

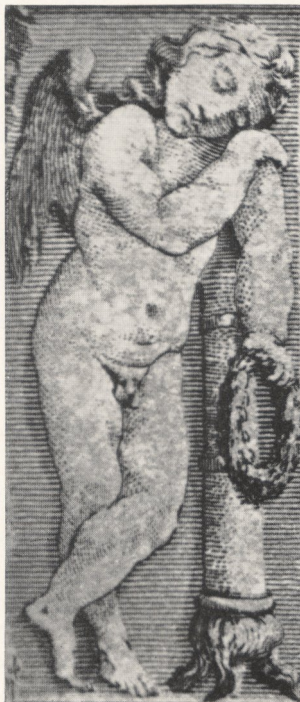
JÖRGEN BIRKEDAL HARTMANN

DIE GENIEN DES LEBENS  
UND DES TODES

Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus

Jeder sei auf seine Art ein Grieche!  
Aber er sei's!

(Goethe, Antik und modern, 1818)



1. G. B. Piranesi, *Antichità Romane*, 1756. Detail eines Sarkophag-Reliefs



## INHALTSVERZEICHNIS

|  |    |   |    |
|--|----|---|----|
| I. Antike Darstellungen . . . . .          | 11 | III. Die Denkmäler des Klassizismus . . . . .           | 27 |
| II. Ikonologische Interpretation . . . . . | 19 | Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur . . . . . | 38 |





2. Grabaltar des Caecilius Ferox, sog. Somnus. Rom, Villa Albani



3. Trauernder Eros. Florenz, Uffizien



4. Trauernder Eros. Illustration bei F. Brun, Gedichte, 1798

## I. ANTIKE DARSTELLUNGEN

Unser Thema wurzelt in hellenistischer und römischer Sepulkralplastik. In seinem heute noch gültigen Werke *Les statues funéraires dans l'art grec* schreibt Maxime Collignon: „Sur les sarcophages romains de l'époque impériale, on voit se répéter, jusqu'à en devenir banal, le type d'un Éros appuyé sur une torche renversée, les jambes croisées, la tête inclinée sur l'épaule, dans l'attitude de la rêverie ou du sommeil“<sup>1</sup>. François Cumont entwickelt diese Beobachtungen seines älteren Kollegen weiter: „Lorsqu'on se fit de la destinée de l'homme une idée moins désolante, et qu'on se représenta la mort comme un

1 Collignon, 329f. – Über Eros-Darstellungen siehe Roscher, Lexikon, 1, Sp. 1339–1372 (Eros) und 2, Sp. 1613–1625 (Genius); Pauly-Wissowa VI, Kap. 1 (Eros), 6 (Eros in der Kunst), 7 (Eros und Psyche). Prof. Dr. Konrad Schauenberg vom Archäologischen Institut der Universität Hamburg bereitet die Edition von Bd. V, 3 des Robert'schen Sarkophagwerkes vor, der die Erosdarstellungen umfaßt. Wir verdanken Herrn Prof. Dr. Bernhard Andrae diesen freundlichen Hinweis. Über Amor und Psyche-Darstellungen siehe auch M. Collignon, *Essai sur les monuments relatifs au mythe de Psyché*, in: *École Française d'Athènes et de Rome II*, Paris 1877.

sommeil, on transforma l'Éros traditionnel pour le figurer endormi . . . les yeux clos, la bouche entr'ouverte. Souvent il tient en main la couronne d'immortalité, symbole d'une espérance que le monde voyait renaître, et il exprime à la fois l'œuvre de la mort et la victoire obtenue sur elle, l'interruption de la vie et sa persistance“<sup>2</sup>. Der schlafende Amor auf dem Grabaltar des jung verstorbenen Quintus Caecilius Ferox im Garten der Villa Albani (Abb. 2) trägt die Inschrift *Somno*, während die zweite Figur, Nemesis darstellend, mit der Angabe *Fatis* bezeichnet ist. „L'Amour funéraire endormi s'est transformé en un dieu du sommeil“, stellt Cumont fest, „et Somnus est mis en parallèle avec le Destin qui gouverne jusqu'à son terme fatal l'existence humaine“<sup>3</sup>. Georg Zoega hat diese Erscheinung in seinem, leider Torso gebliebenen Werk *Li Bassirilievi antichi di Roma* interpretiert, und zwar von einem überraschend modernen Gesichtspunkt aus: „La figura del Sonno ha conservato il suo

2 F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 409f.

3 ebenda, 412.



attributo, la spenta face, indizio della compita giornata... Impropiamente al parer mio viene questa figura da tutti gli antiquarj detta Genio della Morte... Egli neppure non è precisamente l'Ipno dei Greci, ma più accuratamente il Riposo... il somnus aeternalis delle iscrizioni...“<sup>4</sup>. Gleichzeitig mit Zoega behauptet Aloys Hirt, „die Bestimmung des Altares selbst zeigt zur Genüge, daß hier nicht der eigentliche Schlaf, sondern der Genius des Todes gemeint sey, und daß er bloß durch gelindere Deutung den Namen und die Bildung des Schlafes erhielt“<sup>5</sup>. Im Zusammenhang mit den Schriften Lessings und Herders werden wir auf diesen Streitpunkt zurückkommen. Als Beispiel des trauernden Amor in der Rundplastik bringt Collignon die falsch ergänzte Statuette in den Uffizien, die einen lockigen, geflügelten Knaben mit gesenktem Haupt und gekreuzten Beinen darstellt (Abb.3). Der Bogen, auf den er sich lehnt, ist die unglückliche Zutat des Restaurators<sup>6</sup>; die zahlreichen Repliken der in die römische Kaiserzeit datierbaren Skulptur gestatten uns ohne weiteres, den Bogen gegen eine Fackel umzutauschen. So erscheint der beliebte Knabe als Titelblatt der Gedichte von Friederike Brun<sup>7</sup> (Abb. 4).

Collignon sucht den Ursprung des *Éros funèbre* in kleinasiatischen Terrakotten aus hellenistischer Zeit. Die Nekropole von Myrina bietet eine große Anzahl drapierter Flügelnkinder, nicht unähnlich den berühmten *pleurants* der französischen Grabmäler aus dem 16. Jahrhundert. Dieser reiche und für die antike Sepulkralikonologie überaus wichtige Fund wird im Louvre aufbewahrt. Collignon



5. Detail der Säulentrommel aus dem Artemision.  
London, British Museum



6. Eros. Neapel, Museo Nazionale

bildet ein sich auf die Fackel stützendes nacktes Knäblein aus Kyreneika ab (ebenfalls im Louvre), „un type également familier aux ateliers de Myrina“<sup>8</sup>. Der Autor hätte in diesem Zusammenhang aufmerksam machen müssen auf einen kleinen Fackelknaben mit gekreuzten Beinen, der das typische Stellungsmotiv des *Éros funéraire* vertritt<sup>9</sup>. In diesen Terrakotten „on a proposé d'y reconnaître tantôt des *Éros funéraires*, tantôt personifications du génie de la Mort, Thanatos. En réalité les sculpteurs transforment facilement ces *Éros en images de Thanatos*“<sup>10</sup>. So schreibt Collignon im Jahre 1910<sup>10</sup>. In der Galleria dei Candelabri im Vatikan-Museum steht eine Statuette von mäßiger Qualität, welche einen Jüngling mit geneigtem Haupte darstellt; er hält eine Fackel über einen Altar, auf dem eine Flamme lodert<sup>11</sup>. In genau derselben Weise, behauptet Collignon, müßte man die irrtümlich als Apollo ergänzte Statue im Konservatorenpalast wiederherstellen. Seines Erachtens nach geben die beiden Skulpturen den Todesgott Thanatos wieder, erkennbar durch die Abwesenheit der Flügel. Dies stimmt jedoch nicht mit der Annahme Carl Roberts überein, der den Thanatos als geflügelten Epheben charakterisiert<sup>12</sup>. Als Beleg für seine Hypothese nennt er die reliefgeschmückte Säulentrommel skopaischen Stiles aus dem Artemision zu Ephesos im Britischen Museum (Abb. 5), „den ersten Keim für die späteren Erosen als Todesgötter“<sup>13</sup>. Hermes Psychopompos begleitet eine Frau, vermutlich Alkestes, aus dem Schattenreich nach der oberen Welt, d. h. zu den elysäischen Gefilden. Hier sei der nackte

5 Roma 1808, I, 63, Note 15.

4 Hirt, 196 (Schlaf und Tod).

6 Wahrscheinlich Innocenzo Spinazzi (gest. 1798 in Florenz), laut G. A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi, Le sculture, Firenze 1958, Nr. 127.

7 F. Brun, Gedichte hrsg. von F. Mathisson. Neue vermehrte Aufl. Zürich 1798. Durch diese Paraphrase des Kupferstechers, der außerdem die Mohnköpfe hinzugefügt hat, ähnelt der Trauer-genius dem *somnus* des Kardinals Albani. Die Erosstatuette in den Uffizien wird tatsächlich im Catalogue raisonné von 1819 als *somno* interpretiert (R. Galleria di Firenze illustrata, ser. IV, vol. II, tav. 67, 25–59, Thorv.s Bücherei, 46).

8 Collignon, 331 f., Abb. 210, 211.

9 Ausgrabungen durch E. Pottier und S. Reinach in den 80er Jahren; siehe Mollard-Besques, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs et romains, II, Myrina; Musée du Louvre et collections des universités de France, Paris 1963, pl. 77a; vgl. das umfangreiche Material an laufenden und fliegenden „*Eros ephèbes*“ und „*Eros enfants*“, ferner pl. 54a, c, e, 55d, e, g.

10 Collignon, 332 f.

11 Helbig, Nr. 554: „Statue des Thanatos“. Sie „stellt einen nackten Knaben dar, einen Todesgott, der eine brennende Fackel auf einen Altar senkt“.

12 C. Robert in: 39. Programm zum Winckelmannfeste, Berlin 1879.

13 Zitat nach Hjertén, 83.





7. Sog. Ildefonso-Gruppe. Madrid, Prado



8. Sog. Comus. Rom, Villa Albani

Thanatos mit Flügeln und Schwert dargestellt, behauptet Robert. Nach Curtius ist aber „Thanatos mit dem Schwert ohne Beispiel“. Dieser Jüngling, in dem Furtwängler schlechthin einen Eros, Engelmann einen der Söhne des Boreas sahen<sup>14</sup>, könnte als Prototyp für klassizistische Reliefs der Thorvaldsen-Epoche gelten. Collignon drückt sich etwas zweideutig aus, wenn er meint, es handle sich bei der kapitolinischen Statue in der Tat nicht um einen Thanatos, sondern um einen Eros. Unter den Repliken desselben Vorbildes hebt der französische Gelehrte den Torso aus Centocelle hervor, auch bekannt unter dem Namen des „vaticanischen Genius“, eine etwas kühle und glatte Wiederholung aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr.<sup>15</sup>. Das Stellungsmotiv und die Attribute lassen sich

14 L. Curtius, *Die antike Kunst* II/1, 348 (HbKw I, Potsdam 1938).

15 Helbig, Nr. 116; nach einem Original peloponnesischer Schule aus dem frühen 4. Jahrhundert v. Chr. („In römischer Zeit wurde dieser Eros in einen Todesgott umgedeutet.“)

leicht ergänzen mittels der Replik im Neapler Museum<sup>16</sup> (Abb. 6). Die linke Hand trug den Bogen, die rechte möglicherweise den Pfeil. Der Typus geht, laut Furtwängler, auf den thespischen Eros von Praxiteles zurück<sup>17</sup>. Man kann nicht umhin, schließt Collignon, diese Grabstatuen mit der sog. Ildefonso-Gruppe zu vergleichen, die ursprünglich der Königin Christina von Schweden gehört hat. Die berühmte Antike wurde später der Ludovisi-Sammlung einverleibt, von wo aus sie nach dem spanischen Schloß San Ildefonso auswanderte, um schließlich ihren bleibenden Platz im Prado zu finden (Abb. 7). Seit Maffei, Montfaucon und Winckelmann haben die Anti-

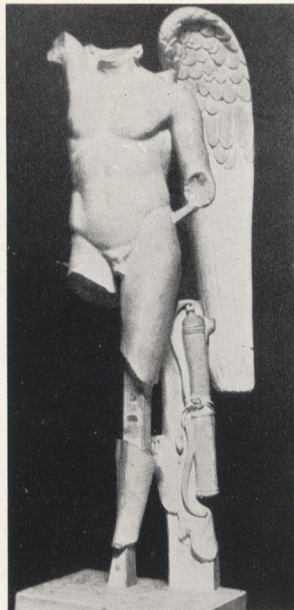
16 G. E. Rizzo, *Prassitele*, Milano-Roma 1932, tav. XXXI; vgl. auch: *Collezione di tutte le antichità... nel Museo Naniiano di Venezia*, Venezia 1815, Nr. 196; ferner R. Chandler, *Marmora Oxoniensa*, Oxonii 1763, tab. XV: *Hymen imitens taedae inversae, capite somno gravi, et, cum dextera manu, super sinistrum humerum incumbenti...*

17 Collignon, 335; siehe auch H. S. Jones, Nr. 4: Eros-Thanatos.





9. Pothos. Florenz, Museo Archeologico



10. Eros vom Palatin. Paris, Louvre



11. Endymionsarkophag (Detail). Rom, Museo Vaticano

quare und Archäologen eine Erklärung des ikonographischen Sinnes dieses „kunsthistorischen Rätsels“ gesucht<sup>18</sup>. Gewöhnlich wurden die beiden brüderlich vereinten Jünglinge für die Zwillinge Castor und Pollux gehalten. Davon nimmt Montfaucon entschieden Abstand: „*Comme si l'Antiquité n'auroit jamais eu deux jeunes gens à représenter de compagnie que ces deux-là*“<sup>19</sup>. Eher ist der gelehrte Benediktiner dazu geneigt, die Personifikation der römischen Hausgötter *lares* in der vielfach erörterten Gruppe zu sehen. Maffei nennt sie „*due Geni della Natura, incoronati d'alloro, uno dei quali ha la patèra*“<sup>20</sup>. Im zweiten Band von Viscontis und Mongez' Römischer Ikonographie wird das jugendliche Paar als Antinous und sein Genius bezeichnet.

18 Hjertén, 87.

19 Montfaucon, Supplément Bd. I, 208, III: *Genies*.

20 S. Maffei, *Raccolta di Statue antiche e moderne*, Roma 1704, tav. CXXI.

Der Bildhauer Friedrich Tieck, Bruder des Dichters Ludwig, widmet der Gruppe einen kleinen ikonologischen Aufsatz in Schlegels *Deutschem Merkur*. Seiner Ansicht nach handelt es sich um „Opfer und Werke des Antinous. Die zweite Figur stellt . . . den Genius des Kaisers (Hadrian) oder den des Todes selbst dar. Er erhebt die Fackel, welche dem Leben des Kaisers leuchtet, und er löscht gesenkt auf dem Altar die des Antinous“<sup>21</sup>. Gelehrte, wie Karl Bötticher, und Schriftsteller, wie der Schwede Viktor Rydberg<sup>22</sup> haben sich um die Deutung bemüht. Letzterer sah in der linken Figur einen Antinous-Narcissus, „den Jüngling mit dem geneigten Kopfe und der träumenden Miene“<sup>23</sup>. Friedrich Hauser erkannte in den „unharmonisch aufeinander stoßenden Linien“ ein *pasticcio* „aus alter oder neuer Zeit“, wie dies auch bei den Gruppen von Orestes und Elektra in Neapel, und Orestes und Pylades im Louvre der Fall sei<sup>24</sup>. Neuerdings wird das ausgezeichnet erhaltene Werk dem Umkreis des neuattischen Bildhauers Pasiteles zugeschrieben<sup>25</sup>. Collignon tauft, nicht ohne Bedenken, das beinahe verliebt anmutende Paar Hypnos und Thanatos, d. h. Schlaf und Tod<sup>26</sup>. Sehen wir einen Augenblick von der symbolischen Deutung der Figuren ab; vor uns erscheinen zwei nackte Jünglinge, von denen einer seine Linke auf die Schulter des Gefährten legt. Dieser hält in der Rechten eine lodern- de Fackel. Neben ihm erkennt man eine archaisierende Statuette, die eine weibliche Gottheit darstellt. Während die linke Gestalt wie ein verträumter Narcissus erscheint, verrät die rechte das Motiv des Westmacott-Athleten. Wir halten es nicht für ausgeschlossen, daß irgend- ein reicher Römer den geschickten Künstler beauftragt hat, zwei Lieblingsgestalten in eine einzige Gruppe hinein- zuzukomponieren. Die Formensprache ist kühl und glatt, durchaus klassizistisch. Die beliebte Doppel-Skulptur wurde u. a. von Poussin<sup>27</sup>, Sergel<sup>28</sup> und Schinkel<sup>29</sup> ge- zeichnet. Thorvaldsen wurde sie Muster für die Genien des Lebens und des Todes auf dem Leuchtenberg-Denk- mal, wovon später die Rede sein wird.

Verwandt mit dem klassizistischen Genius-Typ ist die antike Konzeption des Geistes *Comus*, den Ramler in sei-

21 E. Hildebrandt, Friedrich Tieck, Leipzig 1906, 76f.

22 V. Rydberg, *Romerske Dage*, dänische Übersetzung, Kopen- hagen 1877, 351.

23 ebenda, 339.

24 F. Hauser, *Die neuattischen Reliefs*, Stuttgart 1889, 184.

25 M. Borda, *La scuola di Pasiteles*, Bari 1953, Abb. 15.

26 Collignon, 338ff.

27 Ladendorf, 48, Abb. 157.

28 R. Josephson, *Sergels Fantasi*, Stockholm 1956, I, 179.

29 Ladendorf, 110, Anm. 16, Abb. 154–156 (Potsdam, Schloß Glienicke).





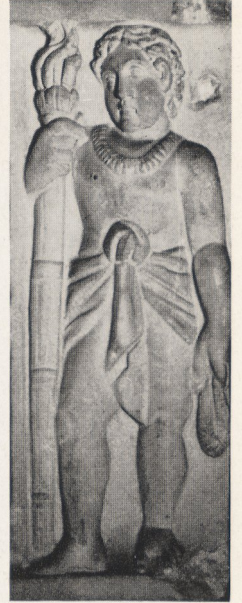
12. Amor und Psyche. Röm. Sarkophag (Detail). Rom, Museo Nazionale



13. Röm. Sarkophag (Detail). Rom, Museo Vaticano



14. Röm. Sarkophag (Detail). Rom, Museo Nazionale



15. Röm. Sarkophag (Detail). Rom, Museo Lateranense



16. Röm. Sarkophag. Rom, Museo Vaticano

ner Mythologie<sup>30</sup> den „Gott des Schmauses und des nächtlichen Schwärmens“ nennt. Comus, so schreibt Aloys Hirt, ist „der Erheiterer, der Dämon, der vorzüglich den Gastgelagen vorsteht“. Als ein Knabe, der an das Ephebenalter grenzt, wird er gleich dem *Hymen* geflügelt dargestellt, manchmal müde nach vollendetem Mahle, mit einem übergeschlagenen Beine stehend, und mit gesenkter Fackel, wie ihn Philostrat schildert<sup>31</sup>: „Und Comus ist auch dabei, ein Jüngling, sich der Jugend anschließend, von zarter, kaum erwachsener Gestalt, glühend vom

30 K. W. Ramler, *Kurzgefaßte Mythologie*, Berlin 1821, 150. Die Ausgabe Berlin 1790 war von Carstens illustriert; dieser malte in demselben Jahre neun Wandbilder im Dorville'schen Hause zu Berlin, mit Darstellungen des *Comus* (Carstens, *Leben und Werke*. Von K. L. Fernow. Hrsg. von H. Riegel, Hannover 1867, 355, 358).

31 Hirt, 224, Taf. XXXI/5.

Wein und, wengleich stehend, durch den Eindruck des Trankes eingeschlafen“<sup>32</sup>. „Philostrat“, so sagt Herder, „nennet den Jüngling nicht Tod, sondern den Gott der Gastereien, der Lust und Fröhlichkeit, Komus... Dem Entschlummerten sinkt die Fackel, wie sein Haupt sinkt, seine Füße nehmen die Stellung der Ruhe an und so wird Komus das Bild des Schlafes“<sup>33</sup>.

Zoega erkennt den Geist des Rausches in einem klassizistisch überrestaurierten Relief der Villa Albani<sup>34</sup> (Abb. 8): „*Tolti di mezzo questi ostacoli* (d. h. die modernen Ergänzungen) *ho creduto di ravvisare un certo rapporto fra il nostro marmo e il quadro da Filostrato descritto ove nell'atrio contiguo ad un talamo di novelli sposi dipinto era Como, il dio o*

32 Philostratus, I, 2: *Comus*.

33 Herder II, 251, 255.

34 Zoega II, 200, tav. XCII.





17. Röm. Sarkophag, Velletri, Museo Civico

come egli lo chiama il demone de' banchetti e festini, con una fiaccola in mano, in positura di chi dal vino sopraffatto s'addormenta in piedi. Il Como ivi dipinto al par del nostro non fanciullo era, né ancora adulto, ma ragazzo tenello e delicato...“ Darüber, ob der Comus geflügelt oder ohne Fittiche anzunehmen sei, unterrichtet uns Philostrat nicht. Weiter stellt Zoega fest, daß die Formel der gekreuzten Beine dem Text der *Imagines* entspricht<sup>35</sup>. Diesem Typus nahe verwandt ist die plastische Darstellung des *Pothos* mit der Gans. Diese Verkörperung der Liebesbegierde ist in mehreren Repliken erhalten, welche sich wahrscheinlich auf ein berühmtes Original des Skopas beziehen. Als Beispiel dient die bekannte Statue im Museo Archeologico zu Florenz (Abb. 9), die als einziges Exemplar ihre Flügel behalten hat<sup>36</sup>. Die gelassene Haltung, mit übereinander geschlagenen Beinen, hat diese Skulptur mit dem Albanirelief gemeinsam. Eine weitere Kopie befindet sich im kapitolinischen Museum<sup>37</sup>. Neben dem *Pothos*, für die Insel Samothrake bestimmt, hat Skopas ferner Standbilder des *Eros*, des *Himeros* und des *Pothos* – Liebe, Sehnen und Verlangen – für das Heiligtum der *Aphrodite* in *Megara* geschaffen<sup>38</sup>.

Als Hintergrund der künstlerischen Darstellungen steht das platonische Ideal des höheren *Eros*, „des edlen, himmlischen *Eros*, des Begleiters der Muse *Urania*“, im Gegensatz zum „gemeinen, frevlen *Eros*, dem Begleiter der Muse *Polyhymnia*“. Hier sei auch an Platons Präexistenzlehre erinnert. Nach ihr hat die menschliche Seele schon vor der Geburt die lautere Welt der Ideen geschaut; allein die Schönheit ist alles, was im trüben Erdendasein das göttliche Land der unsterblichen Seele durchschimmern läßt. *Eros*, der Trieb nach dem Schönen, beflügelt die Seele. *Eros* ist, nach Platons *Gastmahl*, ein „großer Dai-

mon“, d. h. zwischen sterblich und unsterblich; denn „das Reich der *Daimonen* liegt in der Mitte zwischen Göttern und Sterblichen“<sup>39</sup>. Die griechische Dichtung verleiht *Eros* den Pfeil und die Fackel als Attribute. Als Beispiel zitieren wir den „*Verlorenen Amor*“ von *Moschos*: „... Er hat einen kleinen Bogen, und einen Pfeil auf dem Bogen. Der Pfeil ist nur klein, er fliegt aber bis zum Äther. Um seinen Rücken hängt ein goldener Köcher, voll von jenen scharfen Pfeilen, womit er mich selbst so oft verwundet. Alles ist grausam, alles. Selbst die Sonne wird von der Fackel, die er trägt, entflammt“<sup>40</sup>. Nicht alle Seelen schweben nach oben. In Platons „*Phaidros*“ heißt es: „Die einen verlieren ihre Federn, stürzen hinab, bis sie sich an etwas Festes anklammern können, verbinden sich mit einem erdgeschaffenen Leib... und verwachsen mit diesem sterblichen Wesen aus Seele und Körper. Den anderen wachsen die Flügel durch die in jeder Seele angelegte Verwandtschaft mit dem Göttlichen. Sich vollendend schwingen sie sich empor und bewohnen das Weltall“<sup>41</sup>.

„Nicht lange nach der Abfassung des *Symposion*“, schreibt *B. Schweitzer*, sei „das *Eros*bild im Entstehen begriffen, das die späteren *Eros*statuen berühmt machen sollte: ein eben herangewachsener, schöner Jüngling, der fast alle knabenhaften Züge abgestreift hat“. Für das Heiligtum in *Thespiai* schuf *Praxiteles* sein bekanntes Standbild des *Eros*. Das Motiv dieser Statue ist wahrscheinlich in dem vom *Palatin* stammenden *Pariser Torso* erhalten, mit dem einstmals „sanft geneigten Haupte“ (Abb. 10). Dieses viel gelobte Meisterwerk des Altertums, welches *Praxiteles* der schönen *Phryne* als Dank für ihre Liebesdienste schenkte, scheint eine gewisse Rolle gespielt zu haben für die oben angedeutete Verkleidung des *Eros* als *Thanatos* auf der *Artemisionsäule*<sup>42</sup>.

Nach den von griechischer Knabenliebe durchdrungenen *Epheben* kommen *Kinderdarstellungen* auf römischen *Sarkophagen* der *Kaiserzeit* und des frühen *Christentums* in Betracht als Grundlage für die *Genius-Auffassung* des *Klassizismus*. Es handelt sich vor allem um die *Eck-Eroten*, die untrennbar sind vom *Endymion-Mythos*<sup>43</sup>

35 Philostratus, 11; vgl. Tikkanen, 127: „Genien der ewigen Ruhe.“ Im Katalog der Sammlung *Albani* von *Morcelli-Fea* (erst 1869 erschienen) wird der geflügelte *Ephebe* als *génie funèbre* bezeichnet.

36 A. de Agostini, *Le Musée Archéologique central de Florence*, 1960, 3f., Abb. 2.

37 Siehe *B. Schweitzer*, 72, Abb. 21.

38 *B. Schweitzer*, 72.

39 Zitate nach der „*Insel-Ausgabe*“ von Platons „*Gastmahl*“, 44ff.

40 *H. Rüdiger* (hrsg.) *Griechische Gedichte, mit Übertragungen deutscher Dichter*, o. O. 1936, 239 (*L. C. H. Hölty*).

41 Zitat nach *Schweitzer*, 61.

42 *Hjertén*, 83.

43 Siehe *Robert*, *Sarkophagreliefs III/1*: Taf. XII, 39, 41, 42, 46; Taf. XIII, 47, 48; Taf. XIV, 49, 50; Taf. XV, 53, 55. „An beiden Ecken der Vorderseite steht mit gekreuzten Beinen je ein lockiger *Amor*... Beide stützen sich auf eine umgekehrte, lodernde Fackel. Die Augen sind geschlossen, der Mund zum Athmen geöffnet. Offenbar sind sie schlafend zu denken.“ (XII, 39: *Pal. Rospigliosi*, Rom). Das *Somnus-Thema* geht von der *Spätantike*



# Wie die Alten den Tod gebildet:

Nullique ea tristis imago!  
STATIUS.



eine Untersuchung  
von  
Gotthold Ephraim Lessing.

Berlin, 1769.  
Bei Christian Friedrich Voss.

18. Titelblatt von G. E. Lessing, 1769



19. Grabaltar des Caecilius Ferox, (nach Boissard)

(Abb. 11). Manchmal erscheinen sie als schweigsam verträumte Hüter römischer Ehepaare, im kosmischen Kreise auf ewig vereint<sup>44</sup>. Nicht immer ist dabei die Fackel gesenkt; sie kann auch nach oben gehalten werden, als Hochzeitssymbol<sup>45</sup> (Abb. 15). Die Trauer-Eroten fassen

(G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma 1932, I, Tav. LXXI, 4; LXXVI, 2) direkt in die Formelwelt des frühen Christentums über, und zwar in der Form der *pastori che sorvegliano il gregge* an den Ecken der „Gute Hirt“-Sarkophage, wo die Hirten an den Stab gestützt stehen, mit gekreuzten Beinen und einer Hand an der Wange. – Fackelputti kommen vielfach vor in den Stichwerken von Piranesi (Abb. 1), Barbault und Percier & Fontaine.

44 Siehe l'Orange, Abb. 7.

45 Viele Beispiele in Rom, Thermen- und Lateranmuseum. In *Apollo* 84 (1966), 345, ist ein römisches Sarkophagrelief abgebildet (3. Jh. n. Chr., Münchner Antiquitätenmesse 1966), auf dem ein fackeltragender Amor zwischen einem Ehepaar steht, welches sich an den Händen hält. – Im römischen Altertum erscheinen *Fackeln (cerae, faces)* häufig bei Begräbnissen, die entweder bei Nacht oder im Morgengrauen stattfanden (siehe Vergil, *Äneis* VI, 22–224: *pars ingenti subiere feretro| triste ministerium et subiectam more parentum| Aversi tenere facem* . . . ; oder XI, 142–143: *Arcades ad portas ruere, et de more vetusto| Fumereas rapuere faces* . . .). Für *Hochzeitsfackeln* siehe Ovid, *Epistolae* XXI, 172: *inter utramque facem. Et face prothalami, fax mitui mortis adest* (zit. nach A. Adam, *Roman Antiquities*, London 1801, 476). Vgl. Interpretation des Humanismus von der Fackel (mit Quellenhinweisen) in G. de Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'Art profane*, 1450–1600, Genève 1958, Sp. 381–382; vgl. ferner G. B. Passeri, *De marmoreo sepulcrali cinerario*, Roma 1777.

des öfteren um geflochtene Kränze, oder besser Girlanden, die sich, seitdem Robert in seinem Sarkophag-Corpus den terminus *hypothyrides* verwandte, als solche in der archäologischen Literatur eingebürgert haben. In seiner kürzlich erschienenen Untersuchung der späten Endymion-Sarkophage hat H. Sichtermann diese irrtümliche Identifikation der *Handgirlande* mit der Hals- und Brustgirlande (*hypothyris*) widerlegt<sup>46</sup>: „Geradezu zum festen Attribut sind sie (d. h. die Girlanden) in den Händen der sogenannten Trauergenien geworden, der Eroten, die sich müde oder schlafend, auf die umgekehrte Fackel stützen und die oft den einzigen figürlichen Schmuck von Sarkophagen, aber auch von Urnen und Altären bilden“ (Abb. 13). Manchmal halten die Eroten einschummernde Mohnköpfe (Abb. 16). Wenige Rundskulpturen sind erhalten<sup>47</sup>.

46 H. Sichtermann, Späte Endymion-Sarkophage. Methodisches zur Interpretation, in: *Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft* 19 (1966), Abschnitt „Die Handgirlande“ („schlaufenförmig, an beiden Enden gefaßt“), 22–65, Abb. 10–43. Beispiele von Handgirlanden auf Totenmalszenen, auf Sarkophagen mit Themen aus dem Bacchus-, Hypolythos- und Endymionsagen. Vgl. auch einen frühchristlichen Sarkophag mit handgirlandeträgenden Fackeleroten und dem guten Hirten in der Mitte (Rom, Konservatorenpalast, abgeb. bei Panofsky, *Grabplastik*, Abb. 139).

47 Rom, Museo Vaticano, Galleria dei Candelabri; siehe Lippold III, Taf. 142, Nr. 53; („Thanatos“). Taf. 172, VI, 2; Taf. 183, Nr. 36 („Todesgenius“).





20. Röm. Kindersarkophag. Rom, Museo Capitolino

Die Beine sind immer gekreuzt; ein Arm stützt sich auf die Fackel, der Kopf ruht auf der anderen Hand, welche um die Schulter faßt. Ein sanftes Lächeln spielt um die Lippen und um die halb oder ganz geschlossenen Augen der Putti. Sie scheinen sich in einem Zustande seliger Trance zu befinden<sup>48</sup> (Abb. 14). Wir werden im Laufe unserer Untersuchung erfahren, daß es sich um den Zustand handelt, welcher der himmlischen Vereinigung von Amor und Psyche vorausgeht. Lieben heißt in der Erosrede des Aristophanes im Symposion „getrieben sein, seine andere Hälfte suchen und sich mit ihr wieder zu einem Ganzen zu vereinigen“<sup>49</sup>.

48 Siehe Amelung I, Taf. 104; F. Matz – F. v. Duhn, Antike Bildwerke in Rom, Leipzig 1882, III, 255; Lippold III, Taf. 95 (C. J. Unio's Aschenurne); siehe auch A. C. P. Caylus, Recueil d'Antiquités, IV, 1761, pl. CXVIII, 1.

49 Schweitzer, 28; Tikkanen, 127: „Die Verknüpfung dieser Stellung (gekreuzter Beine) mit den Jenseitsideen bezeugen die

Außer der Sarkophagplastik, die Vorbild und Anregung für die klassizistischen Bildhauer war, sei noch auf die antike Kleinkunst hingewiesen, besonders auf geschnittene Steine<sup>50</sup>.

heidnischen „Genien der ewigen Ruhe“ und das, wie Furtwängler annimmt, auf Platons frühere und mehr poetische Dialoge zurückzuführende kindliche Liebespaar Amor und Psyche, „welch idyllische Gruppe, als ein Symbol der erlösenden Liebe Gottes zu der menschlichen Seele, in die frühchristliche Sepulkralkunst überging“. Siehe auch J. Lessing, De Mortis apud veteres figura, Bonn o. J., 71 ff.; ferner Gerhard, Amor und Psyche, mit Todesbezug. Archäol. Zeit., 1848, 33 ff.

50 Z. B. A. F. Gori, Museum Florentinum. Gemmae antiquae ex thesauro medico, Florentiae 1731, tab. LXX, 4 (Putto-Eros mit Schmetterling und umgekehrter Fackel), 7 (auf die Fackel gestützt); M. de la Chausse, Le gemme antiche figurate, Roma 1700, tav. 94; P. Fossing, The Thorvaldsen Museum. Catalogue of the Antique engraved Gems and Cameos, Copenhagen 1929, Nr. 365, 760.



## II. IKONOLOGISCHE INTERPRETATION

In seiner 1769 erschienenen Streitschrift „Wie die Alten den Tod gebildet“ hat Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) seine ästhetischen Betrachtungen über die Todesikonographie der Antike dargelegt (Abb. 18). Sein Widersacher und „Prügelknabe“ war der Professor der Beredsamkeit an der Universität Halle, Christian Adolph Klotz (1738–1771), ein oberflächlicher Pseudo-Gelehrter und „Erasmus Montanus“, der zu gerne den renommierten Dichter „in seine Clique“ eingereiht hätte, und – da dies ihm mißlang – unsachliche und gehässige Angriffe auf dessen *Laokoon* inszenierte<sup>51</sup>. Der „Geheimrath Klotz“, wie ihn „Magister Lessing“ spöttisch nennt, deutete das „scheußliche Gerippe“ im Altertum als den leibhaftigen Tod<sup>52</sup>. „Die Musen lieben keine fürchterlichen Gespenster“, erklärt Winckelmann. Die Ironie des Schicksals sollte freilich dem Apostel der erhabenen Schönheit ein unheimliches Ende, als Opfer eines Mörders, bereiten. Für Winckelmann war „der geflügelte Genius in der Villa Borghese, in der Größe eines wohlgemachten Jünglings“, der Inbegriff vollkommener plastischer Schöpfung. „Man könnte sagen“, heißt es in der *Geschichte der Kunst des Altertums*, „die Natur habe diese Schönheit, mit Genehmigung Gottes, nach der Schönheit der Engel gebildet“<sup>53</sup>.

Lessing räumt ein, daß Knochen und Schädel in der antiken Bilderwelt zwar vorkommen, aber nicht als Symbole des Todes: „Muß ein Skelett schlechterdings den Tod, das personifizierte Abstraktum des Todes, vorstellen?“ fragt er<sup>54</sup>. „Warum sollte ein Skelett nicht auch bloß ein Skelett vorstellen können? Warum nicht auch etwas anderes?“ Als Beleg für die antike Todesgestaltung bringt Lessing die von Pausanias beschriebene, seit Alters

verehrte Kypseloslade im Heratempel zu Olympia; hie waren Tod und Schlaf – Hypnos und Thanatos – dargestellt als ein schwarzes und ein weißes Kind, in den Armen der Mutter Nacht ruhend. Pausanias schreibt weiter, daß die Beine der Knäblein verrenkt seien<sup>55</sup>, d. h. möglicherweise verzeichnet in den künstlerischen Verhältnissen. Dies paßte aber nicht zu Lessings These; denn der *Somnus* auf dem Ferox-Altar hat gekreuzte Beine. Wozu die *krummen Füße? Übereinandergeschlagen* ist die „natürliche Lage, die der Mensch in einem ruhig gesunden Schlafe einnimmt“, stellt Lessing fest. „Winckelmann selbst“, so schreibt er, „merket in seinem Versuch über die Allegorie<sup>56</sup> bei dem Schlafe an, daß auf dem Grabsteine in dem Palaste Albani der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode, vorgestellt wären, und ebenso abgebildet fänden sich diese zwey Genii auch an einer Begräbnisurne in dem Collegio Clementino zu Rom“. Nun stellt sich Lessing die folgende Frage: „Der Schlaf stützt sich da auf eine umgekehrte Fackel: aber auch der Tod? Und vollkommen ebenso? Ist gar kein Abzeichen zwischen den beiden Genii? Und welches ist es? Ich wüßte nicht, daß diese Denkmäler sonst bekannt gemacht wären, wo man sich Raths erholen könnte“<sup>57</sup>. Nur in der Ewigen Stadt selbst, angesichts der Denkmäler. Lessing verließ erst im Herbst 1775 den nordischen Nebel, um seine römische Pilgerfahrt anzutreten, als Begleiter des Prinzen Leopold von Braunschweig.

Mit dem geflügelten, als *Somno* bezeichneten Fackelknaben auf dem Ferox-Altar vergleicht Lessing einige

51 R. Riemann, Lessings Werke I, 13; siehe auch K. R. Hausen, *Leben und Charakter Klotzens*, — 1772. Die Vatikanische Bibliothek besitzt folgende lateinische Schriften Klotzens: *Ridicula litteraria* (Altenburg 1762); *Genius seculi* (ebenda o. J.); *Acta litteraria* (ebenda 1764/72); *Miscellanea critica* (1763); *Opuscula varii argumenti* (1766); *Opuscula numaria* (Magdeburg 1772). K. wurde angegriffen von Herder in den „Kritischen Wäldern“.

52 Siehe Klotzens „Zuruf“ an Lessing „in der Vorrede zum zweyten Theile der Abhandlungen des Grafen Caylus“, Altenburg 1768–69.

53 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, 159.

54 Lessing, 4.

55 In diesem Sinne interpretiert auch C. Blinkenberg die Glosse (Sövn og Död. *Kunstmuseets Aarsskrift*. Köbenhavn 1917, 145). Eine mehr plausible Deutung bietet die Ausgabe: Pausanias, *Beschreibung Griechenlands*, neu übersetzt . . . von E. Meyer, Zürich 1954, 270, Anm. 1 (die Beine der Knaben seien „nicht ganz richtig zu einander gezeichnet.“). Vgl. auch die Episode in der *Ilias*, wo das Zwillingpaar Schlaf und Tod die Leiche Sarpedons heimtragen (16. Ges., V, 681–83); siehe ferner K. Heinemann, *Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen*, München 1913, 55–88.

56 J. J. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, besonders für die Kunst, Dresden 1766, 76–77.

57 Lessing, 9.



Doppelfiguren ähnlicher Art, ohne Benennung. In diesen Fällen handelt es sich seiner Ansicht nach um Darstellungen des Zwillingspaars Schlaf und Tod: „Die Flügel“, meint er, „kommen mit größerem Recht dem Tode als dem Schlafe zu“. Tatsächlich hatte der Kupferstecher der *Antiquitatum Romanarum* von Boissard (1628) die Flügel fortgelassen und die Figur des Schlafes schlanker gebildet als diejenige auf dem Altare. Lessing kritisiert die Grävius-Ausgabe der Gruyterschen Inschriften, in welcher der gelassen posierende *Somnus* dem irreführenden Boissard-Kupfer entnommen ist (Abb. 19). Der Text spricht aber ganz richtig von einem *Genius alatus*... *dextra manu in humerum sinistrum*<sup>58</sup>. So wird er denn auch wiedergegeben in der zweiten Ausgabe von Beger's *Spicilegium Antiquitatis*, erschienen 1694 in Brandenburg (S. 106).

Der *punctum saliens* in Lessings Schrift über die antike Todesikonographie ist seine Auseinandersetzung mit Bellori wegen der Deutung des trauernden Eros auf dem Prometheus-Sarkophag im Kapitolinischen Museum (Abb. 20). Der Verfasser der *Admiranda Romanarum Antiquitatum* hatte das Flügelkind mit dem Schmetterling und der üblichen Handgirlande, welches sich an die umgekehrte Fackel lehnt, als Amor interpretiert<sup>59</sup>. Unter ihm liegt ein Jüngling auf seinem Todeslager ausgestreckt. „Genug“, meint Lessing, „wenn nicht jeder geflügelte Knabe noth-

wendig ein Amor seyn muß: so braucht es dieser auf dem Monumente des Bellori am wenigsten zu seyn... vielmehr spricht alles, was in und an diesem geflügelten Jüngling ist, für das Bild des Todes. Diese Figur, sagt Bellori, sey Amor, welcher die Fackel, das ist: die Affecten, auf der Brust des verstorbenen Menschen auslöschte. Und ich sage: diese Figur ist der Tod!“

So einfach läßt sich aber die Frage nicht lösen. Erstens hat Lessing die Anwesenheit von Amor und Psyche als sich umarmendes Liebespaar außer acht gelassen; zweitens ist die Fackel keineswegs ausgelöscht, wie es aus dem Titelbild hervorgeht. Die Flamme brennt noch, was wir im folgenden werden bestätigen können. Drittens sind die beiden Kupfer von Bartoli seitenverkehrt und in zwei Hälften zerteilt. Dazu sind die Schmalseiten frontal wiedergegeben. Wenn Lessing also mit der ausgebrannten Fackel einem Irrtum erlegen ist, so dient die verfälschende Wiedergabe, die zu seiner Verfügung gestanden hatte, wie vorher zu seiner Entschuldigung. Auch Zoega endet in einer Sackgasse bei folgender Überlegung: „*Il demone Riposo, dormente sopra l'aterrata face, in mano l'appasita ghirlanda, quanto la Dea Morte di funereal manto velata, ch'il genio della lingua romana sostituì faceva a Tanato*“ (Bassirilievi II, 217). Eine durchaus befriedigende Erläuterung dieses erschütternden Denkmals des menschlichen Daseins von der Präexistenz bis ans Jenseits bietet die soeben erschienene vierte Ausgabe des Helbig-Führers, worin es heißt: „Auf der rechten Seite ist der Tod des Menschen dargestellt. Der Körper liegt entseelt am Boden. Bei ihm steht ein trauernder Amor, auf die umgekehrte Fackel gestützt. Er hält einen Kranz in der gesenkten Linken. Vor ihm flattert der aus dem Körper entwichene Schmetterling auf. Rechts geleitet Merkur die aus dem Körper befreite Anima fort...“ (II, S. 109f.). Die Parze „Atropos... sitzt aus der Schicksalsrolle lesend bei dem Leichnam...“ Links von Amor „steht, in den Mantel gehüllt, Anima (Psyche), die – aus den Sphären stammend – nach gnostischen Vorstellungen sich in die Physis verliebte und mit ihr eine Verbindung eingeht, woraus sich der homo tripartitus (corpus, spiritus, anima) ergibt“.

In seiner subjektiven Einseitigkeit erblickt Lessing auch in der Ildefonso-Gruppe die Todessymbolik: „Dieses Gestus der auszuschleidernden Fackel, als Sinnbild des nahenden Todes, habe ich mich immer erinnert, sooft mir die sogenannten Brüder, Castor und Pollux, in der Villa Ludovisi vor Augen gekommen... Daß eine Figur“, schließt er, „beide Fackeln zugleich auslöscht, würde nach meinem Vorschlage sehr bedeutend seyn: denn eigentlich macht doch der Tod beidem, dem Wachen und dem Schlafen, ein Ende. Auch dürfte, nach eben diesem Vorschlage, die

58 G. Marinis *Iscrizioni antiche delle Ville e de'Palazzi Albani* erschienen erst im Jahre 1785: „*Sotto vi è un giovane nudo, e alato*...“.

59 G. P. Bellori, *Admiranda Romanarum Antiquitatum*, Rom 1693, tav. 66/67; gestochen von Pietro Sante Bartoli; Kommentar Belloris: *Amor facem est affectus in pectore de mortui homini extinguit corolla funebre tenet. Papilio anima est a corpore seiuncta*. Zur Zeit Belloris stand der Sarkophag im Erdgeschoß der Villa Doria Pamphili; 1709 wurde die berühmte Antike der ersten Albani-Sammlung einverleibt, um im Palast an den Quattro Fontane aufgestellt zu werden; seit 1733 im Kapitolinischen Museum. Weitere Abbildungen bei Gronov, *Thesaur. antiquit. graecorum I*, 1697, tab. A; Sandrart, *Iconologia Deorum*, 1680, Tab. DD, CC; Barbault, *Les plus beaux Monumens de Rome ancienne*, 1761, pl. 172. Gerhard III, 1, 192 („Der Grabgenius löscht die Fackel des Lebens auf die Brust des Abgeschiedenen...“). Ausführl. Bibliographie bei Robert, III, 3, 441 („...als Repräsentant des Todes ein trauernder Amor... der sich auf eine umgekehrte brennende Fackel stützt.“). Stuart Jones („A small winged Eros or Thanatos, in an attitude of mourning, rests his reversed torch on the breast of the dead.“). Vgl. ferner die Beschreibung in Friederike Brun's Tagebuch, vom 24. Nov. 1795 (Prosaische Schriften III, Zürich 1800, 36f.): „Der Genius senkt seine Fackel über dem Entschlafenen, und Prometheus büßt mit ewiger Reue, nachdem Geyer, daß er das Unsterbliche mit dem Vergänglichen gepaart, und die leicht schwebende Psyche in den engen Kerker gebannt hat“. Angesichts des trauernden Eros deklamierte die Brun „Zoega'n aus dem Gedächtnis“, die berühmte Strophe aus den „Göttern Griechenlands“. „Sie entzückte diesen Griechen wie mich.“ (Tagebuch, 38f.).

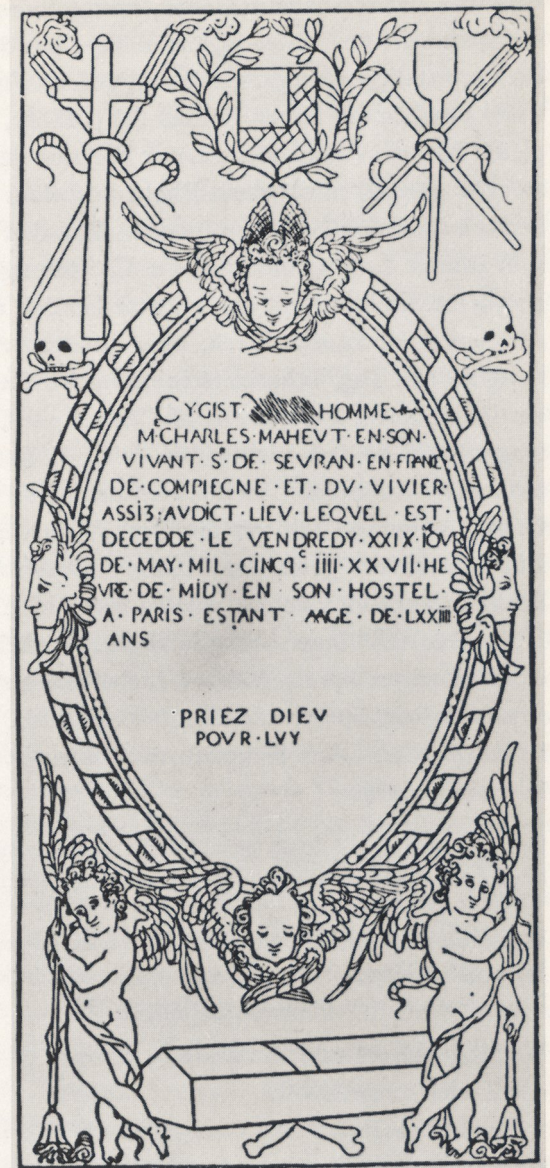




21. Meister Wiligelmus, Trauer-Eros. Modena, Domfassade



22. L. Capponi, Grabmal des Giovanni Colonna, nach 1484 (Detail). Rom, SS. Apostoli



23. Sevrans (Seine-et-Oise), Kirche. Grabstein, 1587

kleinere, weibliche Figur nicht unrecht für die Nacht, als die Mutter des Schlafes und des Todes, zu nehmen seyn“<sup>60</sup>.

Johann Gottfried Herder (1744–1803) wandte sich, in seinem mit dem gleichen Titel versehenen „Nachtrag zu Lessings Abhandlung“ entschieden gegen „das knirschende Todtengerippe“. „Zum Christentum gehört dies eben so wenig, als zur Religion des Dalai-Lama in Tibet“, heißt es vom *dance macabre*. „Wenn unsere Alltagsdichter“, schreibt Herder, „immer und immer vom Todeskampf, vom Brechen der Augen, vom Röcheln, Starren, Entsetzen und Erbeben als vom Tode singen: so ist dies Mißbrauch der Sprache: denn nicht Tod ist dies, sondern

60 Lessing, 39, 41.

Krankheit“<sup>61</sup>. Wo ist der dürre Knochenmann an der „Leiche eines rosigen Kindes, eines Jünglings, dem sein letzter Athem hinwegschwand, einer Geliebten, die fast ohne es zu wissen hinüber schlummert? . . . Die Flügel des Todes rauschen näher, und je näher, desto sanfter wird ihr Sausen, bis sie uns überschatten und der blasse Schleier auf uns sinkt. . . Kein Schreckensgespenst also ist unser letzter Freund; sondern ein Endiger des Lebens, der schöne Jüngling, der die Fackel auslöscht und dem wogenden Meer Ruhe gebietet. . .“<sup>62</sup>. Was die Alten abbilden woll-

61 Herder, 2. Bd.V, 246: Wie die Alten den Tod gebildet? Ein Nachtrag zu Lessings Abhandlung desselben Titels und Inhalts.

62 Ebenda, 247/8.



ten, war nicht Thanatos selbst, meint Herder, sondern vielmehr sein Stellvertreter, der Bruder des Schlafes: „Ist auch selbst dieser Jüngling auf Grabmalen kein eigentlicher Tod, sondern ein lieber Genius des Lebens, der uns begleitet hat, der die Fackel unserer Freuden getragen. Nun steht er gesenkt mit trübem Blicke und sieht auf den Boden oder auf den Leichnam und löscht die Fackel“.

Während Lessing sich auf die Erörterung des Todesgenius beschränkt, legt der Dichter Herder, als Vertreter der neuen Humanitätsideen, eine differenziertere Gesinnung an den Tag, besonders in bezug auf die Gegensätze der Attribute: „Wie mancherlei Genien gabs, die Fackeln trugen, und sie also auch, wenn es die Bedeutung gebot, umkehren konnten!“ meint Herder. „Der Morgen als Genius schwingt sich mit der Fackel hinauf; der Abend läßt sich mit der gesenkten hinunter. Der Gott der Fröhlichkeit leuchtet mit ihr zum Gastmahl... Amor und Hymenäus schwingen die glücklichen Fackeln hoch; bei einer traurigen oder zerstörten Liebe lassen sie sie, durch eine natürliche Sprache des Symbols, sinken...“ Man denke an die klassischen Strophen von Bion über die Todesfeier des Adonis:

Siehe, nun lieget Adonis geschmückt in Purpurgewanden,  
Seufzende Liebesgötter umringen weinend den Todten.

...  
Wehe die Kütheria! Es jammern die Liebesgötter!  
Hymenaios löscht, auf der Schwelle, die lodernde Fackel  
Und verstreut den bräutlichen Kranz...<sup>63</sup>

Hochzeitsfackel und Brautkranz werden zu Sinnbildern des Todes umgedeutet.

In seiner Kritik von Lessings Schrift läßt Herder nicht außer acht, „daß auch die Gräber der Alten von traurigen Vorstellungen... vom Andenken der harten und wilden Todeswirkung nicht frei gewesen“<sup>64</sup>. „Nur die Ruhe des entseelten Leichnams“ und nicht „die fürchterliche und mächtige Gottheit will der Jüngling auf Grabmalen“ ausdrücken<sup>65</sup>.

Am Grabe Lessings führte Herder ein empfindsames Gespräch über den Tod.

Himmlischer Knabe, was stehst Du hier? Die glimmernde  
Nieder zur Erde gesenkt; aber die andere flammt [Fackel  
Dir auf Deiner ambrosischen Schulter an Lichte so herrlich!  
Schöneren Purpurglanz sah ja mein Auge nie!  
Bist Du Amor? – „Ich bins! Doch unter dieser Umhüllung  
Ob ich gleich Amor bin, heiß ich den sterblichen Tod.

63 Griechische Gedichte, hrsg. v. H. Rüdiger, o. O. 1936, 255–261.

64 Zitat nach H. Weinstock, Die Tragödie des Humanismus. Wahrheit und Trug im abendländischen Menschenbild, Heidelberg 1960, 225.

65 Ebenda.

Unter allen Genien sahn die gütigen Götter  
Keinen, der sanft wie ich löse das menschliche Herz“.  
„Aber wo ist Dein Bogen und Pfeil?“ Dem tapferen Weisen,  
Der sich selber den Geist längst von der Hülle getrennt,  
brauch' ich keiner Pfeile. Ich lösche die glänzende Fackel  
Sanft ihm aus; da erglimmt eilig vom purpurnen Licht  
Diese andre. Des Schlafes Bruder, gieß' ich ihm Schlummer  
Um den ruhigen Blick, bis er dort oben erwacht.  
„Und wer ist der Weise, dem Du die Fackel der Erde  
Hier gelöscht und dem jetzo die schönere flammt?“  
Der ists, dem Athene, wie dort den tapfern Tydides  
Selber schärfte, daß er die Götter ersah.  
Mich erkannte Lessing an meiner sinkenden Fackel,  
Und bald zündet' ich ihm glänzend die andere an.<sup>66</sup>

Die „lieben Genien“ treten allein oder paarweise auf in der zeitgenössischen Literatur der beiden Schöngeister, die recht eigentlich als ihre Urheber, ja als ihre Erfinder zu sehen sind. So geht gewissermaßen auf Herder die Gestalt des halbnackten, drapierten Jünglings zurück, der die europäischen Gottesäcker *ad nauseam* bevölkert. „Wenn also irgendwohin“, so belehrt uns Herder, „so gehört der Engel des Schlafs mit der gesenkten Fackel vor die Grabmäler der Christen, da der Stifter ihrer Religion es zu einem Hauptzweck seiner Sendung machte, den Tod in einen Schlaf zu verwandeln“.

Der Ästhetiker und Neu-Humanist Goethe, den der widerwärtige und unwürdige Tod Winckelmanns mit Grausen erfüllt hatte, hieß den lessing'schen Genius herzlich willkommen. Er bekennt im achten Buch von *Dichtung und Wahrheit*: „Am meisten entzückte uns die Schönheit jenes Gedankens, daß die Alten den Tod als den Bruder des Schlafes anerkannt... Hier konnten wir nun erst den Triumph des Schönen höchlich feiern und das Häßliche jeder Art, da es doch einmal aus der Welt nicht zu vertreiben ist, im Reiche der Kunst nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen verweisen“. In seiner anregenden Studie „Die Tragödie des Humanismus“ schreibt H. Weinstock: „Für Goethe aber bleibt die Schöpfung vom Tode verunstaltet, und nur die Kunst braucht diese Häßlichkeit nicht wahr zu haben“. So steigt Winckelmann „von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen empor“<sup>67</sup>.

Den Gegensatz zwischen dem mittelalterlichen Todesbild der irdischen Vergänglichkeit<sup>68</sup> und der klassizisti-

66 Herder, I, 152–154.

67 J. W. Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert, Tübingen 1805, 439: „Und in diesem Sinne dürfen wir ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen“.

68 Siehe Th. Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, in: Mitteil. der k. k. Central Commission zur Erforschung und



schen Thanatos-Figur zeichnet Schiller im Gedicht *Die Götter Griechenlands*:

Damals trat kein gräßliches Gerippe  
Vor das Bett des Sterbenden; ein Kuß  
Nahm das letzte Leben von der Lippe.  
Seine Fackel senkt ein Genius.

Ein ähnliches Bild malt Novalis im fünften Hymnus an die Nacht:

Ein sanfter Jüngling löscht das Licht –  
Sanft wird das Ende, wie ein Wehn der Harfe.

Auch Lenau besang die Lessing–Herder'sche Phantasiegestalt:

O, wie ward der Tod ein andrer,  
Als die Griechen ihn geschildert!  
Aus dem milden Götterboten  
Ist zum Schreckbild er verwildert.

Als ein Genius, der die Reise  
Sterblichen verkünden soll,  
Seine Hand zur Wange haltend,  
Stand der Tod gedankenvoll.

Schlaf und Tod als Zwillingsbrüder  
Standen oft auf einem Bilde;  
Beiden, ach, so weit Verschiednen  
Gleiche Bildung gab die Milde.

J. von Eichendorff spielt kokett auf das Thema Eros-Thanatos an:

Sein Mund schwillt zum Küssen,  
So lieblich und bleich,  
Als brächt' er ein Grüßen  
Aus himmlischem Reich.  
Eine Fackel wohl trägt er,  
Die wunderbar prangt.  
„Wo ist einer“ frägt er,  
„Dem heimwärts verlangt?“  
Und manchmal da drehet  
Die Fackel er um –

Als der dänische Veterinärprofessor Peter Christian Abildgaard starb, dichtete der empfindsame Blaustrumpf Friederike Brun ein Zwiegespräch zwischen dem Hingeschiedenen und dem Naturwissenschaftler Adam Wilhelm Hauch, worin es unter anderem heißt:

Die Fackel die sich trauernd senkte –  
(Hell umleuchtend alter Dämmerung Flor!)  
Die mit treuem Forschergeist er tränkte,  
Schwing vor seinem Sarkophag empor!<sup>69</sup>

Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmäler, N. F. X–XII, Wien (1884–86). Vgl. auch J. E. Wessely, *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst*, Leipzig 1876 und R. Helm, *Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*, Straßburg 1928.

69 F. Brun, *Gedichte*, 4. vermehrte Aufl. Zürich 1806, 223.

Im „Lebenscyclus Amor und Psyche“ derselben Dichterin heißt es unter anderem vom Genius des Todes: „Gieb die Müde nun mir, o trauter Bruder des Todes,/ Denn auch Ruhe selbst ist doch auf die Liebe nur Tod!/ Stille löscht' ich die Fackel, ein leiser Kuß auf die Lippe,/ Leicht aus der Urne dahin, Schwebet entfesselt sie nun!/ Der verschleiert dich floh, harrt dein mit himmlischen Thränen;/ Psyche! auf ewig nun bist Amors Vermähltete du!“<sup>70</sup> Ob wohl Zoega der Freundin den Sinn dieser pathetischen Zeilen eingeflüstert hat?

In seiner Abhandlung „*Der Sensesmann, Thanatos und der Engel des Todes*“<sup>71</sup> legt Carl Fehrmann Rechenschaft ab über den „schwedischen Thanatos“. In der Romanze „der Friedhof“ von P. D. A. Atterbom läßt der Dichter den Toten sprechen vom Jüngling mit der Fackel, der in einem goldenen Mantel gehüllt sich an die Pforte des Abends lehnt. Er winkt mit einem Palmenzweig und Myrte schmückt seine sternigen Haare. Das Bild ist prunkvoll und typisch für den Verkündiger des neuen „Phosphoros“-Stiles (erster Jahrgang der gleichnamigen Zeitschrift, Uppsala 1810). Atterbom sollte ein künftiger Verehrer Thorvaldsens werden. Der Schwede Grafström, der den Mythos von Amor und Psyche im Lichte der platonischen Präexistenzlehre behandelt hat, betont die Verwandtschaft zwischen Eros und Thanatos, in seinem Gedicht „*Platos Traum*“: „Wir tragen beide Fackeln und Flügel, ein ähnlicher Kranz liegt um unsere lockigen Häupter. Die gleiche Jugend strahlt aus unseren Stirnen“. Platon irrt sich, wenn er den Tod für die Liebe hält<sup>72</sup>. Esaias Tegnér tauft Thanatos – stellt Fehrmann fest – und macht aus ihm einen christlichen Engel. Der Tod, behauptet Tegnér, sei der Bruder der Liebe, doch habe der Glaube mit seiner Sense gespielt. „Ich sehe ihn“, phantasiert Johann Gabriel Oxenstierna, „er kommt ohne Sense, freundlich wie der Schlaf, mit umgekehrter Fackel. Ihn begleitet der Engel der Hoffnung; indem jener seine Fackel löscht, zündet dieser die seinige an“<sup>73</sup>. So haben ihn Canova und Thorvaldsen dargestellt. Der klassizistische Geniusengel ist sanft und milde, eher demjenigen der Verkündigung gleich, als dem unerbittlich strafenden des Alten Testaments. Aber auch letzterer ist dem Knochenmann vorzuziehen, erklärt Lessing, denn „welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel als ein Gerippe bilden wollen?“<sup>74</sup>

70 F. Brun, *Neue Gedichte*, Darmstadt 1812, 151.

71 Fehrmann, *Thanatos*; vor allem Abschnitt II: *Nyantikens Thanatos*. Die oben zitierten Gedichte sind nach dieser wichtigen Untersuchung wiedergegeben.

72 Fehrmann, *Thanatos*, 85.

73 Fehrmann, *Ruinromantiken*, 5–26.

74 Zitat nach H. Weinstock, 219. Friederike Brun notiert bei ihrem



„Wir malen den Tod als ein garstiges Gespenst“, meint der Schwede Gudmund Göran Adlerbeth. „Die Griechen malten ihn als den Bruder des Schlafes, einen Genius mit umgekehrter Fackel“<sup>75</sup>.

„Aus dem Seelenbild des Schmetterlings zu den Füßen des Schlafes entstand ein schöneres“, schreibt Herder, „nämlich die Darstellung der Psyche mit Schmetterlingsflügeln, die der Schlaf umarmet. . . Das es der Schlaf und nicht immer der Amor seyn sollte, der die Psyche umarmet, zeigt nicht nur die herabgesenkte Fackel, sondern auch der häufige Gebrauch dieser Idee auf Särgen und Grabmahlen. . .“ „Wer war dem Schlafe näher verwandt als Amor?“ fragt Herder. Seiner Meinung nach durfte aber die umgekehrte Fackel „nur erhoben werden, wie sie bei Genien erhoben war. Der erschlafte Bogen war ohnedem Amors Werkzeug und so kam Psyche. . . mit Amor und allen fröhlichen Genien in Gesellschaft. . .“.

Aloys Hirt<sup>76</sup> behauptet, man müsse unterscheiden zwischen der Darstellung „des materiellen Schlafes und dem Genius, der den Schlaf bringt: und ebenso mit Rücksicht des Todes“<sup>77</sup>. Während Klotz allenthalben Amorinen erblickte, bemühte sich Lessing, ihre Anzahl zu mindern, „oft mit Recht, doch mitunter, wie es gerne geht, gar zu eifrig danach, bloß zu widersprechen“. Diese Äußerung verdanken wir dem dänischen Theologen Børge Thorlacius in seiner 1810 in Kopenhagen erschienenen Abhandlung *Fabulæ de Psyche & Cupidine*<sup>78</sup>. Als Kenner der antiken Todesikonographie hilft uns Georg Zoega mit der folgenden Beobachtung weiter: „Ein anderes Totengefäß, welches in Villa Giustiniani steht, zeigt uns die gewohnte Gruppe wiederholt (d. h. Psyche und Eros umarmt), aber Psyche hält außerdem in der einen Hand, wie der Genius des Todes pflegt, die Fackel nach unten umgekehrt, um das Ende dieses sterblichen Lebens als Rückkehr in den

Besuch im Museum von Portici: „Ein Todtengerippe in Lebensgröße, von schwarz und weißen Steinen, grausig anzuschauen! Wo mag das gewohnt haben bey den Griechen?“ (Prosaische Schriften IV, Zürich 1801, 314).

75 Siehe Fehrmann, *Ruinromantiken*, 17. Adlerbeth (1751–1818) gehörte zur Suite Gustafs III. auf dessen Italienreise 1783–84. Der König erwarb für seine Antikensammlung fünf *Genij mortuarij dormenti* (*Ruinromantiken*, 16).

76 Goethe hatte den Weimarer Hofrat an Herder als Rom-Führer empfohlen; „er ist ein Pedante, weiß aber viel“. Wegen der drohenden politischen Verhältnisse in Italien übersiedelte Hirt 1796 nach Berlin; er wurde Professor an der Kunst- und Bauakademie und Ordentlicher Professor an der Universität (1810).

77 Hirt, 196, 2. Vgl. F. Inghirami, *Monumenti etruschi*, Badia Fiesolana 1821, I, 357–63; der Verfasser hegt *una folta nube di dubbi* bezüglich der Interpretation der „Genien“.

78 B. Thorlacio, *Fabula de Psyche et Cupidine*, *disquisitio mythologica*, Havniae 1810.

Schoß der Gottheit anzudeuten. . .“<sup>79</sup>. In ähnlichem Sinne schreibt Böttiger: „Den Begriff der Gegenliebe, den wir gewöhnlich damit verbinden, drückt die alte Kunst stets durch die berühmte Gruppe von Amor und Psyche aus. Sollte es aber gar dem Liebe lösenden Amor gelten, in dessen Dienst Ovid seine *Remedia (Amoris)* dichtete, so war es der Genius mit der umgekehrten Fackel, der *Amor Lethaeus*, dessen Bildnis in Rom in der Kapelle der Venus Erycina zu sehen war, welchen Lessing, wie bekannt, viel zu eng bloß auf den Genius des Todes beschränkte“<sup>80</sup>. „Ist aber Psyche ihm entführt“, erklärt Otto Jahn, „so trauert er um ihren Verlust, er senkt die Fackel, die er einst gegen sie richtete, und durch diese Beziehung auf die ihm entrissene Psyche wird er zum Todesgott“<sup>81</sup>.

Wir müssen uns nun dem eigentlichen Thema, der klassizistischen Sepulchrkunst, zuwenden. Während die fackeltragenden Jünglinge und Flügelkraben von den späteren Forschern vielfach als Genien des Todes und der ewigen Ruhe betrachtet werden, ist es das Verdienst von Hans Peter l'Orange, eine ikonologische Revision der Lessing-Herderschen Auffassung geleistet zu haben. Schon der dänische Philologe J. L. Heiberg gibt zu, daß Lessing Recht habe, jedoch im negativen Sinne: den abscheulichen Knochenmann mit der Sense kannte das Altertum nicht; zwar kommen Skelett-Darstellungen vor als *memento mori*, in Pompeji und Boscoreale. Lessing – fährt Heiberg fort – hatte sich aber glücklicherweise geirrt in seiner Deutung des Fackeljünglings als Sinnbild des Todes. Heiberg zitiert ein Epigramm Schillers, das man dem Dichter der „Götter Griechenlands“ nicht zugebraut hätte:

Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel;  
Aber, Ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht!<sup>82</sup>

Noch im Jahre 1837 äußert sich Baron von Stackelberg folgendermaßen: „Als die späteste Darstellung des Todes ist ein Genius mit umgestürzter Fackel zu betrachten, ein Bild des auslöschenden Lebens, welches der Römerzeit angehört“<sup>83</sup>. Es gibt keine Todesgenien, behauptet l'Orange, sondern nur Erosen; die ikonologische Frage läßt sich lediglich lösen mit Hilfe des hellenistischen Märchens von Amor und Psyche<sup>84</sup>. „Wenn die Begleiterin

79 G. Zoegas Abhandlungen, herausg. und mit Zusätzen begleitet von Gottlieb Welcker, Göttingen 1817, 87.

80 C. A. Böttiger, *Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts*, ges. u. herausg. von J. Sillig, Dresden–Leipzig 1837, I, 163.

81 O. Jahn, *Archäologische Beiträge*, Berlin 1847, 197.

82 Zit. nach J. L. Heiberg, *Fra Hellas og Italien*, Köbenhavn 1929, I, 62.

83 l'Orange, 74.

84 l'Orange, 73.



des Genius Psyche ist, die ihn liebkost, kann er selbst nur Eros sein“. Also haben die römischen Fackelputti gar nichts mit den „Todes-Genien“ zu schaffen. Das magische Liebesverhältnis zwischen Amor und Psyche wird unterbrochen durch den Fall der letzteren, indem sie, dem falschen Rat der neidischen Schwester folgend, mit der Lampe den bisher unsichtbar gebliebenen Körper des göttlichen Liebhabers beleuchtet. Kein Ungeheuer erscheint, sondern der schönste und gefährlichste aller Olympier. Köstliche Locken bedecken den milchweißen Hals und die Purpurwangen. Die Flügel schimmern als tau-benäßte Blumen. Am Ende des Lagers liegen der Bogen, der Köcher und die Pfeile. Ein brennender Tropfen Öl fällt aus der Lampe auf den Gott. Er wacht auf und verläßt die irdische Braut. Somit fangen die Leiden der Königstochter an, die sie bis in das dunkle Reich der Toten hinabführen. Nach schweren Prüfungen sühnt sie ihre Schuld und wird schließlich von Merkur gen Himmel geführt, um wieder vereinigt zu werden mit ihrem olympischen Bräutigam. Jupiter gibt ihr Ambrosia zu speisen und sagt: „Sei unsterblich“. Und als die Zeit verstrichen war, gebar sie eine Tochter, die wir Liebeslust nennen.

Auf den römischen Sarkophagen sind bisweilen geflügelte Knaben dargestellt, welche das Bildnis, d. h. die Seele des Verstorbenen emportragen, eingefaßt in einem runden Schild, der wiederum das Weltbild, *imago mundi*,



25. J. Wiedewelt, *Genius*, 1797. Entwurf für das Bodenboffsche Denkmal

vertritt. Es handelt sich hier nicht um „Genien“, nach l'Orange, sondern um Eros als *Psychophoros*, als Seelenträger, der die Psyche zum Himmel befördert<sup>85</sup>. Platons lautere Schönheitswelt und die Ideen des Neuplatonismus kommen in diesen Totenbildern zum Vorschein: „Du, der du deine verhehlende Hülle abgeworfen hast, verlasse das Grab – d. h. den Körper –, welches deine hohe Seele barg. Nun erreichst du deine himmlische Braut“. So spricht das Orakel zu Plotinus' Seele<sup>86</sup>.

85 H. P. l'Orange, *Erotisk dödssymbolik på romerske sarkofager*. Kunst og Kultur, Oslo 1961, 73. Vgl. Panofsky, Abb. 115 (= l'Orange, ebenda Abb. 7): „Die *imago clipeata* der Verstorbenen, zuweilen zwischen den Figuren von Schlaf und Tod...“ (sic!)

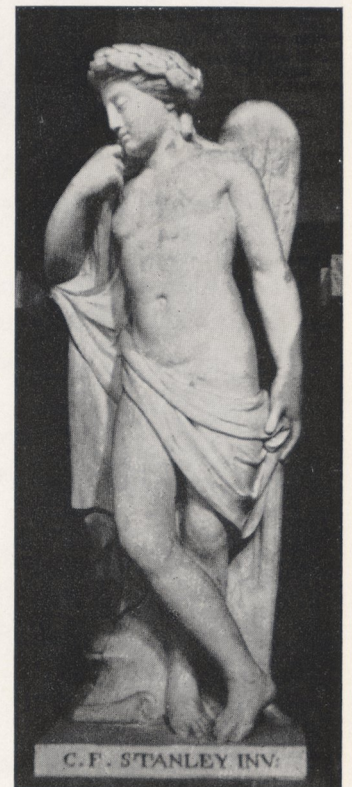
86 l'Orange, 70.



24. J. Wiedewelt, *Sepiazeichnung*. Kopenhagen, Kgl. Akademie der schönen Künste



26. J. Wiedewelt, *Denkmalsentwurf (Detail)* Kopenhagen, Kunstakademie



27. C. F. Stanley, *Thottsches Grabmal*, 1789. Sorø bei Kopenhagen





28. J. Scheffauer, Todesgenius. Stuttgart, Württ. Staatsgalerie



29. A. Trippel, Denkmalsentwurf. Kopenhagen, Kgl. Kupferstichkabinett



30. A. Trippel, Federzeichnung. Kopenhagen, Kgl. Kupferstichkabinett

Besonders wichtig ist folgende Feststellung von l'Orange: Die Grabbilder zeigen uns nicht den blassen „Genius“, sondern den „Feuergott“, Eros, wie ihn Apuleius nennt. Es handelt sich nicht um die erlöschende Fackel des Lebens, wie wir gewöhnt sind, sie uns vorzustellen. Die Flamme stirbt nicht, sie brennt fortdauernd weiter (vgl. Abb. 13–14). Die Fackel wird nur umgekehrt, um wieder aufgerichtet zu werden (Abb. 15) „als Hochzeitsfackel, Liebeskerze, als das lodernde Feuer, das Eros anzündet in Göttern und Menschen; ein Feuer, aus dessen Asche sich ein neugeborener Vogel Phönix hinaufschwingt ins Reich der Unsterblichkeit“. „Wann senkt Eros die Fackel?“, fragt l'Orange. „Das tut er bei der gescheiterten Hochzeit, wenn ihn Psyche täuscht. Wann hebt Eros die Fackel? Das geschieht, wenn Psyche ihre Schuld gesühnt hat und wenn sie mit ihrem himmlischen Gatten auf ewig vereinigt wird, das heißt durch den Tod.“

Dank dieser überzeugenden Auseinandersetzung mit der literarischen Deutung des Klassizismus hat der norwegische Forscher den lessingschen „Tod“ als ein Wahnbild erwiesen. „Zur Sage von Amor und Psyche gehört auch die Fackel, als Liebessymbol“, betont Sigrid Maria Christie in ihrem Büchlein über die norwegische Grabmal-kunst des Klassizismus<sup>87</sup>. Apuleius spricht in seinem *Asinus Aureus* von angezündeten Hochzeitsfackeln; auf den römischen Sarkophagen mit mythologischen Liebesszenen spielen fackeltragende Erogen eine bedeutende Rolle (Abb. 11). Sie begleiten Diana nach Endymion und machen Dionysos auf Ariadne aufmerksam. Der Morgenstern und der Abendstern, Hesperos und Phosphoros, werden ebenfalls als fackeltragende Erogen dargestellt. Laut Ramlers „Allegorische Personen zum Gebrauche der bildenden Künste“, Berlin 1788 soll die eheliche Liebe versinnbildlicht werden mittels zweier gekreuzter Fackeln. Dieses Motiv wurde schon in der Grabsymbolik der römischen Kaiserzeit benutzt. Im Zusammenhang mit dem Fackel-Thema machen wir auf ein unpubliziertes Sarkophagrelief aufmerksam, das, soweit wir wissen, in seiner Art einzig ist. Es befindet sich im Museum zu Velletri in demselben Raume, in dem der berühmte Prunksarkophag aufgestellt ist (Abb. 17). An den Ecken der Vorderseite sind Amor und Psyche einzeln dargestellt, jeder an die umgekehrte Fackel gelehnt. Sonst treten sie immer als Liebespaar auf (Abb. 12), oder Amor steht allein.

87 S. M. Christie, *Våre gravminner under klassisismen*, Fortidsminner XXXVIII, Oslo 1954.



### III. DIE DENKMÄLER DES KLASSIZISMUS

Es gilt nunmehr noch den Todesgenien als einem kunsthistorischen Phänomen einige Schlußbetrachtungen zu widmen und eine knappe Chronologie vorzustellen. Ganz unklassisch aufgefaßt ist das trauernde Erotenpaar mit ausgebreiteten Flügeln, das sich mit gekreuzten Beinen auf eine überdimensionierte Fackel stützt, die eher einem Besen ähnlich ist (Abb. 21). Diese bäurische Interpretation eines antiken Themas an der romanischen Domfassade zu Modena verdanken wir dem im 12. Jahrhundert tätigen lombardischen Meister Wiligelmo.

„We take it for granted“ schreibt Panofsky, „that such a pair represents Sleep and Death; but we owe this knowledge only to Winckelmann, and, above all to Lessing. Before the eighteenth century even such knowledgeable archeologists as Giovanni Pietro Bellori and Jan Gruyter considered figures of this description as representations of Cupid. Unquestionable Master Wiligelmo of Modena Cathedral ... could hardly have interpreted them otherwise...“<sup>88</sup>.

Die mittelalterlichen Totentänze – *les dances macabres* – werden von dem schönheitshungrigen Renaissancegeist als unästhetisch abgelehnt. So erscheinen anmutige Fackelputti auf den römischen Wandgräbern des späten Quattrocento, wie etwa auf demjenigen des Giovanni Colonna in SS. Apostoli (Abb. 22), von Luigi Capponi nach 1484 ausgeführt, sowie auf dem Denkmal für den Kardinal Bernadino Lonato (ca. 1500) in S. Maria del Popolo. Ferner seien die Sepulkralskulpturen in Neapel erwähnt, die dem Galeazzo Pandono (S. Domenico Maggiore) und dem Carlo Gesualdi (Museo di S. Martino) gewidmet sind (gest. 1514 bzw. 1523). „En France“, schreibt Emile Mâle, „on voit persister jusqu'à la fin du XVI siècle, et même jusqu'aux premières années du XVIIe, les souvenirs de ce XVe siècle, qui eut le génie de la mort“<sup>89</sup>. Die Grabsteine in der Ile-de-France zeugen davon, wie z. B. derjenige in der Kirche zu Sevrans

(Seine-et-Oise), aus dem Jahre 1587 (Abb. 23). Fackel, „Genien“ halten Wache am Sarge; Schädel, Gebeine, Kreuz und Sense fehlen nicht als Todesembleme<sup>90</sup>.

Der Knochenmann spielt in der Kunst Berninis eine untergeordnete Rolle. Man denke an die Papstgräber für Urban VIII. und Alexander VII. in der Peterskirche mit ihren lebensbejahenden weiblichen Allegorien, denen gegenüber der Tod gleichsam entfliehen muß. Diese effektvolle und eindringliche Inszenierung wird in der französischen Sepulkralskulptur von Ludwig XIV. bis zum Ende des *ancien régime* bis zum Exzess gesteigert. In seinem grenzenlosen Ich-Gefühl will der Barockmensch über den Tod triumphieren und *in effigie* weiterleben. Statt der Engel halten zwei fliegende Skelette den Vorhang auf dem Grabmal der Familie Castellani in St. Germain-des-Près zu Paris (1675). Der Tod ist nicht mehr Herr, sondern Lakai<sup>91</sup>. Bei der Bestattung des Erzbischofs von Salzburg stand das Gerippe lorbeerbekrönt auf der Weltkugel mit Bogen und Pfeil, zuoberst auf dem *castrum doloris*. Auf dem Prunkgrab des Grafen d'Harcourt in Notre-Dame de Paris (ab 1774) verteilt Pigalle die Rollen der Sarkophaghüter zwischen dem verhüllten Knochenmann, der den Wanderstab des ausgezehrten Greises entgegennimmt, und dem trauernden „Genius“, welcher den Deckel des Sarges öffnet. Stundenglas und Fackel halten sich die Waage. Hier tritt bereits der Lessing'sche Tod auf die Bühne, allerdings nur als zusätzliche Gestalt. Die dritte Figur in diesem theatralischen Quartett ist die hinzueilende Witwe, anscheinend in dem Wunsche, sich mit dem geliebten Gatten wiederzuvereinigen.

Diderot schreibt vom Harcourt-Denkmal: „C'est le plus beau galimatias qu'il y ait en sculpture“<sup>92</sup>. Fast tragikomisch dünkt uns das Zwiegespräch zwischen einem weiblichen Engel und einem lässig hingestreckten Skelett, das einem *Theatrum Anatomicum* anzugehören scheint. So tadellos sauber ist das Gerippe auf dem Grabmal des James Dutton,

88 E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Figura 10, Stockholm 1960, 94; vgl. Ladendorf, 86, Anm. 35 („romanische Genien mit gesenkter Fackel.“) R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*. Milano 1956, Abb. 49, 52 (*Geni reggifiaccola*), 48, 50 (mögl. antike Vorbilder: *genietti fumerari*). Vgl. ferner Panofsky, Abb. 123: Eroten mit „überdimensionierten“ Fackeln, Portus Romae.

89 E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris 1932, 223.

90 Ebenda, fig. 121.

91 P. Johansen, *Dödens Billede* (Das Bild des Todes), Köbenhavn 1917, 120.

92 J. Seznec, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford 1957, 37f.; L. Réau, J.-B. Pigalle, Paris 1950, 101–02, Taf. 24.





31. D. Cardelli, Grabmal der Gemahlin des Prinzen von Sachsen (Detail). Fermo, Dom



32. E.G. Götbe, Grabmal für Lady Temple, 1810. Rom, Prot. Friedhof

vom älteren Westmacott, in Sherborne, Gloucestershire (1791)<sup>93</sup>.

Trauereroten kommen sporadisch vor in der römischen Sepulkralkunst des 17. und 18. Jahrhunderts, wie z. B. auf dem Bolognetti-Grabmal in der Kirche Gesù e Maria am Corso (Francesco Aprile, 1667), auf dem Gabrielli-Grab in S. Sebastiano (1711), ferner auf Kardinal Giovanni Battista Rezzonicos Grabmal, vom Iren Christopher Hewetson (1787), und schließlich auf dem Grabmal des Kardinals Raniero Simonetti in S. Salvatore in Lauro. Frömmigkeit und Tugend in der Gestalt eines Engels siegen über Zeit und Tod auf dem schwarz-weißen Marmor-Epitaph des Ehepaares Gersdorpha in der Kirche zu Töllöse auf der Insel Zeeland (um 1690)<sup>94</sup>. Ebenfalls aus der Werkstatt des Antwerpeners Thomas Quellinus stammt das Epitaph von Christian de Lente in der deutschen Gemeindekirche Sankt Petri zu Kopenhagen (nach 1704 entstanden). An die reich verzierte, wappengeschmückte Urne lehnen sich zwei geflügelte Fackelputti<sup>95</sup>.

Das Motiv des Todesgenius ist schon angedeutet in einigen unveröffentlichten Zeichnungen des dänischen Bildhauers Johannes Wiedewelt (Kopenhagen 1731–1802), eines Schülers des jüngeren Coustou in Paris<sup>96</sup>. Sein Lehrer hatte das Genius-Thema benutzt auf dem Grabe des Dauphin (Seznec, Abb. 25). In der Sammlung von Architekturzeichnungen in der Kopenhagener Akademie wird eine Sepiakomposition von Wiedewelt aufbewahrt, mit folgendem Text: „*Le Génie de Beaux-Arts appuyé contre une palme regarde un Griffon (symbole de l'Immortalité) en montrant les Attributs de Beaux-Arts posée sur une Cube*“<sup>97</sup>. Dieselbe nackte Knabengestalt erscheint auf einem anderen Blatt, wo sie die Stellung eines Todesgenius einnimmt. Auch im Profil, mit gekreuzten Beinen, tritt der kaum erwachsene Jüngling auf<sup>98</sup> (Abb. 24). Der Genius des Todes liegt mit seiner noch brennenden Fackel in der Lünette des Bodenhoff'schen Grabmals auf dem Assistens-Friedhof zu Kopenhagen (1797)<sup>99</sup>. Auf dem Entwurf<sup>100</sup> lehnt sich der schlafende Genius, mit Todes- und Handelsem-

93 R. Gunnis, Dictionary of British Sculptors, 1660–1851, London 1953, pl. XXXII.

94 V. Th. Ussing, Billedhuggeren Thomas Quellinus, Köbenhavn 1926, fig. 25.

95 Ebenda, fig. 60.

96 Wiedewelt war Winkelmanns Hausgenosse und erster Romstipendiat (1754–58) der 1754 begründeten königl. Akademie der Schönen Künste zu Kopenhagen.

97 Mappe B-1, 310.

98 Skizzenbuch C 19, 151.

99 Gravminder fra Københavns og Frederiksberg Kirkegaard, 1912, Abb. 7; Vgl. Wiedewelt's Weyse-Epitaph, Deutsche Skt. Petri Kirche, ebenda.

100 Mappe B-1, 315.

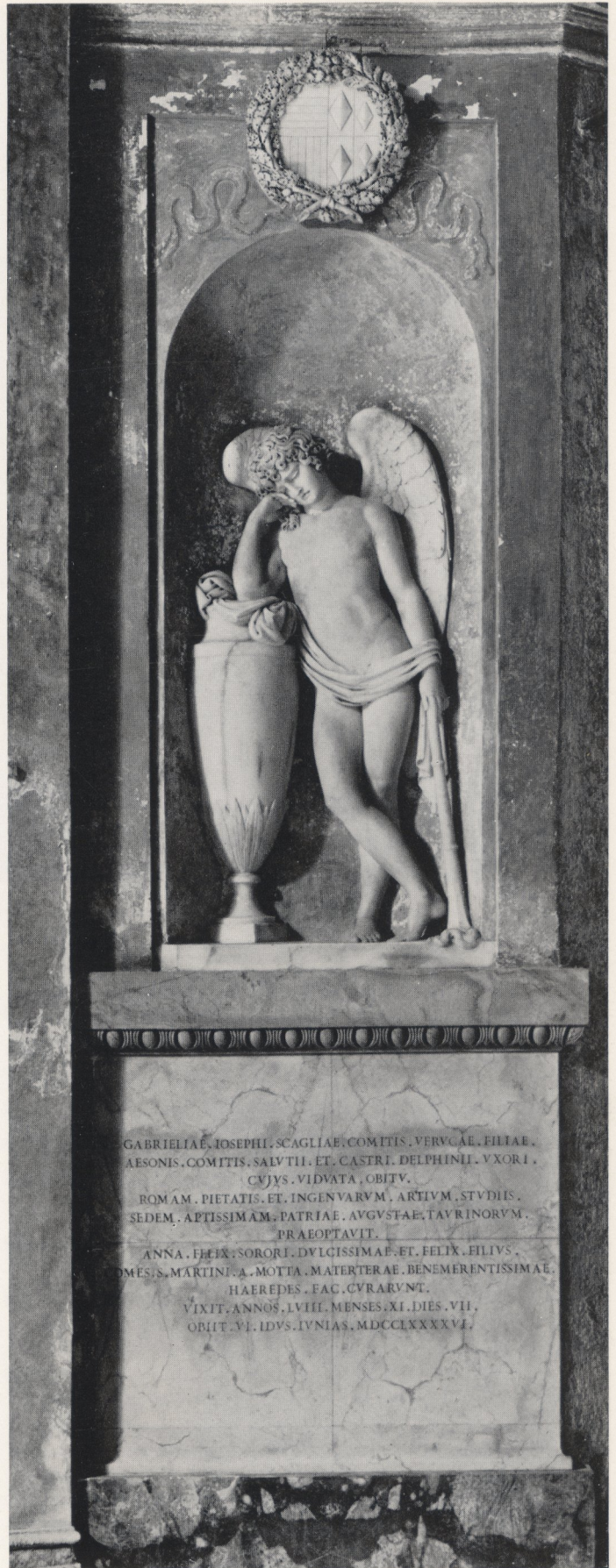




33. A. Canova, Genietto. Grabstele für Gräfin Elisabeth Mellerio, 1812/13. Gernetto (Brianza), Villa Somaglia



34. J. Chardin, Amour enchaîné, 1788. Französ. Privatbesitz



35. Grabmal des Giuseppe Scaglia, 1795. Rom, S. Marco



blemen versehen, an einen würfelförmigen Stein (Abb. 25), dem später Schiffsschnäbel hinzugefügt wurden. Sergels Lehrer Larchevêque hat ein heute verschollenes Grabmal ausgeführt, welches ebenfalls mit *rostra* geschmückt war; diese Arbeit ist nur mehr in einer Sepia-Zeichnung überliefert. Die rauchende Fackel des stehenden Genius neben dem Merkurstab scheint im Wasser zu erlöschen<sup>101</sup>. In einem weiteren unpublizierten Denkmalsentwurf Wiedewelts, ebenfalls in der Kopenhagener Akademie (Abb. 26), erscheint ein stehender Flügelgenius mit Kranz und Fackel<sup>102</sup>.

Wiedewelts um wenige Jahre jüngerer Zeitgenosse Carl Frederik Stanley (Westminster 1738 – Kopenhagen 1813) hat den Todesgenius, freilich ohne Fackel, als reifen Jüngling dargestellt, stehend zwischen den in Marmor gefertigten Sarkophagen der Thott'schen Grabkapelle in der Kirche zu Sorö bei Kopenhagen (1789) (Abb. 27). Er schlummert mit übereinander geschlagenen Beinen; das Haupt ist lorbeerbekrönt. Die Stellung ist keineswegs anmutig und der Faltenwurf recht ungeschickt arrangiert<sup>103</sup>. Ein Entwurf im Kopenhagener Nationalmuseum zeigt den Jüngling in Vorderansicht<sup>104</sup>. Noch weniger gelungen als diese Statue scheint das ungefähr um dieselbe Zeit entstandene Relief des Württembergers Jacob Scheffauer in der Staatsgalerie in Stuttgart (Abb. 28). Die übertriebene Länge der Fackel erscheint wie ein kompositorischer Not-

behelf. Der Wiedewelt-Schüler Alexander Trippel (Schaffhausen 1744 – Rom 1793) hat, außer dem sitzenden Todesgenius vom Schwarzenberg-Denkmal, einige gezeichnete Entwürfe hinterlassen, die sich z. T. im Kopenhagener Kupferstichkabinett befinden<sup>105</sup>. Unter diesen interessieren uns, dem Thema nach, ein Säulendenkmal mit wuchtigen allegorischen Frauengestalten und zwischen ihnen zwei stehenden Genien (Abb. 29), die jeweils die Fackel nach oben und nach unten halten, als Sinnbilder des Lebens und des Endes des irdischen Daseins<sup>105</sup>. Eine lockere, signierte Federzeichnung ist mit dem Wort „Zeit“ bezeichnet (Abb. 30). Sie entspricht dem klassischen Stellungsmotiv des jugendlichen, auf die Fackel gestützten Eros<sup>107</sup>.

Der Geist Winckelmanns durchdringt den *Genio della Morte* auf dem Grabmal des Prinzen von Sachsen, im Dom von Fermo, einem Werk des jungverstorbenen römischen Bildhauers Domenico Cardelli (1767–97) (Abb. 31). Ein kühler Hauch aus der Epoche der „schönen Seelen“ weht uns entgegen vom Antlitz des lockigen Epheben, der sich an die Urne der Gräfin Lusazia lehnt. Androgyn ist die neuantike Genius-Auffassung; die Kleidung ist keine Chlamys, sondern ein Leichentuch. Die Idee dieser Sepulkralskulptur auf architektonischer Folie habe nichts Neues anzubieten, meint Zoega, aber die Ausführung sei gefällig, die Stellung der Figur gut und schlicht, die Zeichnung lobenswert. Er tadelt aber die flache, dunkle Pyramide, die einen schlechten Geschmack verrate<sup>108</sup>.

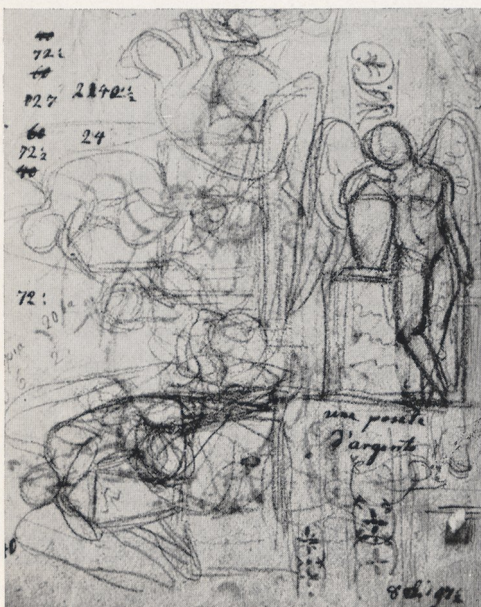
Der Fackeljüngling fehlt auf keinem europäischen Friedhof aus der Zeit um 1800 bis 1840. Wir könnten bis zum Überdruß Beispiele aufzählen und wiedergeben, von stehenden, sitzenden oder halb liegenden Gestalten, alleine und zu zweien, meist entschlummert oder traurig verträumt, öfters in Begleitung von allegorischen Figuren, wie der Religion, der Hoffnung oder der Sorge. Sie stützen sich auf die Fackel, die Urne, die Meta oder das Bild des Verstorbenen. Der Russe Martos zeigt ihn auf dem offenen Sarg ruhend, im Museum zu Moskau (1782). Die Darstellungen sind nicht nur plastisch, sondern auch gemalt, wie z. B. in *grisaille* in dem *Cimitero Comunale* zu Bologna<sup>109</sup>. Die Themen sind Legion, von den gekreuzten und geraden Beinen bis zum Adonismotiv, d. h. im Profil gesehen,

101 R. Josephson, *Sergels fantasi*, Stockholm 1956, Abb. 32.

102 Mappe B-1, 274.

103 Danmarks Kirker, udgivet af Nationalmuseet, Kbhvn 1936; Sorö Amt, I, 105, Abb. 66.

104 V. P. Christensen, *Engle og Genier i dansk Skulptur i 18. Aarhundrede*, in: *Kunstmuseets Aarsskrift II* (1915), 131.



36. B. Thorvaldsen,  
Entwurf.  
Kopenhagen,  
Archiv Thorv.  
Museum

105 Mappe, TD 133 A, 138, 157.

106 Mappe, TD 138, Nr. 8 und 9.

107 Mappe TD 133 A, Nr. 101.

108 Bericht an die Kopenhagener Akademie, Rom, 28. VI. 1793, veröff. in: *Minerva* (1799), I, 271; siehe auch ebenda II, 145 ff., Album, *Giornale letterario e di Belle Arti XXVII* (1860), 193–196, 211–215, V. P. Christensen, *Nordisk Tidskrift*, 1916, 133 ff.

109 *Descrizione della Certosa di Bologna, ora Cimitero Comunale*, Bologna 1828–1842, tav. 29.





37. B. Thorvaldsen, Todesgenius vom Böhmer-Denkmal, ca. 1812. Kopenhagen, Thorv. Museum



38. A. Canova, Stuart-Denkmal (Detail), 1814. Rom, St. Peter

mit Stand- und Spielbein<sup>110</sup>. Die Sitzstellungen muten jedoch oft recht unbequem an<sup>111</sup>. Immer lodert die gesenkte Lebensfackel vor dem endgültigen Erlöschen. Meistens sind es wackere, nackte oder dürftig drapierte Jünglinge mit Engelsgefieder, doch auch Putti nach römischem Muster. Die ehemaligen Kartausen in Bologna und Ferrara und der Riesenfriedhof von Staglieno bei Genua sind wahre Fundgruben für Todesgenien<sup>112</sup>. Auch an der

Cestiuspyramide begegnen wir dem schweigsamen und milden klassizistischen Thanatos<sup>113</sup>. Das Denkmal für Lady Temple (1810) (Abb. 32), vom schwedischen Bildhauer Erik Gustaf Göthe, ist wahrhaft griechisch erlebt<sup>114</sup>. Es ist ein Vorläufer von Thorvaldsens Borkowska-Grab (1816). In den römischen Kirchen erblicken wir auf Schritt und Tritt den „lieben Genius“ Herders, in weißen Marmorreliefs gestaltet<sup>115</sup>. Der sächsische Hofbildhauer Franz Pettrich

110 Vgl. Hartmann 1967, Abb. 51–55, Anm. 234–244.

111 Man denke etwa an den sitzenden Genius auf Canovas Cenotaph in der Frari-Kirche in Venedig. Siehe ferner Certosa di Bologna, Abb. 80. Sitz-Genien kommen beispielsweise vor auf dem Winckelmann-Denkmal bei S. Giusto, Trieste, auf Cardelli's Marmorgrab für die Gräfin Grabowska in Polen (V. P. Christensen in: Nordisk Tidskrift, 1916, 138f.) und anlässlich der Todesfeier, dem finnischen Maler Alexander Lauréus zu Ehren, in Byströms Stockholmer Studio, am 14. II. 1824 (T. Stjernschantz, Alexander Lauréus, Helsingfors 1914).

112 Siehe La Certosa di Ferrara, Ferrara 1914. Zahlreiche Stelen und Denkmäler von A. Tadolini, R. Rinaldi, P. Tenerani, C. Baruzzi u. a.

113 Grabstelen für Rosa Bathurst (1824 im Tiber ertrunken; Genius mit Fackel, Schmetterling und Mohnstengel, Adonis-motiv); für Bertie Matthew (1811–44); für Leonilde Pulini.

114 J. Beck-Friis, Protetantiska Kyrkogården i Rom, Malmö 1956, Abb. S. 22; mit Zitat von Axel Munthe: „Döden är en vän yngling med kransade lockar och drömtungd panna, skön lik Kärlekens Genius; och sakta släcker han livets ljus i den utbrunna fackla han trampar under sin fot“. – Der Bildhauer Göthe hat ferner einen über der Erdkugel schwebenden Fackelamor gemeißelt, welcher den Psyche-Schmetterling in der gehobenen linken Hand vor sich hält.

115 Z. B. Grabmal für Giuseppe Scaglia, S. Marco (1795). Arbeiten von Giuseppe de Fabris (S. Rocco), Francesco Righetti (S.





39. H. E. Freund, Modell für das Grabmal der Eltern. Berlin, Dorotheenkirche



40. B. Thorvaldsen, Grabrelief der Baronin Schubart, 1814. Kopenhagen, Thorv. Museum

hat Fackelputti gewählt für den Sarkophag seiner verstorbenen Frauen (1805); auf dem Denkmal der Familie Leyhn (Ton, 1819/20)<sup>116</sup> triumphiert der Genius wie ein Sieger auf dem Schlachtfeld der Toten. Akademisch-konventionell ist des Österreichers Johann Nepomuk Schallers (1777–1842) Todesgenius mit Fackel und Kranz<sup>117</sup>.

Unsere Schlußbetrachtungen seien einigen Grabmalschöpfungen der beiden Hauptvertreter des römischen Hochklassizismus gewidmet, Canova und Thorvaldsen. Hinter dem ekstatischen Blick und den wirren Locken des sitzenden *Genio della Morte* auf dem Grabmal Clemens' XIII. in St. Peter (Abb. 27) ahnt man noch den dynamischen Geist Berninis. Karl Ludwig Fernow wirft diesem „schmachtenden“ Jüngling vor, er habe „weder Knochen noch Muskeln unter der glatten, wächsernen Oberfläche seines Körpers“. Um dies zu illustrieren zitiert der Freund Friederike Bruns einen französischen Schriftsteller: „Combien des statues modernes privées d'os et de nerfs ne se soutiennent debout que parce qu'elles sont de pierre“<sup>118</sup>.

Maria della Concezione) und seinem Sohn Aloisio (Stele des Vaters, S. Carlo al Corso). Massimiliano Laboureur (Mem. Enciclop. Romane, IV, 1809, 104ff.). Vgl. auch Neipperg-Denkmal, Parma, La Steccata (L. Bartolini)

116 H. Geller, Franz und Ferdinand Pettrich... Forsch. zur sächs. Kunstgesch., 5, Dresden 1955, 23 („Girlande aus Mohnköpfen als Symbol des Schlafes“), Abb. 7–8, 32.

117 L. Hevesi, Österr. Kunst im 19. Jahrh., I, Leipzig 1903, Abb. 28.

118 K. L. Fernow, Römische Studien, Zürich 1806, I, 101. Zeitler, 88 (Abb. 15) indentifiziert Canovas *Thanatos* mit dem in der

Canova bediente sich hin und wieder der Trauerputti mit gestürzten Fackeln, wie z. B. auf dem süßlichen, heute ungenießbaren Relief, welches den Tod des Adonis darstellt<sup>119</sup>. Ein ähnlicher *genietto* steht auf der Stele der Gräfin Mellerio (Abb. 33) in der Grabkapelle der Villa Somaglia in Brianza<sup>120</sup>.

Schon als Achtzehnjähriger erwarb Thorvaldsen 1789 die große silberne Medaille der Kopenhagener Akademie mit einem Relief, das den ausruhenden Amor darstellt, der sich auf den Bogen und nicht auf die Fackel stützt. Hier spürt man noch die Reminiszenzen des „Säbelschwunges“ in der Beinstellung der Figur, wie sich der junge Akademieschüler selbst ausdrückt. Man denke etwa an den *Amour* von Bouchardon (Louvre). Die Formensprache des Rokoko war noch nicht ganz ausgerottet bei den Professoren der Akademie. Der leierspielende Amor seines Lehrers Abildgaard scheint Thorvaldsen als Muster für seine plastische Komposition gedient zu haben<sup>121</sup>. In vieler Hinsicht deutet dieses medaillenförmige Relief voraus auf Gottfried Schadows ruhenden Eros, der nach

zeitgenössischen Literatur bezeichneten „individuellen Lebensgeist eines Menschen“ (*geniocompagno della vita*).

119 E. Bassi, Canova, Bergamo-Milano-Roma 1943, Tav. 52 (Ton-skizze, Possagno, Gipsoteca). Siehe ebenda Taf. 37 (Détail vom Genius des Pabstgrabes).

120 E. Bassi, La Gipsoteca di Possagno, Venezia 1957, Nr. 216.

121 Th. Oppermann, Thorvaldsen, Köbenhavn 1924, I, 29–32 mit Abb. P. O. Rave, Thorvaldsen, Berlin 1947, 14f., Abb. 6–7, vgl. Abb. 5 (Schadow).





41. Hermes, Eurydyke und Orpheus, Marmorrelief.  
Neapel, Museo Nazionale



42. B. Thorvaldsen, Grabrelief für Gräfin Borkowska, Modell, 1816. Kopenhagen, Thorv. Museum

Mackowsky wohl um 1798 entstanden ist. Hier erscheint der Liebesgott „in weich gelöster Ruhe“ (Rave). Dieser Eros hat alles gemein mit einem *génie funèbre*: Der Bogen mit der umwickelten Stange könnte genausogut eine Fackel sein. Tatsächlich ist der Eros eine Variante des Todesgenius am Sarkophag des Grafen von der Mark<sup>122</sup>. Als Beweis für diese künstlerischen Beziehungen zwischen dem Berliner Meister und dem jungen Thorvaldsen sei erwähnt, daß letzterer von Abildgaard aufgefordert wurde, ein bewußtes Gegenstück (Herkules und Omphale) zu Schadows Aufnahmearbeit (Bacchus und Ariadne) für die dänische Akademie zu arbeiten (Oppermann, 42).

Thorvaldsen, der im Jahre 1797 seine römische Weihe erhielt, darf als derjenige Künstler angesehen werden, der in seinen Grabdenkmälern das Schönheitsideal Winckelmanns von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ im höchsten Maße verwirklichte. Schon in seinen frühen Skizzenbüchern zeichnet Thorvaldsen, teils nach den erhaltenen Altertümern, teils nach Stichwerken. Sein Mentor und Anreger war der hochgebildete, in Rom ansässige Archäologe Georg Zoega. Der Somnus-Amor vom Ferox-Altar, der damals noch im Portikus der Villa Albani aufgestellt war, wurde von Thorvaldsen im Umriß skizziert<sup>123</sup>. In der

reichhaltigen Sammlung von Thorvaldsen-Zeichnungen, deren Rettung wir seinem Biographen Just Mathias Thiele verdanken, kommt auch das Todesgenius-Motiv des öfteren vor, zumal in Entwürfen für Grabmäler, von denen nur einige ausgeführt wurden. Eine klassische Korrektur des ruhenden Amor bildet ein Eros, der sich mit gekreuzten Beinen an einen Säulenschaft lehnt, indem er die Spitze seines Pfeiles prüft. Dieses Thema läßt sich zum *Amor triumphans* (1814) steigern. Mit geringer Modifikation wendet der Jüngling den Blick gegen das Grab. Die rechte Hand hält er an die Wange, die linke greift um die gesenkte Fackel. Dieses formelhafte Motiv ist nahe verwandt mit einem ovalen Relief von Chinard, auf das uns G. Hubert freundlicherweise hinwies (Abb. 34). Der *Eros funèbre* hat seine Kennzeichen, Liebesköcher, Bogen und Kranz abgelegt. Überschwenglich dünkt uns das Thema des trauernden Knaben, sitzend oder stehend an der Urne, von Thorvaldsen in lockeren Skizzen entworfen (Abb. 36). Der Typus ist bekannt aus Giuseppe Scaglias Stele in S. Marco in Rom (1795) (Abb. 35).

Bei den Grabmälern Thorvaldsens spielt die Darstellung von Mohnköpfen eine entscheidende Rolle, als Sinnbilder des ewigen Schlafes<sup>124</sup>. Obwohl die Mohnsamen an sich

122 H. Mackowsky, Die Bildwerke Gottfried Schadows, Berlin 1951, Abb. 89.

123 Siehe D. Helsted in: Meddelelser fra Thorvaldsens Museum, Köbenhavn 1965, Skizzenbuch, 23: „Stehender geflügelter Genius, der sich schlafend an eine umgekehrte Fackel stützt.“

Das von Lessing geschilderte Todessymbol, benutzt von sämtl. klassizistischen Künstlern, Thorvaldsen inbegriffen (21). Vgl. Zeitler 90 (Canova).

124 Z. B. auf den Grabreliefs für Bethmann-Hollweg, Auguste Böhmer und auf dem Leuchtenberg-Denkmal. Auch auf Thor-



nicht als Todessymbol, sondern nur als den *somnus* fördernd aufzufassen sind, begegnen wir ihnen öfters in der römischen Sepulkralkunst, vor allem auf dem schönen Sarkophag an der Scala Simonetti im Vatikan-Museum, wo das übliche Erosenpaar je zwei Mohnstengel in den Händen hält. Die Erosen stützten sich einmal auf die heute verlorene Fackel; unter dem in einer Muschel gefaßten Bildnis des Verstorbenen, welches von zwei Amoren getragen wird, fliegen noch zwei kleinere Erosen mit Mohnsträußen, deren Liebesembleme nach rechts und links in dekorativer Weise hingeworfen sind. Zwischen zwei symmetrisch gruppierten, angreifenden Hähnen erblickt man eine Vase mit Mohnköpfen, nicht mit Früchten, wie Amelung annimmt<sup>125</sup>.

Der schlafbringende Mohnkranz erscheint zum ersten Male in Thorvaldsens Oeuvre auf dem Haupte des Todesgenius, der den rechten Teil des heidnisch anmutenden Marmor-Triptychons für die jung entschlafene Auguste Böhmer einnimmt (ca. 1812) (Abb. 37). Ihre Mutter, die bekannte Caroline, hatte in zweiter Ehe August Wilhelm Schlegel geheiratet. Hier debütiert sozusagen in des Meisters Lebenswerk der Todesgenius, der als Leitmotiv in seinen Grabmalsschöpfungen auftritt. Die klassische Stellung mit dem im Profil gesehenen Stand- und Spielbein ist dem polykletischen Kanon entlehnt<sup>126</sup>. Thorvaldsen hat das Geniusthema mehrfach wiederholt, so auf dem Porro-Serbelloni-Denkmal im Cortile der Galleria d'Arte Moderna in Mailand, und auf der Grabstele der Isabella Ricci in Rieti<sup>127</sup>. Da die ursprüngliche Fassung Thorvaldsens für den Böhmer-Genius um zwei Jahre früher entstanden ist als der ähnliche Todesbote von Canovas Stuart-Monument in St. Peter (Abb. 38), haben wir einen sicheren Beleg dafür, daß der jüngere Bildhauer in diesem Falle der gebende Künstler war. Der Empfangende blieb er

valdsen's Tondo „Die Nacht“ trägt die Flügelgestalt Mohnköpfe auf der Stirn. Vgl. Ovid, *Fasti*, 4, 661: *interea placidam redimita papavera frontem Nox venit* (Ripa, *Iconologia*, Ausg. Venedig 1669, 440); V. Cartari, *Le Imagini de i Dei de gli antichi*, in Venetia 1561, Stich S. 332: sitzende *Notte*, wirrer Haarwuchs mit Mohnköpfen; Zeichnung von A. Carracci, gestochen von Bartolozzi: fliegende *Notte* mit Mohnkranz auf dem Haupt; Fr. Albani, sitzende *Notte* mit Mohndiadem, Deckengemälde im Palazzo Verospi („Credito Italiano“), Rom (siehe M. Stein, *Thorvaldsen og Allegorien – Thorv. und die Allegorie – Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1947, 15–22).

125 Amelung I, 863, Nr. 159. Vasen mit Mohnköpfen, siehe Lessing, Abb. III (nach Boissard). „Der rote Mohn“ als Attribut der Demeter (infolge v. Stackelberg „Todessymbol“, Christie, 26), Pauly-Wissowa (papaver somniferum). – Auch das tote Kind auf dem kapitolinischen Prometheussarkophag hält Mohnstengel in der Hand (Abb. 20).

126 Siehe Hartmann 1967, 42.

127 J. B. Hartmann, *Thorvaldsen a Roma*, Roma 1959, 81 f.

aber in einer gleichzeitigen Geniusdarstellung, nämlich bei dem Fackeljüngling auf dem 1814 konzipierten Bethmann-Hollweg-Relief<sup>128</sup>, der deutlich von dem mohnbekränzten *Somno* des spanischen Bildhauers José Alvarez abhängt, welcher 1812 für den Quirinalspalast modelliert, aber nie an seinem Bestimmungsort eingemauert wurde<sup>129</sup>.

Eine Reihe von Schülern des dänischen Meisters haben seinen Böhmer-Genius als Muster für eigene Arbeiten genommen, so seine Landsmänner Hermann Ernst Freund (Grab der Eltern in der Berliner Dorotheenkirche Abb. 39)<sup>130</sup> und Hermann Wilhelm Bissen (Genius an der Méta)<sup>131</sup>, ferner der Carrarese Luigi Bienaimé; letzterer hat wie Bissen die Méta hinzugefügt<sup>132</sup>. Auch die Stele an der Cestius-Pyramide für die 1824 im Tiber ertrunkene Engländerin Rosa Bathurst wiederholt dieses Stellungsmotiv. Der alte Thorvaldsen verwandelte den Todesgenius in einen Narcissus, der die Fackel gegen den Jagdspeer eingetauscht hat<sup>133</sup>. Das antike Thema des aufgestützten Fußes, dem K. Lange eine grundlegende Studie gewidmet hat<sup>134</sup>, ist von Thorvaldsen in der Newburgh-Stele ausgewertet worden (1818), von uns kürzlich veröffentlicht<sup>135</sup>. Der Genius hält einen Mohnstrauß auf dem rechten erhobenen Knie. Auch dieses Motiv wurde von Bienaimé isoliert wiederholt, wobei eine Méta an die Stelle der Säule tritt. Auf seinem Grabrelief für die 1814 verstorbene Baronin Schubart hat Thorvaldsen seinen Böhmer-Genius in seitenverkehrter Pose dargestellt (Abb. 40). Thiele berichtet: „Auf einem Convocationsbillet der Accademia di S. Luca vom 11. April 1814 finden wir folgende eigenhändigen Anfangszeilen eines Concep-

128 Der Künstler hatte den Auftrag erhalten, „einen Genius mit umgekehrter Fackel als Symbol des Todes“ zu bilden (Thiele, *Biographie* II, Köbenhavn 1852, 234.)

129 Siehe J. B. Hartmann in: *Palatino* IX (1965), H. 4–7, 102, Abb. 7–8.

130 Zeichnung in der Sammlung der Akademie, eine ähnliche (an der Méta) im Kunstgewerbemuseum zu Kopenhagen; Gipsrelief in der Ny Carlsberg Glyptothek. Grabstelen Bugge, Frost und Ploug.

131 Originalmodell im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen; Kat. 1926, Nr. 806; H. Rostrup, H. W. Bissen, Köbenhavn 1945, Nr. 31; vgl. auch den Nachlaß Bissens im Kunstindustriemuseum in Kopenhagen, Zeichnung Nr. 287 und 297.

132 Gipsrelief in Besitz von Signor Francesco Bienaimé, Marina di Carrara.

133 Ovale Medaillonrelief für den heute abgerissenen Pal. Torlonia an der Piazza Venezia; vgl. Hartmann 1967, 42, Nr. 20, fig. 55.

134 K. Lange, *Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos*, Diss. Leipzig 1879; vgl. Tikkanen, Kap. C: *Das Stehen mit aufgestütztem Fuße und mit gekreuzten Beinen*.

135 J. B. Hartmann, *Alcune inedite italiane di Bertel Thorvaldsen e del suo cerchio*, in: *Analecta Romana Instituti Danici* I (1960), 79 f., Abb. 19, 20, 22.





43. B. Thorvaldsen, die Genien des Lebens und des Todes, Leuchtenberg-Denkmal, 1827/29. München, St. Michael



tes mit Bleistift geschrieben: ‚Hiermit folgt eine Zeichnung, die ich unter Thränen gefertigt habe. Dieselbe stellt Ihre verblichene Frau vor, die Sie wieder zurückrufen; neben ihrem Haupte lehnt der Genius des Todes, der die Fackel (am Fuße) eines Candelabers auslöscht‘. Schubart erwiderte am 23. April aus seiner Villa auf Montenero bei Livorno: ‚Der Genius, der am Köpfe der Verstorbenen die Fackel des Lebens auslöscht, ist vortrefflich sowie auch der Candelaber an den Füßen sehr bezeichnend ist‘. . .“<sup>136</sup>.

Wiederum übernahm Bienaimé das Thema in einem Gipsrelief, welches bei seinen Nachkommen in Marina di Carrara aufgehoben wird. Auch der Engländer John Gibson benutzt später das Motiv für eine Grabkomposition<sup>137</sup>.

Das Abschiedsthema griechischer Stelen hat Thorvaldsen wieder aufgenommen in einem eindrucksvollen Grabbild, das im kompositorischen Dreiklang eine neuantike Umschreibung der berühmten Orpheus- und Eurydikedarstellungen im Neapler Museum (Abb. 41), in der Villa Albani und im Louvre ist, die auf ein verlorenes Original aus der Phidiaszeit zurückzuführen sind. Der Seelenbegleiter Hermes Psychopompos hat dem klassizistischen Todesgenius Platz gemacht, welcher der Gräfin Borkowska vorangeht (Abb. 42), um die Fackel an der Méta zu löschen, während der hinterlassene Sohn die rechte Hand mit verzweifelter Niobiden-Gebärde gen Himmel reckt (1816). Besonders die reich drapierte Frau ähnelt der Eurydike in der langsam schreitenden Pose; aber auch die Braut auf der Terrakottaplatte, von der Thorvaldsen einen Abguß besaß, kommt als Vorbild in Frage<sup>138</sup>. Lorenzo Ghiberti hatte schon für die florentinische Paradiespforte den Hermes als Muster genommen, wie Ady Meyer-Weinschel nachgewiesen hat<sup>139</sup>.

136 J. M. Thiele, Thorvaldsens Leben (Deutsch von H. Helms), Leipzig 1852, I, 246. Das in der klassizistischen Grabplastik beliebte Todeslagermotiv hat seine Wurzel in den römischen Sarkophagreliefs (z. B. Klage um die Leiche Meleagers, Protesilaossarkoph., Totenmahl- und Totenbett-Darstellungen, siehe Robert III, 2).

137 J. B. Hartmann, Canova, Thorvaldsen and Gibson, in: English Miscellany 6 (1955), 225, Abb. 25. Bei seinem Abschied von Rom soll Thorvaldsen zu dem britischen Bildhauer John Hogan (der ebenfalls einen „Todesgenius“ gearbeitet hatte) gesagt haben: *My son, you are the best sculptor I leave after me in Rome.* (Gunnis, 204).

138 Thorvaldsens Abgußsammlung, Nr. 341; vgl. Bellori-S. Bartoli, Admirand. Rom. Antiquit. 1693, tab. 55; Guattani, Monumenti antichi inediti, Aprile 1785, tav. III (Bruchstück); Campana, Antiche opere in plastica II, Roma 1841, tav. 60; Terrakotta aus Myrina, Louvre (Alinari Nr. 23782).

139 A. Meyer-Weinschel, Renaissance und Antike. Beobachtungen über das Aufkommen der antikisierenden Gewandgebung in der Kunst der ital. Renaissance; Tübinger Forschungen zur

Der Trauerputto tritt selten in den Werken Thorvaldsens auf. Er erscheint auf der Stele der Baronin Chaudoir (1818), fröhlich nach oben blickend, sich auf die rauchende Fackel stützend. Auf einem anderen Grabrelief hält er das Stundenglas<sup>140</sup>. Auf der Lünette mit den Parzen (1833) steht er neben Atropos, zur gleichen Zeit den Genius des Lebens und des Todes vertretend. Sobald der Faden des irdischen Daseins zerschnitten ist, wird er die Fackel nach unten kehren. Schließlich schwebt er, ebenfalls mit der Fackel, auf dem halbmondförmigen Relief der Poninski-Kinder (1835, Schloß Czerwonogród). Letzten Endes sind diese Knaben Brüder der Zwillinge Schlaf und Tod auf dem Thorvaldsen-Tondo der schwebenden Nacht (1815)<sup>141</sup>.

Die Genien des Lebens und des Todes, welche auf dem Leuchtenberg-Monument in der Münchner Michaelskirche (Abb. 43) nebeneinander stehen, sind das Ergebnis einer verhängnisvollen Zusammenarbeit von Thorvaldsen und seinem Lieblingsschüler Pietro Tenerani<sup>142</sup>. Ein Mohnstengel umfaßt das Haupt des Schlafes. Immortellen bekränzen den Tod, der seinem schmerzerfüllten Bruder das ewige Licht des Himmels, durch die emporgerichtete Fackel symbolisiert, offenbaren läßt. So hatte der Vertrag dem Künstler die Konzeption der Genien vorgeschrieben<sup>143</sup>.

Archäologie und Kunstgesch. 12, Reutlingen 1933, 20, Abb. 11/12 (Noahs Trunkenheit).

Thorvaldsen hat eine Paraphrase über dieses Schreitmotiv gebildet auf dem Relief „Homer trägt dem Volke seine Gesänge vor“. (1836/37; Selbstbildnis mit Sir Henry Labouchère).

140 Auch Adamo Tadolini verwendet das Stundenglas auf dem Denkmal der Begum Sombe (1838–41; Zeichnung dazu im Studio Tadolini, Rom): *Statue del Tempo con la face volta abbasso in atto di spegnerla e un orologio a polvere per indicare che l'ora era suonata* (nach Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini, pubblicati dal nipote Giulio, Roma 1900, 213, 256).

141 Siehe Chr. Blinkenberg, Sövn og Död, det antike motiv i Thorvaldsens relief Natten (Schlaf und Tod, das antike Motiv in Th's Relief *die Nacht*), in: Kunstmuseets Aarsskrift, 1917, 131–154; M. Stein, Thorvaldsen og Allegorien, in: Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1947, 15–22; 1956, 93–99; siehe ferner das Bild *Night* in G. Richardsons *Iconology or a Collection of Emblematical Figures*, London 1779, Abb. 32; Boudard, *Iconologie*. Parma 1759, Abb. 6; Cartari, *Imagini*, Venetia 1571, 332. Vgl. auch „Die Nacht mit ihren Kindern“ von A. J. Carstens (1. Fassung um 1790, 2. Fassung 1795). Während der *Tod* eine umgekehrte Fackel trägt, hält der *Schlaf* Mohnstengel in der Hand (Umriß in Moritz' *Götterlehre*, Berlin 1791, Abb. 6; Carstens Werke in Umrißstichen von W. Müller, hersg. von H. Riegel, Leipzig 1869, I, Taf. 22).

142 Siehe J. B. Hartmann, Thorvaldsen a Roma, 1959, 11–44 (la nascita di un monumento neoclassico eseguito a Roma ed eretto a Monaco di Baviera).

143 Laut Kontrakt sollte Thorvaldsen darstellen: *Un gruppo di due Genii, cioè quello della vita in una posizione esprimente il dolore, e quello della morte, facendolo vedere il cielo e i cenni della gloria celeste ed eterna.* Tatsächlich folgte Thorvaldsen der Vorschrift in der endgültigen Gestaltung der Geniengruppe.



Wir sind fest davon überzeugt, daß die zu Beginn unserer Untersuchung erwähnte Ildefonso-Gruppe dem dänischen Bildhauer als Muster vorgeschwebt hat<sup>144</sup>, als er sein endgültiges Genienpaar komponierte, nach einigen skizzenhaften Vorstufen mit vielen pentimenti<sup>145</sup>. Derselbe Rhythmus beherrscht die alte und die neu-antike Skulptur. Später verwandelte Thorvaldsen den Lebensgenius am Leuchtenberg-Denkmal zum Genius der Kunst auf dem geplanten Relief für Raffaels Grab im Pantheon, von uns 1962 veröffentlicht<sup>146</sup>. Dieses Motiv ist wiederum eine Variante des geflügelten Jünglings auf der Sarkophagvorderseite im Museo Torlonia, mit Herkules und – möglicherweise – Hymen, nach Reinach ein Pasticcio<sup>147</sup>. Mit geringfügiger Änderung kehrt der mit dem Chiton bekleidete Raffael-Genius wieder, diesmal mit einem Hirtenstab, auf dem Grabmal des Augenarztes Vaccà Berlinghieri (1828) im Camposanto zu Pisa.

In noch einem weiteren Fall hat die Antike den Sepulkralplastiker Thorvaldsen beeinflußt. Wir denken an den Potocki-Genius, der als Prototyp das kapitolinische Endymion-Relief verrät, wie wir neuerdings in anderem Zusammenhang nachgewiesen haben<sup>148</sup>. Wie immer beim „nordischen Phidias“ ist das Vorbild mit überlegener

Meisterschaft, unfehlbarem Geschmack und künstlerischem Sinn für den spezifischen Zweck abgewandelt<sup>149</sup>.

Nicht nur Todesboten, sondern auch Sinnbilder der Schöpfung und der Liebe bevölkern das mannigfache Lebenswerk Thorvaldsens: Amor, Hymen, Pegasus, Aurora, die Genien der Dichtung und der schönen Künste. Selten kommen die christlichen Engel vor, wie der kniende Taufengel in der Frauenkirche zu Kopenhagen, und die Engel auf dem späten Tondo „Weihnachtsfreude im Himmel“. Der milde, schöngliedrige Ephebe bleibt ein treuer Freund unseres großen Bildhauers:

Der Jüngling bist Du, der seit langer Zeit  
Auf unsern Gräbern steht in tiefem Sinnen...  
Im Tode wird das ewge Leben kund,  
Du bist der Tod und machst uns erst gesund.

So dichtete Novalis. Wir erinnern uns des Brahms'schen Liedes: „Auf allen Gräbern froh das Wort ‚gewesen‘, auf allen Gräbern taute still ‚genesen‘.“ Aber hinter dem blassen Genius Lessings lebt der Liebesgott auf den Bacchuszügen der römischen Sarkophage, von Goethe im ersten Venezianischen Epigramm verewigt:

Euch verscheuchte kein Lärm, noch weniger scheucht er den  
[Amor,  
Der in dem bunten Gewühl erst sich der Fackel erfreut.  
So überwältigt Fülle den Tod; und die Asche da drinnen  
Scheint, im stillen Bezirk, noch sich des Lebens zu erfreuen.<sup>150</sup>

144 Vgl. Hartmann 1967, 41. Auf einem Gemälde von H. D. C. Martens, den Antikensaal der Kopenhagener Kunstakademie darstellend (1824), ist ein Abguß der Ildefonso-Gruppe leicht zu erkennen. Das Bild gehörte Thorvaldsen, der gerade in diesem Jahr den Auftrag für das Leuchtenberggrab bekam, und der vielleicht dabei auf das Motiv aufmerksam wurde. In einem kürzlich erschienenen Aufsatz in: *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin* LIV (1965), 5–18 hat S. Sachs den „isolierten“ Freiheitsgenius von Prudh'on im Fogg Art Museum (Crayon und Blei, weiß gehöht) mit dem Apollon Sauroktonos im Vatikan in Verbindung gebracht. Als Vorbild für Prudh'ons süßliche Allegorie *L'Union de l'Amour et l'Amitié* kommt wohl auch die Ildefonso-Gruppe in Frage, sowohl wegen des Themas des brüderlichen Nebeneinanderstehens, als auch in Bezug auf die Beinstellung der rechten Figur („Adonis“-Motiv). Vgl. auch die beiden Knaben auf Thorvaldsens oben erwähntem Homerrelief.

145 Siehe J. B. Hartmann, *Thorvaldsen a Roma*, 17, 23, 31f., Abb. 31–36.

146 In: *Analecta Romana Instituti Danici* II (1962), 123 f., Abb. 27–28.

147 P. E. Visconti, *Musée Torlonia*, Roma 1883, Nr. 459.

148 Hartmann 1967, 38, Anm. 184, Abb. 29, 30.

149 Es ist uns bekannt, daß Frau Dr. Helsted, Direktor des Thorvaldsen-Museums, eine unveröffentlichte Untersuchung für die Universität Kopenhagen ausgearbeitet hat, mit dem Titel: *Dänische Sepulkralskulptur von Wiedewelt bis Gustav Friedrich Hetsch, Typologie und Stilgeschichte* (in dänischer Sprache). Man hat uns ferner aufmerksam gemacht auf eine bisher ungedruckte Dissertation der Universität Bonn (1967): P. A. Memmesheimer, *Das klassizistische Grabmal, eine Typologie* (freundl. Hinweis von Dr. Walter Koschatzki, Direktor der Albertina, Wien). Schließlich hat Dr. Hellmut Sichtermann nach Fertigstellung der vorliegenden Untersuchung an der Universität Hamburg einen Vortrag über „Lessing und die Antike“ gehalten. Außerdem hat er eine Arbeit in Vorbereitung über Amor- und Psyche-Darstellungen. Die soeben erschienene Schrift zum selben Thema, mit Beiträgen verschiedener Gelehrter (Wege der Forschung, Bd. CXXVI, hrsg. v. G. Binder u. R. Merkelbach, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968) ist ebenfalls nach Druckabgabe der vorliegenden Arbeit erschienen.

150 E. Grumach, *Goethe und die Antike*, Berlin 1949, II, 581.



VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

- |                          |  |                          |   |
|--------------------------|--|--------------------------|---|
| Amelung/Lippold          | W. Amelung/G. Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, I-III, Berlin 1903 bis 1908, 1936-1956  | L'Orange                 | H. P. l'Orange, Amor og Psyche, elskoven og sjelen (Die Liebe und die Seele), in: Festschrift til A. H. Winsnes, Oslo 1959  |
| Collignon                | M. Collignon, Les statues funéraires dans l'art grec, Paris 1911   | Montfaucon               | B. de Montfaucon, Antiquité expliquée, 10+5 Bde, Paris 1719-1724  |
| Fehrmann, Ruinromantiken | C. Fehrmann, Ruinromantiken och den nyklassiska dödsbilden; Vetenskaps-societeten i Lund, Årsbok 1954, 5-26  | Panofsky, Grabplastik    | E. Panofsky, Grabplastik, vier Vorlesungen über ihren Bedeutungs-Wandel von Alt-Ägypten bis Bernini, Köln, 1964   |
| Fehrmann, Thanatos       | C. Fehrmann, Liemannen, Thanatos och Dödens Ängel; Studier i 1700- och 1800-talens litterära ikonologi. Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund 53 (1957) | Pauly-Wissowa            | Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart 1893 ff.   |
| Gerhard                  | E. Gerhard in: E. Platner-C. Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom, Stuttg.-Tübingen 1829-42  | Philostrat               | Philostratus, Imagines (with an english translation by A. Fairbanks), London 1960 (The Loeb classical Library 256)  |
| Hartmann 1967            | J. B. Hartmann, La vicenda di una dimora principesca romana. Thorvaldsen, Pietro Galli e il demolito palazzo Torlonia a Roma. Roma 1967                            | Robert, Sarkophagreliefs | C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1907  |
| Helbig                   | W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, 4. Auflage, hrsg. von H. Speier, Tübingen 1963 ff.                              | Roscher                  | W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6 Bde, Leipzig 1884-1937  |
| Herder                   | J. G. Herder, Zerstreute Blätter, Ausg. Wien 1801  | Schweitzer               | B. Schweitzer, Platon und die bildende Kunst der Griechen, Tübingen 1953  |
| Hirt                     | A. Hirt, Bilderbuch für Mythologie und Kunst, Berlin-Leipzig 1805-16   | Stuart Jones             | H. Stuart Jones, A Catalogue of the ancient Sculptures ... The Museo Capitolino, Oxford 1912  |
| Hjertèn                  | J. Hjertèn, Hypnos och Thanatos i dikt och konst, Svenska Humanistika Förbundet 62, Stockholm 1951   | Tikkanen                 | J. J. Tikkanen, Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstl. Motive; Acta Societatis Scientiarum Fennicae XLII, Helsingfors 1912 |
| Ladendorf                | H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenskulptur, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Berlin 1953                                 | Zeitler                  | R. Zeitler, Klassizismus und Utopia, Stockholm 1954 (Figura 5)  |
| Lessing                  | G. E. Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet, Berlin 1769   | Zoega                    | G. Zoega, Li Bassirilievi antichi di Roma, I-II Roma 1808   |