch das Fresko zeigt, ausgespart. Als der Knabe neun Jahre alt war, verkündete der Seher Kalchas, daß Troja nur mit seiner Hilfe erobert werden könnte. Thetis wußte, daß ihrem Sohn der Tod bestimmt sei, wenn er nach Troja zöge. Als sein Versteck in Mädchenkleidern bei König Lykomedes zu Beginn des Krieges keinen Erfolg hatte, besorgte sie ihm bei Hephaistos eine Rüstung, die wegen ihrer Schönheit und kunstvollen Ausführung berühmt war.

Im Alter von fünfzehn Jahren wurde Achill zum Oberbefehlshaber der griechischen Flotte ernannt, die gerade zum Krieg gegen Troja rüstete. Um die beleidigte Göttin Artemis, die durch einen Sturm die Griechen an der Ausfahrt hinderte, zu besänftigen, sollte Agamemnon seine schönste Tochter Iphigenie opfern. Er lockte sie unter dem Vorwand, sie solle Achill heiraten, nach Aulis. Iphigenie selbst stimmte ihrer Opferung zu, doch im letzten Augenblick ersetzte sie Artemis durch eine Hirschkuh und führte sie als Priesterin in ihr Heiligtum nach Tauris. Die Überfahrt der Griechen nach Troja, von Poseidon unterstützt, folgt. Der Trojanische Krieg schließt sich an. Am Ende des neun-jährigen Kampfes erhält Achill auch den Oberbefehl über das griechische Heer. Er tötet den trojanischen Heerführer Hektor und schändet dessen Leichnam, indem er ihn am Schwanz

Abb. 11 seines Pferdes um die Mauern Trojas zieht.

Der Tod Achills durch den vergifteten Pfeil des Paris in die Ferse wird nicht dargestellt, dafür aber in einer großen Szene der Untergang Trojas, an dem er maßgeblichen Anteil hatte.

Die letzte Szene der Achill-Geschichte stellt die Opferung der Polyxena, der Tochter des Priamos, vor dem Grab des Helden dar. Der Geist Achills - hier in Rüstung und Marschallstab rechts erscheinend - hatte dieses Opfer vor der Abfahrt der Griechen in die Heimat gefordert, um mit Polyxena, in die er sich kurz vor seinem Tode verliebt hatte, im Tode vereint zu sein.

Einer Liebesgeschichte, mit der der beginnende Frieden illustriert wird, ist folgerichtig die letzte Szene des gesamten Zyklus gewidmet. Über dem Eingangsportal erblicken wir den Kriegsgott Ares in den Armen der Liebesgöttin. Putten spielen mit seinen Waffen und stecken sein Schwert in die Scheide zurück als Zeichen des beendeten Krieges.

In dieser knappen Skizzierung der Freskenfolge wurde deutlich, daß sie sich im wesentlichen um eine Person dreht, um Achill, den großen griechischen Kriegshelden. Seine Geschichte wird chronologisch erzählt. Einige Querbezüge, wie die Gegenüberstellung des Triumphes des Poseidon mit dem brennenden Troja oder die Parallele von Entführung der Helena und Raub der Persephone, zeigen die Verknüpfung menschlichen Handelns mit dem Tun der Götter.

Der hier in den Mittelpunkt gestellte Held Achill muß, wie wir gleich ausführen werden, allegorisch auf den Herzog Eberhard Ludwig bezogen werden.

Doch zuvor noch einige Bemerkungen zu einer anderen Beobachtung: Neben der chronologisch geschilderten Helden-

geschichte fällt ein zweites Ordnungsschema auf, das vom Thema der Liebe bestimmt ist. Es wird vor allem deutlich in den Fresken der östlichen Wand und an den beiden Stirnseiten der Galerie. Ich nenne hier nur die dargestellten Paare: Poseidon und Amphitrite, Peleus und Thetis, das Parisurteil, Paris und Oinone, Raub der Helena und der Persephone. Unter diesen Oberbegriff gehören natürlich auch Ares und Aphrodite.

Hier scheint auf die vielbesprochene Verbindung des Herzogs Eberhard Ludwig mit Wilhelmine von Grävenitz angespielt zu werden, die neben seiner Ehe mit der Markgräfin Johanna Elisabetha von Baden-Durlach vierundzwanzig Jahre bestand, auch noch im Augenblick der Auftragserteilung für die Fresken. Ein Hinweis auf dieses Verhältnis ist auch für unser weiteres Vorgehen wichtig. Der Zeitabschnitt wurde nämlich von Kritikern *als einer der kläglichen in den Jahrbüchern des Vaterlandes; ein schrecklich warnendes Bild moralischer Nichtswürdigkeit* genannt. Pietistische Sittenstrenge bestimmte in moralisierender, bürgerlicher Geschichtsschreibung noch bis heute das Bild des Herzogs. Erst die Ausstellung von Klaus Merten und Alois Seiler zum 300. Geburtstag Eberhard Ludwigs im Jahr 1976 machte einen ersten Ansatz, die *damnatio memoriae* aufzuheben. Aber noch heute fehlen für die Landesgeschichte eine quellenkritische Untersuchung seiner Regierungszeit und eine Biographie Eberhard Ludwigs, die auch diese Forschungen erleichtert hätten. Wir sind also bei einer Deutung des Freskenzyklus auf wenige historische Hinweise angewiesen.

Das eigentlich bleibende Denkmal des Herzogs ist sein Schloß Ludwigsburg. Daher wurde er im Deckenbild der Ahnengalerie als Förderer von Künsten und Wissenschaften verehrt.

Der zweite, politisch noch wichtigere Bereich seines

Lebens, seine militärische Bedeutung, bestimmte den Achilles-Zyklus der Bildergalerie: Eberhard Ludwig sicherte das Land gegen die französisch-bayerischen Angriffe, er versuchte, die schweren wirtschaftlichen Schäden, die noch vom Dreißigjährigen Krieg herrührten, zu beseitigen. Er hielt zur militärischen Sicherheit des Landes gegen den Widerstand der Landstände ein kleines stehendes Heer. Im Spanischen Erbfolgekrieg trat er der Großen Koalition gegen Frankreich bei. Mit Prinz Eugen von Savoyen und Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, dem *Türkenlouis*, hatte er entscheidenden Anteil am Sieg von Höchstädt (1704). Er war zum Generalfeldmarschall des Schwäbischen Kreises ernannt worden, 1712 vom Kaiser zum Reichsgeneralfeldmarschall. Er bekleidete das Erbamt des Reichspanierträgers.

Diese skizzenhaft vorgetragenen Fakten zur militärpolitischen Bedeutung Eberhard Ludwigs genügen meiner Meinung nach, um ihn allegorisch mit dem berühmten Heerführer der Griechen vor Troja gleichzusetzen, wie es in den Deckenfresken geschah. Auf den Träger der Reichssturmfahne spielen weiter die Fahnen bei der Opferung der Iphigenie und bei den Geschehnissen vor Troja direkt an. Auffällig wird bei der Opferszene die große Fahne mit den Waffen des Helden im Vordergrund drapiert. Auch den Marschallstab trägt Achill in den drei genannten Szenen. Hinweise gleicher Art auf des *Heiligen Römischen Reiches Erzbannerherrn* geben auch die Fresken Carlones in der anderen Galerie.

Auf die kulturellen und kriegerischen Taten des Herzogs spielten bereits die Dekorationen in den kleineren Galerien im Alten Corps de Logis, im Fürstenbau, an. Doch nach der Erweiterung des Schlosses wurde die Thematik in den neuen Kommunikationsgalerien, die zu den wichtigsten Repräsentationsräumen gehörten, erneut und bedeutend ausführlicher dargestellt.

Daß gerade Szenen mit Achill und nicht die anderer antiker Helden für die Ausmalung der Galerie gewählt wurden, mag außer den angeführten Gründen auch das Vorhandensein von dreizehn Deckenbildern zum Trojanischen Krieg im Stuttgarter Prinzenbau am Schillerplatz bedingt haben, den die Grävenitz bewohnte, ehe sie nach Ludwigsburg zog. Weiter ist auf das große Interesse an Homer im 17. und 18. Jahrhundert hinzuweisen, die Neuausgabe seiner Werke, ihre Übersetzung in moderne Sprachen und ihre wissenschaftliche Kommentierung. Denn quellenmäßig gehen die Ludwigsburger Fresken auf den sogenannten *Epischen Kyklos* der griechischen Antike zurück, der eine Gruppe epischer Gedichte in der Nachfolge Homers umfaßt. Den dargestellten trojanischen Sagenkreis berührt davon die 'Ilias' des Homer, die im 8. Jahrhundert entstand und die neunundvierzig entscheidenden Tage des zehnten Kriegsjahres schildert; dann die 'Kypria', welche die Vorgeschichte des Trojanischen Krieges behandelt, die 'Aithiopsis', die sich an die 'Ilias' anschließt und die letzten Taten und den Tod Achills zum Inhalt hat, schließlich die 'Iliupersis', die von der Eroberung und Zerstörung Trojas berichtet. Von diesen Gedichten sind nur noch wenige Fragmente erhalten. Die Zusammenfassung eines gewissen Proklos und Apollodors 'Epitome' (3-5) geben die Hauptereignisse wieder.

Es bleiben nun noch einige Bemerkungen zur formalen Ableitung der Malereien. Auch hier boten sich Schwierigkeiten, da über die künstlerische Herkunft des Malers Pietro Scottis fast nichts bekannt ist. Um über sie Aufschluß zu erhalten - gerade was die Zeit vor seiner Zusammenarbeit mit Carlone betrifft - wurde die Deckenmalerei sowohl auf ihre Gesamtstruktur als auch auf ihre Einzelszenen hin untersucht. Betrachten wir zunächst die Struktur der Galerie: Im Vertrag hieß es, daß keine *Architectur Mahlerey ... dazu kommen sollte*. Das kann als erster Ansatzpunkt dienen. Denn es war bei Deckenausmalungen üblich - vor al-

lem bei solchen eines so langgestreckten Formats -, daß sie architektonisch gegliedert oder wenigstens durch gemalte Scheinarchitektur aufgeteilt wurden, wie es auch die Ahnengalerie Carlones zeigt. Ein Vergleich mit den Deckengemälden der wichtigsten Galerien Italiens, Frankreichs und Deutschlands ergab nur ein Objekt, das mit demjenigen Ludwigsburgs vergleichbar ist: die 1685 von dem berühmten neapolitanischen Barockmaler Luca Giordano ausgemalte Galerie im umgebauten Palazzo Medici in Florenz, der gerade in den Besitz der Riccardi übergegangen war. Auch hier zeigt die Decke keine strenge architektonische Unterteilung, sondern ein aufgereihtes Nebeneinander und Ineinandergehen der figürlichen Szenen. Damit wäre ein erster Anhaltspunkt für die Anregung Scottis vorhanden.

Doch das Gesamtprogramm von Luca Giordanos Fresken ist anders. In ihm wird das Bild der Welt, vermittelt durch die antiken Götter, dargestellt. Über diesen *Orbis pictus* erhebt sich der Mensch durch die erlangten Tugenden, die ebenfalls in Allegorien auftreten. In den Medici, den Großherzögen der Toskana, in deren Diensten der auftraggebende Riccardi stand, trifft weltliche Macht und moralische Autorität zusammen. Sie stehen im Zentrum der Komposition.

Von einem solchen komplizierten, moralphilosophischen Programm fand sich aber in der Ludwigsburger Decke nichts. Sie handelte von den Taten Achills im Trojanischen Krieg.

Bildliche Zyklen des Trojanischen Krieges sind relativ selten. Die wenigen erhaltenen Beispiele, auch nicht der zeitlich nächste, die umfangreiche Ausmalung der Sala di Troia im Palazzo Ducale zu Mantua durch den Manieristen Giulio Romano (1536 bis 1539), zeigen keine Parallele zu Scottis Werk. Auch die Kupferstich-Illustrationen zu den im 17. und 18. Jahrhundert stark verbreiteten Werken Homers kommen, das erwies sich nach Durchsicht der Ausgaben, als

Anregung ebenfalls nicht in Frage. Einzig zur Darstellung des griechischen Kriegsschiffes fand sich ein Kupferstich des Italieners Carlo Cesio vom Ende des 17. Jahrhunderts, der mit ziemlicher Sicherheit als Vorlage gedient hat (vgl. Abb.11 mit Abb.15). Er stammt aus einem Stichwerk über die von Pietro da Cortona ausgemalte Galerie im Palazzo Pamphilij an der Piazza Navona in Rom. Gewisse Anleihen, etwa beim Opfer der Polyxena, hat Scotti auch bei Carlo Carlone gemacht, ohne jedoch dessen künstlerische Reife zu erreichen.

Überraschend viele Übernahmen von Einzelfiguren und Gruppen lassen sich wieder aus Luca Giordanos Florentiner Fresko feststellen. Sie entstanden wohl nach Skizzen Scottis, der in Florenz gewesen sein muß, denn ein Stichwerk der Florentiner Galerie erschien erst 1822 (eine gedruckte Beschreibung 1784). Thematisch wurden die Rezeptionen in einen völlig anderen Zusammenhang gestellt. Die Erwähnung einiger Gegenüberstellungen sollen Scottis Anleihen veranschaulichen, wenn auch der bildliche Beweis hier nicht angetreten werden kann und dazu auf die Literatur im Anhang verwiesen werden muß: Aus der Szene Giordanos mit dem Triumph Poseidons sind die drei Nymphen mit den Korallen, die hornblasende Sirene, das Argonautenschiff und der muschelblasende Proteus übernommen, die in Florenz in einer allegorischen Darstellung des Wassers auftauchen. Aus der Entführung Persephones durch Hades, die im Palazzo Medici-Riccardi das Element Erde versinnbildlicht, sehen wir zwei der Richter an der Grenze von Ober- und Unterwelt, die Harpyien, die Rosse des Hades und auch die Blumenschale der Entführten. Die Hauptfiguren der Komposition wurden dagegen verändert, vielleicht nicht zu ihrem Vorteil. Schließlich gleichen sich die Darstellungen des Charon-Kahns auf dem Styx bei beiden Malern bis ins Detail.

Achtzehn solcher Übernahmen liefern den sicheren

Beweis, daß Pietro Scotti die Fresken Luca Giordanos genau studiert und wohl auch zeichnerisch skizziert hatte. In Farbe und Hell-Dunkel jedoch ergeben sich bei beiden Zyklen große Unterschiede.

Ob der Herzog, der ja das Gesamtprogramm der Ausstattung zu billigen hatte, von einer solchen Übernahme wußte, ist heute nicht mehr festzustellen. Doch weiß man, daß sich durch seine Ungeduld beim Schloßbau eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber künstlerischer Ausführung und Qualität manchmal bemerkbar machte.

Daß Luca Giordano hingegen auch am Ludwigsburger Hof bekannt war, belegt 1720 der Ankauf eines Abendmahlsbildes von seiner Hand für die Schloßkapelle, das aber nicht erhalten ist.

Fest steht jedenfalls, daß Eberhard Ludwig selbst nicht in Italien war - auch nicht während seiner Kavaliertour - und so auch keine eigene Kenntnis der Florentiner Fresken Giordanos hatte. Wir können abschließend festhalten, daß im Ludwigsburger Zyklus Pietro Scottis der Herzog durch den unausgesprochenen Vergleich mit dem großen Kriegshelden Achill gefeiert wurde. Dazu verwendete der Maler auch Motive eines anderen Deckengemäldes, das ebenfalls zum Themenbereich der barocken Herrscher-Ikônographie gehört. Eberhard Ludwig maß seine Kriegstaten an denen des antiken Feldherrn Achill.

### 3. Aeneas in Stuttgart

Als Herzog Carl Eugen mit sechzehn Jahren für volljährig erklärt wurde und die Regierung des Landes übernahm, war seine erste kulturelle Tat der Bau des

Neuen Schlosses in Stuttgart und die Rückverlegung der Residenz in die alte Landeshauptstadt. Dabei wurde er auch finanziell in erheblichem Maße von den Landständen unterstützt. Württemberg verfügte kaum über einheimische Künstler, so wurden auch hier wieder auswärtige Kräfte herangezogen. Nach dem Wandel des Geschmacks folgten den Italienern nun französisch geschulte Kräfte. Der für den Schloßbau maßgebliche Architekt im Range eines Oberbaudirektors war Philippe de La Guépière, der 1752 als Nachfolger Leopoldo Rettis nach Stuttgart berufen wurde.

La Guépière stattete zunächst den Gartenflügel des Schlosses aus, der zu den größten Leistungen des Rokoko in Württemberg gehörte, aber schon 1762 durch den bereits erwähnten Schloßbrand vernichtet wurde. Neben Nicolas Guibal war an der Ausmalung des Schlosses vor allem Matthäus Günther, der berühmte bayerische Freskenmaler, ein Schüler Cosmas Damian Asams, tätig. Von ihm stammte die zerstörte Decke des Musiksaales. Thematisch war sie Apoll als Gott der Musik und Athena als Führerin der Musen gewidmet. Literarisches Vorbild bildeten Szenen aus Ovids 'Metamorphosen', so der Besuch Athenas bei den Museen am Helikon, der Wettkampf zwischen Apoll und Pan, die Schindung des Marsyas durch Apollo, Themen, die dem Antikeninteresse des Herzogs entsprachen, wobei die römische Antike den Vorrang erhielt. Das erwies sich auch bei der Ausmalung einer Galerie, die als Verbindungsstück zwischen den Repräsentationsräumen im Corps de Logis und der geplanten Schloßkapelle fungierte. Sie wurde ebenfalls von Matthäus Günther 1757 freskiert, allerdings im Zweiten Weltkrieg durch Bomben zerstört. Als einziges Deckenbild ließ man es beim Wiederaufbau des Schlosses an Hand fotografischer Aufnahmen und vorhandener Vorarbeiten Günthers rekonstruieren. Ihr Thema ist Vergils 'Aeneis' entnommen.

Abb.13

Die Szenenauswahl beginnt mit der Flucht des Aeneas

aus dem brennenden Troja im südlichen Gewölbefeld. Auf den Schultern trägt er seinen greisen Vater Anchises, begleitet wird er von seiner Frau Kreusa und seinem Sohn Julus (oder Ascanius). In der gemalten Scheinkuppel darüber befiehlt Juno, die große Gegenspielerin des Aeneas, Aeolus, dem Gott der Winde, die trojanische Flotte zu zerstören. Das große Mittelfeld vereinigt mehrere Szenen: den vereitelten Anschlag auf den Sohn der Venus und seine Rettung durch Neptun, den auf die Unterbrechung der Irrfahrt in Karthago folgenden Selbstmord der Königin Dido, die Landung des Aeneas am Tiberufer in der verheißenen neuen Heimat Italien und seine freundschaftliche Begegnung mit dem Fürsten Evander. Kompositionell und inhaltlich werden diese Szenen durch die darüber im Olymp stattfindende Versammlung der Götter zusammengefaßt. Im nördlichen Gewölbefeld endet die Sage: In der gemalten Pendentivkuppel überreicht Venus ihrem Sohn die von Vulkan gefertigten Waffen. Darunter findet der entscheidende Zweikampf mit dem Rutulerfürsten Turnus statt, aus dem Aeneas als Sieger hervorgeht.

Die einzige Monographie über Matthäus Günther, 1930 erschienen, behauptete, daß *(sein Werk) trotz vielen einzelnen Motiven tiepolesker Herkunft keine ekklektische Leistung ist, sondern vernehmlich von der persönlichen, deutschen Art ihres Schöpfers spricht* (GUNDERSHEIMER). Eine genaue Untersuchung des Aeneas-Zyklus zeigte jedoch ein anderes Bild: Der Maler hat sich direkt an das Vorbild von Pietro da Cortonas Aeneas-Galerie im Palazzo Pamphilij neben S. Agnese an der Piazza Navona in Rom gehalten, die schon im Zusammenhang mit den Ludwigsburger Fresken Scottis genannt wurde. Die römischen Fresken entstanden 1651/54 in einer Galerie, die zum Familienpalast des Papstes Innozenz X. aus dem Hause der Pamphilij gehörte. Sie sind thematisch auf seine allegorische Verherrlichung ausgerichtet, nach einem sehr komplizierten und gelehrten Konzept: Verkürzt ausgedrückt, erscheint das Vergilsche Epos als Prä-

figuration der römischen Kirche und des Papsttums. Das Wirken der göttlichen Vorsehung wird hier geschichtlich zur Darstellung gebracht und auf die Person Innozenz' X. bezogen.

Der Freskenzyklus Pietro da Cortonas im Palazzo Pamphilij wurde schon kurz nach seiner Entstehung von dem bereits erwähnten Carlo Cesio in einer Folge von sechzehn Blättern nachgestochen. An ihnen hat sich Matthäus Günther, der selber nie in Rom war, orientiert. Sie bildeten die Grundlage für seine Kompositionen, wie die Gegenüberstellung eines Stiches mit einem Ausschnitt aus der Entwurfszeichnung Günthers für das Deckengemälde beweist (Vgl. Abb.14 mit Abb.15).

Außer Cesios Kupferstichserie diente ihm, wie gezeigt werden konnte, für die Darstellung der olympischen Götter im Mittelfeld ein Stich Nicolas Tardieus nach den Fresken von Antoine Coypel im Palais Royal in Paris als Vorlage. Ein Exemplar des 1717 gestochenen Blattes befindet sich noch heute in der graphischen Sammlung der Stuttgarter Staatsgalerie.

Günthers Arbeitsprozeß läßt sich am Beispiel des Aeneas-Zyklus beispielhaft dokumentieren. Ausgehend von den Anregungen durch die eben genannten Kupferstiche entstand eine erste Ölskizze, heute als Fragment in Privatbesitz. Danach folgte die genaue Zeichnung (Abb.14), die wiederum die Grundlage für das ebenfalls in Öl ausgeführte Kontraktmodell (Augsburg, Deutsche Barockgalerie) bildete. Nach ihr wurde dann das Deckenfresko ausgeführt.

Herzog Carl Eugen war in viel stärkerem Maße als etwa Eberhard Ludwig bei der Ausstattung des Schlosses engagiert. Berichte über diesbezügliche Beratungen, an denen er teilnahm, bestätigen dies. Obwohl sich kein schrift-

liches Programm für die Malereien erhalten hat, können wir diesen Berichten das vom Herzog gebilligte Konzept der Ausmalung entnehmen. Es stammte von dem Geheimen Rat und Konsistorialratspräsidenten Georg Bernhard Bilfingen, einem Professor der Mathematik und der Theologie. Sein ~~übergreifendes Gesamtprogramm für das Schloß bestimmte, allerhand Fürstliche Eigenschaften und Tugenden vorzustellen und sowohl die Statuen als Trophäen und übriges danach zu richten.~~ In diesen Vorstellungen hat auch der Aeneas-Zyklus seinen Platz. Aeneas wurde von den Römern vornehmlich als Mann des Friedens gesehen und galt wegen seiner vorbildlichen Pflichterfüllung gegenüber den Göttern und seinem greisen Vater Anchises als Verkörperung der römischen Tugenden *religio* und *pietas*, die schon früh zu den Tugenden eines Herrschers gezählt wurden.

Während vier Fünfteln der Regierungszeit Carl Eugens herrschte Frieden im Land. Das mag die Wahl des Aeneas als Thema für das Deckengemälde der Galerie mit bestimmt haben. Seine Vorliebe für gerade diesen antiken Heroen kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß am 30. August 1755, also kurz bevor das Fresko entstand, zum Geburtstag der Herzogin die Oper seines Musikdirektors und Komponisten Jomelli 'Enea nel Lazio' (Aeneas in Latium) aufgeführt wurde.

Bei der Übernahme von Pietro da Cortonas Fresken als Vorbild für die Galerie ist zu vermuten, daß sie vom Herzog selber angeregt wurde, denn er nahm, wie wir eben ausführten, persönlich starken Einfluß auf das Kunst- und Kulturleben seines Hofes. Weiter kannte Carl Eugen Italien. Von seinen Reisen sind im Hauptstaatsarchiv und in der Handschriftensammlung der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart die Tagebücher erhalten. Im Diarium der 1753 durchgeführten Romreise, also ebenfalls kurz vor der Ausführung des Stuttgarter Deckengemäldes, findet

sich der Hinweis, daß er Pietro da Cortona schätzte, in Rom mehrere Bilder von ihm besichtigte und auch im Palazzo Pamphilij war.

~~Mit diesem Beispiel der Allegorisierung eines württembergischen Herzogs durch einen Helden der Antike schließe ich den knappen Überblick. Der Administrator Friedrich Karl und die drei regierenden Herzöge hatten sich als *Hercules Wirtembergicus* darstellen lassen. Dies war ein Bild, das - wie ich gezeigt zu haben glaube - allgemein in der Herrscher-Ikonographie fast aller europäischen Länder und Epochen gebräuchlich war.~~

Individuellere Züge tragen die beiden vorgestellten Beispiele: In der Identifizierung Eberhard Ludwigs mit Achill kam direkt seine militärische Bedeutung als Reichsgeneralfeldmarschall, auf die bereits die Herkulesdarstellungen in Ludwigsburg anspielten (vgl. Abb.5 und 6), zum Ausdruck. Bei Carl Eugen, mehr einem Mann des äußeren Friedens, rückte Aeneas in den Vordergrund. Durch seine Verkörperung der *religio* und der *pietas Romana* fügte er sich vorzüglich in ein Gesamtprogramm *Fürstlicher Eigenschaften und Tugenden* ein, das der Ausstattung seiner Stuttgarter Residenz zu Grunde lag.

Allen diesen Darstellungen ist gemeinsam die hinter ihnen stehende Intention: Württembergische Herzöge erschienen als antike Heroen.

Der hier wiedergegebene Text stellt die leicht überarbeitete Fassung eines Vortrags vom 15. Februar 1980 dar, der verschiedene Forschungsergebnisse des Verfassers zur Kunst Württembergs im 18. Jahrhundert zusammenfaßt. Auf Anmerkungen wurde verzichtet, statt dessen sei abschließend auf vier Aufsätze verwiesen, die mit reichem Abbildungsmaterial und dem zugehörigen wissenschaftlichen Apparat versehen sind.

Johannes Zahlten, Ein schwäbischer Achill. Pietro Scottis Fresken in der Bildergalerie des Ludwigsburger Schlosses: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 14 (1977) 7-32.

ders., Das zerstörte Aeneas-Fresko Matthäus Günthers im Stuttgarter Neuen Schloß: PANTHEON. Internationale Zeitschrift für Kunst 37 (1979) 150-163.

ders., "Ein Saal von Apollo die Musique zu probieren" im Stuttgarter Neuen Schloß. Materialien zum profanen Werk Matthäus Günthers: Aufsatzband zum Katalog der Ausstellung 'Barock in Baden-Württemberg' in Bruchsal 1981 107-129.

ders., HERCULES WIRTEMBERGICUS. Kriegerischer Draufgänger oder Tugendheld? Überlegungen zur barocken Herrscher-Ikonographie: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 18 (1981) 7-46.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12: Verfasser

Abb. 2: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart

Abb. 7: British Museum London, Department of Prints and Drawings

Abb. 9, 10: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart Münzkabinett

Abb. 13: Galerie Hahn, Paris und Salzburger Barockmuseum

Abb. 14: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Abb. 15: Staatliche Graphische Sammlung München



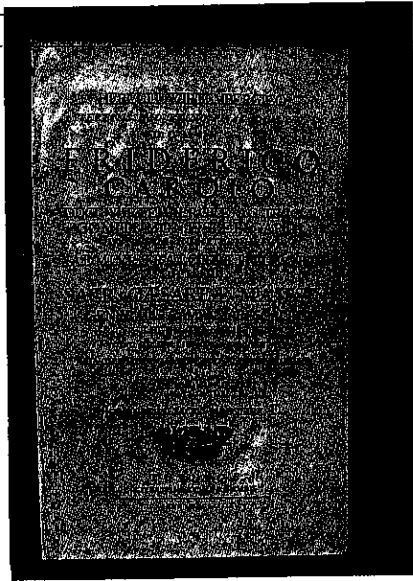


Abb.1 Titelblatt des Huldigungsgedichtes von Johann U. Pregizer (1689)



Abb.2 Johann Rudolf Huber, Porträt Herzog Friedrich Karls (1700), Kupferstich



Abb.3 Johann Rudolf Huber (?), Bilder aus dem Herkules-Zyklus im Stuttgarter Alten Schloß (um 1698): Herkules am Scheidewege. Raub der Äpfel der Hesperiden



Abb.4 Text siehe Abb.3



Abb.5 Luca Aurelio Colomba, Herkules Szenen aus dem Vestibül des Ordensbaues im Ludwigsburger Schloß (1712)



Abb.6 Luca Aurelia Colomba, Verherrlichung des Herkules. Deckenfresco im Treppenhaus des Ordensbaues im Ludwigsburger Schloß (1712)



Abb.7 Carlo Arlone, Aufnahme des Herkules unter die Götter (Detail), Entwurfszeichnung (1712/17)



Abb. 8 Carlo Carlone, Herkules geführt von der Sapientia. Ausschnitt aus dem Deckenfresco in Schloß Heimsheim (1730)



Abb. 9 Herkulesmedaille Herzog Carl Alexanders (nach 1734)



Abb.10 Gedenkmedaille Herzog Carl Alexanders (1737)



Abb.11 Pietro Scotti, Fresken in der Bildergalerie des Ludwigsburger Schlosses (1730/33): Die Landung der Griechen in Troja - Achill schleift die Leiche Hektors



Abb.12 Pietro Scotti, Fresken in der Bildergalerie des Ludwigsburger Schlosses (1730/33): Die Opferung der Polyxena am Grabmal Achills



Abb. 13 Matthäus Günther, Ölskizze für die Decke des Musiksaales im Stuttgarter Neuen Schloß (um 1754): Apollo-Szenen. Besuch der Athena bei den Musen am Helikon



Abb.14 Matthäus Günther, Entwurfszeichnung für die Decke der Aeneas-Galerie im Stuttgarter Neuen Schloß, linke Hälfte: Rettung des Aeneas aus dem Seesturm durch Neptun (1757)



Abb.15 Carlo Cesio, Aeneas landet in der Tibermündung. Kupferstich nach dem Fresko Piëtro da Cortonäs im Palazzo Pamphilij in Rom

Christa Schwinn, Saarbrücken

Doryphoros und Maschinenmensch -  
 Disziplin und Mechanisierung als Möglichkeiten des Menschen-  
 bildes (Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag)

Paul Wolters stellte 1934 den modernen Bronzenachguß des Doryphoros von Polyklet nach seiner Aufstellung in der Halle der Münchner Universität vor<sup>1)</sup>. Diese moderne Arbeit von Georg Römer versucht, dem nur in Kopien überlieferten Werk durch Vergleichen und Kombinieren eben dieser Kopien möglichst nahezukommen, mit Hilfe der Fähigkeiten eines Bildhauers und den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Archäologie den originalen Doryphoros - eine Bronzestatue - zu erschließen bzw. herzustellen. In der Hauptsache kamen dafür die Replik in Neapel in Frage, die in der Palästra von Pompeji gestanden hatte, und der Torso in Berlin, beide - wie die meisten Kopien - aus Stein, nur der zur Herme umgestaltete Kopf aus Herculaneum in Neapel gibt das Material des Originals, nämlich Bronze. So kann in den Kopien nichts von der sorgfältigen Ausarbeitung der Oberfläche nach dem Gießen der Statue überliefert sein, die der Doryphoros ursprünglich gezeigt haben muß; denn Gravieren der Haare und Augenbrauen, eingesetzte Wimpern und Augen, vielleicht auch farbliche Betonung durch Verwendung von Kupferüberzügen verlebendigten die Statue. Eine Schwierigkeit bedeutet, daß die verschiedenen Kopien wohl nicht mit Hilfe des Punktiersystems durch Übertragen der Maße vom Original entstanden sind: Sie differieren alle in den Angaben über Breite und Tiefe. Darüber hinaus gibt es noch stilistische Unterschiede, denn jede einzelne Kopie ist eine Interpretation des großen Vorbildes. Streng genommen ist das seit der Antike gerühmte Werk nicht greifbar, sondern nur zu erahnen, wozu jedoch wissenschaftliches Arbeiten die unerlässliche Voraussetzung ist.



Winckelmann vermutete als erster, daß der von antiken Schriftstellern<sup>2)</sup> erwähnte *Kanon des Polyklet* eine Statue sei - eben der von Plinius erwähnte *Speerträger*<sup>3)</sup>. Die literarischen Zeugnisse ließen eher vermuten, daß es sich um eine Art Kunsttraktat handele, den Polyklet verfaßt habe, um Statuen anzufertigen, auch um eine Proportionslehre, bei der nach Galen es um die harmonischen Verhältnisse einzelner Körperteile zueinander gehe. Winckelmann kannte noch keine der Doryphorosrepliken. Erst Karl Friedrichs erkannte 1863 den *Speerträger* in einigen Nachbildungen. Nachdem seine Meinung erst heftig umstritten war, ist sie heute als eindeutig in der Archäologie anerkannt.

Abb.1-3 Die Figur steht ausschließlich auf ihrem rechten Bein, d.h., der rechte Fuß ist die Standfläche der Statue. Der linke Fuß ist weit zurückgesetzt und berührt mit der Spitze den Boden. Das rechte Bein neigt sich mit durchgedrücktem Knie zur Seite und lehnt sich etwas nach vorn, das linke Bein knickt ein, so daß sein Knie tiefer zu liegen kommt. Die entlastete Hüfte sinkt nach, während die rechte Hüfte sich nach außen und nach vorn schiebt. Der Oberkörper ist nach seiner linken Seite ausgerichtet, biegt sich jedoch nach rechts, so daß die Schulterpartie gegenläufig zur Hüftpartie gerichtet ist, womit wiederum gekennzeichnet ist, daß der gesamte Körper von der einen Standfläche, dem rechten Fuß, getragen wird. Der rechte Arm hängt locker herab, im Ellenbogen und Handgelenk leicht abgknickt und somit die Richtung des Herabhängens brechend, dabei auch die Ausdehnung des Körpers in die Tiefe angehend. Der linke Arm ist stark angewinkelt, wobei der Ellenbogen weit nach hinten geführt ist, entsprechend dem nach vorn geführten Knie des eingeknickten linken Beines. Die linke Hand umfaßt die Lanze, die es ermöglichte, den Doryphoros nach Plinius als Bild des Achill zu identifizieren.

Der Kopf ist nach rechts gewendet und leicht geneigt, gegenläufig zum leicht nach außen gedrehten linken Fuß zu sehen. In dem Maß, wie der Kopf sich neigt, sind die Schultern zurückgenommen, wobei die linke Schulter weiter zurückliegt als die rechte. Seiten- wie Rückenansicht machen das Einander zugeordnet Sein der einzelnen Teile in der Breiten- wie Tiefenerstreckung der Figur deutlich. Im Doryphoros ist ein Körper gestaltet, bei dem alles miteinander und untereinander in Beziehung steht, als rundplastische Statue ist er rundum in dieser Gesetzlichkeit ausgewogen. Wie sehr ein Teil in Wechselwirkung zum anderen steht, hat Hans von Steuben auch am Kopf des *Speerträgers* nachgewiesen<sup>4)</sup>. An der Neapler Bronzekopie weist er nach, daß die Haarkomposition ebenso dem kontrapostischen Gesetz folgt; die Haare werden geteilt und dabei in den einzelnen Zangen wieder aufeinander bezogen, während die Spitzen sich einwärts drehen. Beim Stirnhaar ist die linke Locke der Zange verkürzt, oberhalb der Schläfe die rechte. Die linke Seite des Kopfes dehnt sich stärker, bzw. die abgewendete rechte Seite zieht sich zusammen, indem die einzelnen Teile wie Auge, Nasenflügel, rechte Hälfte des Mundes und Ohr als solche verkleinert sind; das Zentrum der Haarkomposition ist ebenso wie das Kinn leicht nach rechts verschoben. Abgesehen davon, daß dadurch die Mittelachse des Gesichts gekrümmt ist wie die Achse des Rumpfes und die Führung des Standbeines, so bedeutet das noch einmal, daß die körperaktive Seite der Figur die rechte ist, auf der sich die einzelnen Teile zusammenziehen, und daß die Figur von Dem-auf-einem-Bein-Stehen her konzipiert ist. Die streng gestaltete Spannung ist durchaus zu vergleichen mit der Krümmung des Parthenontempels oder der Entasis einer dorischen Säule. Mit diesem Vergleich ist auch gleichermaßen ein Merkmal des Doryphoros angesprochen, das immer wieder faszinierend wirkt: die *Natürlichkeit* seiner Haltung bzw. Erscheinung, die dabei jedoch das Alltägliche hinter sich läßt, denn das Standmotiv, die Bewegung der ein-

zelen Körperteile zueinander, die Verkürzung der einzelnen Körperteile nur im Zusammenhang des Körperaufbaus, ohne Rücksicht auf eine Betrachterperspektive etwa, sind nicht nachzuvollziehen an einem Menschen, der sich ungezwungen mit einem Spielbein und einem Standbein hinstellen möge: Er würde den Fuß seines Spielbeins nicht so weit nach hinten setzen können, sondern eher vor oder zur Seite, vor allem aber mit voller Sohle aufsetzen. Wie die Beschreibung gezeigt hat, liegt die Gesetzlichkeit des Stehens in der Statue selbst begründet: Es handelt sich um ein streng erarbeitetes Stehen, dessen Gleichgewicht sofort gefährdet ist, wenn auch nur ein Teil des Körpers sich aus diesem Gesetz löste. Ein Maximum an Gleichgewicht ist erreicht bei äußerster Labilität dieses Gleichgewichts. Deutungen des Doryphoros als eines Schreitenden haben in der Verkennung dieser sensiblen Ponderation ihren Ursprung. Die beschriebene wechselseitige Beziehung von Tragen und Lasten, von Anspannung und Entspannung, Ruhe und Bewegung, ohne daß man sich dabei für ein Wort als charakterisierendes Merkmal entscheiden könnte, beschreibt Hans von Steuben wohl richtig, wenn er sagt: *Es wäre durchaus nicht verkehrt zu sagen, daß der Doryphoros sich so wenig von der Stelle rührt wie ein dorischer Tempel*<sup>5)</sup>.

Die Beschreibung hat auch gezeigt, daß der Doryphoros ganz in sich und auf sich bezogen ist; die Aktivität im Körper wird durch diesen bestimmt und bestimmt diesen, selbst das Tragen der Lanze geschieht auf der linken Schulter, auf der entspannten Körperseite - die tragende Seite des Körpers ist ja die rechte. Damit wird deutlich, daß das Tragen der Lanze nicht als über die Figur hinausgehende Aktivität zu verstehen ist, sondern als Attribut gemeint ist, so, wie etwa christlichen Heiligen Attribute beigegeben sind. Die Figur trägt ihr Zentrum in sich und bezieht sich nur auf dieses, ein gerichtetes Gegenüber zum Betrachter ist nicht angelegt. Dieses In-sich-Ruhen der Statue

zeigen auch die Proportionen der Figur: Es handelt sich nicht um einen schlanken, aufwärts strebenden Körper, sondern um einen von blockhaftem vielleicht sogar vier-schrötigem Körperbau an der Grenze zwischen Jüngling und Mann<sup>6)</sup>. Die Zeichnung des Körpers vermeidet alles, was auf eine Trennung einzelner Körperteile hinweisen könnte: Die Taille z.B. scheidet nicht Oberkörper von Unterkörper, sondern dieser geht ohne starke Einziehung in jenen über; der starke Hals ebenso wie die eben nicht feingliedrigen Gelenke verschleifen den Übergang von Schultern und Kopf bzw. den einzelnen Abschnitten der Gliedmaße. Der Körper ist mehr durch Übergänge als durch Grenzen gegliedert. So ist der Doryphoros auch vom Phänotypus her in sich gerundet, vermeidet alles über ihn Hinausweisende und damit auch alles ihn von außen Bestimmende.

Die aufgezeigte Gesetzlichkeit macht eine Figur voller Lebendigkeit aus, deren harmonische Erscheinung in ihrer Schönheit und Ebenmäßigkeit vollkommen frei wirkt. Es bietet sich an, dieses Prinzip - die Gestaltung äußerster Gesetzlichkeit als Ausdruck vollkommener Freiheit in einem körperhaften Menschenbild - Disziplin zu nennen, wobei es unbelassen sein soll, dieses Prinzip als Forderung in den ethischen Bereich zu übertragen, was jedoch der Intention des klassischen griechischen Kunstwerks durchaus entsprechen würde.

1920 malte Fernand Léger den 'Mechaniker' (Ottawa, Abb.4 National Gallery), das Brustbild eines Mannes im ärmellosen schwarzen Hemd, eine Zigarette rauchend. Der frontal gezeigte Oberkörper und der genau ins Profil gedrehte Kopf ergeben eine menschliche Erscheinung von eindeutigem und einprägsamem Eindruck. Die einzelnen Teile sind aneinander gestückt, ohne daß in einem Körperglied die Führung des folgenden vorbereitet wäre: Der Hals sitzt wie eine Röhre dem Rumpf auf, die Schultern sind Kugelgelenke, die Bewegung im

Körper verläuft ruckhaft. Wangen, Nase, Kinn, Stirn und Haare sind gegeben als Abschnitte einer sphärisch gekrümmten Metallfläche. Der Körperaufbau ist nicht organisch, sondern mechanisch; die menschliche Erscheinung gründet sich nicht auf ihren Körper, sondern auf die Abfolge von Volumina, deren zylindrische Formen nicht mit der Farbe modelliert werden, sondern angestrichen werden wie die Abschnitte eines Röhrenwerkes<sup>7)</sup>. Der Bildhintergrund mit seinem geometrischen Aufbau suggeriert präzises Funktionieren einer maschinellen Umwelt, der Arbeitswelt des Dargestellten, die in ihrer Ausschnitthaftigkeit absolut wirkt und genauso bildmächtig wie die Person selbst, die zwar durch die Inkarnatfarbe als deutlich davorstehend zu verstehen ist, aber sich im Schwarz des Hemdes untrennbar mit dieser ihrer Umgebung verbindet. Die verschränkten Arme unterstreichen die Energiegeladenheit der Person, für die Pause keine Muße bedeutet, sondern Abschalten. Es ist bezeichnend, daß es dazu eines bestimmenden Momentes von außen bedarf, der Zigarette, die sozusagen Anfang und Ende der Pause setzt: Der Motor wird wieder laufen. Details wie der schwungvolle Schnurrbart, die Tätowierung und die Ringe am Finger der Hand, die die Zigarette hält, sind liebenswert-allzumenschliche Züge in einem sonst repräsentativ zu verstehenden Bildnis. Damit wird der geradezu symbolhaft als Beherrscher der Maschinerie gegebene Mechaniker auch zur Person.

Über seine künstlerischen Absichten äußerte sich Léger etwa gleichzeitig wie folgt: *Jeder Maler wird sich aus den vorgegebenen Elementen jene wählen, die seinen persönlichen künstlerischen Absichten und Bedürfnissen am meisten entsprechen. Ist er mit mir bestrebt, ein kraftgeladenes, spannungsvolles Kunstwerk zu schaffen, sollten sich ihm die mechanischen Elemente beinahe von selbst aufdrängen. Das Gemälde, wie ich es verstehe, muß die prächtigen Erzeugnisse des Maschinenzeitalters an Schönheit aufwiegen, ja über-*

*treffen... Jede objektive Schöpfung des Menschen untersteht strengsten geometrischen Gesetzen, und ganz gleich verhält es sich auch mit den Schöpfungen der Kunst. Ihr Verhältnis von Volumen, Linien und Farben erheischt eine restlose Orchestration und Zusammenordnung. All diese Werte finden sich zweifellos potentiell bereits in den Flugzeugen, Automobilen, landwirtschaftlichen Maschinen und manch anderen Erzeugnissen der modernen Industrie. Wir Maler von heute stehen eindeutig in Konkurrenz mit diesen prächtigen Dingen, die bisweilen künstlerische Vollendung erreichen, das heißt, in sich selber schön sind. Ist dies der Fall, können wir sie natürlich nicht mehr als Rohmaterial für unsere Bilder verwenden, sondern sie nur noch, wie jedermann, mit verschränkten Armen bewundern<sup>8)</sup>.*

Aus diesen Äußerungen ebenso wie aus dem Bild spricht neben der uns heute eher naiv anmutenden Bewunderung für technische Produkte auch das Selbstbewußtsein eines Menschen, der sich als Schöpfer dieser Produkte versteht, mit ihnen umzugehen weiß; in diesem Zusammenhang erklärt sich auch die monumentale Wirkung des 'Mechanikers'.

Schon in seinem Frühwerk faßte Léger den menschlichen Körper als Abfolge von Volumina auf. 1911 erregten seine 'Akte im Walde' (Otterlo, Rijksmuseum) größtes Aufsehen, als sie zum ersten Mal im Salon des Indépendants ausgestellt wurden. Drei Holzfäller, einer frontal kniend links, einer seitlich sitzend vorn in der Bildmitte mit dem Rücken zum Betrachter und einer als Rückenfigur, sind wie die sie umgebende Natur aus aufeinander und gegeneinander gesetzten stereometrischen Formen aufgebaut, sie agieren isoliert voneinander als Roboter. 'Schlacht der Volumina' bezeichnete später Léger sein Bild<sup>9)</sup>, das im Unterschied zum Kubismus die Einheit der Sicht im Bild wahrt: Die Roboter agieren wie auf einer Bühne. Die gleichzeitige 'Näherin' (Paris, Privatbesitz) zeigt die Auffassung Légers an übersichtliche-

ren, beruhigteren Formen. Bei den 'Kartenspielenden Soldaten' (Otterlo, Rijksmuseum) - während des Krieges gemalt - wird das Genremotiv durch die mechanischen Elemente in einem ganz anderen Sinne dem Bildgegenstand gerecht: Die Soldaten, der mittlere und der rechte Pfeife rauchend, sind als Abschnitte von Kanonenrohren zu verstehen, die Hände sind Panzerhände. Die mechanischen Elemente werden arrangiert, wobei ihre Nahtstellen, sozusagen die Gelenkstellen des Körpers, besonders kraß den organischen Aufbau negieren. Die gleichen mechanischen Elemente, die die Umwelt bilden, bauen, charakterisieren und bestimmen die dargestellten Menschen.

Abb.5 In dem nach Kriegsende gemalten 'Mechaniker' (Utica/USA) bestimmt die im Vordergrund dargestellte Maschine den Menschen im rechten Bildhintergrund derart, daß Parallelen zwischen menschlichen Gliedmaßen und menschlicher Körperhaltung einerseits und den Teilen der Maschine andererseits sich aufdrängen.

Abb.6 Auch der 'Mann mit Pfeife' (Basel, Galerie Beyeler) oder  
Abb.7 der 'Mann mit Hund' (New York, Slg. Cummings) zeigen dieses absichtsvolle Versetzen der stereometrischen Formen im Zuge des Körperaufbaus, auf daß auch nicht die geringste Erinnerung an einen Organismus aufkomme. Die Farbe hat dabei die Aufgabe, den metallhaften Charakter der menschlichen Erscheinung besonders augenfällig zu machen, auch wenn sie die Farbe des Inkarnats gibt wie in der 1924

Abb.8 datierten 'Lektüre' (Paris, Centre Pompidou). Bei diesem

Abb.9 Bild wie bei den 'Drei Figuren' (Schweiz, Privatbesitz) sind die zylindrischen Formen aufgebläht und verleihen eine ausdruckslose, dumpfe Vitalität vor allem den geschlechtslosen Wesen auf dem Aktbild - die zwei Brüste sind ähnlich als bedeutungslose Embleme zu verstehen wie der Stab oder die Papierrolle in den Händen der Frau links und des Mannes rechts, selbst wenn sich diese beiden Attri-

bute bis zurück in die Antike verfolgen lassen. Alles andere sei *gefühlbestimmte Malerei*, die noch dem Sujet verpflichtet sei, wie Léger sich ausdrückte, mit der endlich gebrochen werden müsse, denn *solange der menschliche Körper in der Malerei als ein Gefühls- oder Ausdruckswert genommen wird, bleibt dem Figurenbild der Weg zur Weiterentwicklung verbaut... Ich will damit sagen, daß für mich die menschliche Gestalt, der Körper des Menschen, keine größere Bedeutung hat als Fahrräder und Schlüssel. All diese Dinge sind für mich bildnerisch gültige Objekte. Damit hat das Objekt... das Sujet ersetzt... Das erklärt denn auch, warum in der Entwicklungsreihe meiner Werke von 1905 bis heute der menschliche Körper ganz bewußt ausdruckslos bleibt<sup>10)</sup>.*

Wenn Légers künstlerischer Absicht, ein kraftgeladenes, spannungsvolles Kunstwerk zu schaffen, mechanische Elemente entsprechen, so ist es nur sinnvoll, wenn er diese Elemente selbst, vor allem bei seiner Ablehnung des Sujets, zum Bildthema erhebt. Dabei kommt es seiner Ansicht nach auf die *Herauskristallisation der mechanischen Schönheit* an, denn das Aufkommen *all dieser Maschinengegenstände, die ohne künstlerische Absicht schön sind*, ermächtigte den Maler zu einer *Revision der alten, bewußt angestrebten und wie für immer klassifizierten Werte*. Das *schöne Sujet* von heute sei die *schöne Maschine*<sup>11)</sup>

In den 'Scheiben' von 1918 (Paris, Musée d'Art Moderne Abb. 10 de la Ville) sind mechanische Elemente das Bildthema. Der Mensch ist nur mittelbar vertreten, es wird vor allem seine Umwelt gezeigt, die nach Auffassung Légers vorwiegend eine geometrische Ordnung ist und damit auch dem entspricht, was der moderne Mensch auf mechanischem und industriellem Weg schafft. Das Gefüge aus Halbkreisformen, eben den Scheiben, und röhrenartigem Gestänge, das teilweise Räumlichkeit andeutet, suggerieren einen funktionierenden Mechanismus, so wie im nicht mechanischen Bereich das

Zusammenspiel von Organen einen Organismus ergibt. Léger bildet nicht eine Maschine ab, sondern gestaltet mit den Scheiben seine Vorstellung vom Maschinenmäßigen, die Bänder und Röhren in ihrer Überlagerung mit den knallbunten Scheiben sind vergleichbar Hebeln, die die entsprechenden Teile einer Maschine in Bewegung setzen könnten. Léger zeigt das Prinzip der Maschine, den Takt ihrer Bewegung und ihre Präzision, die für ihn glanzvoll, kontrastreich, dynamisch und vitalisierend ist: Die kräftigen Farben, die Spannung, die entsteht, wenn große Kreisformen übergreifend kleine Kreisformen zusammenfassen, das sind die künstlerischen Mittel, um eine solche Intention zu verwirklichen<sup>12)</sup>.

Abb.11 Noch deutlicher zeigen die 'Mechanischen Elemente' (Basel, Kunstmuseum) ein maschinenmäßiges Gebilde, ohne dabei einen funktionsfähigen Apparat vorzustellen. Wie beim 'Mechaniker' in Ottawa steht das Objekt des Bildes vor einem geometrisch gegliederten Hintergrund. Stereometrische Formen, Volumina von metallhafter Farbe, sind so zusammengefügt, wie ein Ingenieur mit technischen Teilen vorgehen mag. Das technische Objekt hat in seiner ausgefeilten, polierten und geschliffenen Präzision bereits einen moralischen Wert, der den Maler nach einer Aussage Légers dazu anhalten müsse, einwandfreie Gemälde zu schaffen, an denen es nichts mehr hinzuzuflickern und abzukratzen gäbe; bei der modernen Malerei werde immer noch mit der großen Elle gemessen, bei der modernen Mechanik komme es bereits auf den Zehntelmillimeter an<sup>13)</sup>.

So sind die 'Mechanischen Elemente' als Symbol mechanischer Verbindungen zu verstehen, stellvertretend für die Auffassung Légers vom modernen Menschen und gleichzeitig als an diesen gerichtete Forderung.

Der Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti feierte im 'ersten Manifest des Futurismus' 1909 die moderne Zeit, in-

dem er erklärte, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert habe, nämlich um die Schönheit der Geschwindigkeit, denn ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen..., ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake...<sup>14)</sup>.

Die Malerfreunde schlossen sich 1910 in dem 'Manifest der futuristischen Maler' an; es folgte noch eine ganze Reihe von enthusiastischen und kämpferischen Erklärungen und Manifesten, deren allgemeiner Tenor ist, daß die heutige Kunst, wolle sie lebensfähig bleiben, ihre Elemente nur in der sie umgebenden Umwelt finden könne. Für die Futuristen ist das Faszinierendste an der neuen technischen Welt die Geschwindigkeit, die die Malerei mit den ihr entsprechenden Mitteln darstellen müsse.

Carlo Carràs 'Reiter' von 1913 (Mailand, Slg. R. Jucker) erfüllt die Forderung, daß ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine haben müsse, deren Bewegungen dreieckig sind, damit so der universelle Dynamismus als dynamische Empfindung wiedergegeben werden<sup>15)</sup> könne. Gleichmaßen wird eine weitere Forderung der Futuristen erfüllt: die Zerstörung des festen, geschlossenen Körpers. Reiter und Pferd sind nicht als Einzelwesen auszumachen, sondern sind als eine Bewegungsrichtung aufzufassen.

Die ausgesprochen häufigen programmatischen Äußerungen der Futuristen sind Forderungen an die Künstler, das Wesen der modernen Zivilisation in ihren eigenen Werken auszudrücken und zu gestalten, was mehr ist als ein bloßes Dokumentieren der Erscheinungen der technischen Welt. Das gilt auch für die futuristische Plastik, über die sich Umberto Boccioni mehrfach äußerte. Sein 'Schreitender' oder: 'Urformen der Bewegung im Raum' von 1913<sup>16)</sup> läßt sich ohne weiteres

mit Hilfe eines Extraktes der theoretischen Produktion Boccionis erfassen: Ein plastischer Gegenstand wird nach Boccioni von zentripetalen Kräften bestimmt, die seine Masse zusammenhalten, die ihn mit der Atmosphäre und anderen Gegenständen verbinden. Somit ist der Gegenstand in seiner Quantität und Qualität erfaßt. Boccioni nennt diese seine Auffassung eine zutiefst realistische der Struktur der Körper, die in der Malerei und Plastik den Dynamismus geschaffen habe, d.h. die Verfestigung der Impression, ohne den Gegenstand von dem einzigen Element, das ihm Nahrung zuführt, zu amputieren oder zu isolieren, dem Leben, d.h. der Bewegung... Wir fassen deshalb den Gegenstand als einen Kern auf (zentripetaler Aufbau), von dem Linien ausgehen (Linien - Formen - Kraft), die ihn in seiner Umwelt festlegen (zentrifugaler Aufbau) und sein Wesen bestimmen. Damit schaffen wir eine neue Auffassung vom Gegenstand - Umwelt, als eine neue unteilbare Einheit begriffen... für uns Futuristen ist der Gegenstand eine Anhäufung von Richtungen, die als Form erscheinen<sup>17)</sup>.

Dieser Begriff der dynamischen Kontinuität ist in der Malerei und Plastik eine Art vierter Dimension, die nur dann gültigen Bestand haben kann, wenn die drei Dimensionen, die das Volumen bilden: Höhe, Breite und Tiefe, voll zur Geltung kommen... Wir suchen also in der Plastik nicht die reine Form, sondern den reinen bildnerischen Rhythmus, nicht die Konstruktion der Körper, sondern die Konstruktion der Aktion der Körper... Mit dem Dynamismus steigt die Kunst also auf eine höhere geistige Stufe, schafft einen Stil und wird zum Ausdruck unserer Epoche der Geschwindigkeit und Simultaneität... So entfaltet sich ein Komplex im Raum, der durch die Tiefe des Volumens bestimmt ist... Wir sind gegen das Statische, das seit Jahrhunderten immer das Übergewicht gehabt hat<sup>18)</sup> In seiner frühesten Äußerung über futuristische Bildhauerkunst äußert sich Boccioni noch entschiedener in Anlehnung an Marinettis 'Manifest'

über das Vorbildhafte von Erscheinungen der modernen Zivilisation. Er spricht von der physischen Transzendenz, der zufolge die Plastik den Gegenständen dadurch Leben verleihe, daß sie ihre Verlängerung im Raum fühlbar, systematisch und plastisch wiedergibt; denn niemand wird heute mehr glauben, daß ein Gegenstand dort endet, wo ein anderer beginnt und daß unsere Körper von nichts umgeben sind: Flasche, Auto, Haus, Baum, Straße, sie alle überkreuzen und zerteilen ihn mit einer Arabeske von gekrümmten Linien... Eine futuristische plastische Komposition wird die wunderbaren mathematischen und geometrischen Elemente einschließen, aus denen die Gegenstände unserer Zeit gebildet sind. Und diese Gegenstände werden nicht als erklärende Attribute oder als losgelöste dekorative Elemente neben der Statue stehen, sondern sie werden, nach den Gesetzen eines neuen Harmoniebegriffs, in die Muskellinien eines Körpers eingebaut werden... Werfen wir also alles über den Haufen und proklamieren wir die absolute und vollständige Abschaffung der endlichen Linie und der in sich geschlossenen Statue. Reißen wir die Figur auf, und schließen wir die Umwelt in sie hinein... Die Muskellinien eines Körpers sollen nach Boccioni zwar gerade, aber lendige und pulsierende Linien sein, deren nackte, fundamentale Strenge als Symbol der stahlharten Linien moderner Maschinen aufzufassen seien. Und der Schlußsatz dieses frühesten Manifestes setzt mechanische Bewegung dem Rhythmus einer organischen Bewegung gleich, denn Wir dürfen nicht vergessen, daß das Tick-Tack und die sich drehenden Zeiger einer Uhr, das Auf und Ab eines Kolbens in einem Zylinder, das Ineinandergreifen von Zahnrädern mit dem ständigen Erscheinen und Verschwinden ihrer stählernen Zähne, daß die Wucht eines Lenkrades oder der Wirbel eines Propellers alles bildnerische und malerische Elemente sind, deren sich eine futuristische Plastik bedienen muß. Das Öffnen und Schließen eines Ventils schafft einen ebenso schönen, aber unendlich viel neueren Rhythmus als der des Augenlides

eines Tieres!<sup>19)</sup>.

Aus zwei rechteckigen Würfeln, streng stereometrischen Formen, entwickelt sich Boccionis etwas über ein Meter hoher Schreitender zu einer allansichtigen Figur. Die getrennt gegebene Standfläche bildet nicht die Basis für die Statue, sie gibt vielmehr eine Art Startblock ab, wie es ein zeitgenössischer Interpret ausdrückte<sup>20)</sup>, für die sich spiralgig in den Raum bewegende Figur. So entsteht schon von der Anlage der Skulptur her eine Bewegung, die vergleichbar ist einer Brücke, die sich von einem Ufer zum anderen spannt. Die hautlosen stromlinienförmigen Muskeln öffnen sich, so daß sich die Materie nach allen Seiten in den sie umgebenden Raum mitteilt und mit ihm verbindet. Der Dynamismus negiert den organischen Aufbau des Körpers und seine Festigkeit, sozusagen die Standfestigkeit seiner Erscheinung<sup>21)</sup> und setzt dabei die ihr innewohnende Energie frei. Und trotzdem ist der 'Schreitende' ebenso wie die zerstörte Figur der 'Muskeln in schneller Bewegung' von beeindruckender Monumentalität<sup>22)</sup>.

Abb.18

Die avantgardistische Kunst Rußlands vor dem Ersten Weltkrieg war stark nach dem Westen hin orientiert, vor allem futuristisch beeinflusst. Das gilt auch für die vorsuprematistische Phase von Kasimir Malewitsch. Sein wichtigstes Werk der russischen Futuristen. Ganz in Übereinstimmung mit der Auffassung vom bildnerischen Dynamismus bei Boccioni bestimmt die vom Schleifer und der Schleifmaschine ausgehende Bewegung den ganzen Bildaufbau und erfaßt auch die statischen Gegenstände des Raumes; die Körper des Menschen und die Objekte splintern auf: Die Geschwindigkeit, mit der der Schleifstein rotiert, erfordert die simultane Darstellung der verschiedenen Bewegungsabläufe. Die Bewegungsrichtung von Mensch und Maschine ist wechselseitig: Der Mensch hat zwar die Maschine angelassen und

Abb.19

bestimmt deren Geschwindigkeit, andererseits erfaßt ihn auch die von ihr ausgehende Bewegung und bestimmt ihn in seinem subjektiven Sein. Weniger Maschinenmensch, aber doch eine mechanische Gestalt ist der etwas frühere 'Holzfäller' (Amsterdam, Stedelijk Museum) von Malewitsch. Die aufeinander gesteckten Volumina ergeben den Bewegungsablauf eines Axtschlages. Die Vielzahl der sich im Bild stauenden Holzstämmen vermittelt sozusagen den Eindruck von Gehacktem. Sie sind aus den gleichen zylindrischen Formen gemacht wie der Mensch, meinen aber ebensowenig den organischen Stoff Holz wie die menschliche Gestalt einen lebenswarmen Körper darstellt. Die starkfarbigen Volumen fassen das Bild zu einer dynamischen Einheit zusammen. Derartige Erfahrungen verdichten sich in den etwa zehn Jahre späteren Äußerungen von Malewitsch zum - wenn auch gegenstandslosen - Suprematismus, in dem selbst die Materie als Bewegung verstanden wird, als ein System von Bewegungen sich bald entfernender, bald sich nähernder Kräfte; das darzustellen sei das Ziel künstlerischer Gestaltungen, in denen Materialien und Formen aufzugehen hätten, die jedoch noch immer die Vorstellungen der Allgemeinheit besetzt hielten: Alle scheinbaren Materialien und Formen verschwinden, sobald sie in einer Konstruktion aufgehen. So verlieren z.B. in einem Automobil oder einer anderen Maschine alle verwendeten Materialien und Einzelformen ihren Eigenwert, werden als solche nicht mehr wahrgenommen. Lediglich die Bewegung bleibt als Erregung die einzige reale Wahrnehmung. Jeder aus verschiedenen 'Materialien' konstruierte Gegenstand stellt in seiner Summe eine Kräfteeinheit dar, in der alle Einzelteile verkörpert sind, zusammengefaßt in der Kraft der Bewegung. Dieser Bewegungszustand absorbiert alles: Holz, Eisen, Kupfer, Stahl, Wasser, elektrische Energie und so weiter. Kann man denn in einer solchen Kräfteeinheit die einzelnen Elemente der bei der Konstruktion verwendeten Materialien bestimmen? In diesem Zusammenhang von Kräften und Materialien leistet jedes seinen

Abb. 20

Beitrag. Ein Spektrum der Bewegung könnte den jeweiligen Anteil der Einzelkräfte an der Gesamtkonstruktion nachweisen. Unter 'Material' verstehe ich also die Intensität der Bewegung von Kräften, die sich verringert, wenn sich die Kraftzentren voneinander entfernen, und sich steigert, wenn sie sich nähern. Das ergibt dann die verschiedenen Dichten. Da aber das, was man allgemein als Material bezeichnet, das Ergebnis rotierender Kräfte ist, sollte man darunter nicht nur die Dichte verstehen, etwa des Holzes, des Eisens, des Steins, sondern auch die Intensität der Rotation... 23)

Abb.21 Mit 'Hektor und Andromache' (Mailand, Slg. G. Mattioli) stellt Giorgio de Chirico 1917 ein klassisches Liebespaar dar. Die Figuren in dem bühnenartig gestalteten Bildraum leiten sich von Schneiderpuppen bzw. Gliederpuppen des Künstlerateliers ab, sind jedoch aufgebaut wie aus einzelnen Karosserieteilen, die aneinander geschweißt und miteinander vernietet sind; es besteht kein Zweifel, die Figuren sind hohl, ohne innere Festigkeit und auf schmalen Füßen stehend. Ein Gerüst aus (Meß- ?) Latten verleiht den runden Figuren einen strengen geometrischen Halt, rechtwinklige Dreiecke stützen wie Strebepfeiler die Beine ab, die sich zuneigenden gesichtslosen Köpfe sind durch Zirkelschläge gekennzeichnet 24).

Carlo Carrà begegnete während des 1. Weltkrieges Giorgio de Chirico in Ferrara, sagte sich vom Futurismus los und wendete sich der Pittura metafisica zu. Die Federzeichnung eines Manichino (Mailand, Slg. G. Mattioli) von 1917 zeigt eine Chirico-Figur sozusagen vor ihrer Aufrichtung, die ja nicht ohne Hilfsmittel von außen, durch die Konstruktion eines Gerüsts, vonstatten gehen kann. Bei der 'Penelope' (Mailand, Slg. Frau) Carràs ist deutlich trotz des antikisierenden Gewandteiles an der Schulterpartie die Herkunft von der Gliederpuppe zu sehen,

auch trotz der Haltung, die weibliche Figuren aus Werken des 15. Jahrhunderts nachahmt: betontes Hohlkreuz, gelängter Hals mit geneigtem Kopf berechtigen zu dieser Vermutung.

Wenn Carrà eine aus Einzelteilen montierte Gliederpuppe, ein mechanisch zusammengesetztes Wesen, das in einen kästenartigen engen Raum eingezwängt erscheint, ausgerechnet 'Penelope' nennt, eine Frau also, die mit aller Konsequenz auf ihren Mann wartet, so sind damit, wie bei Chiricos 'Hektor und Andromache', Deutungsmöglichkeiten gegeben, die durchaus - je nach Temperament - von der Ironie bis zum Entsetzen reichen mögen.

Einen *manichino im bürgerlichen Sonntagsstaat* nennt Matthias Eberle den 'Jungen Mann mit gelben Handschuhen', Abb 23 1921 von Anton Räderscheidt gemalt (Privatbesitz) 25). Dem zusammengesetzten Körper sitzt der knitterfreie Anzug wie angegossen auf, bzw. der panzerartigen Kleidung sind Hände und Hals angestückt. In der Kargheit der menschenleeren Umgebung, vor der serienhaften Reihung der Fenster, steht das Kniestück der Figur wie abgestellt und vergessen, abgeschnitten wie die Gebäude. Das im Vergleich zu den anderen Manichini deutlich gegebene Gesicht individualisiert die Figur nicht, sondern suggeriert die Möglichkeit von Mimik nur durch einen von außen eingreifenden - mechanischen - Reiz, ebenso wie die Beweglichkeit der Gliedmaßen nicht von einer körperimmanenten Regung her erfolgen könnte. Die von Räderscheidt gewählten künstlerischen Mittel interpretieren den dargestellten Menschen als Nicht-Persönlichkeit.

Wie ein Ingenieur geht Alexander Archipenko beim Abb 24 Konzipieren seiner Médrano-Figuren vor. Stereometrische und geometrische Elemente aus verschiedenen Materialien werden zu einem Roboter zusammengesetzt. Die Gelenke verdeutlichen Möglichkeiten mechanischer Bewegungen.



Abb.25 Der 'Carroussel-Pierrot' von 1913 (New York, Guggenheim Museum) ist zusammenhängend aus einem einzigen Material, Gips, gefertigt. Doch die hart gegeneinander gesetzten Felder aus stark kontrastierenden Farben zerstören betont den inneren materiellen Zusammenhang der Figur und verdeutlichen auf diese Weise das Prinzip Archipenkos, Figuren mit Hilfe von geometrischen und stereometrischen Formen aufzubauen; bei Archipenko haben wir zum erstenmal Werke, die nicht die menschliche Erscheinung, den menschlichen Körper mechanisieren, sondern den umgekehrten Weg gehen: Die einzelnen Elemente werden nicht parallel zum organischen Aufbau der menschlichen Figur zusammengesetzt, sondern unabhängig davon. Die Assoziation an die menschliche Gestalt darf sich dann einstellen. Die Gliederpuppen dagegen stehen z.B. immer noch für Menschen, was allein schon die Titel der Werke andeuten.

Wenn Künstler den Menschen als eine auf mechanische Art zu konstruierende Gestalt verstehen, so muß sich in dem Nicht-fertig-Konstruieren von Figuren eine besondere Absicht zeigen.

1920 versah George Grosz ein Ölbild (Düsseldorf, Kunstsammlung des Landes Nordrhein-Westfalen) auf der Rückseite mit einem Stempel: *George Grosz 1920 konstruiert*<sup>26)</sup> - mit dieser mittelbaren Signatur durch ein technisches Hilfsmittel nochmals seine künstlerische Absicht betonend. Eine gesichtslose Gliederpuppe, nur bis zur Hüfte gezeigt und ohne Hände, steht vor schematisierten Architekturblöcken, zwar mit den Armstümpfen gestikulierend, aber sich nicht fortbewegen könnend, denn sie wird vom würfelartigen Sockel an ihren Platz geleimt. Ebenso zeigt sein Aquarellbild Abb.27 'Republikanische Automaten' (New York, Museum of Modern Art) krüppelhafte Automatenmenschen, denen Entscheidendes fehlt, nämlich Gesicht, Hände und Gehirn, um in ihre Umgebung gestaltend eingreifen zu können. Sie hängen sozusagen

an ihren Parolen und Emblemen wie Gliederpuppen an ihren Fäden. Auch der 'Diabolospieler' (Privatbesitz) aus dem gleichen Jahr zeigt einen anonymen Automaten in einer streng geometrisch konzipierten Umwelt während eines Zeitvertreibs, einer Mußestunde. Ein Einblick in das Innere der Puppe zeigt deren Innenleben, ein Räderwerk, die Arme werden von den Hölzern des Spiels fortgesetzt, ohne das Greifen von Händen zu zeigen.

Die Andeutung von Prothesen bei Grosz wird konsequent in Arbeiten von Heinrich Hoerle durchgeführt. Die 'Maschinenmänner' oder 'Heimkehrer' (München, Privatsammlung) von 1930 zeigen anonyme Automaten, deren Maschinenhaftigkeit noch unterstrichen wird durch die als Prothesen verstandenen Arme. So wie der Maschinenmensch einerseits zusammensetzbar und aufzubauen ist, so ist er andererseits auch demontierbar, und seine Bestandteile sind ersetzbar und austauschbar. Es gibt keine Identität des Dargestellten mit sich selber.

Ein Schritt weiter ist die Darstellung von Gefühlen mittels maschinenhafter Elemente. Die 'Braut' von Marcel Duchamp aus dem Jahre 1912 (Philadelphia, Museum of Art) ist ein Wesen aus Schläuchen, die technoide Formen miteinander verbinden, durchaus mit der Aufnahme eines VW-Motorteiles z.B. zu vergleichen. Daß Gefühle sozusagen funktionieren, maschinell ablaufen, zeigt Francis Picabia noch deutlicher in seiner 'Parade amoureuse' von 1912 (Chicago, Slg. Morton G. Neumann). Zwei maschinelle Systeme, ein aufwendiges rechts und ein wesentlich bescheideneres links, sind an einer Stelle in der linken oberen Bildhälfte punktuell miteinander verbunden, zwei Klöppel signalisieren Kontaktaufnahme. Nur der Titel, der bezeichnenderweise deshalb ins Bild selbst zu stehen kommt, macht klar, daß es sich bei dieser Annäherung um eine erotische handeln soll.

Werke gleicher, verwandter oder ähnlicher Auffassung

lassen sich gerade im Umkreis der Dadaisten finden. Picabia hat z.B. auch - in logischer Konsequenz seiner 'Parade amoureuse' - eine 'Fille née sans mère' gezeichnet. Obwohl die einzige nicht von einer Mutter geborene Tochter die dem Haupt des Zeus entsprungene Pallas Athene ist, gibt Picabia in seiner Zeichnung ein Wesen, das seine maschinelle Herkunft nicht verleugnen kann, dem Sprungfedern aus der Leibmitte wachsen, alles eher wohl als Gag zu verstehen, aber trotzdem aufschlußreich.

1919 entwirft Max Ernst in einer Zeichnung - mit Klischeedruck kombiniert - ein Maschinchchen (Mailand, Galerie Arturo Schwarz): Aus zwei Rädchen entwickelt sich ein Gebilde von äußerst empfindlichem Gleichgewicht, das mit ausgeklügelter Präzision zu arbeiten vorgibt. Das große Rad links ist umschrieben mit einer Art Bildtitel: 'Le mugissement des féroces soldats' - das Brüllen der wilden Soldaten -, während rechts die Vorübergehenden aufgefordert werden, für Dada zu beten. Mit einer Spielerei wird das Maschinenhafte lächelnd *ad absurdum* geführt.

In eine andere Richtung geht Willi Baumeister mit seinen Maschinenfiguren. Obwohl er anfangs von Fernand Léger zu derartigen Bildern angeregt wurde, was z.B. in den 'Monteuren' (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) trotz der Nähe zu Schlemmer noch zu spüren ist, geht es ihm eher um ästhetisch aufzufassende Kompositionen wie in dem 'Personnage vert' von 1929 (Stuttgart, Privatsammlung). Die terrassenförmig angelegten geometrischen Elemente meinen wohl eine nach rechts sitzende Figur, auch die weißen bis hellgrauen Schrägen deuten diese Richtung an; doch vorrangig ist nicht die Gestaltung der menschlichen Figur, sondern die konstruktive Komposition aus kreisförmigen und rechteckigen Elementen, die ihrem Farbgewicht entsprechend in einem ausgewogenen Gesamtgleichgewicht der Bildfläche einander zugeordnet sind.

Die Überbleibsel einer menschlichen Figur im Bild 'Maschinenmensch mit Schraubenwindung II' (Stuttgart, Abb. 34 Staatsgalerie) sind mit Rädern, Kolbenfragmenten und den Schraubenwindungen verzahnt, bilden eine unauflöslche Einheit. Doch vorherrschend ist der Eindruck der Tendenz zur Abstraktion, nicht die Interpretation des Verhältnisses von Menschen zur Maschine, trotz teilweiser körperlicher Modellierung wie z.B. bei der Schulterpartie. Bildthema sind die konstruktivistischen Elemente, unabhängig von ihrer technoiden Herkunft wie der Kolbenteile oder der schematisiert als Schrägen wiedergegebenen Schraubenwindungen.

Dabei geht auch Baumeister nach seinen eigenen Äußerungen, die sich im Nachlaß gefunden haben, für diese Bilder von der Vorstellung des Maschinenmenschen aus: *Bei den Maschinenfiguren der 20er Jahre sind von dem menschlichen Körper nur noch Teile übrig geblieben, ein Arm, ein Oberschenkel, ein Kopf, ein Rumpf. Das Übrige ist ein Maschinengetriebe von sich überschneidenden Rad- und Kolbenfragmenten, Balken, Quadraten. Auch der 'Maler' zeigt die mechanistischen Funktionen der menschlichen Figur. Dies entspricht dem allgemeinen Interesse, das wir an der Technik genommen hatten<sup>27)</sup>. Überdies faßt Baumeister Maschinen als Fortsetzung des menschlichen Körpers auf: Auch umgekehrt sind die Maschinen Gliedmaße des menschlichen Körpers, auch dachte er daran, diese Auffassung konsequent weiterführend, Teile seiner Bilder beweglich zu machen.*

Anfang der 20er Jahre konstruierte Oskar Schlemmer die 'Abstrakte Figur', auch 'Freiplastik G' genannt, aus Gips und einer Metallstange, von der später Bronzeabgüsse hergestellt wurden. Wie industriell hergestellte Maschinenverkleidungen wirkende Elemente werden ineinander gesteckt, Wölbungen und gerade Flächen rhythmisieren die Skulptur in einer asymmetrischen Anordnung, die ihr eine Bewegungs-

richtung nach rechts gibt. Auch der als eine halbierte Frucht mit Kern zu beschreibende Kopf verdeutlicht das Geöffnet-Sein der rechten Seite der Figur und damit ihre Bewegungsrichtung in den Raum. In der oberen Partie breit ausladend, verjüngt sie sich bis zu einem Punkt und balanciert auf der eingesetzten Stange über ihrem selbständigen Fuß. Vor allem in der ursprünglichen Gipsfassung wird deutlich, daß die Spanne zwischen Basis und sich darüber befindender Gestalt nicht als meßbarer Abstand gemeint ist. Die obere Figur ist als eine vom Boden sich abhebende zu verstehen. Ohne näher auf das Problem einzugehen, das die menschliche Figur für Schlemmer bedeutete und das er zeitlebens zu lösen trachtete, darf doch gesagt werden, daß die Figur über dem breit gelagerten Fuß, der Sphäre der Schwere, erst ihre Möglichkeiten entfalten kann, frei wird, was, von einer anderen Seite her sich herantastend, auch der Name 'Abstrakte Figur' ausdrücken will<sup>28)</sup>.

Abb. 36 Noch weiter in der Konzeption von Schwerelosigkeit der menschlichen Gestalt geht Schlemmer 1930 mit der Wandgestaltung in einem Privathaus bei Leipzig. Nicht nur Drahtsorten verschiedener Dicke, sondern auch Kupfer und Neusilber sind verwendet worden, kombiniert mit einer Spritztechnik für die Wand. Das von Schlemmer 'Homo', also *Mensch* genannte Drahtgebilde ist mit Abstand auf die Wand montiert, kann also Schatten werfen<sup>29)</sup>. Die Figur legt ihre Konstruktion sozusagen bloß, die dicken Metalldrähte bestimmen den Kontur, bilden eine Art Haut, während die dünneren, wie Kraftlinien von der Mitte der Figur und den aus Kreisen mit kleinen zentralen Metallkugeln bestehenden Gelenken ausgehen und diese miteinander verbinden. Die menschliche Gestalt besteht in ihrem strengen, schematisierten Aufbau aus Linien voller Spannung, Drähten, die Energie vermitteln, und so ist es dem Menschen bei völliger Entmaterialisierung seiner Erscheinung doch möglich, eine massige, undurchsichtig-schwere Figur auf der Hand zu präsentieren. Deutungen, die in den Bereich des Gegensatzes von Geist

und Materie einzuordnen sind, bieten sich an und sind sinnfällig in der Konstruktion Schlemmers dargestellt. Neben der Schwerelosigkeit zeichnet den Sitzenden auch Anmut in Haltung und Sitzmotiv aus, dessen direkter Vorfahre unter den Ignudi der Sixtinischen Decke Michelangelos zu suchen ist. Er ist von mechanischer Schönheit.

Mit der Kunst dieses Jahrhunderts wird der Maschinenmensch ein Thema, das von allen Stilrichtungen aufgegriffen wird und mit den diesen jeweils eigenen Merkmalen gestaltet wird. Historisch gesehen, steht hinter diesen verschiedenen künstlerischen Methoden das weit zurückzuverfolgende Bemühen, die menschliche Gestalt mit Hilfe von Werkzeugen zu konstruieren. Bei Villard de Honnecourt z.B. werden Lebewesen aus Dreiecken, Vierecken, Kreissegmenten oder auch dem Pentagramm zusammengesetzt. Der junge Dürer experimentierte mit Richtscheit und Zirkel, am Beginn seiner lebenslangen Suche nach der Schönheit. Ebenso gehören in diesen Zusammenhang Überlegungen über die Größenverhältnisse der menschlichen Figur, die Frage z.B., das Wievielfache einer Kopflänge die Gesamtlänge des Körpers ergeben mag, denn Ausgang für die Konstruktion ist die Festlegung eines Moduls. Diese Bemühungen münden jedoch in Proportionslehren ein, sind Bestrebungen, der wahren Schönheit der menschlichen Figur nahezukommen. Die mechanischen Ansätze der Kunsttheorien - in der abendländischen Kunst mit der Renaissance beginnend - haben im Hinblick auf ihr Ziel instrumentalen Charakter.

Das Wort Maschinenmensch taucht zum erstenmal im 18. Jahrhundert auf: Julien Offray de Lamettrie veröffentlichte 1748 in Leiden 'L'Homme machine'. In diesem Buch erläutert und untermauert der Autor, ein Arzt und Philosoph, seine Vorstellung vom menschlichen Körper als einer Maschine; Stimmungen und Tugenden seien abhängig von der Art, wie die menschliche Maschine montiert sei<sup>30)</sup>. Für die These,

daß der Körper ein Motor sei, dessen Einzelteile funktio-  
nierten, führt er, der Kuriosität halber sei es vermerkt,  
das Beispiel des kopflosen Hahnes an, der nichtsdestotrotz  
noch Reaktionen nach der Trennung zeige<sup>31)</sup>. Bei sämtlichen  
Überlegungen, die Lamettrie anstellt, bleibt jedoch  
die menschliche Gestalt in ihrer Erscheinung unangetastet.  
Die Maschine wird letzten Endes als Bild benutzt, um das  
nach Lamettrie wahre Wesen des Menschen zu beschreiben.

Mit der Vorstellung vom Maschinenmenschen konstruiert  
die bildende Kunst jedoch einen neuen Menschen, der ur-  
sprünglich gedacht war als Versuch, mittels der mechanischen  
Methode und dem Einbeziehen technoider Elemente die Einheit  
zwischen Kunst und Leben zu veranschaulichen. Die gesetzte  
Rationalität der Mechanik und des mechanistischen Denkens  
zeigt Raoul Hausmann in einer - sicherlich nicht nur positiv  
Abb.37 zu sehenden - Photocollage mit dem Titel 'Tatlin at Home'  
(ehem. Berlin, Privatbesitz) von 1920: Wladimir Tatlin  
ist ein Motorengehirn eingesetzt; dem Innenleben, dessen  
Einzelteile säuberlich beziffert sind, ist sein dunkler  
Wirkungsbereich entzogen, indem es offen als Teil eines  
Manichino auf einen Kleiderständer montiert ist, und von  
außen stürmt die Welt der Motoren und Geschwindigkeit  
herein.

Trotz der Unterschiede zwischen den einzelnen Richtun-  
gen hat dieser neue Mensch Merkmale, die in allen diesen  
Richtungen anzutreffen sind und ihn als diesen neuen Typ  
Mensch kennzeichnen. Vermerkt werden muß auch die Überein-  
stimmung von Thema und dessen stilistischer, künstlerischer,  
technischer Bewältigung, letztlich die Übereinstimmung  
von Stil und Ikonographie.

Mit der Demontage des organischen Aufbaus geht der  
Verlust des Leibhaften der menschlichen Erscheinung einher.  
Das Bild des Maschinenmenschen ist nicht an seinen Körper

gebunden, sondern von seiner augenblicklichen - wenn auch  
vom Menschen geformten - Umwelt bestimmt und für diese  
durchlässig. Der Mensch kann also nicht in einer bestimmten  
Situation gezeigt werden, sondern ist in dieser Situation  
erst entstanden, von Situation zu Situation handelt es  
sich um einen anderen Menschen. Das gilt nicht nur für  
seine Leiblichkeit, sondern auch für seine Erfahrungen  
und Empfindungen. Der Mensch kann sich in der Umwelt,  
das ist in der Maschine, fortsetzen oder von ihr verein-  
nahmt werden.

Er verinnerlicht sozusagen das Mechanistische, so  
wie es Charly Chaplin in seinem 1936 gedrehten Film 'Moderne  
Zeiten' auf ironische Weise zeigt: Die Hauptfigur des  
Films hat am Fließband nur die Aufgabe, mit einem einzigen  
Griff beidhändig Schrauben anzuziehen. Anschließend kann  
sie nur noch versuchen, mit diesem mechanischen Handgriff  
allen Dingen beizukommen, die ihr begegnen.

Herbert Plügge befaßt sich in seinem Aufsatz 'Über  
den menschlichen Raum' mit dem menschlichen Leib und dem  
Phänomen des Körpers, fußend auf Untersuchungen und Überle-  
gungen seiner Kollegen, die mit dem Anfang dieses Jahr-  
hunderts den menschlichen Körper nicht mehr als statisch  
ansehen können. Er faßt die Haut des Körpers nicht als  
Grenze zwischen innen und außen auf: *Unsere Leiblichkeit  
hat nicht einen Innenraum, der von einem eben durch  
unsere Körpergrenzen getrennten Weltaußen für sich betrach-  
tet werden kann. Unser Leib, den wir ... immer mehr als et-  
was Vermittelndes, als vermittelnden Vorgang kennenlernen,  
trägt in gleicher Weise ... zur Verwirklichung eines leib-  
haften Ichs bei wie zur Verwirklichung einer leibhaften  
Welt... Beide Erfahrungsbereiche, der des Innenraums und  
der unseres Spielraums, erläutern sich gegenseitig, und  
zwar nicht auf der physiologischen Ebene, sondern phänomeno-  
logisch<sup>32)</sup>, daher sei eine Trennung von Motorik und Empfin-*

dung oder Wahrnehmung nicht möglich, statt dessen sehen wir eine ständige Bewegung, an der Leibliches und Weltliches in gleicher Weise, sich gegenseitig erzeugend, teilhaben<sup>33)</sup>. Plügge spricht von der Durchlässigkeit des Leiblichen, seiner lautlosen Medialität, seinem ständigen Gestaltwandel<sup>34)</sup>. In diesem Zusammenhang kann der Körper beim phänomenologisch orientierten Anthropologen nicht ein naturwissenschaftliches, d.h. ein abgeleitetes Phänomen sein, Plügge nennt den Körper die Veränderung des Leiblichen in Richtung des Dinghaften, Objektartigen... Abtrennbaren<sup>35)</sup>, so wie etwa ein taub sich anführendes Körperglied als Ding erlebt wird. Das Phänomen des Phantomgliedes ist ebenfalls ein Hinweis auf die Körperlichkeit, es wird als fehlend empfunden und kann auch als fehlend beurteilt werden; es ist Ausdruck mangelnder Materialität, wird jedoch der Leiblichkeit als zugehörig empfunden, deren Weltoffenheit es als noch agierend in ihren Erfahrungsbereich miteinbezieht.

Von diesen Überlegungen ausgehend ist im Maschinenmenschen die Weltoffenheit der menschlichen Leiblichkeit, ihre Durchlässigkeit gestaltet. Doch ein Bruch wird deutlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das Leibliche als Prozeß nicht auf der physiologischen Ebene, sondern auf der phänomenologischen geschieht; beim Maschinenmenschen jedoch spielt er sich auch auf der physiologischen Ebene ab, der Leib hat das, was ihn begründet, den Körper nämlich, aufgegeben, deutlich ablesbar an den Beispielen der Mechanikerbilder, dann aber auch an den Bildern der Entfremdung und der Entmaterialisierung der menschlichen Erscheinung, wie wir sie bei Schlemmer festgestellt haben. Und schon oberflächlich bezeugt ist diese Einstellung in der feindlichen Haltung gegenüber der Aktmalerei, die Marinetti als widerwärtig und deprimierend<sup>36)</sup> abqualifiziert.

Es bleibt festzuhalten, daß die Kunst mit dieser Art der Durchlässigkeit noch einmal die Auseinandersetzung

mit der Wirklichkeit bringt und traditionell ist, insofern sie die menschliche Gestalt zum Thema hat, wenn auch in einer Einseitigkeit und Konsequenz, die vielleicht das Kennzeichen von letzten Möglichkeiten überhaupt sind. Die Folge ist zwangsläufig Die große Abstraktion als Kehrseite der Medaille sozusagen.

Zu einem anderen Gesichtspunkt regt Friedrich Naumann in seinem 1908 veröffentlichten Vortrag: 'Die Kunst im Zeitalter der Maschine'. Im Zuge der positivistischen Begeisterung des 19. Jahrhunderts sieht auch er technische Einrichtungen als große Errungenschaften an, für ihn ist die Kultur von eisernen Händen gemacht, die Linien der ästhetisch vollkommenen Apparate des Technikers werden zu Grundlinien seiner Seele, aber er schließt seine Ausführungen wie folgt: ... das Maschinenmäßige eines höchst kompliziert gewordenen Lebenszustandes läßt im dunklen Untergrund der Seelen einen Raum, der gar nicht elektrisch beleuchtet sein will, der sich gar nicht regeln lassen will, den Raum der verlorenen Leidenschaften und Urgefühle ... gerade das Industriezeitalter hat ihm etwas dumpfe Energie gegeben...<sup>37)</sup>. Damit ist die Voraussetzung für Surrealismus und Innenschau in der Kunst des 20. Jahrhunderts gegeben. Das absichtsvolle Ausklammern des dunklen Urgrunds der Seele, des sogenannten gefühlsbetonten Sujets, wie z.B. Léger es fordert<sup>38)</sup>, im bewußten Bruch mit der Tradition und dessen abschätziges Verhalten in den Bereich der Kinos und der minderen Romane mag z.T. wenigstens das Phänomen des Kitsches mitbestimmt haben, dem die Aufgabe zufällt, Bedürfnissen entgegenzukommen, die von der Kunst vorher durchaus ernstgenommen und gestaltet wurden.

Auf die Tatsache, daß die hier gezeigte Reihe der Werke - dabei sozusagen eine Phänomenologie des Maschinenmenschen bildend - sich mit der Wirklichkeit auseinandersetzt, möchte ich noch einmal zurückkommen. Es wird bei Überle-

gungen über die Moderne stets das kaum ganzheitliche Menschenbild beklagt, wobei der Künstler Adressat von Vorwürfen sein kann. Es kann jedoch nicht genug betont werden, daß eine kreative Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit die Voraussetzung für Erkenntnis ist. Und diese Erkenntnis, die der Künstler sich erarbeitet hat, teilt er uns mit. Der Ansatzpunkt des Klagens trifft also die Wirklichkeit, d.h. uns alle. Im Doryphoros und im Maschinenmenschen haben wir die zwei miteinander nicht zu vereinbarenden - sich gegenseitig ausschließenden - Möglichkeiten in der Gestaltung des Menschenbildes vor uns. Die Statue des Polyklet ist leibhaftig in ihrer körperlichen Erscheinung, wie es uns nachzuvollziehen wohl letztlich unmöglich ist, ihre leibliche Präsenz ist eine *sinnliche Idee* des Menschen<sup>39)</sup>; bei aller Weltoffenheit ist die Figur auf sich bezogen, gründet sich auf ihren Körper, der aus sich heraus diszipliniert ist. Die Gestalt des Doryphoros wird sich sozusagen nie verausgaben - und hier liegt ihre Grenze. Die Gesetzmäßigkeit, nach der der Maschinenmensch angetreten ist, zeigt extreme Erfahrungsmöglichkeiten, aber auch gleichzeitig Gefährdung - und die Grenze bei der Gestaltung des Menschenbildes überhaupt. So kann der Doryphoros das Ziel von Sehnsuchtsvorstellungen sein wie der Maschinenmensch eine Warnung bedeuten kann. Beide belegen den Erkenntniswert von Kunstwerken.

Anmerkungen zu Christa Schwinn,

Doryphoros und Maschinenmensch - Disziplin und Mechanisierung als Möglichkeiten des Menschenbildes (Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag)

- 1) Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. 1934, Bd. XI, 5-25. Zum Problem, wie sehr diese moderne Reproduktion wiederum trotz allen Bemühens ihre Zeit verrät vgl. Thuri Lorenz, Polyklet, Wiesbaden 1972, 79.
- 2) Vgl. dazu Nikolaus Speich, Die Proportionslehre des menschlichen Körpers, Andelfingen 1957, 23ff. und Friedrich Hiller, Zum Kanon des Polyklet: Marburger Winckelmann-Programm 1965, 1ff.
- 3) In der Geschichte der Kunst des Altertums, 9. Buch. In: Sämtliche Werke, Neudruck der Ausgabe 1825, Osnabrück 1965, 371.
- 4) Hans von Steuben, Der Kanon des Polyklet, Tübingen 1973, 11ff.
- 5) ebenda 9.
- 6) Vgl. dazu Thuri Lorenz, o.c. 15 und Hans von Steuben, o.c. 36/37.
- 7) Christopher Green, Léger und The Avant-Garde, New Haven/London 1976, 199ff., glaubt für den Mechaniker Légers sogar Einflüsse ägyptischer und assyrischer Kunst sehen zu können.
- 8) Fernand Léger, Mensch, Maschine, Malerei, Bern 1971, 57-58.
- 9) Christopher Green, o.c. 317 Anm. 7.
- 10) Fernand Léger, o.c. 77. 86. 92.
- 11) Fernand Léger, o.c. 72f.
- 12) Für Léger stehen die Scheiben als Beispiel des *bildnerischen Kontrastes*, der für ihn von größerem Wirklichkeitsgehalt ist als harmonisierende Elemente: "... komponieren heißt ... ein Bild dergestalt aufbauen, daß Gruppen gleichartiger Formen andersartigen Formgruppen gegenüberstehen. Wird auch die Farbe in diesem Sinne

verteilt, also so, daß die der einen Formgruppe zube-  
stimmte Addition gleichwertiger Töne einer zweiten der  
kontrastierenden Formgruppe zugeordneten Addition an-  
dersartiger Farbtöne entgegensteht, erhält man Töne,  
Linien und Farben zusammenfassende dissonante Kräfte-  
zentren, die aufeinander einwirken: Kontrast = Disso-  
nanz, folglich ein Maximum an Ausdruckskraft. (Léger über  
"Malerei heute": o.c. 35

- 13) Fernand Léger, o.c. 78. Für Léger war Cézanne das große Vorbild; es ist bezeichnend, daß er an dieser Stelle von ihm als dem Ingenieur unter den Malern spricht.
- 14) Umbro Appolonio, Der Futurismus - Manifeste und Dokumente, Köln 1972, 33.
- 15) ebenda 40. 43.
- 16) Die Originalgipsform wird im Museum für Moderne Kunst in Sao Paolo aufbewahrt; Bronzeabgüsse befinden sich in New York, Museum of Modern Art, in Mailand einmal in der Civica galleria d'arte moderna und dann in der Slg. G. Mattioli (s. Katalog: Le Futurisme 1909-1916, Paris 1973, 105).
- 17) Umbro Appolonio, o.c. 220-222.
- 18) ebenda 115-118.
- 19) ebenda 67-71.
- 20) Jack Burnham, Beyond Modern Sculpture, New York 1967, 28. Burnham spricht in diesem Zusammenhang auch vom *mechanistic-organic dynamism* der Figur.
- 21) und unterscheidet sich gerade darin von Skulpturen des Barock, der seine Statuen mit dem Raum kommunizieren läßt, ohne dabei jedoch die Körperlichkeit der Figuren aufzulösen oder gar zu negieren.
- 22) Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1978, 303 spricht vom *mythischen Giganten*.
- 23) Kasimir Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt, Köln 1962, 209-210.
- 24) Zu den über die technoiden Anklänge des Bildes hinaus-

gehenden Gesichtspunkte vgl. die Ausführungen unter Nr. 4/30 im Katalog: Tendenzen der Zwanziger Jahre - 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin 1977.

- 25) Tendenzen der Zwanziger Jahre, o.c. Nr. 4/140.
- 26) Tendenzen der Zwanziger Jahre, o.c. Nr. 3/662.
- 27) Willi Baumeister, Zimmer- und Wandgeister, herausgegeben von Heinz Spielmann: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 12, 1967, 134.
- 28) Zur Restaurierung des Gipsoriginals vgl. den Bericht von Siegfried Cremer im Katalog: Oskar Schlemmer, Stuttgart 1977, 120.
- 29) Technische Angaben in: Oskar Schlemmer o.c. 101 Nr. 222/1.
- 30) Nach der Ausgabe Paris 1921, 69.
- 31) ebenda 116.
- 32) Herbert Plügge, Der Mensch und sein Leib, Tübingen 1967, 28. 30.
- 33) ebenda 37.
- 34) ebenda 37.
- 35) ebenda 40.
- 36) Umbro Appolonio, o.c. 43: *Wir bekämpfen die ... Aktmalerei, die ebenso widerwärtig und deprimierend ist wie der Ehebruch in der Literatur* - was sicherlich auch als Absage an die Salon- und Akademiemalerei des 19. Jahrhunderts zu verstehen ist.
- 37) Friedrich Naumann, Die Kunst im Zeitalter der Maschine, Berlin 1908, 9. 20. 35. - Die Folge der *Akuratessse im Kleinen* und des Gefühlsinhaltes der *unterdrückten Urseele* ist jedoch für ihn die *Stimmungskunst*.
- 38) Fernand Léger o.c. 27.
- 39) Bernhard Schweitzer, Das Menschenbild der griechischen Plastik: Bernhard Schweitzer, Zur Kunst der Antike, Ausgewählte Schriften II, Tübingen 1963, 11.

Nachweis für Abbildungen der besprochenen Werke

- Doryphoros-Kopien: Thuri Lorenz, Polyklet. Wiesbaden 1972 (Taf.I): *Abb.1*. Hans von Steuben, Der Kanon des Polyklet. Tübingen 1973 (Taf. 20f.): *Abb.2f.*
- Fernand Léger, Mechaniker (Ottawa): Werner Schmalenbach, Fernand Léger. Köln 1977, *Abb.17*, S.104: *Abb.4*
- Mechaniker (Utica): Christopher Green, Léger and the Avant-Garde. New Haven/London 1976, *Abb.100*, S. 161: *Abb.5*
- Mann mit Pfeife: Werner Schmalenbach, o.c. Tafel 18, S. 106: *Abb.6*
- Mann mit Hund: ebenda, Tafel 19, S. 108: *Abb.7*
- Lektüre: ebenda, Tafel 23, S. 116: *Abb.8*
- Drei Figuren: ebenda, Tafel 24, S. 118: *Abb.9*
- Scheiben: ebenda, Tafel 14, S. 98: *Abb.10*
- Mechanische Elemente: ebenda, Tafel 15, S. 100: *Abb.11*
- Umberto Boccioni, Schreitender: Hans Joachim Albrecht, Skulptur im 20. Jahrhundert. Köln 1977 (Abb.40-45): *Abb.12-17*
- Muskeln in schneller Bewegung: Carola Giedion-Welcker, Plastik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1955, *Abb. S. 79: Abb.18*
- Kasimir Malewitsch, Schleifer: Giulio Carlo Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12). Berlin 1977 (Abb.126): *Abb.19*
- Holzfäller: ebenda, Farbtafel XXXVIII: *Abb.20*

- Giorgio de Chirico, Hektor und Andromache: ebenda, *Abb.124: Abb. 21*
- Carlo Carrà, Penelope: Guglielmo Pacchioni, Carlo Carrà. Mailand 1945, Tafel 10: *Abb.22*
- Anton Räderscheidt, Junger Mann mit gelben Handschuhen: Tendenzen der Zwanziger Jahre - 15. Europäische Kunstausstellung. Berlin 1977, Nr. 4/140, S. 4/212: *Abb.23*
- Alexander Archipenko, Médrano: Donald Karshan, Archipenko, Tübingen 1974, S. 17: *Abb.24*
- Carroussel-Pierrot: Giulio Carlo Argan, o.c. Farbtafel LXXI: *Abb.25*
- George Grosz, George Grosz 1920 konstruiert: Wieland Schmied, Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland. Hannover 1969, Tafel I gegenüber S. 24: *Abb.26*
- Republikanische Automaten: Uwe M. Schneede, George Grosz. Köln 1975, *Abb.54*, S. 117: *Abb.27*
- Diabolospieler: Tendenzen der Zwanziger Jahre, o.c. Nr. 4/65, S. 4/115: *Abb.28*
- Marcel Duchamp, Die Braut: H.H. Arnason, Geschichte der modernen Kunst. Bremen 1970, Farbbild 129, S. 300: *Abb.29*
- Francis Picabia, Parade amoureuse: ebenda, *Abb.534*, S. 345: *Abb.30*
- Max Ernst, Le mugissement des féroces soldats: Giulio Argan, o.c. *Abb.162: Abb.31*
- Willi Baumeister, Monteure: Götz Adriani (Herausgeber), Baumeister. (Ausstellungskatalog). Tübingen 1971, Nr. 23, S. 93: *Abb.32*
- Personnage vert: Götz Adriani, o.c. Nr. 24, S. 95: *Abb.33*



Maschinenmensch mit Schraubenwindung II:  
Götz Adriani, o.c. Nr. 25, S. 97: *Abb.34*

Oskar Schlemmer: Abstrakte Figur: Oskar Schlemmer (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1977. *Abb.247*,  
S. 121: *Abb.35*

Homo: ebenda, *Abb.250*, S. 124: *Abb.36*

Raoul Hausmann, Tatlin at Home: Giulio Carlo Argan, o.c.  
Farbtafel XLVII: *Abb.37*



*Abb.1 Doryphoros, Neapel, Statue aus Pompeji*



Abb.2 Statue Neapel, von vorn, nach Gips in Göttingen



Statue Neapel, von hinten, nach Gips in Göttingen

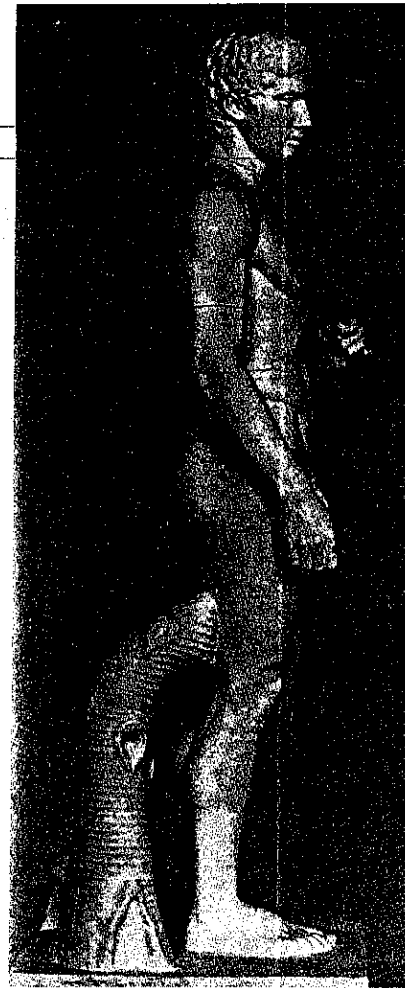


Abb.3 Statue Neapel, von rechts, nach Gips in Göttingen



Statue Neapel, von links, nach Gips in Göttingen



Abb.4 Fernand Léger, Mechaniker (Ottawa)

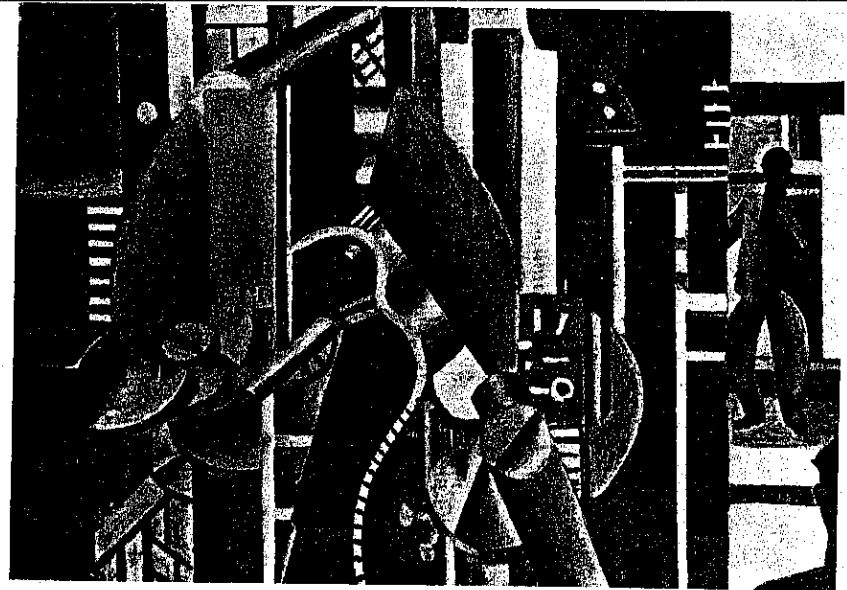


Abb.5 Fernand Léger, Mechaniker (Utica)



Abb.6 Fernand Léger, Mann mit Pfeife

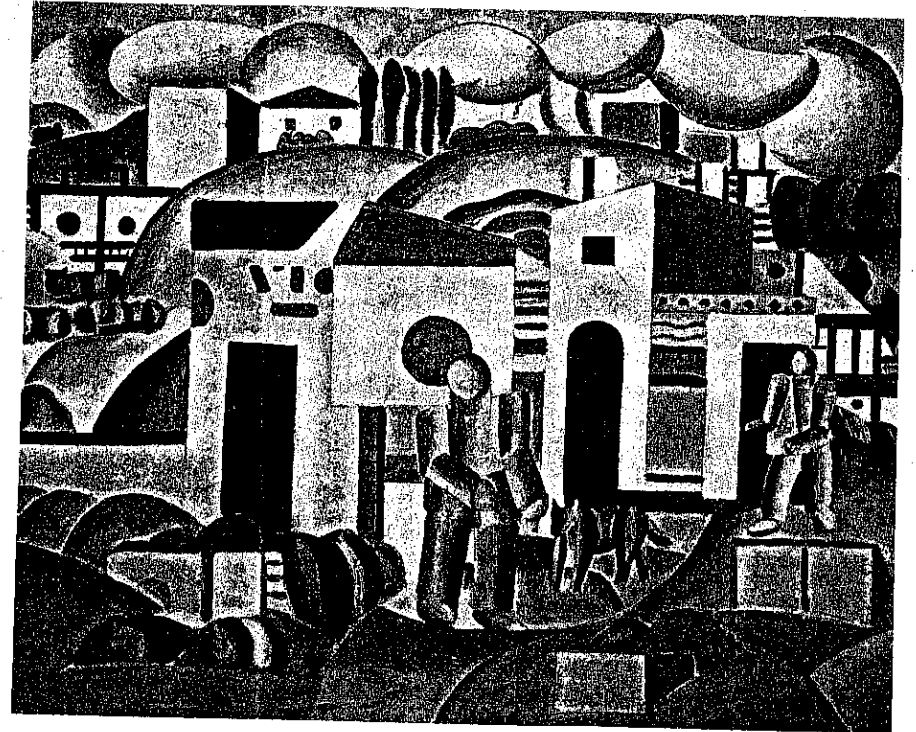


Abb.7 Fernand Léger, Mann mit Hund



Abb.8 Fernand Léger, Die Lektüre



Abb.9 Fernand Léger, Drei Figuren

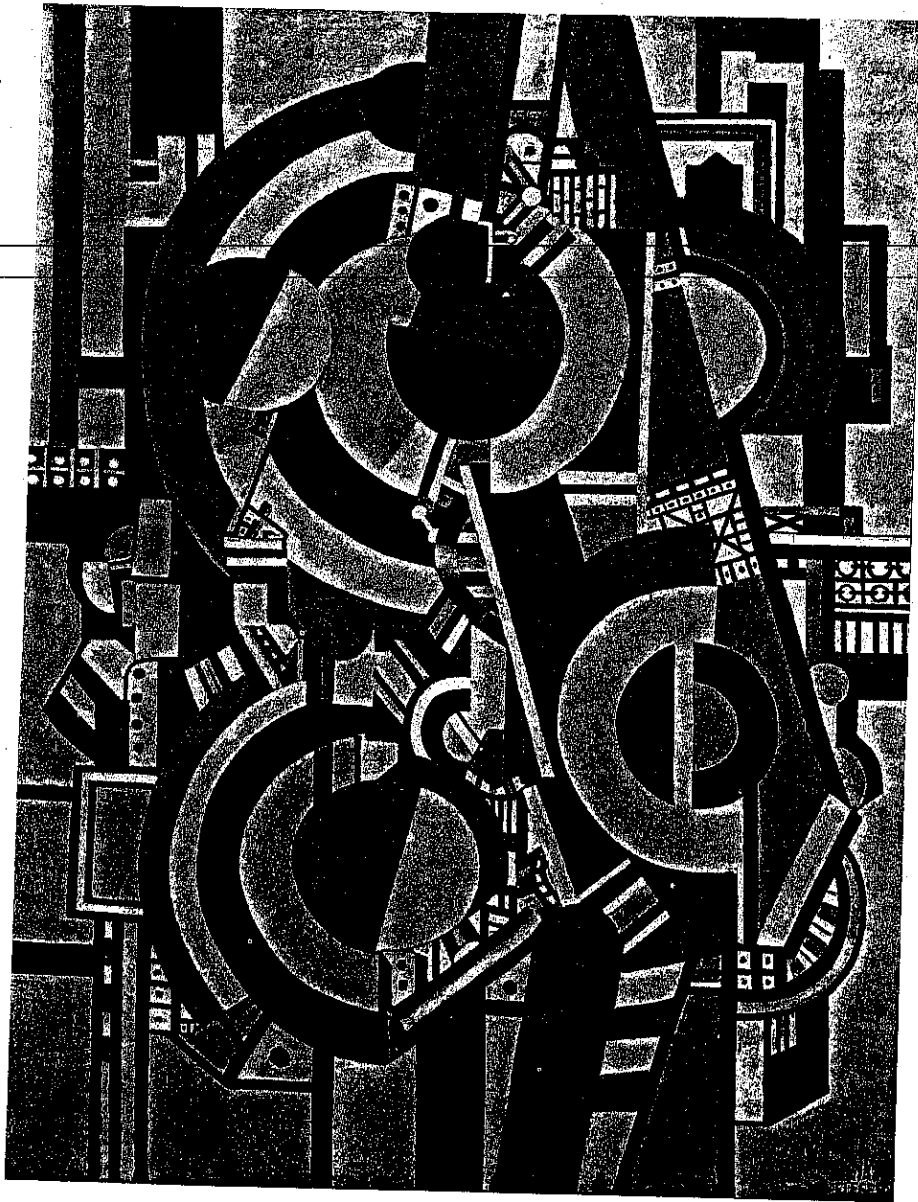


Abb.10 Fernand Léger, Die Scheiben



Abb.11 Fernand Léger, Mechanische Elemente





Abb.12.13 Umberto Boccioni, Urformen der Bewegung im Raum

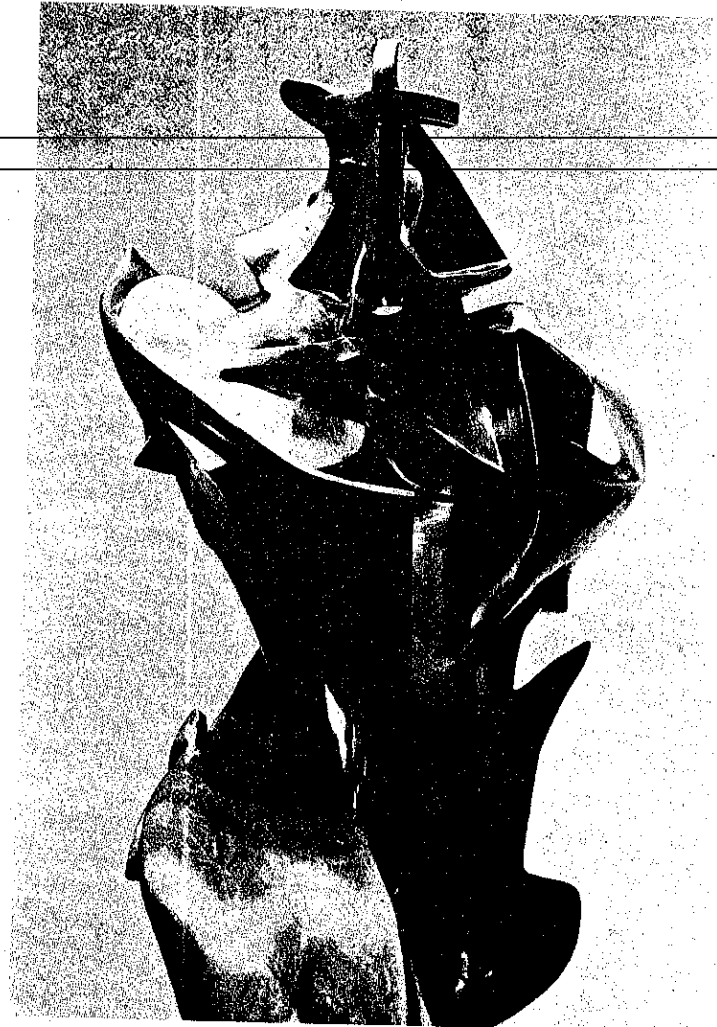


Abb.14 Umberto Boccioni, Urformen der Bewegung im Raum, Detail



Abb.15 Umberto Boccioni, Urformen der Bewegung im Raum, Detail



Abb.16.17 Umberto Boccioni, Urformen der Bewegung im Raum, Detail





Abb.18 Umberto Boccioni, Muskeln in Bewegung



Abb.19 Kasimir Malewitsch, Der Schleifer



Abb.23 Anton Räderscheidt, Junger Mann mit gelben Handschuhen



Abb.20 Kasimir Malewitsch, Der Holzfäller

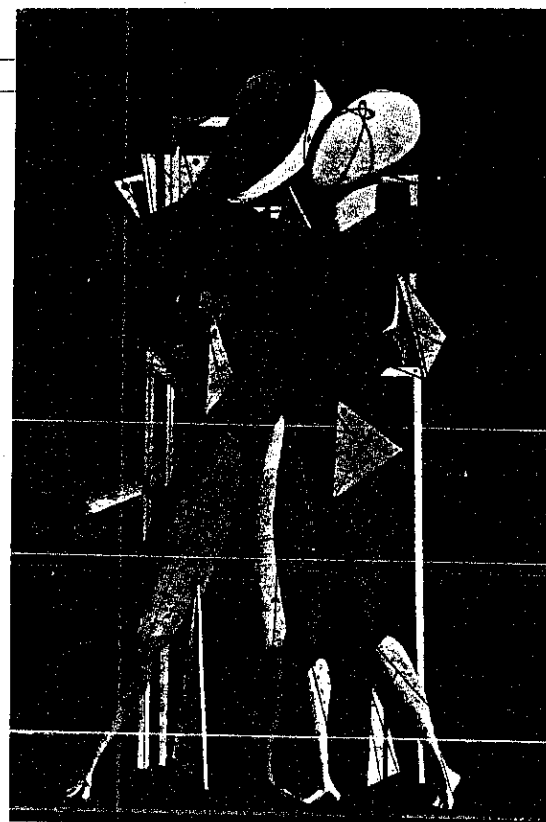


Abb.21 Giorgio de Chirico, Hektor und Andromache

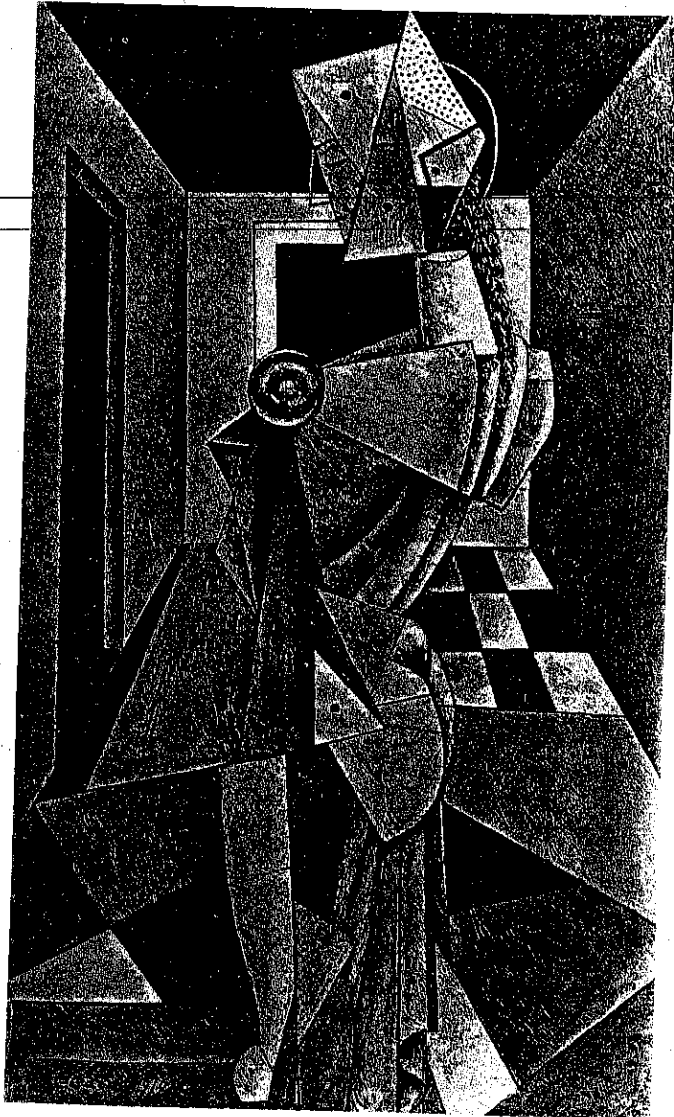


Abb.22 Carlo Carrà, Penelope

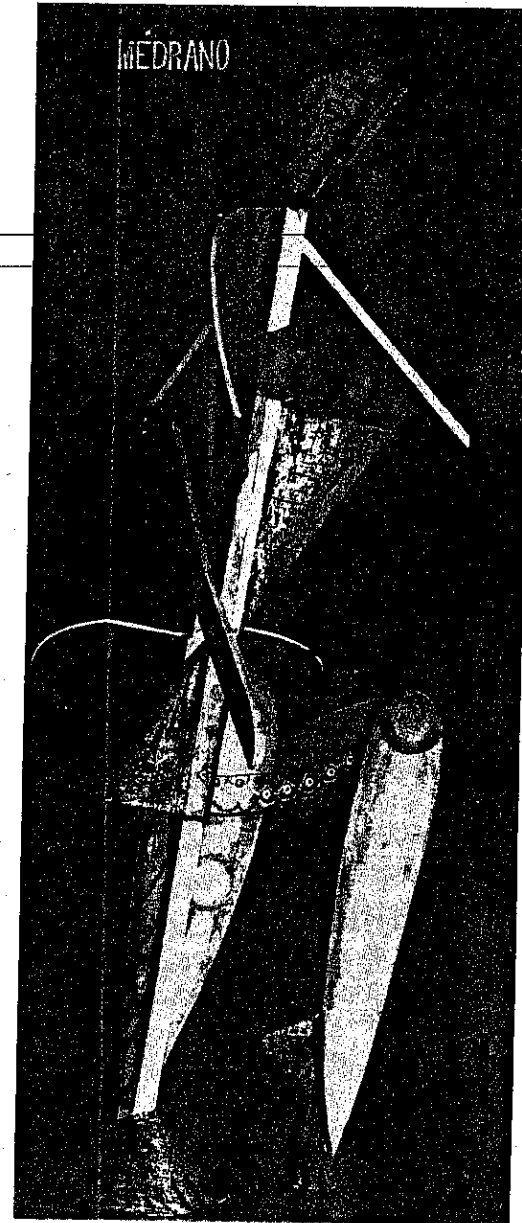


Abb.24 Alexander Archipenko,  
Médrano



Abb.25 Alexander Archipenko, Carrousel  
Pierrot

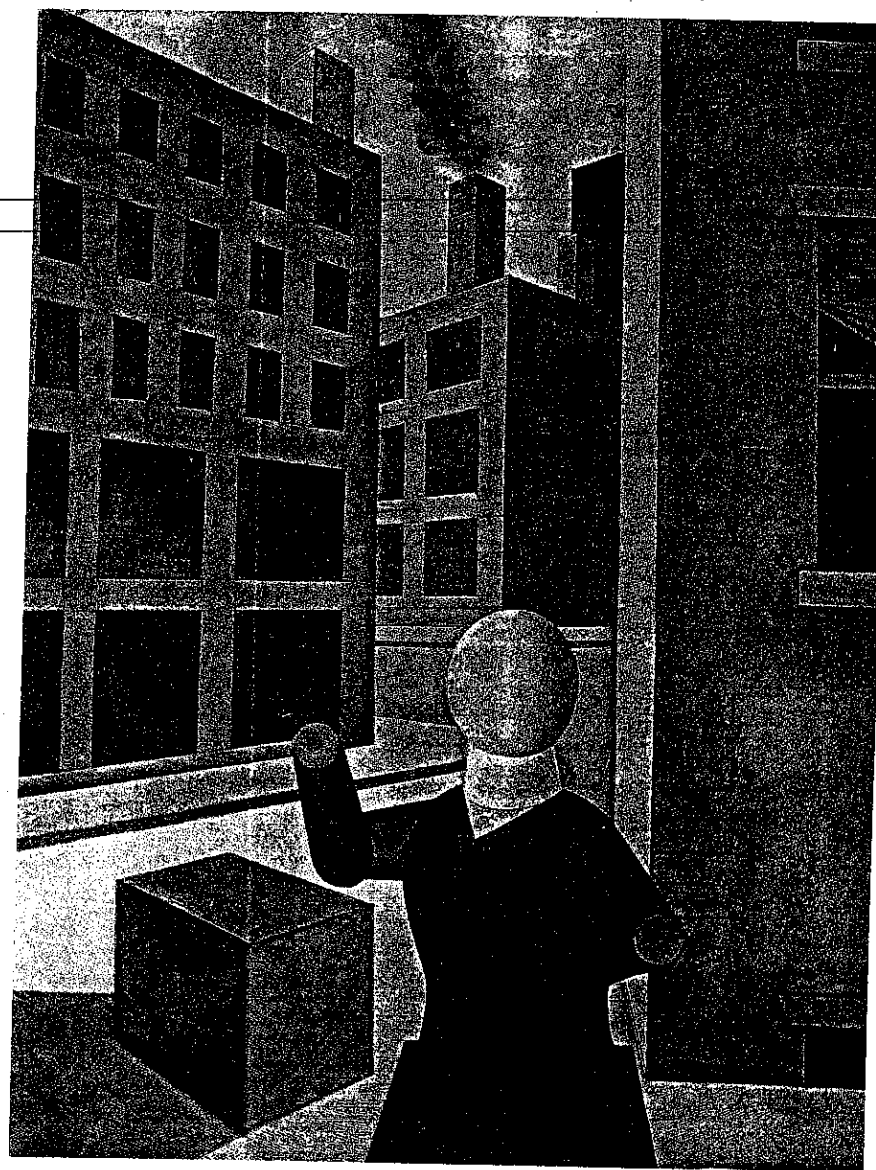


Abb.26 George Grosz, Ohne Titel

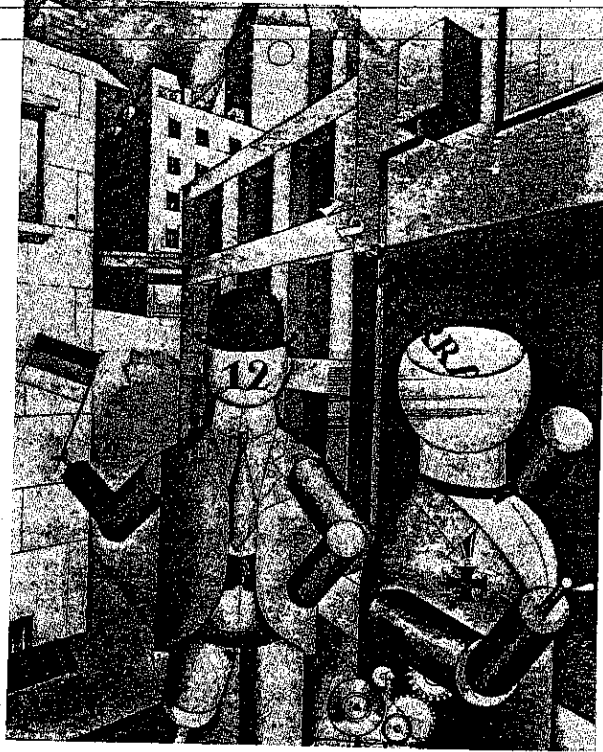


Abb.27 George Grosz, Republikanische Automaten



Abb.28 Heinrich Hoerle, Maschinenmänner

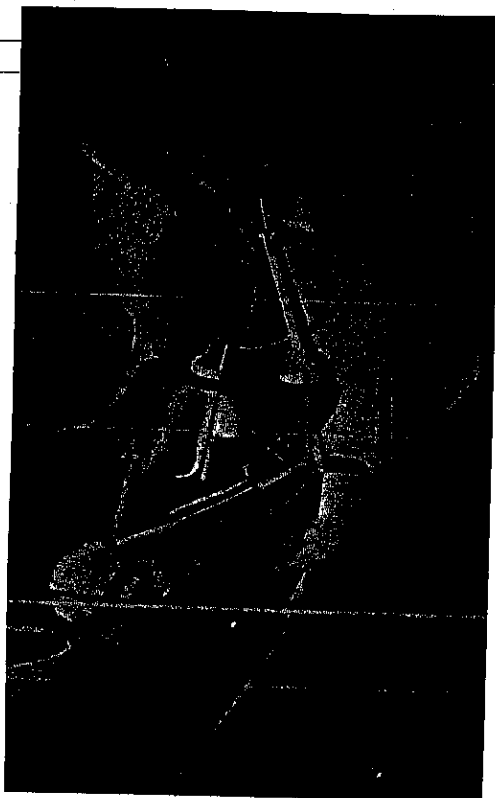


Abb.29 Marcel Duchamp, Die Braut

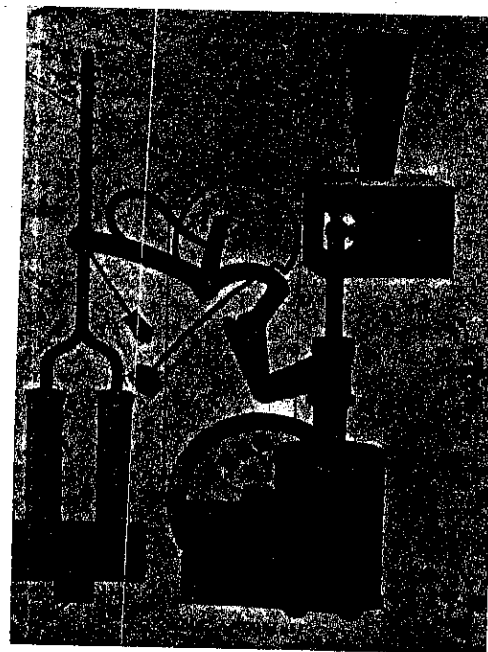


Abb.30 Francis Picabia, Parade amoureuse

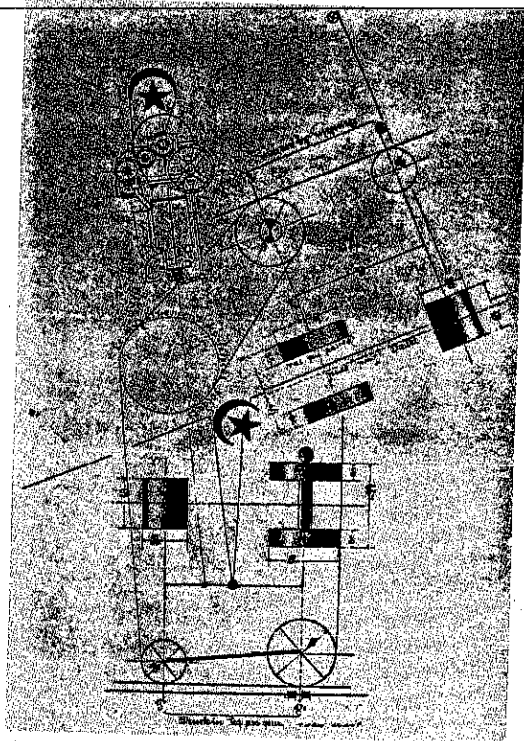


Abb.31 Max Ernst, Das Brüllen der wilden Soldaten

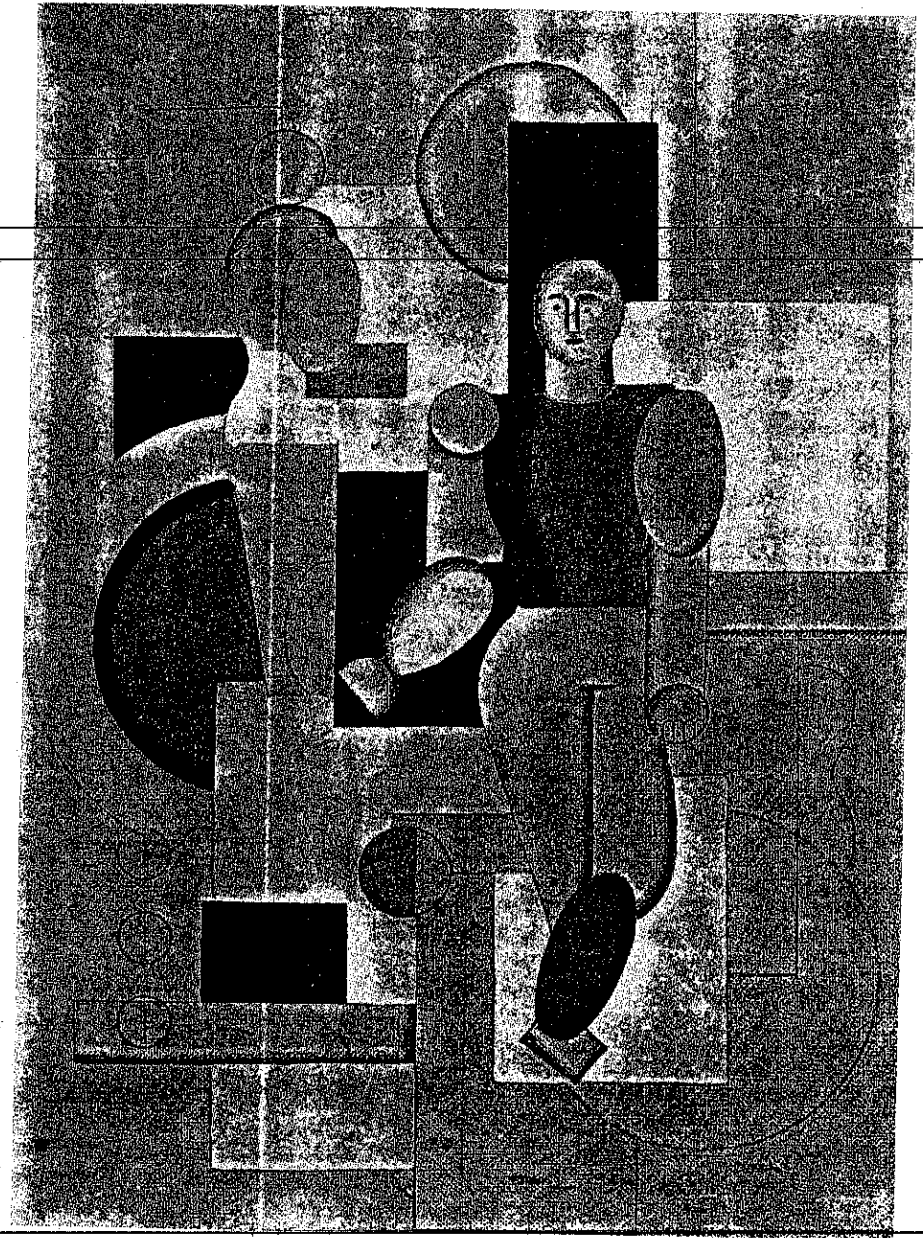


Abb.32 Willi Baumeister, Monteure

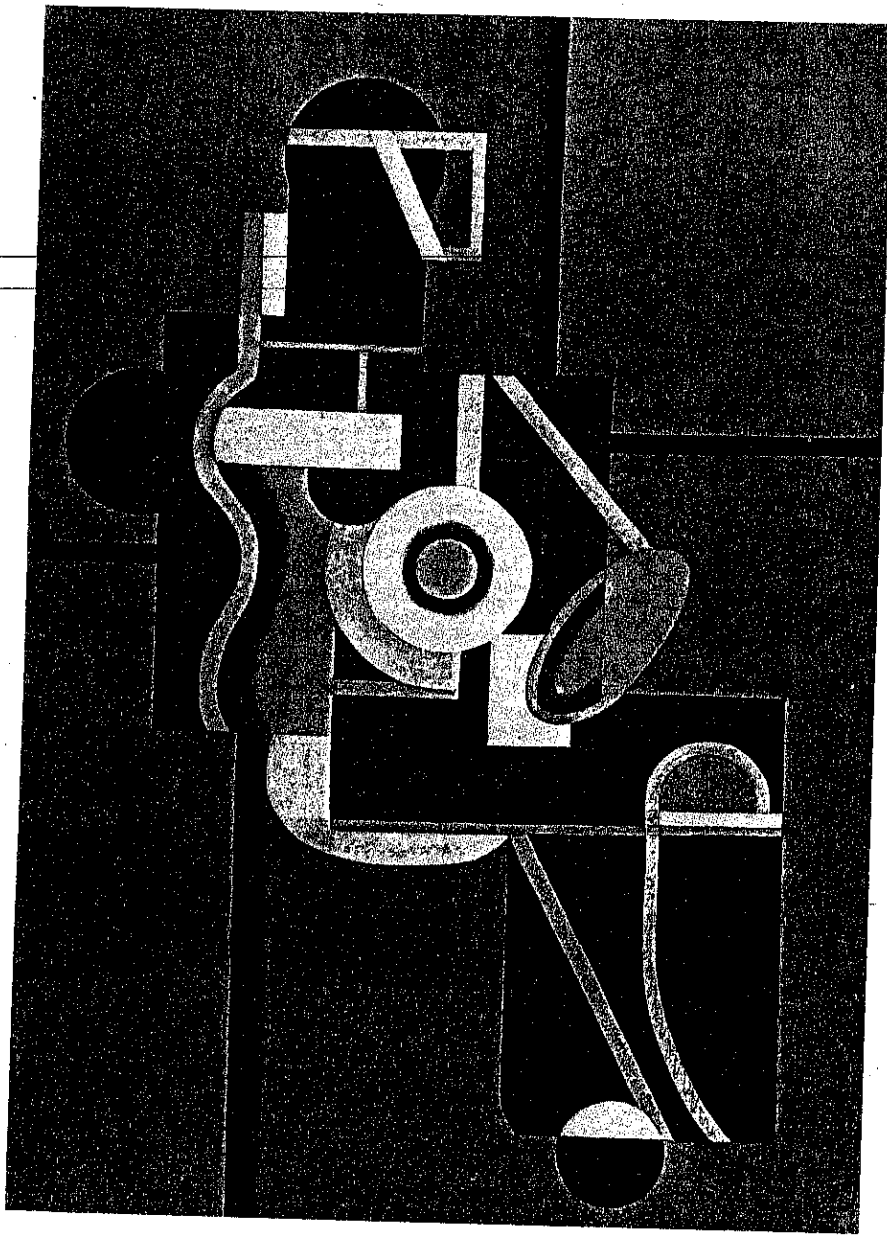


Abb.33 Willi Baumeister, Personage vert

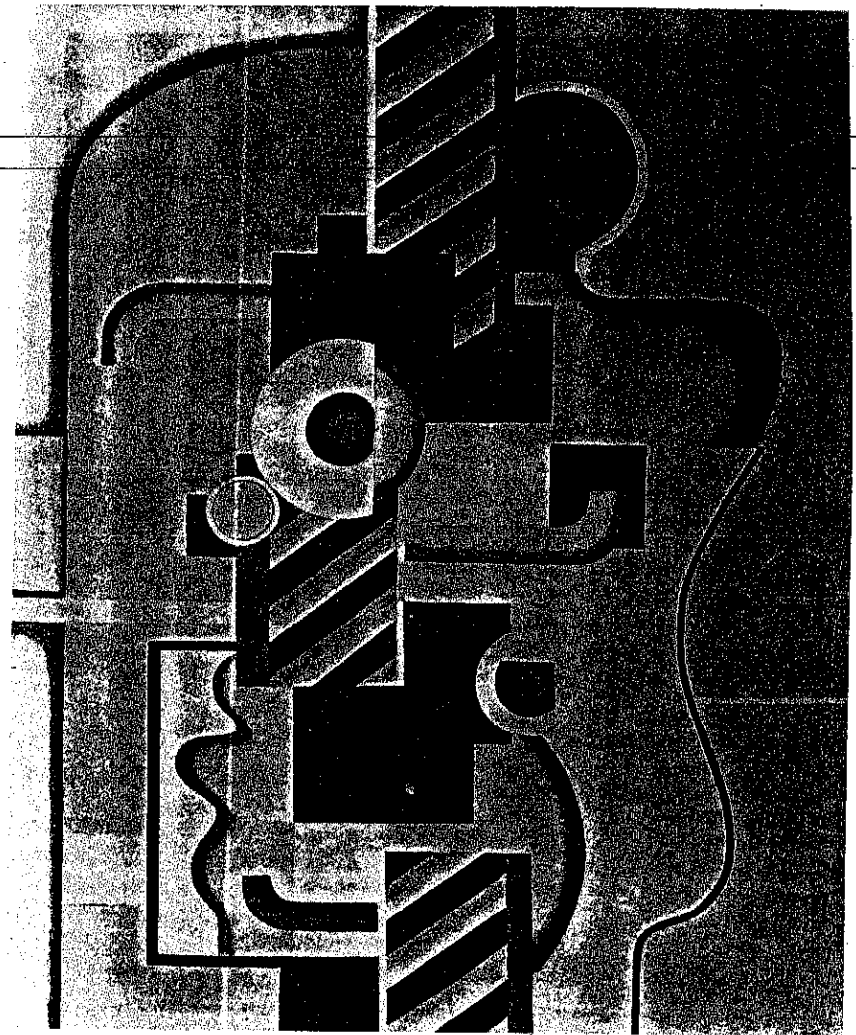


Abb.34 Willi Baumeister, Maschinenmensch mit Schraubewindung



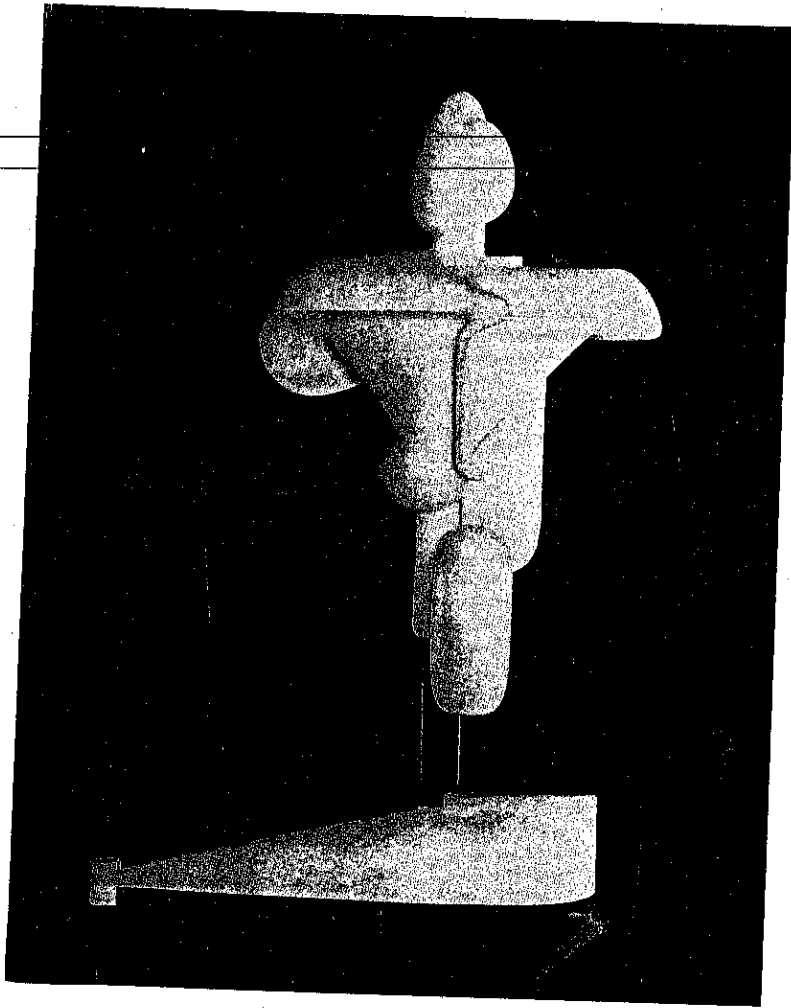


Abb.35 Oskar Schlemmer, Abstrakte Figur

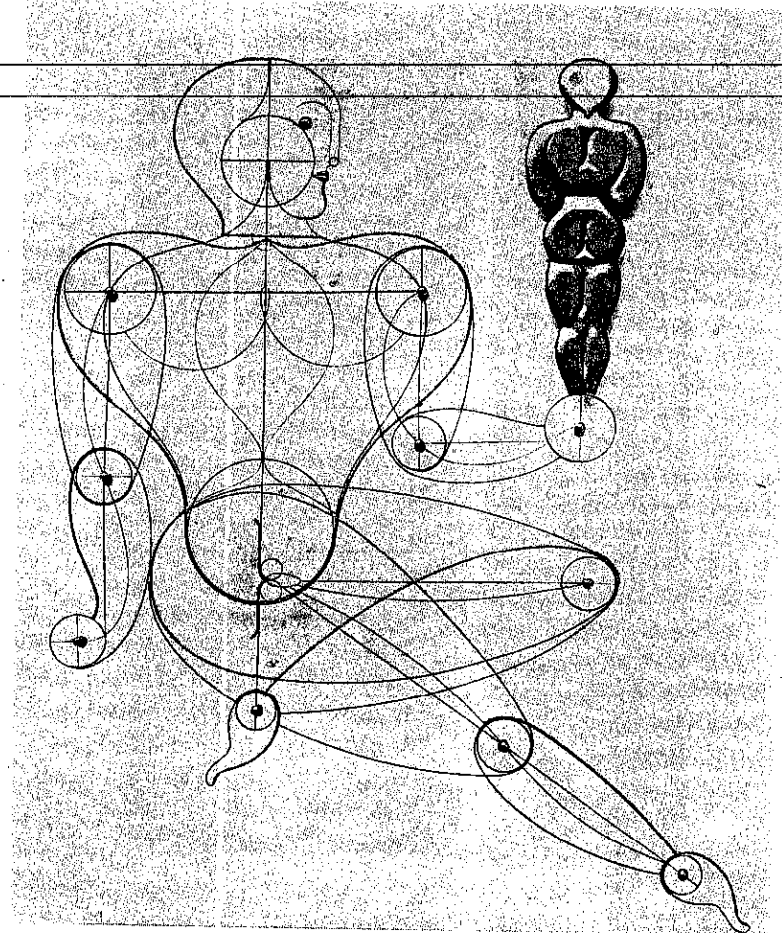


Abb.36 Oskar Schlemmer, Homo

Verzeichnis der Namen und Sachen



Abb.37 Raoul Hausmann, Tatlin at home

Achill, als allegorische Gestalt	41ff.	Eberle, Matthias	89
Aeneas, als allegorische Gestalt	50ff.	Eklektizismus	3
Alberti, Leone Battista	14	Fleischhauer, Werner	32
Aristoteles, über Materie, Form und Nachahmung	8.11ff.	Form in der Kunst	7f.
Arnheim, Rudolf	8	Friedrich Carl, Administrator des Herzogtums Württemberg, als Herkules	32f.
Baumeister, Willi, über seine Kunst	93	Friedrichs, Karl	74
Bilfingen, Georg Bernhard	54	Futurismus	82f.
Boccioni, Umberto, über seine Kunst	84f.	Grävenitz, Wilhelmine von	34.45
Caravaggio	9f.	Grassi, Ernesto	11f.
Carl Alexander, Herzog von Württemberg, als Herkules	35	Gundersheimer	52
Carl Eugen, Herzog von Württemberg, als Herkules bzw. Aeneas	36ff.50ff.	Heinrich IV., König von Frankreich, als Herkules	32
Castiglione, Baldassare	14f.	Herkules, als allegorische Gestalt	27ff.
Cennini, Cennino, 'Libro dell' arte'	6.14	Hildebrand, Adolf	7
Chaplin, Charly, 'Moderne Zeiten'	97	Horaz, über das Verhältnis von Kunst und Dichtung	13
Commodus, römischer Kaiser, als Herkules	29f.	Ideenlehre und Kunst	5f.
Dadaismus	92	Kant, Immanuel	4
Dürer, Albrecht	14	Kunst und Dichtung	13
Eberhard Ludwig, Herzog von Württemberg, als Herkules bzw. Achilles	33-35.39ff.	Kunsttheorie	5
		Lametrie, J.O. de	95f.
		Léger, Fernand, über seine Kunst	78-81
		Leonardo da Vinci	13
		Lessing, Gotthold E.	13
		Ludwig XIV., Kq. von Frankreich, als Herkules	32

Maler und Malerei im anti- ken Griechenland 2-4	Winckelmann 9.74
Malewitsch, Kasimir, über seine Kunst 87f.	Wirklichkeit in der Kunst 4ff.
Marinetti, Filippo Tommaso 82-84.98	Wölfflin, Heinrich 7 Wolters, Paul 73
Maximilian I., röm. deutscher Kaiser, als Herkules 31	
Nachahmung in der Kunst (s. auch Wirklich- keit) 2.11ff.	
Naumann, Friedrich 99	
Neuplatonismus, Plotin 5.8	
Panofsky, Erwin 18ff.	
Platon und die Kunst 5.8	
Plinius der Ältere - über griech. Malerei 2-4 - über den Doryphoros des Polyklet 74	
Plügge, Herbert 97f.	
Pregizer, Johann Ulrich 28	
Prodikos, über Herkules 30	
Renaissance 1.5.8f.	
Riegl, Alois 8	
Sannazaro, Jacopo 17	
Schramm, Percy Ernst 31	
Steuben, Hans von 75f.	
Tasso, Torquato 8f.	
Uriot, Joseph 37f.	
Vernunft im Kunstwollen 9ff.	
Vitruv 13f.	
Weitzmann, K. 31	
Werturteile in der Kunst 1.11	
Wickhoff 12	

Verzeichnis von Werken der darstellenden Kunst,  
geordnet nach Künstlern

Archipenko, Alexander Carroussel-Pierrot 90	Royal, Paris 53 David, Jacques Louis
Baumeister, Willi Monteure 92	Schwur der Horatier 10 Donatello
Personnage vert 92	Tanz der Salome 13
Maschinenmensch mit Schraubenwindung II 93	Duchamp, Marcel Braut 91
Boccioni, Umberto Schreitender 83 86	Ernst, Max Le mugissement des féroces soldats 92
Urformen der Bewegung 83	Giordano, Luca Ausmalung der Galerie im Palazzo Medici- Riccardi, Florenz 48-50
Muskeln in schneller Bewegung 86	Girardet, Jean Mythologisch-allego- rische Deckenmalerei in der Spiegelgalerie des Neuen Schlosses, Stuttgart 37f.
Carlone, Carlo Herkules, Schloß Heimsheim 34f.	Grosz, George Republikanische Automaten 90f. Diabolospieler 91
Ausmalung der westli- chen Galerie, Schloß Ludwigsburg 40.46.48	Guercino Et in Arcadia Ego 18ff.
Carrà, Carlo Reiter 83	Günther, Matthäus Ausmalung im Neuen Schloß, Stuttgart, u.a. Aeneas Thema 51ff.
Penelope 88f.	Hausmann, Raoul Tatlin at Home 96
Chirico, Giorgio de Hektor und Andromache 88f.	
Colomba, L.A. Apotheose des Herkules, Schloß Ludwigsburg (zweimal) 34	
Cortona, Pietro da Aeneas-Galerie im Palazzo Pampilij, Rom 52-54	
Coytel, Antoine Darstellung der olympi- schen Götter im Palais	

Hoerle, Heinrich		Handschuhen	89
Maschinenmänner	91	Schlemmer, Oskar	
Heimkehrer	91	Abstrakte Figur =	
Klittias		Freiplastik G	93f.
François-Vase	12	Homo	94f.
Léger, Fernand		Scotti, Pietro	
Mechaniker	77f.80	Ausmalung im Schloß	
Akte im Walde = Schlacht		Ludwigsburg, Achilles-	
der Volumina	79	Thema	34.40ff.47ff.
Näherin	79f.	Signorelli, Luca	
Kartenspielernde		Reich des Pan	17
Soldaten	80		
Mann mit Pfeife	80		
Mann mit Hund	80		
Lektüre	80		
Drei Figuren	80f.		
Scheiben	81f.		
Mechanische Elemente	82		
Malewitsch, Kasimir			
Schleifer	86		
Das Prinzip des			
Flimmerns	86		
Holzfäller	87		
Michelangelo			
Decke der Sixtinischen			
Kapelle	95		
Picabia, Francis			
Parade amoureuse	91		
Fille née sans mère	92		
Polyklet			
Doryphoros (Nachguß von			
Georg Römer)	73-77.100		
Poussin, Nicolas			
Et in Arcadia Ego	18ff.		
Räderscheidt, Anton			
Junger Mann mit gelben			