

Herakles/Herkules I

Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt

**Herausgegeben von Ralph Kray und Stephan Oettermann
in Verbindung mit Karl Riha und Carsten Zelle**

Stroemfeld / Roter Stern

Inhalt

<i>Vorwort</i>	9
----------------------	---

Formierung — Transformierung

BERND EFPE <i>Heroische Größe</i> Der Funktionswandel des Herakles-Mythos in der griechisch-römischen Literatur	15
HANS KLOFT <i>Herakles als Vorbild</i> Zur politischen Funktion eines griechischen Mythos in Rom	25
KARL CLAUSBERG <i>Herkules-Metamorphosen: Glanz und Elend der Atlanten im Mittelalter</i>	47
PETER GERLACH <i>Herkules — ein somatischer Modus</i>	73

Repräsentation — Identifikation

JÖRG MARTIN MERZ <i>Kardinal und Herkules</i> Herkules-Themen bei italienischen Kardinälen im 16. und 17. Jahrhundert — ein Überblick	95
GUNDOLF WINTER <i>Der Heros im Garten — Gedanken zum Kasseler Herkules</i>	111
JAMES A. LEITH <i>Die revolutionäre Karriere des Herkules in Frankreich 1789-1799</i>	131
LUDWIG UHLIG <i>Apotheose und Medienwechsel — Herkules in der Goethezeit</i>	149

Popularität — Gelehrsamkeit

STEPHAN OETTERMANN <i>Herkules von der Peripherie her: Jahrmarkt, Circus, Puppenspiel</i>	161
KARL RIHA <i>Herkules in der Karikatur und Bilder-Literatur des 19. Jahrhunderts</i>	179
RALPH KRAY <i>'Intellektuelle Ruinen'</i> Modi der Reflexion und Illumination des Herakles-Bildes in gelehrten und populären Literaturen des 19. Jahrhunderts	193
CARSTEN ZELLE <i>Der Abgang des Herakles</i> Einige Beobachtungen in Hinsicht auf Friedrich Nietzsche und Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff	211

Konfrontationen — Konspirationen

DOROTHEE MOUNIER <i>Wedekinds „Herakles“ als Wendepunkt der neueren Herakles-Dramatik</i> ...	231
ANDREAS HUBER <i>Herakles-Variationen</i> Arbeit am Mythos in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss	251
VOLKER RIEDEL <i>Im Zeichen der Ambivalenz</i> Zur Herakles-Rezeption in der deutschen Literatur seit 1960	263

Effizienz — Effekte

ARMIN GEUS <i>Patron und Superlativ</i> Herkules in Biologie, Medizin und Pharmazie	275
THOMAS REUTER <i>Wie Herkules Mr. Universum wurde und zum Film ging</i> Anekdoten aus der B(u)ildungsgeschichte des Muskelhelden	285
HEINER BOEHNCKE <i>Herkules — vom Mythos zum Markenzeichen</i>	297
<i>Autorenhinweise</i>	305

Herkules — ein somatischer Modus

Sprechen wir vom Herkules — selbst bei ironisch übertragenen trivialliterarischen Derivaten etwa eines Hercule Poirot —, erscheint für die meisten gebildeten Europäer die Gestalt eines Herkules, die von einer Skulptur geprägt ist, die sich heute im National-Museum in Neapel befindet. Seit ihrem stückweisen Fund im Jahre 1546 bei Grabungen des Farnese Papstes Paul III. in den Caracalla-Thermen in Rom kennen wir sie unter der Bezeichnung als „Herkules Farnese“ (Moreno 1982; Haskell-Penny 1981, S. 229-232), ein Werk des Glycon aus dem frühen 3. Jahrhundert n. Chr. für das Bad der Thermen des Caracalla. Sie wurde in zahlreichen gezeichneten, gemalten, plastischen und graphischen Umsetzungen dem europäischen kollektiven Gedächtnis eingepreßt, so wie sie selbstverständlich den Einladungsprospekt zum „Herakles/Herkules-Symposium“ zierte. (Abb. 1)

Bilder vom Herkules waren indes zuvor nicht unbekannt. Und wie uns u.a. das anonyme Relief an der Fassade von Borgo San Donnino (Abb. 2) bezeugt, hat die Kette der Darstellungen von Herkules-Taten das ganze Mittelalter hindurch keine Unterbrechung erfahren (Gerlach 1970, S. 243-246). Seine Gestalt zeichnet sich in diesen Darstellungen nicht sonderlich vor denen anderer mythologischer Figuren aus. Samson, Goliath und Christophorus aus der christlichen Mythologie (u.U. sogar Adam) und Atlas z.B. aus der griechischen teilen mit ihm ebenso übermenschliche körperliche Kräfte. Die artistische Deutung orientierte sich an einer moralisierenden Auslegung der literarischen Überlieferung der kraftzehrenden Taten, kaum je der körperlichen Gestalt (Sa-

lutati 1391). Das nun änderte sich vor 1500 in Florenz (Pisano, Domkanzel u.a.), darauf auch in Rom, als uns heute unbekannt antike Vorbilder für wohl noch typologisch zu deutende Darstellungen (Porta della Mandorla, Florenz, Dom) und sodann ein verstümmelter Verwandter des „Farnesischen Herkules“, der sogen. „Torso vom Belvedere“, das interessierte Augenmerk künstlerischen Interesses voll beanspruchten. Schon er ist nicht mehr der handelnde, der demonstrativ seine Körperkräfte unter Beweis stellt, sondern der besinnlich ruhende, gleichsam der nur mehr potentielle Aktivist, obschon besonders körperliche Merkmale — jedoch noch keine nur für seine Gestalt besonderen — sorgfältiger formuliert und antiken plastischen Vorbildern nachgebildet wurden. Der Moment des Innehaltens, der Besinnung über die Tat ist das Charakteristikum einer Gruppe von „Herkules-Antäus“ Gruppen des späten 15. Jahrhunderts des Sant'Agata, in der der Zweikampf in ein gleichsam tänzerisches Schweben umgebildet wurde (Burke 1984, S. 285f.; Kat. Frankfurt 1985, S. 133ff., 403f.).

Lassen wir einmal die philologisch-allegorische Deutungsgeschichte des Herkules-Mythos dieser Zeit beiseite und beachten statt dessen ausschließlich die Formulierungen der körperlichen Merkmale, also den somatischen Typus, mit denen die bildenden Künstler dieser Zeit den Herkules zu formulieren unternahmen, stellen wir rasch fest, daß sich dafür zumindest unterschiedliche Versionen im Körperbau und Gesichtstyp fanden. Offensichtlich sollten die Gegensätze des literarisch Überlieferten — Tatkraft und Gelehrsamkeit, Philosoph und

Kriegsherr, Wissenschaftler und Tyrannentöter, Bürgertugend und Fürstenideal, Furor und Kontemplation — in diesen teils jugendlich-idealen, teils wild-kraftigen Formulierungen zur Darstellung kommen. Jedenfalls ein einhelliges Bild ist aus den einschlägigen Bildwerken kaum zu gewinnen. Am eindeutigsten noch sprechen die Modellierungen des Kopfes von der Vielfältigkeit des Denkbaren. Nicht der Körper, seine Statur — der somatische Typus — machen ihn zu einem exemplum, sondern erst der Kontext, und zumal die Attribute erlauben es, bei der Lektüre der Darstellung aus der Vielzahl mythologischer Gestalten von vergleichbarer körperlicher Statur für die hier gemeinte eine eindeutige Zuweisung aufzuspielen. In der Tat verwies Boccaccio bereits auf Varros Folgerung, daß es sich bei der Überlieferung wohl um die Zusammenfassung von mindestens dreiundvierzig (vierundvierzig nach Cartari) unterschiedlichen Personen handeln müsse (Boccaccio 1350, S. 199 b; Cartari 1556, S. 276). Man blieb schließlich dabei, in ihm doch nur eine einzige Gestalt von hohem Grad an historischer Fiktivität erblicken zu wollen. Mit welchem Alter er nun die verschiedenen Taten vollbracht habe, beschäftigt die Literaten dennoch sehr wohl, sie bleiben uneins darüber. Im sechzehnten oder achtzehnten Lebensjahr sei er z.B. durch den Sieg über den nemeischen Löwen unverwundbar geworden (Comte 1551, S. 671). Über seine Gestalt erfuhr man aus Heraclides Ponticus lediglich, daß er die Größe von vier Kuben und einem Fuß erreicht habe.

„Hercules insigni corporis magnitudine ac proceritate fuisse dicitur: quippe quem scripserit Heraclides Ponticus quatuor cubitorum & unius pedis longitudinis fuisse. Ion praeterea Chius & Herodotus in Oedipode Herculem tres dentium ordines habuisse memorat, igneusque splendorem ex oculis effudisse, ut ait Zetzes hist. 105. Chil. 3. Hercules, cum natus esset ea lege, ut Eurystheus Sthenelai & Archippus filius fraude Iunonis prior natus illi imperaret, iussus est omnia quae ubique pericula horrenda viderentur subire, univsumque terrarum orbem monstris horrificis expurgare“.

Dreimal habe er neue Zähne bekommen, und sein Blick habe Feuer ausgestrahlt. Er sei ein starker und kräftiger Mann gewesen, der meist nackt und nur mit dem umgehängten Löwenfell bekleidet gewesen sei. Zudem sei er wie kein anderer dem Merkur ähnlich gebildet worden (Cartari 1556, S. 275). Als alter, runzeliger, glatzköpfiger Mann mit einem spärlichen Kranz dunkler Haare, mit einigen davon auch im faltigen Gesicht, sei er dargestellt worden,

erfahren wir aus dem gleichen Text der Mitte des 16. Jahrhunderts. Im gleichen Text werden zudem — immer nach antiken Schriftquellen — eine Vielzahl höchst unappetitlicher und ordinärer Eigenschaften eines Herkules berichtet, der als aufdringlicher Liebhaber, Säufer und unersättlicher Fresser ganzer Ochsen durch die Lande tollte, mit listiger Gewalt den Bauern zur Befriedigung seines und seiner Kumpanen unersättlichen Appetits die letzte Habe abpreßte und zu abstrusen Kulte Anlaß gab (Sandrart 1680, S. 120-125). Selbst literarisch bestätigte Divinationsgaben, die Fähigkeit zur Weissagung, kamen für ihn zum Vorschein (Agrippa 1510, S. 511).

Daraus ließ sich schwerlich ein einheitliches Bild anfertigen. Erst die Eliminierung aller unerwünschten gewalttätig-aggressiven, ordinär-obzönen Bestandteile der literarisch-fiktiven Biographie durch die neuplatonisch orientierten Philologen in Florenz um 1500 ließ einen durch seine Körperkraft zwar ausgezeichneten, aber domestizierten, besinnlich-nachdenklichen älteren Mann hervortreten (Antico, Madrid; anonym, Braunschweig). Dieser wurde entsprechend von bildenden Künstlern formuliert, kurz bevor der „Herkules Farnese“ das Licht der Neuzeit erblickte. Diese Skulpturen machten ihn gemein mit einer Vielzahl anderer Heroen- oder Göttergestalten, nichts zeichnete den Herkules unter ihnen aus.

Nur die Versuche gegen die Glättung zur Ununterscheidbarkeit bis hin zur Unscheinbarkeit lockten, den suspekt gewordenen Eigenschaften dennoch einen Ausdruck in Sprache und Bild zu verschaffen, um auf eine andere Weise die Purifizierung zu unterlaufen. Diese fand sich in der Modus-Theorie, die als Teil der antiken Rhetoriktheorie Eingang in die Kunsttheorie des späten 16. Jahrhunderts fand.

Die Poetik-, die Rhetorik-, die Architektur-, Musik- und Proportionstheorie untereinander in Beziehung zu setzen, bedurfte es aber eines Leitbegriffs, den man im 15. und 16. Jahrhundert im Begriff vom 'Angemessenen' (*convenevolezza* oder *decorum*) fand. Im späten 16. und 17. Jahrhundert kam zudem das *ut pictura poesis* des Horaz als anregendes und bedenkenswertes Argument mit ins Spiel. Eine ausgearbeitete Poetiktheorie fand man bei Horaz überliefert, eine hinreichend eindeutig interpretierbare Architekturtheorie bei Vitruv. Nur eine konsistente Theorie für die bildende Kunst vermühte man schmerzlich,

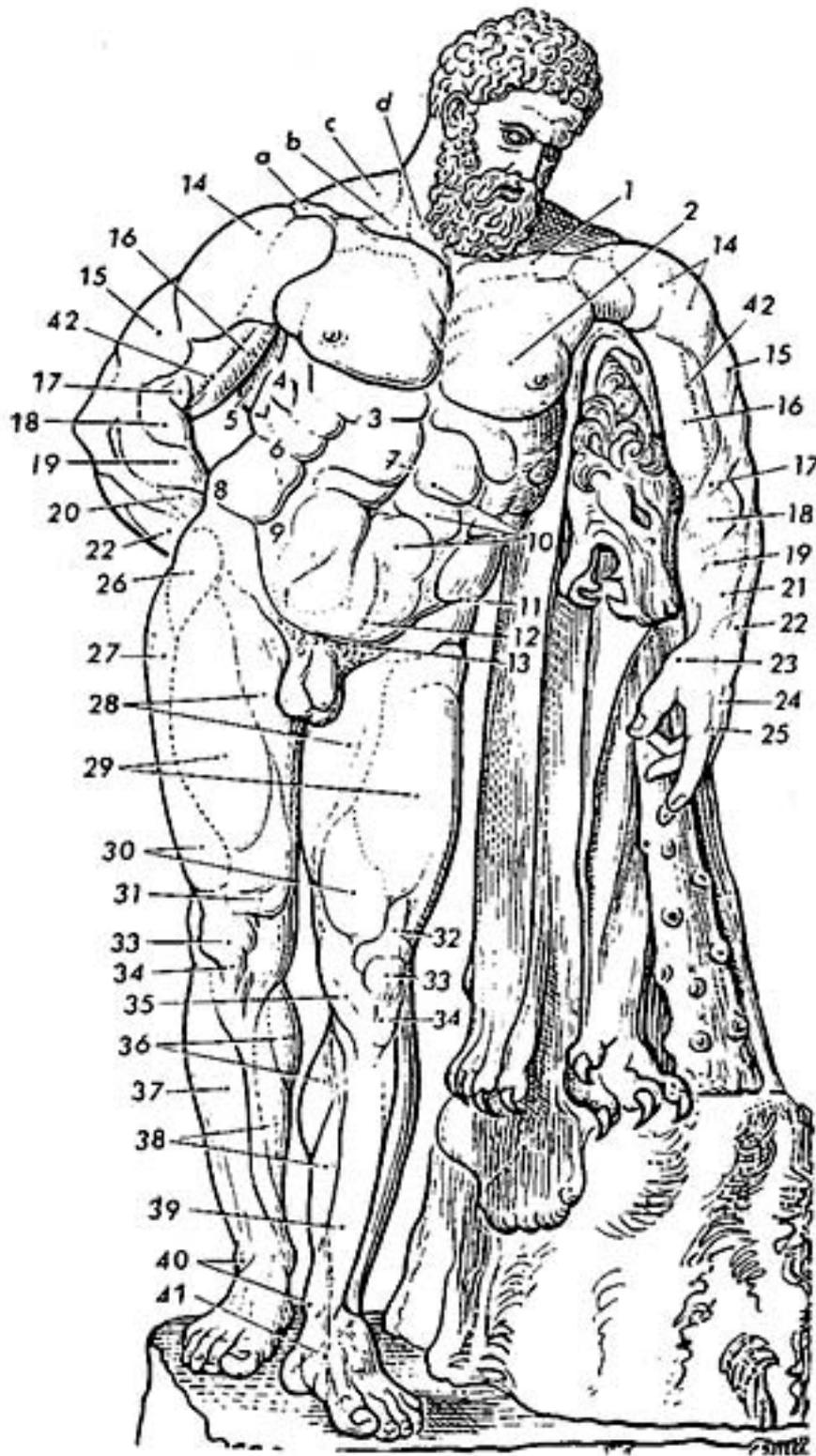


Abb. 1 — Anatomische Skizze zum „Herkules Farnese“. (Karl Herzog 1990, Die Gestalt des Menschen in der Kunst und im Spiegel der Wissenschaft. Darmstadt, S. 60)

in der die Zeichnung, die Kompositionsregeln, die Proportionstheorie (und damit wesentliche Grundlagen der Bildhauerei) zusammengefaßt worden wären; man fand sie bruchstückhaft in Andeutungen vor. Es blieb ein offenes Fragment, soweit die bildenden Künstler und die Kunsttheoretiker Italiens im 15. und 16. Jahrhundert sich auf die Autoritäten der antiken Literatur im gleichen Maße stützen wollten. Bei allen Bemühungen, die Künstler seit Donatello unternommen haben, die bildenden Künste zu einer den klassischen Wissenschaften gleichgestellten *ars* zu nobilitieren, bedurfte es einer Theorie. Die meisten der Ansätze blieben im 15. und frühen 16. Jahrhundert ungedruckte Fragmente. Sie zirkulierten als umfangreiche Manuskriptkopien mit den zugehörigen Beispielzeichnungen bei Gelehrten und in den Werkstätten — wie z.B. Leonardos Entwürfe eines Malereibuches oder Dürers Notizen zu einem vergleichbaren Projekt. Ihr Inhalt blieb 'Werkstattgeheimnis' und fand Eingang in lokal tradierte Werkstattpraxis, wenn sie nicht vielmehr von dieser ihren Ausgang genommen hatte.

Die Funde vollständiger Texte von Quintilians „De Institutione Oratoria“ und Ciceros „De Oratore“ (1421 in Lodi entdeckt) hatten zur Folge, daß in dieser Jahrhunderthälfte vornehmlich die Rhetoriktheorie verarbeitet wurde, so in Albertis „Della pittura“, verfaßt seit 1435 (und bei Filarete). Beide kennen aber schon das uns tangierende Problem des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Und es genügt, sich die einschlägige Stelle aus Cicero („De Oratore“, XXI, 17) vor Augen zu führen, um feststellen zu können, daß diese Formulierung sich im wesentlichen nicht von den Formulierungen der kunsttheoretischen Texte des späteren 16. Jahrhunderts unterscheidet, die sich auf die *Poetiktheorie* des Horaz beriefen. Sie lautet: „Der gleiche Stil und die gleichen Gedanken dürfen nicht zur Wiedergabe jeder Lebenssituation, jeder Stellung, jeden Ranges und Alters verwendet werden, ebenso muß je nach Ort, Zeit und der Zuhörerschaft ein Unterschied beachtet werden, jeweilig ist in allen Zeilen der Rede sowie des Lebens das Angemessene zu bedenken [...]“ (Horaz, S. 156–178).

„Non enim omnis fortuna non omnis honos non omnis auctoritas non omnis aetas nec vero locus aut tempus aut auditor omnis eodem aut verborum genere tractandus est aut sententiarum, semperque in omni parte orationis ut vitae quid deceat est considerandum; [...] Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores, mobilibusque decor naturis dandus

et annis. Reddere qui voces iam scit puer et pede certo signat humanum, gestit paribus colludere et iram colligit ac ponit temere et mutator in horas. Inerbis iuvenis, tandem custode remoto, gaudet equis canibusque et aprici gramine campi, cereus in vitium flecti, monitoribus asper, utilium tardus provisor, prodigus aeris, sublimis cupidusque et amata relinquere permix. Conversis studiis aetas animusque virilis quaerit opes et amicitias, inservit honori, commisisse cavet quod mox mutare laboret. Multa senem circumveniunt incommoda, vel quod quaerit et inventis miser abstinet ac timet uti, vel quod res omnis timide gelideque ministrat, dilator spe longus, iners avidusque futuri, difficilis, querulus, laudator temporis acti se puero, castigatior censeoque minorum. Multa fenent anni venientes commoda secum, multa recedentes adimunt: ne forte seniles mandentur iuveni partes pueroque viriles; semper inadiantibus aevoque morabimur aptis [...]“ (Horaz, S. 156–178).

Armenini, ein Kaufmann und Kunstsammler, der sich nach vielen Reisen und Besuchen bei Künstlern als Schriftsteller betätigte, zog daraus bereits die Konsequenz und weiterte gegen die Unkenntnis und die geringe Bereitschaft der jungen Künstler, sich einem sorgfältigen Akt- und Anatomiestudium zu unterziehen:

„[...] Und ich weiß nicht, welche größere Dummheit man anstellen kann, als diejenigen, die zuweilen so blind zu sein scheinen, daß sie ihre miserabel ausfallenden Aktdarstellungen mit flüchtigen (*leggiadri*) Köpfen, mit dünnen Armen versehen und den Rumpf und die Hüften mit Muskeln überladen. Das Übrige wird mit ganz weichen Konturen und ebenso weichen Schatten belassen. Sie sind fest überzeugt davon, in einer solchen Weise (*modo*) die Blüte aller Manieren gefunden zu haben, was immer ein Zeichen dafür ist, daß sie über keine Kenntnisse verfügen, weder eine Ahnung von der Schönheit haben, noch von irgendeinem ihrer Teile, wiewohl ich mit den ernstzunehmenden Männern darin übereinstimme, daß dies nichts anderes zu sein hat, als eine angemessene (*convenevole*) und gut geordnete Übereinstimmung und Proportion in den Abmessungen der Teile untereinander und der Teile zum Ganzen. Das Ganze muß so zusammengesetzt sein, daß man daran weder entdecken, noch sich vorstellen kann, wie es besser sein könnte [...]“ (Armenini 1587, S. 74–75).

Dem französischen Maler Nicolas Poussin verdanken wir den ersten Versuch der systematischen Übertragung dieser Prinzipien — der gut einander zugeordneten Teile — in Analogie zur *Poetiktheorie* auf die bildende Kunst, die in den 40er bis 60er Jahren des 17. Jahrhunderts die Diskussion an der französischen Akademie durchdrang. Dies geht aus einem Brief hervor, den er 1647 an Paul Fréart de Chantelou schrieb. Und es lohnt sich, des Verständnisses halber, die entscheidenden Passagen aus diesem Brief hier zu zitieren:



Abb. 2 — Vincenzo Cartari 1587, „Herkules“.

„Dieses Wort MODUS bedeutet eigentlich Argument oder Maß und Form, dessen wir uns beim Herstellen von irgendetwas bedienen, das uns vor Überschreitungen bewahrt, indem sie uns veranlaßt, mit einem gewissen mittleren Maß und ausgleichend zu arbeiten, und dabei ist ein solches mittleres Maß, solches Ausgleichen nichts anderes als eine bestimmte Manier oder eine bestimmte feste Ordnung, bei deren Anwendung die Sache ihr Wesen bewahrt. Da die Modi der Alten eine Komposition aus unterschiedlichen Gegenständen war, erwuchs aus deren Verschiedenheit ein gewisser Modusunterschied, durch den man begriff, daß ein jeder von ihnen irgendeine besondere Eigenart in sich trug, besonders wenn die zusammengeführten Gegenstände in richtiger Proportion zueinander gesetzt wurden; daraus erwuchs die Macht, die Seelen der Beschauer mit verschiedenen Leidenschaften zu füllen. Daher haben die Weisen in der Antike jedem Modus die Eigenschaft der Wirkungen zugesprochen, die durch ihn ausgelöst wurden. So nannten sie den dorischen Modus stetig, ernst und streng. Sie benutzten ihn für ernste, strenge und von Weisheit durchdrungene Stoffe. Und kommen wir zu den angenehmen, lustigen Sujets: dafür wählten sie den phrygischen Modus, um seine viel kleineren Modulationen zu nutzen und seinen weitaus schärferen Charakter [...]“

„Cette parole 'mode' signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne passer pas outre, nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et, partant, telle médiocrité et modération n'est autre qu'une certaine manière ou ordre déterminé et ferme; dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son être. Étant les modes des anciens une composition de plusieurs choses mises ensemble, de leur variété naissant une certaine différence de mode par laquelle l'on pouvait comprendre que chacun d'eux retenait en soi je ne sais quoi de varié, principalement quand les choses, qui entraient au composé, étaient mises ensemble proportionnellement, d'où procédait une puissance d'induire l'âme des regardants à diverses passions. De là vient que les sages anciens attribuèrent à chacun sa propriété des effets qu'ils voyaient naître d'eux. Pour cette cause ils appelèrent le mode dorique stable, grave et sévère, et lui appliquaient matières graves, sévères et plaines de sagesse. Et, passant de là aux choses plaisantes et joyeuses, ils usaient le mode phrygien pour avoir ses modulations plus menues qu'aucun autre mode, et son aspect plus aigu [...]“ (Poussin 1647, S. 156).

Von Alphonse Dufresnoy wird berichtet, er habe vier „modelli di stile“, entsprechend vier verschiedener 'Naturen', aufgestellt und zwar unter Bezug auf die antiken Bildwerke: „Antinous“, „Herkules Farnese“, „Venus vom Belvedere“ und den „Sterbenden Gladiator“ („Gallier“). Dies bezöge sich auf die Vorstellung vom „decorum“, was man auf die Unterscheidung nach Alter und Geschlecht bezog (Dufresnoy 1667, vgl. Schlosser 1924, S. 597). Aus der nach Armenini zitierten Passage ging bereits die Forderung hervor, daß eine rechte Proportionierung dem Alter und Ge-

schlecht angemessen sein müsse. Und darin nun bestand offensichtlich der Schritt von Poussins musikalischen Tonarten-Analogien zu den für die menschliche Figur adäquaten Kriterien, die nach der zeitgenössischen Interpretation des Kanons antiker Rhetorik-Theorie eben Lebensalter, Geschlecht und sozialer Stand zu sein hatten. Das ließ sich ohne weiteres auch in der bildenden Kunst umsetzen, gehörten diese Kriterien — obgleich nicht rational systematisiert — bereits zu den bevorzugten Momenten der Formulierungen von Ausdrucksqualitäten in der Skulptur und Malerei seit dem vorausgegangenen Jahrhundert. Und gerade darüber waren in den Texten der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts immer wieder Klagen laut geworden, wie häufig gegen diese Vorstellungen verstoßen worden war, indem einzelne Künstler für unterschiedliche mythologische oder historische Figuren immer ein und denselben Typus verwandten.

Das Maß für die rechte Proportionierung müsse immer der Kopf sein, könne aber wohl auch einmal der *police dei Latini*, die Daumenlänge, sein. Diese Forderung steht mit Regelmäßigkeit in den Kunsttheorien des 16. und 17. Jahrhunderts. Wie das genauerhin zu bewerkstelligen sei, darüber blieben die heute nachprüfbareren Vorschläge ebenso vage wie divergierend widersprüchlich. Ein pragmatischer Lösungsversuch wurde von Seiten der französischen Akademie in Gang gesetzt, zumindest für das Kernproblem der 'angemessenen' differenzierten Darstellung der menschlichen Gestalt, der wichtigsten Darstellungsaufgabe der bildenden Kunst im Verständnis der theoretischen Debatte seit dem Beginn der Renaissance. Über den gleichzeitigen Versuch von Charles LeBrun, auch das Problem der physiognomischen Formulierungen als analoge Kategorien für den Ausdruck von Affekten zu entwickeln, können wir hier in unserem Zusammenhang nichts weiteres ausführen (vgl. dazu Gerlach 1988).

Möglicherweise auf Anregung von Nicolas Poussin hatte Charles Errard den Auftrag zu Vermessungen antiker Statuen von Sublet de Noyer, dem Direktor der königlichen Bauwerke in Paris, erhalten und 1640 in Rom unter den Augen von Poussin die Zeichnungen dazu angefertigt. Ausführliche Aufmaße von vier antiken Statuen („Herkules“, „Meleager“, „Apoll“ und „Venus“) wurden 1656 von Abraham Bosse (1611-1678) unter dem Titel: „Représentation des différentes figures humaines, avec les mesures prises sur les

antiques qui sont présent à Rome“ veröffentlicht (Kauffman 1960; Goldstein 1966).

Erst wenige Jahre vor seinem Tode erschien von Abraham Bosse die „Nouvelle Méthode pour apprendre à dessiner sans Maître“, in der der „Herkules Farnese“ als eine der vorbildlich proportionierten Skulpturen der Antike zumindest Erwähnung fand. „Man solle“, so schrieb er,

„sich weiterhin auf die antiken Skulpturen beziehen und diejenigen vermessen, die die meist geschätzten unter ihnen sind, wie der Herkules Farnese, der Apoll im Vatikan, die Venus Medici, der Laokoon, der Antinous, der Meleager, die Kinder der Niobe usw. und einige weitere, die von der Hand der fähigsten Bildhauer stammen und von denen wir im folgenden Text weiter noch sprechen werden.“

„On peut encore avoir recours aux figures nommées Antiques, en mesurant celles qui sont les plus estimées, comme l'Hercule de Farnèse, L'Apollon du Vatican, la Venus de Medicis, le Laocoon, l'Antinous ou le Lantin, le Meleagre, les enfants de Niobé, etc. et quelques autres qui sont de la main des plus habiles Sculpteurs de l'Antiquité, et dont nous aurons occasion de parler dans la suite de cet ouvrage“ (Jombert 1740, Kap. II, S. 15).

Eine Beschreibung des „Herkules Farnese“ lieferte der mit dem Kreis um Poussin vertraute italienische Bildhauer Orfeo Boselli (Boselli 1650, fol 3 v, 11 v, 41, 138 v.), der ihn als das herausragende Beispiel eines kräftigen, robusten alten Mannes in der Skulptur beschrieb und detaillierte Angaben von dessen Maßen folgen ließ. M. Anguier und G. Marsy beschäftigten sich in Vorträgen vor der Académie Royal de Peinture mit der Gestalt des „Herkules“ (Teyssèdre 1957, S. 546, 558, 564, 568, 603).

In den Stichwerken von Francois Perrier (1638) (Abb. 3, 4) und Jan de Bisschop (1669) tauchen nun diejenigen Epitheta auf, die einzelnen Statuen je eine exemplarische Qualität zuweisen, eine Überzeugung, die der Vitruvinterpretation des 16. Jahrhunderts entstammt.

J. de Bisschop 1669: de Vries 1577/1638:

„Laokoon“: viridam senectam	toskanisch	Greis
„Herkules Farnese“: humanum robur	dorisch	Mann auf der Höhe seiner Kraft
„Antinous“: mollitiem poene foemineam	korinthisch	12.-14. Jahr

„Apoll“:
juvenilem decore. komposit 16.-32. Jahr

Testelin 1680:

1. Excédent qui est propre à la représentation de divinités fabuleuses, des héros et géants, dont les actions sont surnaturelles.
2. Beaux et agréable [...] pour les hommes robustes et guerriers qu'ils doivent avoir la tête petit.
3. Choisi, composé de parties tirées sur divers beaux naturelles.
4. Extraordinaires et parfaites, pour de sujet grands et héroïques [...] donnant [...] un caractère de force suffisante.
5. Beau et agréable pour les histoires graves et sérieuses.

A. Coypel 1721, S. 50:

vigueur mâle et robuste, homme bien faits	toskanische Ordnung
plus beaux corps des jeunes hommes, élégant et de plus gracieux	dorische Ordnung
corps des femmes plus délicat	ionische Ordnung
beaucoup plus délicat	korinthische Ordnung

ten Kate 1724, S. LVII-LXV:

1. Taille élevée ou haute	noblesse, délicatesse agilité, majesté
Largeur: gentille et délicate	(9 KL) Adel, Götter
2. Taille médiocre	air posé, quelque chose du grave
Largeur: médiocre	(8 KL) Bürger, Helden
3. Taille courte	homme de travail et de fatigue
Largeur: solide et forte	(7 1/5 KL) Bauer

Es ist anzunehmen, daß weder de Bisschop noch Perrier die Erfinder dieser Vorstellung sind, sondern daß in der mündlichen Tradition sich derartige Zuweisungen herausgebildet hatten, die einer versuchsweisen Indienstnahme gerade dieser Statuen für eine Füllung der offenen Stellen einer der Poetiktheorie gleichrangigen Proportionstheorie gedient haben mögen. Francois Perrier

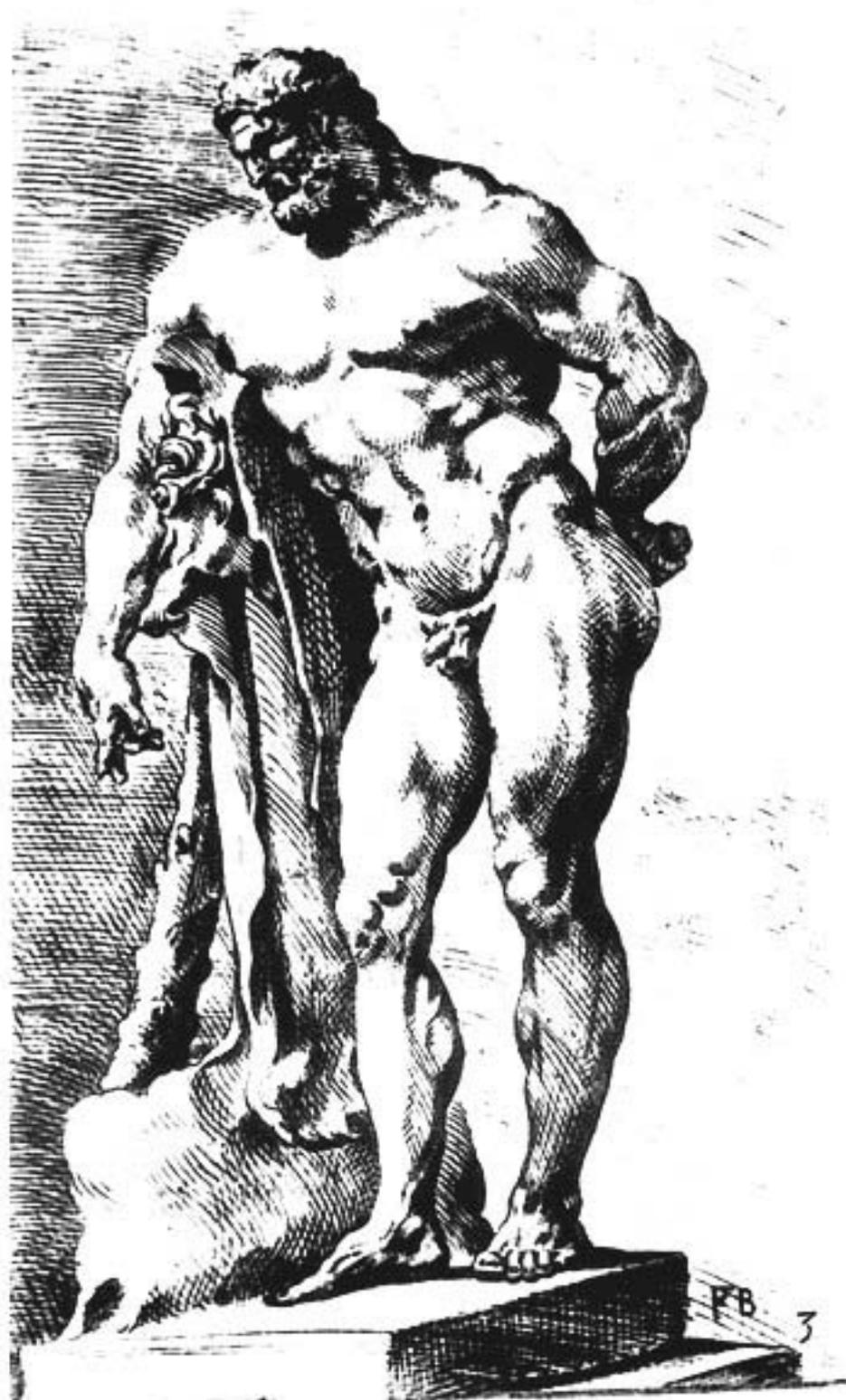


Abb. 3 — Francois Perrier 1638, Taf. II, „Herkules Farnese“



Abb. 4 — François Perrier 1638, Taf. II, „Herkules Farnese“

wurde während seines Romaufenthalts zwischen 1635 und ca. 1645 mit den Aktivitäten Poussins, Charles Errards und Duquesnoys bekannt. Erst in diesen Jahrzehnten aber wird der Versuch einer systematischen Verifikation der Gültigkeit der Modus-Theorie durch den Nachweis der Anwendung spezifischer Differenzierungen der Proportionen durch antike Bildhauer mit Hilfe vergleichender Messungen an antiken Statuen in der Literatur greifbar (Gerlach 1990).

Erstaunlich bleibt, daß bei de Bisschop nicht alle der über einhundert Statuen, die er abbildet — und sei es nur versuchsweise — mit solchen Charakteristika belegt werden, sondern eben nur diejenigen antiken Statuen Roms, die auch den Poussin-Kreis interessierten. Wir müssen daraus schließen, daß diesen Statuen schon ein besonderer Rang durch die künstlerische Rezeption des 16. Jahrhunderts und ihre Verwendung auch zu politisch-propagandistischen und zu Zwecken der Legitimation idealer Genealogien zukam. Jedenfalls haben sie ihn für die nächsten anderthalb Jahrhunderte und nicht nur in Frankreich behalten.

Erst rund 40 Jahre nach den Vermessungen, die nach den im Auftrag der Pariser Akademie in Rom angefertigten Zeichnungen und Aufzeichnungen zum Teil bereits von Abraham Bosse veröffentlicht worden waren, erschienen die Ergebnisse in detaillierten Stichen von Girard Audran 1683 herausgegeben. (Abb. 5) Und ein Jahr später brachte Roger de Piles in Konkurrenz dazu „Les premier Elements de la Peinture Pratique, enrichis de figures de proportion mesurées sur l'Antique“ heraus. Auf dieses zweite Werk werden wir später noch einzugehen haben, wenn es um die Jombert'schen Veröffentlichungen der Rubens-Zeichnungen geht (um 1755). Hier interessiert vor allem der eigentümliche Titel des ansonsten textlosen Werkes von Audran. Geht man die insgesamt dreißig Tafeln durch, findet man zehn Statuen: den „Laokoon“ in vier Ansichten und je eine für die beiden Söhne, gefolgt vom „Herkules Farnese“ auf drei Tafeln, dann den „Pyrasme“ genannten „Gallier“ aus der Gruppe der „Sterbenden Gallier“ und eine ägyptische Hermenfigur auf je zwei, dem „Fackelträger“ aus der „Ildefonso-Gruppe“ und der „Venus Kalipygos“ auf je einer, der mediceischen „Venus“ auf zwei und dem „Apoll vom Belvedere“ auf vier Tafeln. Es folgen eine gräzisierungende Hermenfigur auf einer und der liegend „Sterbende Gallier“ auf zwei Tafeln. Hieran schließt eine Tafel mit einem

wohl nicht antiken Putto (nach Duquesnoy?) an. Danach folgen zwei Tafeln aus dem „Livre pour apprendre à désigner avec les proportions des parties qui ont été choisi dans les ouvrages de N. Poussin, et gravée par J. Pesne“ mit den Einzelmaßen der Kopfdetails des „Apollon“ und der „Venus Medici“. Die letzten beiden Tafeln geben je zwei Kopfpaaire nach Raphael wieder, davon ist nur die erste mit Maßangaben versehen. Hier sind es nur mehr einfache Umrißstiche, mit knapper Andeutung von Binnenzeichnung und ohne jeglichen architektonischen Kontext. Der „Herkules Farnese“ (Tafel 5-7) vertritt mit einer Gesamtlänge von 7 testes, 3 parties, 7 minutes ein Proportionsmaß zwischen dem des „Laokoon“ und dem „Apoll“.

Offenkundig ist die Anordnung der Tafeln bei Audran und Auswahl der angeführten antiken Statuen in dieser Anordnung zugleich eine wohlgeordnete Beispielsammlung für verschiedene Stufen von Lebensaltern, ohne daß dies irgendwo ausdrücklich vermerkt ist oder vermerkt zu werden braucht. Der ordnungsstiftende Faktor ist aber weder ein numerischer noch ein biologischer, obwohl diese beiden unausweichlich mit benannt sind. Verunklärt wird dieser Aspekt aber ganz offensichtlich durch die Einreihung weiterer Figuren in diese Abfolge. An weiblichen Statuen werden ausschließlich Beispiele aus dem Lebensalter von 16-32 Lebensjahren zwischen dem „Fackelträger“ und dem „Apoll“ eingefügt, da für die weibliche Gestalt entweder keine weiteren Varianten greifbar waren, wahrscheinlicher aber ist, daß keine weiteren Varianten benötigt wurden. Letzteres deckt sich mit der beschränkten Präsenz der weiblichen Gestalt in den künstlerischen Proportionsabhandlungen seit dem 15. bis ins 19. Jahrhundert.

Die Terminologie der zeitgenössischen Kunstkritik stellte jedoch eine völlig andersartige Beurteilung zur Verfügung, die jener von de Bisschop näher verwandt ist als jener Architektur-Lebensalter-Analogie des 16. Jahrhunderts, die etwa nach Vredeman de Vries (s.o., Forssman 1956, S. 159) zu zitieren war und mit der diese in offenkundigem, über die Vitruv-Exegese vermittelten Zusammenhang steht. In dieser Terminologie kommt mehr noch die Analogie zur gesellschaftlichen Hierarchie zum Vorschein, als daß sie noch die prästabilisierte Harmonie von Kosmos und Gesellschaft widerspiegelt. In einem Vortrag des Sekretärs der Academy Royal des

Beaux Arts, Henri Testelin, von 1678 macht sich derart hierarchisches Denken deutlich:

„Um das lästige Wiederholen der verschiedenen Messungen zu vermeiden, untersucht man lediglich zwei Typen (von Maßen), einen für edle und heroische Gestalten, den anderen für Menschen vom Lande und Bauern, um nicht noch weiter zu benennen, um die Unterschiede aufscheinen zu lassen [...]“.

denn

„man soll keineswegs allen möglichen Gestalten die gleichen Maße geben, sondern jeder die ihrem Charakter angemessenen“. (Abb. 6)

„[...] pour éviter les répétitions ennuyeuses des diverses mesures, on en examina seulement de deux sortes, l'une pour les figures nobles et héroïques, l'autre pour les hommes rustiques et paysans, ne faisant mention des autres que pour faire connoître en quoi elle sont différentes“, denn: „Il ne faut pas donner une même mesure a toutes sortes de figures, mais les approprier à chacun selon son caractère.“

Als Charaktere aber konnten die Bestimmungen de Bisschops in der Moduslehre des 17. Jahrhunderts verstanden werden, die Agostino Mascardi in seiner „Dell'arte historica“ von 1636 gleichgesetzt hatte. Und ganz sicher sind die beispielhaften antiken Statuen als Modi des Ausdrucksgehaltes menschlicher körperlicher Erscheinungen interpretiert worden. Testelin benannte vier solcher stilistischen Modi:

1. den einfachen für gewöhnliche oder ländliche Sujets;
2. den schönen und gefälligen für gewichtige und bedeutende Historie;
3. den ausgesuchten, d.h. aus unterschiedlicher schöner Natur ausgewählt und komponiert;
4. den überragenden, der den Darstellungen der Götter aus den Fabeln eigen ist.“

1. simple pour des sujets vulgaires et champêtres,
2. Beau et agréable pour les histoires graves et sérieuses,
3. Choisi, c'est-à-dire composé de parties tirées sur divers beaux naturels,
4. Excédent qui est propre à la représentation des divinités fabuleuses.“

Testelin 1678 (Übers. Sandrart 1692):

1. Herkules Commodus: kraefftige und sauerschend (austeres), kleiner Faun: wellenhafftig, grob und ungewies,
2. Herkules Farnese: groß, starck und Herzhaft,
3. Apoll vom Belvedere: adels, rund, und sicher, kleiner Ganymedes: Gleichheit der Proportion.“

Durch die Übertragung auf antike Statuen bezeichnen diese 'Modi' implizit immer Lebensalter mit, ohne daß dies verbal zum Ausdruck kommen mußte und konnte. Die Muster schlossen dies ihrer Natur nach ein und es bedurfte nur eines entsprechenden Anlasses, um diese Verbindung herzustellen: die Verknüpfung von dem an der vitruvianischen Architekturtheorie entwickelten Modusystem und den um ihrer Ausdrucksqualitäten willen studierten antiken Statuen, um sie schließlich in exemplarische Proportionsmuster eines bestimmten Lebensalters zu überführen. Dieser Schritt liegt in unterschiedlicher Weise bei Bellori (1672, Taf. S. 456-458) — durch die Architektur des Hintergrundes — und bei Audran — durch die Reihenfolge — auf der Lauer. Aber weder sie, noch Testelin vollziehen diesen Schritt. Im Gegenteil. Für Testelin ist eine Eingrenzung in ganz anderer Richtung auf eine Verdeutlichung der bestehenden gesellschaftlichen Hierarchie hin wünschenswert, denn nicht die Vielfalt natürlicher Erscheinungen, die seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Schriften Dürers (1528) untersucht war, ist ihm wert in der bildenden Kunst dargestellt und in der Theorie diskutiert zu werden, sondern die Unterscheidung von *nobles* und *rustique* ist der sozial definierte Parameter, dem die zu beobachtende Natur des Menschen und die der antiken Statuen zu unterwerfen ist, die Ordnung und Plazierung der Unterschiede im *grand théâtre du monde* garantiert.

Die Wiedergabe auf den Tafeln unterläßt den von Bellori noch hervorgehobenen Bezug zur Architektur und damit augenscheinlich auch zur Modus-Lehre als Analogie zur Tradition der architektonischen Ordnung, bleibt aber dem *decorum*, der *convenevolezza* aktueller Umsetzung in der Malerei und Bildhauerei verfügbar. Zugleich sind sie Muster einer ganz anderen Betrachtungsweise. Sie sind überzogen mit einem Netz von Maßangaben, die nach dem Schema der fakturalen Maßeinheiten gemessen, nur eine geringe Vergleichsmöglichkeit mit den Angaben auf den übrigen Tafeln oder gar andernorts ermittelter Proportionsverhältnisse zulassen. Die Beispiele



Abb. 7 — Giovanni Paolo Pannini: „Roma Antica“, Imaginäre Gemalgalerie mit Ansichten der antiken Monumente Roms und berühmter Kunstwerke des Altertums, 1756/57, Staatsgalerie Stuttgart

können beliebig vermehrt oder ausgetauscht werden, ohne daß im Sinne eines übergeordneten Begriffs sich ein neues Ordnungssystem als zwingend notwendig einstellen müßte. Darin sind diese fakturalen Maßangaben von eben der gleichen Beliebigkeit, wie die Modus-Bestimmungen de Bisschops oder Testelins. In der Tat lassen sich schließlich in der Mitte des 18. Jahrhunderts bei Bardon (1765) bis zu sechs solcher Modi nachweisen.

In Galeriebildern der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts (Abb. 7) macht sich bei Pannini z.B. außer dieser latenten noch eine den gesamten Kontext dieser antiken Architektur und Plastik, Malerei und Reliefs versammelnden Darstellungen geprägte Bedeutung geltend: Das im „tableau“ ausgebreitete Inventar des gelehrten Museums des „bon goût“, die „Aposteln des guten Geschmacks“ Diderots (1763, S. 5, 248) sind hier versammelt. Diderot zählte — gegen die Kunst Bouchardons — auf: „Herkules Farnese“ zwischen „Venus Medici“ und dem „Apoll“; den „Torso“ zwischen dem „Gladiator“ und dem „Antinous“; den „Faun“ und — ganz für sich — den „Laokoon“. Das deckt sich voll und ganz mit den bisherigen Ergebnissen. Diderot dachte sich, anders als es in der Legende von den krotonianischen Jungfrauen des Zeuxis überliefert war, den Weg, den die antiken Künstler bei der Entwicklung einer ‚schönen Natur‘ eingeschlagen hatten, folgendermaßen: Da es vollkommen gestaltete Frauen und Männer auch bei ihnen natürlicherweise nicht gegeben habe, hätten sie Schritt für Schritt diejenigen Defekte eliminiert, die die Menschheit immer wieder befallen. Durch stetiges, konsequentes Beobachten über einen langen Zeitraum hinweg, hätten sie schließlich auf vielen Umwegen, aber dennoch folgerichtig, zum „vraie modèle idéal de la beauté“ gefunden: und dieses verkörpere der „Antinous“ in der Mitte, der „Herkules“ an einem und der „Meleager“ am anderen Ende. Das Ideal sei indes nur der Grundtyp, Ausgangspunkt für die Erstellung von Schönheiten anderer Gradationen, seien es monströse oder übermenschliche. Durch Hinzufügen oder aber Fortlassen von Wenigem entstünden entgegengesetzte Charaktere. So stehe der „Herkules“ über, ein „Meleager“ aber unterhalb der Proportion des „Antinous“, der sich in der Mitte befinde. Diese Mitte ist aber nun keineswegs so etwas wie ein statistisches Mittel, sei es an antiken Statuen oder an einer beliebigen Anzahl lebender Personen erhoben, sondern alle diese Werte sind

gleichrangig natürlich in der räumlichen Weite der Dinge in dieser Welt als immer existente begriffen (vgl. Gerlach 1984).

Die Franzosen waren noch mit der Verarbeitung der Vermessungen Poussins, Charles Errards und Fréarts beschäftigt. Abraham Bosse schrieb:

„Pour inspirer plus de confiance aux jeune élèves dans les proportions détaillés des différens antiques que nous rapportons dans ce Chapitre, il suffira de leur apprendre que ces mesures ont été prises par ordre du Roy, et avec toute l'exactitude possible d'après les originaux qui se voyent en Italie [...]“ (Jombert 1740, S. 15).

Jean Baptiste Greuze porträtierte einen jungen, vornehmen Gebildeten mit einer verkleinerten Nachbildung der französischen Fassung des Antinous. Dieser wird wohl kaum aus dem Gefolge der kunstrequirierenden revolutionären Agenten-truppe stammen, die gemäß Artikel 8 des Vertrages von Tolentino (18. Juni 1796) auch den „Farnesischen Herkules“ aus Neapel nach Paris überführt sehen wollte. Im August des gleichen Jahres erhielt der Papst die Liste der Kommissare vorgelegt und unter weiteren 90 Statuen werden auch einige Herkules-Statuen verpackt. 1798 schließt sich nach dem See- und Landtransport ein als Triumphzug inszenierter Einzug der erbeuteten Kunstwerke der italienischen Armee in Paris an. Jede Statue — ihrem Range nach geordnet — erhielt einen eigenen Wagen, der „Herkules Farnese“ indes nur in einer Gipskopie, begleitet von denjenigen Kommissaren (Berthélemy, Moitte, Thouin und Tinet), die für die Auswahl und den Transport verantwortlich zeichneten (Saurier 1902, S. 35ff.). Selbst noch in den Listen und im Beutezug wird dem „Herkules“ derjenige Platz zugewiesen, den er in der Tradition fast unumstößlich innegehabt hatte: als Vierter im Range nach dem „Apoll vom Belvedere“, dem „Laokoon“, dem „Antinous vom Belvedere“ folgen der „Torso vom Belvedere“ und der „Herkules Commodus“. Sie blieben verpackt. Eine Spruchfahne auf jedem Wagen verkündete indes den Namen der Statue und den Ort, von dem sie hergeholt worden war.

Mit einem Brief vom 26. August 1796 teilte aus Rom Carl Ludwig Fernow seinem Freund Johann Pohrt nach Ischia die vollständige Liste der 100 Kunstwerke mit, die aus dem Museo Pio Clementinum abtransportiert werden sollten, und veröffentlichte diese im 3. Band des „Neuen Teutschen Merkur“ des gleichen Jahres: „1. Torso des Herkules, 2. Apollo, 3. Laokoon, 4. Merkur

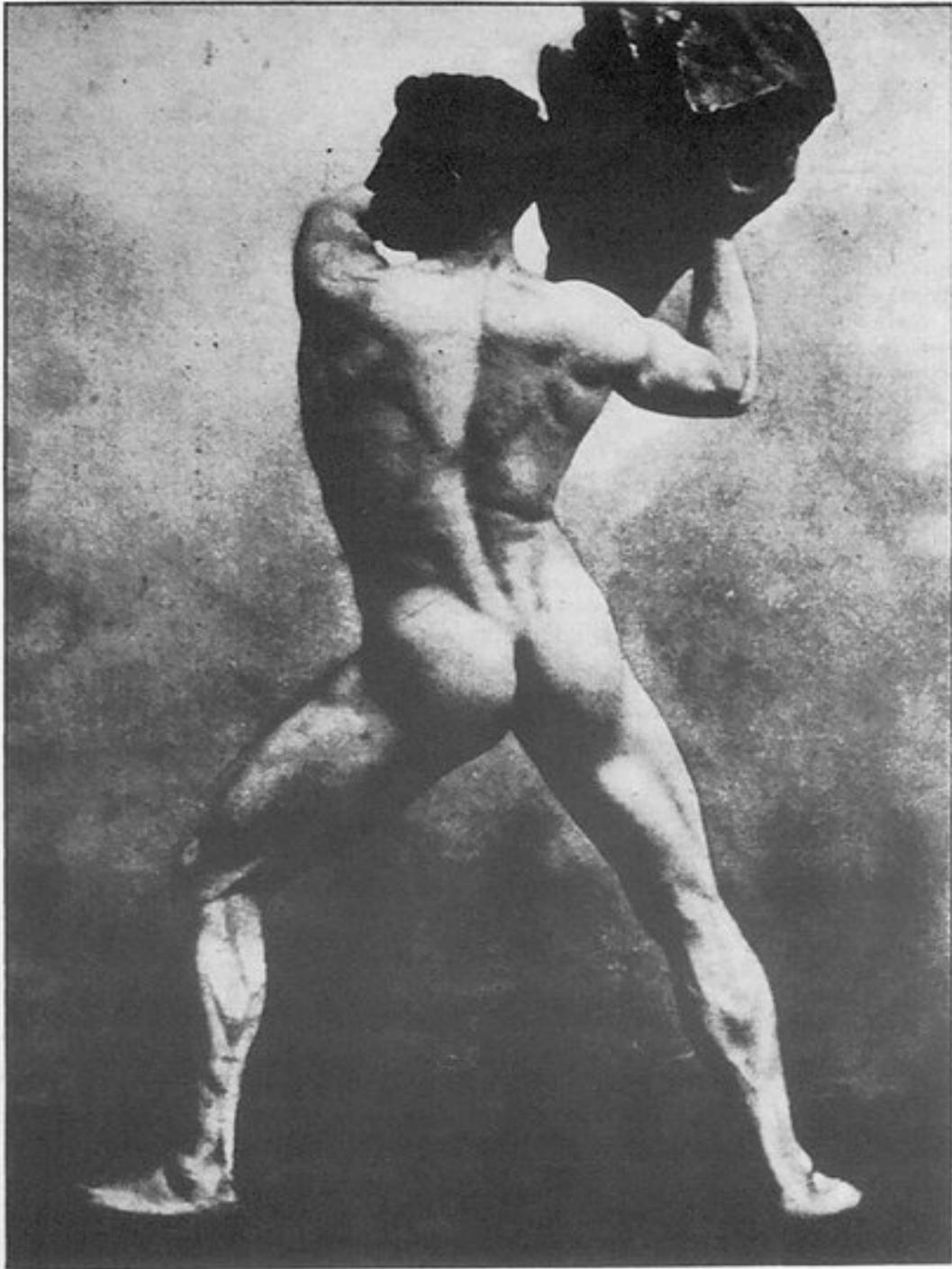


Abb. 8 — Fritsch-Harless²1905, Taf. 13, Preisturner, einen Fels werfend.

(Antinous, Perseus, Meleager pp.), 5. Herkules mit dem Knaben auf dem Arm [...].“ (Fenow 1796, S. 137)

An Invidualität hatte der Herkules auch im 18. Jahrhundert nichts zugunsten einer vergleichenden ästhetischen Klassifikation in der Terminologie der Modus- und Proportionstheorie gewonnen. Wenn auch Winckelmann auf der Macht des Alters insistierte, seine Revision der Modushierarchie plazierte den Herkules doch an der gewohnten Stelle. Das geht aus dem „Trattato Preliminare“ der „*Monumenti inediti*“ hervor, in dem er den vergöttlichten Herkules, „[...] purificato dalle fecce e fragilità umane [...]“, der die Welt von Tyrannen gesäubert hatte, an die dritte Stelle nach der „*bellezza giovanile*“ des „Bacchus“ und „Apoll“, der „*gioventù a forme più adulte*“, der jugendlichen Helden wie „Merkur“ und „Mars“ zur Gruppe der „*età mature*“ rechnete. Sein ethnologischer Exkurs in die Geschichte der differenzierten Menschendarstellung hat retrospektiven Charakter. Die neue industrielle bürgerliche Gesellschaft schmückte zwar ihre Helden aus heutiger Sicht noch mit zahlreichen Attributen des ehrbaren Alters, hat aber gleichzeitig keinen Zweifel daran gelassen, daß der sportlich ertüchtigte, wehrhafte junge Mann dem erwünschten Menschenbild sehr viel näher kam. (Abb. 8, 9) Das hatten von Diderot bis Legrand die Requirierungslisten und die Plazierung im Musée Napoléon und alle übrigen Erwähnungen ihrerseits geleistet: Er blieb einem typologischen Raster- oder besser einer Ordnung des *tableau*, also hierarchisch an räumlich nebeneinander angeordnete Idealtypen gebunden, so wie sie Diderot beschrieben und Pannini sie in den Galeriebildern schilderte, zugeordnet. Keiner zeitlichen Beschränkung als historisches Produkt unterworfen, weder ihrer Entstehung nach, noch ihrer Gültigkeit nach für die Welt nach ihrer Entstehung. Im Gegenteil: Da die Bedingungen ihrer Entstehung einmal mehr nirgends einen gesicherten Ort in der Chronologie zugewiesen bekommen konnte, blieb sie um so freier als 'zeitloses' Ideal für jede spätere Zeit, also auch für die damalige Gegenwart absolut verfügbar. So konnte die exemplarische Statue ihren Platz — wenn auch in manchem Text vereinzelt — ohne die gleichzeitige Erwähnung des „Antinous“ auf der einen und einem „Merkur“ auf der anderen Seite als Prototyp männlicher Idealgestalt in der überwiegenden Mehrzahl der Proportionstheorien des 19. Jahrhunderts weiterhin unbestritten

einhalten. Ausdrücklich erwähnt wird sie gleichwohl nur von einzelnen Autoren, wie u.a. von Clarac (1841), Zeising (1854), Gamba (1862), Trost (1866) und Quételet (1870). Mit ihren von Audran 1683 veröffentlichten, von Poussin ermittelten Proportionsmaßen von acht Kopflängen überstieg sie das insgesamt vertretene, statistisch ermittelte oder abgeschätzte 'mittlere Maß' des ausgewachsenen Mitteleuropäers mindestens der Proportion nach. Dem somatischen Typus, wenn auch nicht dem Alter nach, entspricht sie indes noch heute ungebrochen einem zwiespältigen privaten Idealbild und dem öffentlichen Heldentypus jeglicher ideologischer Version, vom energischen, nicht von anstrengender körperlicher Arbeit entstellten oder sonst wie von Mangel oder Leid geplagten und verunstalteten Helden der Freizeitindustrie, bis hin zum mehr als gesunden, zeugungsfähigen, wohlhabenden, sportlich trainierten, erwachsenen bürgerlichen Idealmann, in dessen Physiognomie jene heimliche, gebändigte Aggressivität eingefangen bleibt, die seine wilde, ungezähmte kämpferische Potenz jederzeit wieder zum Ausbruch bringen kann. (Abb. 10) Wie es dazu kam, daß das antike Vorbild des „Herkules Farnese“ aus dem Blick geriet und zugleich — oder weil — ein jugendlicherer Typ den Vorzug erhielt, wird aus einem der nachfolgenden Texte hinreichend deutlich (vgl. Gerlach 1990). Alle spätere Proportionsliteratur zitierte zumindest Audran als prominenten Autor, die Neuauflagen von 1801, 1855, 1895, 1897 haben das ihrige zur Verbreitung über das 19. Jahrhundert hinaus beigetragen, bis andere Nomenklaturen, etwa die Konstitutionstypenlehre Kretschmers, zwar das Bild, aber nicht seinen Inhalt ablösten.



Abb. 9 — Fritsch-Harless ²1905, Taf. 13, Preisturner, einen Fels werfend.

Literatur

- Agrippa 1510: Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, „De occulta philosophia libri tres“. Würzburg 1510, zit. n. dt. Übers. Wien 1982.
- Armenini 1587: „Dei veri Precetti della Pittura di Gio. Battista Armenini da Faenza libri tre“. Ed. da Stefano Ticozzi, Pisa 1823 (nach der 1. Aufl. Ravenna 1587), Nachdruck 1971. Übers. v. Verf.
- Audran 1683: Girard Audran, „Les Proportions du Corps Humain, mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité“. Paris 1683.
- Bellori 1672: G. P. Bellori, „Le vite de' Pittori [...]“. Rom 1672.
- Bisschop 1669: Episcopius, „Signorum veterum icones“. Amsterdam 1669.
- Boccaccio 1350/1627: „Della Geneologia de gli dei di M. Giovanni Boccaccio libri quindici [...]“, trad. per Giuseppe Betussi“. Venedig 1627 (verfaßt um 1350), lib. XIII, cap. I.
- Boselli 1650/57: Orfeo Boselli, „Osservazioni della scultura antica, dai manoscritti Corsini [Corsinia Vetus, nr. 1391, coll. 36-F-27] e Doria [115, 18. Jahrhundert], e altri scritti, a cura di Phoebe Dent Weil“. Firenze 1978.
- Burke 1984: Peter Burke, „Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung“. Berlin 1984.
- Cartari 1556/1587: „Le Imagini dei de gli Antichi [...] raccolte dal Sig. Vincenzo Cartari [...]“. Venedig 1587 (1. Aufl. 1556).
- Comte 1551/1653: „Natalis Comitis, Mythologiae, sive explicationibus fabularum, libri decem [...]“. Venedig 1653 (1. Ausg. 1551), lib. VII, cap. I., S. 666-705.
- Coypel 1721: „Discours prononcez dans les conférences de l'académie Royale de Peinture et de Sculpture par Antoine Coypel. Paris 1721.
- De Vries 1577: „Theatrum Vitae Humanae. Aeneis Tabulis per Ioan. Phrysi“. Antwerpen (1577), 2. Aufl. 1638.
- Diderot 1763: „Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique par Grimm, Diderot [...]“, par M. Tournoux. Paris 1878, Bd. 5.
- Dufresnoy 1668: Charles Alphonse Dufresnoy, „De Arte Graphica liber, sive Diathesis, Graphidos, et Chromatices, trium picturae partium, Antiquorum ideae Artificium, Nova restitutio“. Paris 1668.
- Fernow 1796: H. v. Einem, R. Pohet, „Carl Ludwig Fernow Römische Briefe“. Berlin 1944.
- Forsman 1956: Erik Forsman, „Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts“. Stockholm 1956. (= Stockholm Studies in History of Art I).
- Gerlach 1970: „Herkules“. In: „Lexikon für christliche Ikonographie“, Bd. 2. Freiburg 1970, Sp. 243-246.
- Gerlach 1984: Peter Gerlach, „Über das mittlere Maß oder: der bürgerliche Kanon“. In: „Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert“. Hrsg. v. H. Beck, P. C. Bol, E. Maek-Gérard. Berlin 1984, S. 45-74.
- Gerlach 1988: Peter Gerlach, „Si vis me flere [...]“. Bilder von Gefühlen. In: „Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlsworeschatzes“. Hrsg. v. Ludwig Jäger. Aachen 1988, S. 292-348.
- Gerlach 1990: „Proportion. Körper. Leben. Quellen. Entwürfe, Thesen“. Köln 1990.
- Goldstein 1966: Carl Goldstein, „Abraham Bosse, Painting and Theory in the French Academy of Painting and Sculpture, 1648-1683“. PhD. Columbia University 1966.
- Haskell-Penny 1981: Francis Haskell and Nicholas Penny, „Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900“. New Haven, London 1981.
- Horaz: Quintus Horatius Flaccus, „De Arte poetica liber“. Einf., Übers. u. Erläuterung von Horst Rüdiger. Zürich 1961.
- Jombert 1740: Charles Antoine Jombert, „Méthode pour apprendre le dessin, enrichie de 100 planches représentant différentes parties du Corps Humain d'après Raphael et les autres grands maîtres [...]“, Paris 1740.
- Kat. Frankfurt 1988: „Natur und Antike in der Renaissance“. Hrsg. v. H. Beck und P. C. Bol, Ausstellungskatalog Liebieghaus, Museum alter Plastik. Frankfurt/M. 1988.
- Moreno 1982: Paolo Moreno, „Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Ercole in riposo. Identificazione della statua colossale di Ercole nel palazzo reale di Caserta con quella Farnese dalle Terme di Caracalla già ritenuta scomparsa.“ In: Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité, Bd. 94 (1), 1982, S. 379-526.
- Perrier 1638: Francois Perrier, „Segmenta Nobilium Signorum e Statuarum, quae Temporis Dentem Ividium euasere Urbis Aeternae Ruinis erepta. Typis Aeneis abse cominissa perpetuae venerationis monumentum Franciscus Perrier D.D.D. MDC XXXVIII. Romae A Paris chez [...] Perrier“.
- Poussin 1643: „Correspondance de Nicolas Poussin“. Hrsg. v. C. Jouanny. Paris 1911.
- Salutati 1951: „Colucii Salutati de Laboribus Herculis“ (1391). Hrsg. v. B. L. Ullman. [o.O.] 1951.
- Sandrart 1680: „Iconologia Deorum Oder Abbildung der Götter welche von den Alten verehret worden [...] durch Joachim von Sandrart auf Stockau“. Nürnberg 1680.
- Saunier 1902: C. Saunier, „Les Conquetes Artistiques [...]“. Paris 1902.

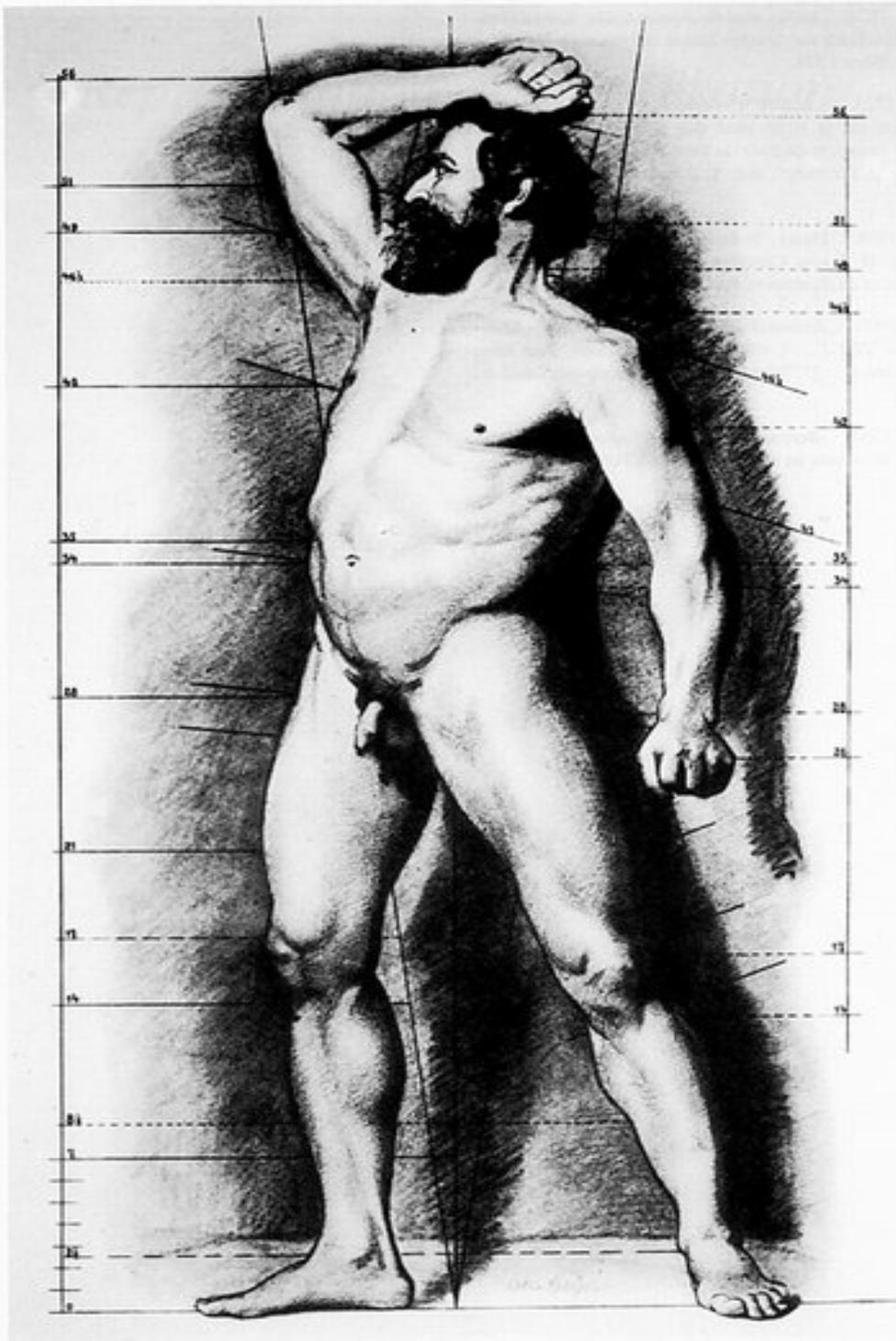


Abb. 10 — Geyer 1890, Taf. IX, Naturstudie nach den Ateliermaassen, verglichen mit der 56stel-
Teilung, Modell Hartmann, 40 Jahre alt. Akt: 8 Kopflängen, vordere Eckansicht. Gezeichnet
5. Dezember 1863.

Schlösser 1924: Julius von Schlösser, „Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte“. Wien 1924.

ten Kate 1724: Lambert Hermansz ten Kate, „Discours préliminaire sur le beau idéal des peintres, sculpteurs et poètes, à l'occasion du livre de Mrs. Richardson 1724“. In: „Traité de la Peinture“, Bd. 3. Amsterdam 1728, S. LV-LXXII.

Testelin 1678: Henri Testelin, „Sur les Proportions“ (1678). In: H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris 1883, S. 168-179.

Testelin 1692: „Anmerckungen der fürtrefflichsten Mahler unserer Zeit [...] von Henrico Testelino. Aus dem französischen [...]“. Nürnberg, Johann Jacob von Sandrart 1692.

Teysnière 1957: Bernard Teysnière, „Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV“. Paris 1957.