

JØRGEN BIRKEDAL HARTMANN

GESENKTES HAUPT UND EMPORBlickEN

Neue Beiträge zu Thorvaldsens Antikenrezeption*

Dem wahlverwandten Forscher
Hellmut Sichtermann zu eigen

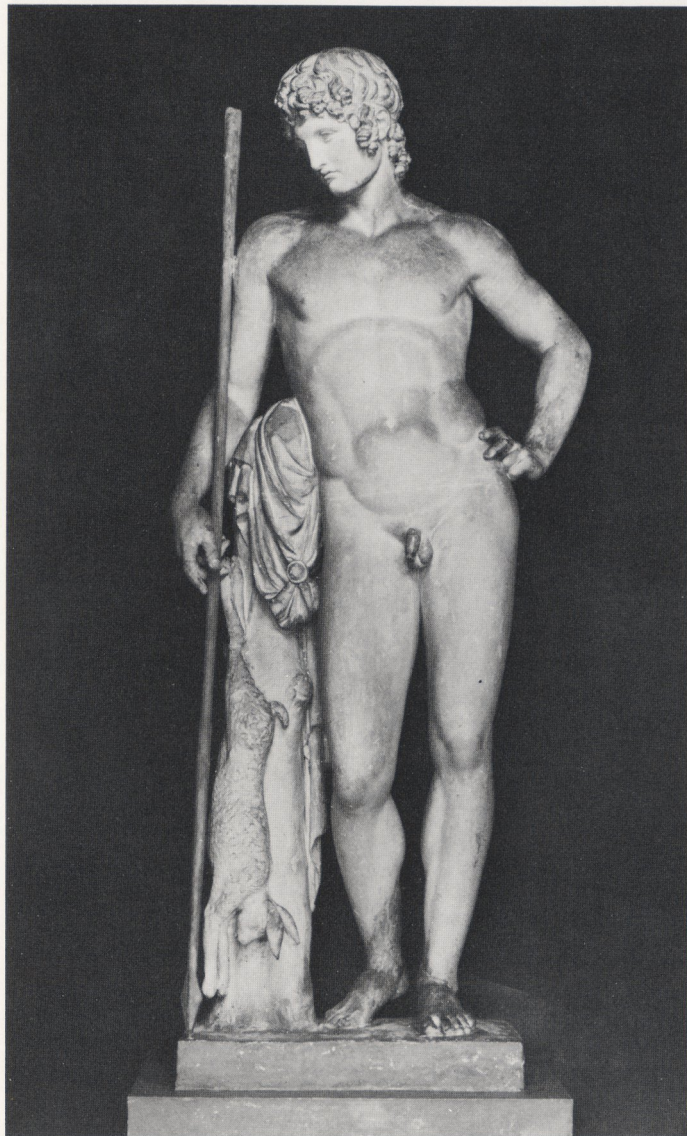
* Die folgenden Untersuchungen bilden Fortsetzung und Abschluß einer umfassenden Arbeit über Thorvaldsens Antikenrezeption, die 1979 in gekürzter Form als Jubiläumspublikation des Deutschen Archäologischen Institutes erschien: J. B. HARTMANN, *Antike Motive bei Thorvaldsen, Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, bearbeitet

und herausgegeben von K. Parlasca Tübingen 1979. – Die Dissertation von KARLHEINZ HEMMETER, *Studien zu Reliefs von Thorvaldsen*, München 1984, erschien erst während der Drucklegung unseres Textes; sie konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

I. GESENKTES HAUPT

Adonis – Mars – Narziss – Genien – Christus

Der Jüngling mit dem seitwärts geneigten Kopfe, „von müder elegischer Stimmung“ (G. Lippold), ist ein Leitmotiv der griechisch-römischen Skulptur; man findet es im „Omphalos-Apollon“¹, in den sogenannten Narkissoi zu München (Abb. 2)² und im Louvre³, im sogenannten „Idolino“ (Florenz, Museo Archeologo), sowie im polykletischen Jugendwerk des Diskophoros (Louvre)⁴ und im sieghaften Knaben „Kyniskos“, dessen bekannteste Darstellung der Westmacott-Ephebe im British Museum ist (Abb. 3)⁵; von diesem besaß Thorvaldsen einen Abguß in Büstenausschnitt⁶. Ferner ist der zur Rechten des Jünglings gesenkte Kopf charakteristisch für die früher als Antinous interpretierten Statuen in den vatikanischen und capitolinischen Sammlungen, die heute mit Hermes identifiziert werden und gewissermaßen als Gegenstücke zum „heiter-bacchischen“ Typus des praxitelischen Götterboten in Olympia aufzufassen sind (Abb. 4, 5)⁷. Der weitberühmte und vielfach ergänzte „Antinoo del Campidoglio“ erscheint in klassizistischer Sicht auf einer 1780 entstandenen Schwarzkreidezeichnung des in Rom jung gestorbenen Holländers französischer Abstammung, Jean Grandjean: der dänische Orientalist Christian Hviid deutet mit der Rechten auf das linke Bein der bewunderten Antike, die allerdings schon bei Thorvaldsens Ankunft in Rom (1797) nach Paris entführt wurde, um 1815 zurückzukehren⁸. Für Poussin war der sog. „Antinous im Belvedere“ kanonisch in den Proportionen; Diderot und



1. Thorvaldsen, Adonis, Originalmodell 1808. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

Hogarth erkannten in ihm „un type parfait“⁹. „Ruhe und gleichsam Genuß seiner selbst“ fand Winckelmann in seinem Gesicht ausgedrückt¹⁰; „je le croirais quelque jeune Héros plutôt qu’un Mercure“, heißt es in einem Brief an Philipp von Stosch, geschrieben im Winter 1756¹¹. „Aber welche leise Züge der Trauer in diesem holden Antlitz! Welches

9 J. SEZNEC, *Essais sur Diderot et l’Antiquité*, Oxford 1957, 25, 28.

10 C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen I*, Leipzig 1872, 58.

11 *Winckelmanns Briefe*, hrsg. v. Diepolder und W. Rehn I, West-Berlin 1952, 256.

1 Dem Kalamis zugeschrieben, laut A. FURTWÄNGLER, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig/Berlin 1893, 115f.; Adonis 487, mit Verweis auf Pausanias II, 20, 6: Adonis-Kult in Argos, die Wehklagen der Argiverinnen um Adonis.

2 Glyptothek, neuerdings entrestauriert; laut D. OHLY Sieger im Knaben-Wettkampf (*Kl. Führer Glyptothek München, Griech. u. röm. Skulpturen*, 3. Aufl. 1974, 27, Taf. 10, Saal III).

3 Zum Typus: S. REINACH, *Rép. Stat. Grecque et Rom.*, Paris 1898–1908, II, 101, 6; 102, 7.

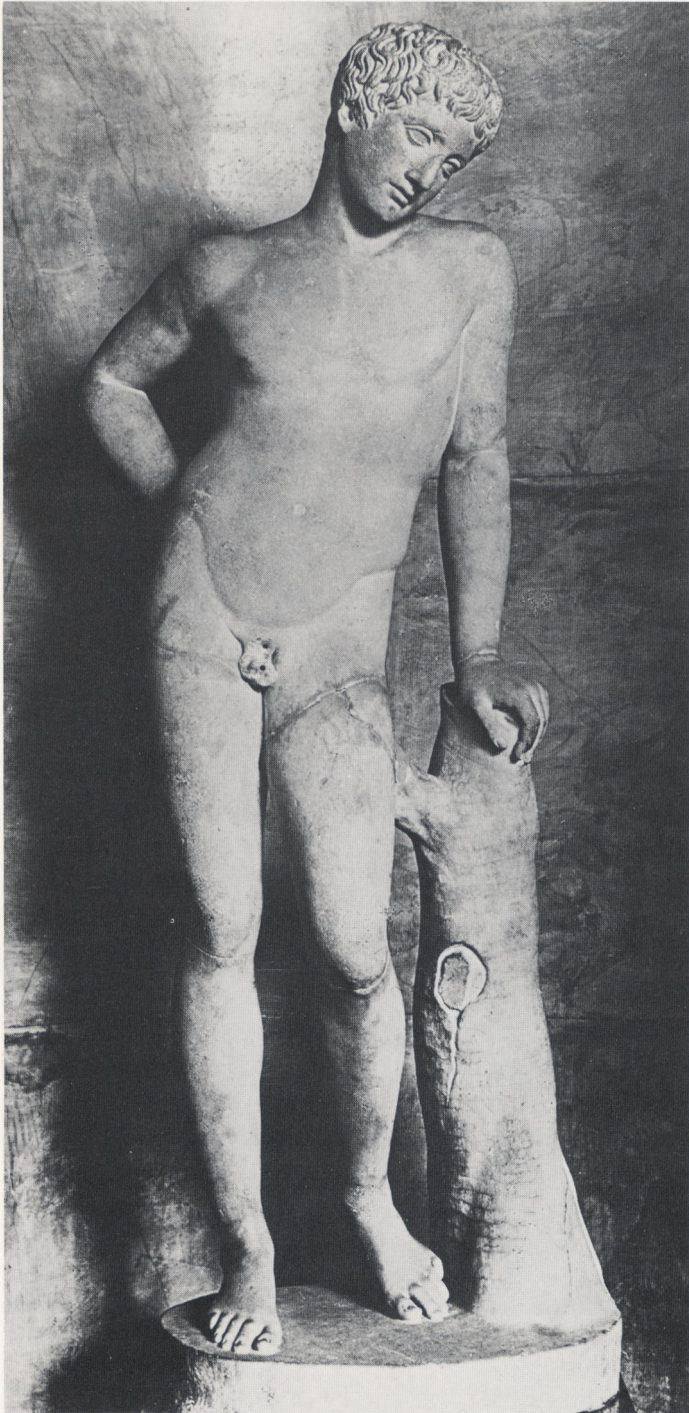
4 Zum Diskoswerfer: C. BLÜMEL im *90. Berl. Winckelmann-Progr.*, Berlin 1930, mit Replikenliste.

5 Furtwängler a. a. O., 453 (Kyniskos, Athlet Westmacott), bzw. Abb. 72, 75.

6 *Thorvaldsens Museum*, Kopenhagen 1962, Samml. von Abgüssen, 118, Nr. 46.

7 H. v. STEUBEN in *Helbig*⁴, I, Nr. 246, II, Nr. 1424.

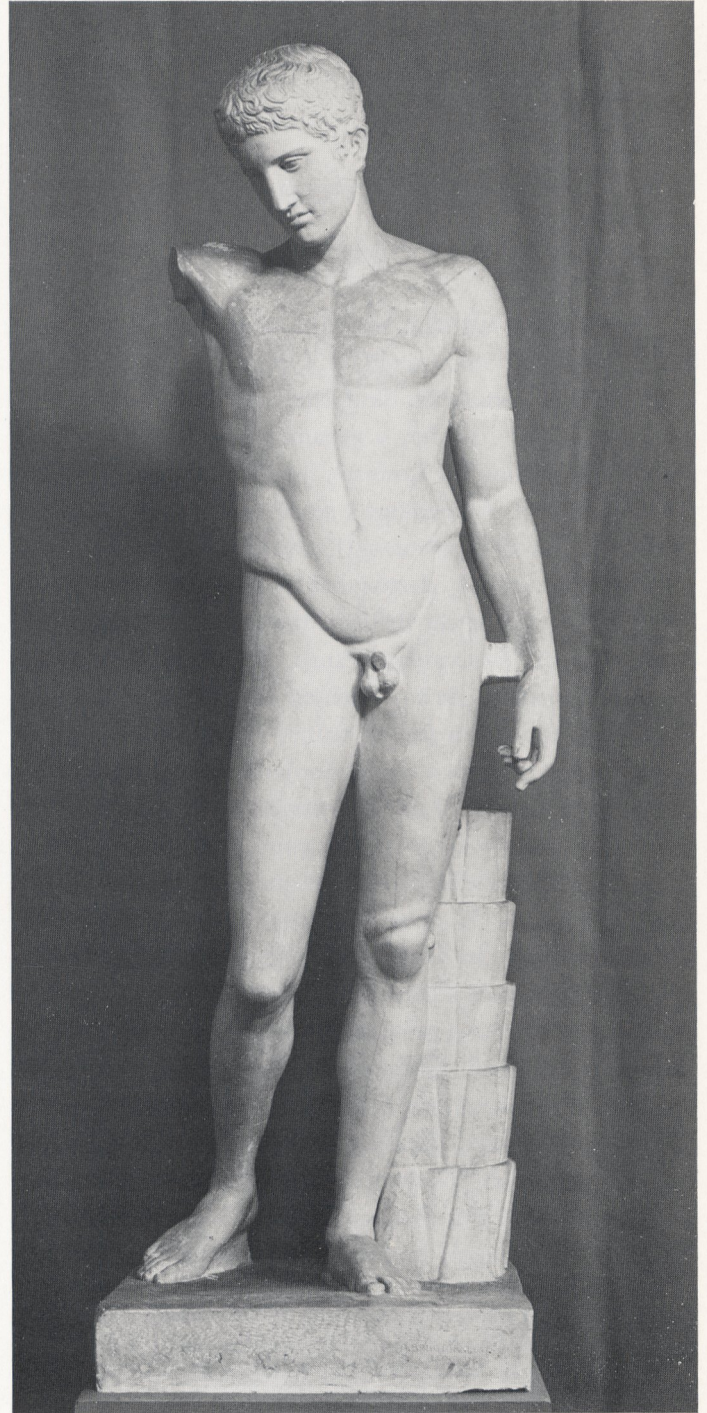
8 Ausstell. *Mode med Italien* (Begegnung mit I.), Kopenhagen, Thorvaldsen Museum Sept.–Okt. 1971, Katal. Nr. 14 (Glosse von J. W. NIEMEIJER). Umschlagbild, Amsterdam, Rijksmuseum.



2. Sog. Narkissos, nach Polyklet, vor Ent-Restaurierung. München, Glyptothek

Hingesenktseyn bey soviel Fülle des Lebens!“ bricht die schwärmerische Friederike Brun in ihrem römischen Tagebuch aus (16. Nov. 1795)¹². Dem norwegischen Kunsthistoriker Lorentz Dietrichson fehlte am Antinous Farnese in Neapel „die orientalische Üppigkeit des bithynischen Hirten sprößlings, samt jenem Duft träumerischer Melancholie ...

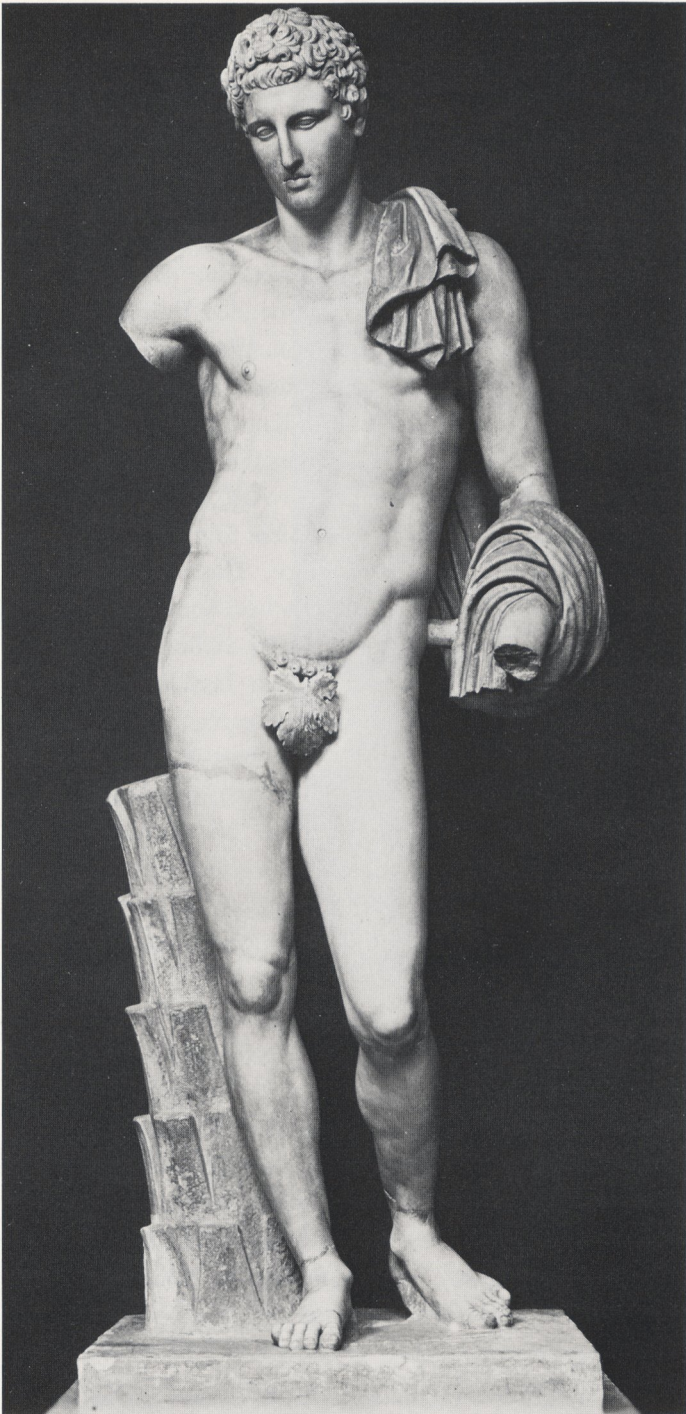
12 F. BRUN, *Prosaische Schriften*, III, Zürich 1800, 22.



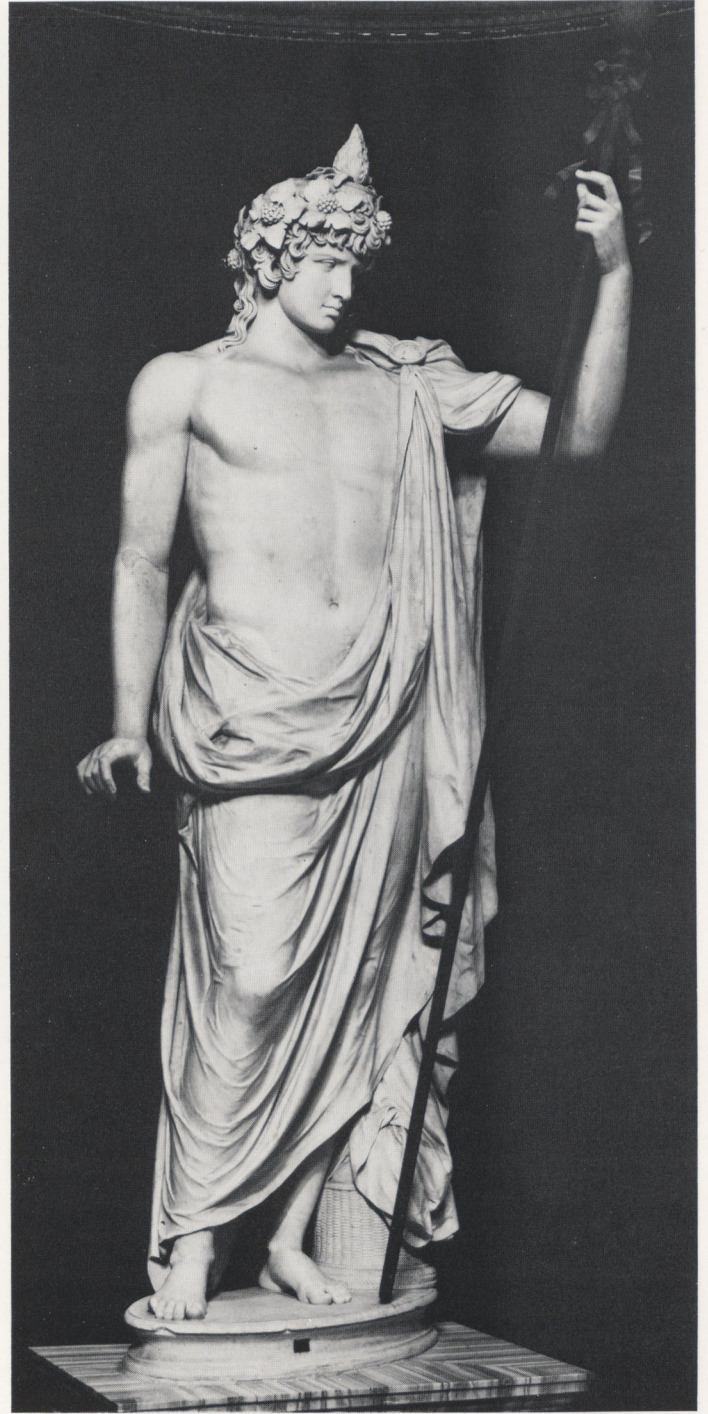
3. Sog. Ephebe Westmacott, Abguß des Originals. Rom, Universität

die so oft dem Leben im Waldesgrün und in der Waldeinsamkeit sich beigesellt.“ Er erblickte in den vermeintlichen Antinous-Darstellungen „überall die vorgebeugte Haltung des Hauptes, die an eine unter Regentropfen sich neigende Blume erinnert“¹³. Lippold stellt fest, daß das Antinous-

13 L. DIETRICHSON, *Antinous, eine kunstarhologische Untersuchung*, Christiania 1884, 142. Dazu P. J. NORDHAGEN im *Kunst og Kultur* Bd. 64, 3, Oslo 1981, 191–203. Positive Würdigung von Dietrich-



4. Sog. Antinous-Hermes vom Belvedere. Vatikanmuseen



5. Antinous als Dionysos. Vatikanmuseen

Problem seit der Veröffentlichung von Dietrichsons „gänzlich unzulänglichem, nun völlig veraltetem Buch nicht mehr behandelt worden ist“¹⁴. „Es ist anzunehmen“ – heißt es

son als Forscher und Vertreter der „idealistischen Antinous-Interpretation“, mit Verweis auf C. W. CLAIMONT, *Die Bildnisse des Antinous*, Istituto Svizzero, Roma 1966.

14 G. LIPPOLD in *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923, 189 f.

weiter – „daß die originale Schöpfung nicht Kopf oder Büste, sondern eine ganze Statue war“. In der heutigen Forschung hat C. Clairmont nachgewiesen, daß der Kopf beim Urtypus der Antinousbildnisse sich nach seiner Linken statt nach seiner Rechten neigte¹⁵. Tatsächlich wendet der als Dionysos dargestellte Antinous in der Sala Rotonda (Abb. 5)

15 CLAIMONT a. a. O., 46, Nr. 25. Dazu R. WEST, *Röm. Porträtplastik*, II, München 1941, Antinous, 128–140, Taf. 35–37.

den Kopf in die Richtung des Herzens: „Der Blick geht wie träumerisch zur linken Seite“ (H. v. Heintze)¹⁶. W. Fuchs bezeichnet den Antinous Farnese als die Verkörperung „des schönen Traumes zwischen Schlaf und Wachen“¹⁷. „The un-greek, barbarian face of the Bythnian boy has been endowed with an air of mysterious sorrow and introspective languor ...“ schreibt schließlich B. Rowland¹⁸. So hat sich die Würdigung im Wandel der Zeit geändert.

Thorvaldsens Adonis (1808), der sich im schattigen Haine zu erfrischen scheint – wie es J. Lange empfindet¹⁹ – ist die neuantike Wiedergeburt des klassischen Themas vom sterblichen Liebling zweier Göttinnen (Abb. 1)²⁰. Die jahrzehntelang dauernde eigenhändige Marmorverarbeitung der Idealfigur, die dem Bildhauer von seinem Freunde und Lehrer, dem Kronprinzen Ludwig von Bayern für seine Glyptothek in Auftrag gegeben wurde²¹, zeugt von der sensiblen Meißelführung des Meisters²². An dem seit 1818 beiseitegestellten Jugendwerk – teilt der Biograph J. M. Thiele mit – unternahm der reife Künstler „eine durchgreifende Retouche, die jeden staunen machte, der ihn dreist und ohne Schonung sein ... bewundertes Werk angreifen sah ...“²³.

16 Helbig⁴, I, Nr. 34.

17 W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969, 152.

18 B. ROWLAND jr., *The Classical Tradition in Western Art*, Cambridge Mass. 1963, 67f., Abb. 47–51.

19 J. LANGE, *Thorvaldsens Darstellung des Menschen*, deutsch v. M. Mann, Berlin 1894, 55.

20 Zum Mythos: W. FAUTH in: *Der kleine Pauly, Lexikon der Antike*, I, Stuttgart 1964, 70f., ad vocem.

21 Als Honorar wurden 2000 scudi vereinbart (Vorschuß 800 sc., 1810: 1200 sc.).

22 Zum Werdegang der Marmorausführung vom Adonis (1809–Okt. 1831) vgl. Thiele, *Leben, Werkverzeichnis mit Seitenverweisen*; ferner L. v. URLICHS, *Thorvaldsen in Rom. Aus Wagners Papieren*. Würzburg 1887, 19f. (Juli–Aug. 1828), 24 (26. 10. 1831). Schließlich sei auf die meistenteils unedierten Quellen des Wittelsbach-Archivs, Geh. Hausarch., Hauptstaatsarch., München, verwiesen, die ich mit allergnädigster Genehmigung S.K.H. Herzog Albrechts v. Bayern, 1969 und 1977, untersuchen konnte, durch dankenswerte Vermittlung des Archivdirektors Prof. Dr. Hans Rall: Briefe Thorvaldsens an den Kronprinzen 27. 2. 1810, 12. 2. 1813, 1. 8. 1815 (Nachlaß König Ludwig I, IA, 40 IV); Berichte Joh. Martin v. Wagners an den Kr. pr. u. König, 8. 6. 1816 (Nachlaß I, IA, 34 II, No. 144, Art. 9), 3. 7. 1828 (ebd. I, IIA, No. 497, Art. 3) 21. 8. 1828 (ebd. a. a. O., No. 501, Art. 6), 16. 11. 1830 (a. a. O. No. 544, Art. 3). Briefe Ludwigs (ab 4. 4. 1809) sowohl als Konzepte des Bildhauers (1809–1813, 1831) bzgl. des Adonis-Auftrages werden im leider bislang unveröffentlichten Briefarchiv des Thorvaldsen-Museum verwahrt (Verzeichnis-Ab-schrift R. Magnussens im Besitze des Autors). Die Ablieferung verzögerte sich bis 1832. Nach der Zerstörung der Glyptothek im 2. Weltkrieg wurde das marmorne Standbild in der Halle des Instituthauses zu München verwahrt, bis es in der 1981 wieder-eröffneten Neuen Pinakothek aufgestellt wurde (Inv. Nr. WAF-B 29, vgl. H. Sieveking im Katalog 1981, 338f.).

23 Thiele, *Leben*, II, 232. Dazu M. STEIN in *Konsthistorisk Tidskrift* XIII, Stockholm 1944, 52, Abb. 2.

In dieser wahrhaft griechisch empfundenen Skulptur, deren Stellungsmotiv schon in der Gestalt des Patroklos auf dem ersten Briseis-Relief (1803) spiegelbildlich vorkam²⁴, harmonisiert polykletischer Kontrapost mit praxitelischer Morbid-ezza und arkadischer Idylle. „In Liebesträume versenkt, wartet er Venus, ihrer werth“, schreibt Carriere und setzt fort: „Die zarte Jugend und der jagdgewöhnte Körper sind innigst verschmolzen mit einem leisen Zug der Trauer, der Todesahnung, wie es dem frühsterbenden Frühlingsgenius gemäß ist“²⁵. Die Interpretation von Adonis ist ein Beispiel für jene Synthese von „Klassizität und Charme“, als die der dänische Kunsthistoriker Frederik Knudtzon den Stil seines Landsmannes kennzeichnete²⁶. „This figure partakes largely of the severe character of Grecian Art“, erkannte Hawks Le Grice und begründete seine Ansicht folgendermaßen: „It bespeaks repose, dignity and grace. The proportions are admirably preserved; and the limbs bear some resemblance to the Meleager of the Vatican“²⁷. Das Stellungsmotiv mag – mutatis mutandis – von dem des zur Jagd aufbrechenden Adonis, neben der sitzenden Venus, angeregt sein. Die Szene ist dargestellt auf einem Stich in Sante Bartolis Werk „Pittura antiche delle grotte di Roma ...“ (1706), das Thorvaldsen verschiedentlich Impulse gegeben zu haben scheint (Abb. 6)²⁸. Er besaß das Kupferwerk in seiner reichlich versehenen Bücherei²⁹. Wenn auch vielfach abgewandelt, zeigt der Kontrapost der klassizistischen Skulptur manche Berührungspunkte mit der antiken Figur³⁰.

Die Einzelmotive des Adonis verschmelzen zu einem einheitlichen Ganzen; alles atmet Ausgewogenheit, der Körper des bildschönen Jünglings steht frei und organisch, mit natürlichem Pondus, da. Er ist im goetheschen Sinne mit fühlendem Auge konzipiert und mit sehender Hand geformt. Der nostalgische Blick ist in die Ferne gerichtet, der lockige Kopf neigt sich leicht, die Linke stützt sich in die Hüfte des Standbeins, die Rechte faßt um den Speer, die Chlamys und

24 AMT, 136, Taf. 85, Abb. 2.

25 M. CARRIERE, *Die Kunst im Zusammenhang mit der Culturentwicklung*, Bd. 5, Leipzig 1873, 429.

26 Zitat nach C. ELLING, *Thorvaldsen, en Introduktion*, København 1944, 16.

27 H. LE GRICE, *Walks through the Studii of the Sculptors at Rome*, Rome 1841, I, 10.

28 Vgl. J. B. HARTMANN in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, Bd. 53–54 (1980–81, 1981–82), 1984, 300, Anm. 22, Abb. 1–2: Vorentwurf, um 1804, zum Relief mit Priamus vor *Achill*, 1815 und Stich bei Sante Bartoli mit der sitzenden Venus, beide Details.

29 L. MÜLLER, *Thorvaldsens Museum, 5. Afdeling. Böger og Kobberværker*. Kiøbenhavn 1850, Verz. Nr. 100.

30 Abgeb. in S. RÖTTGEN, *Die Villa Albani und ihre Bauten*, in: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Hrsg. v. H. Beck u. P. C. Bol. Berlin 1982, Taf. 53, Abb. 88.

6. Adonis (und Venus).
Stich nach einer antiken
Wandmalerei. Detail.
(S. Bartoli, *Pittura
antica*)



7. Job. Heinr. v. Dannecker,
Bacchus-Herbst,
1788. Ludwigsburg
(Stuttgart)



die Jagdbeute sind auf einem Baumstamm untergebracht. Thorvaldsens Adonis spielt tatsächlich auf das praxitelische Motiv der angelehnten Satyre in Rom³¹ und München³² an und ist auch mit dem Neapler Eros verwandt³³. Der von P.O. Rave aufgestellte Vergleich zwischen dem Adonis Thorvaldsens und der um zwei Jahre später entstandenen Eros-Figur J. H. Danneckers regt zum Nachdenken an und deutet auf ähnliche Vorbilder. Dieselbe elegische Note kennzeichnet die Figur des Herbstes, die der Stuttgarter Bildhauer um 1788 in Rom schuf (Abb. 7), und Thorvaldsens Bacchus (1804), der ja gewissermaßen als Vorbote des Adonis zu betrachten ist (Abb. 8). M. E. wurde der Däne vom Württem-

berger zur endgültigen Fassung motivisch angeregt, wie ich in einem früheren Kontext dargelegt habe³⁴. Wie bei Thorvaldsen häufig, wurde die ursprünglich konzipierte Pose des Weingottes mit dem Thyrsosstab ins Spiegelbild gekehrt. Davon zeugt eine lockere Kompositionszeichnung, mit *pentimento*, auf dem Konzept eines Briefes, den Thorvaldsen im Sommer 1804 vom Landhaus Schubart bei Livorno aus an den Kieler Maler Johann Ludwig Lund in Rom schrieb (Abb. 9)³⁵. Ein ähnlicher Vorgang läßt sich ablesen auf einigen um 1804 datierbaren Entwürfen zu einer nie verwirklichten Diomedesstatue. Das Blatt zeigt zwei Alternativen des geneigten Kopfes, nach links und nach rechts gerichtet³⁶. Das Vorbild ist eindeutig die von Agostino

31 S. REINACH, *Rép. Stat. Grecque et Rom. I (Clarac de poche)*, Ausg. Paris 1930, 396 (Clarac, *Statues antiques de l'Europe*, Taf. 704, Nr. 1675), 399 (Clarac a. a. O. Taf. 705, Nr. 1678). Dazu F. OTTEN im Katal. der Thorvaldsen-Ausstell. in Köln, 1977, 22.

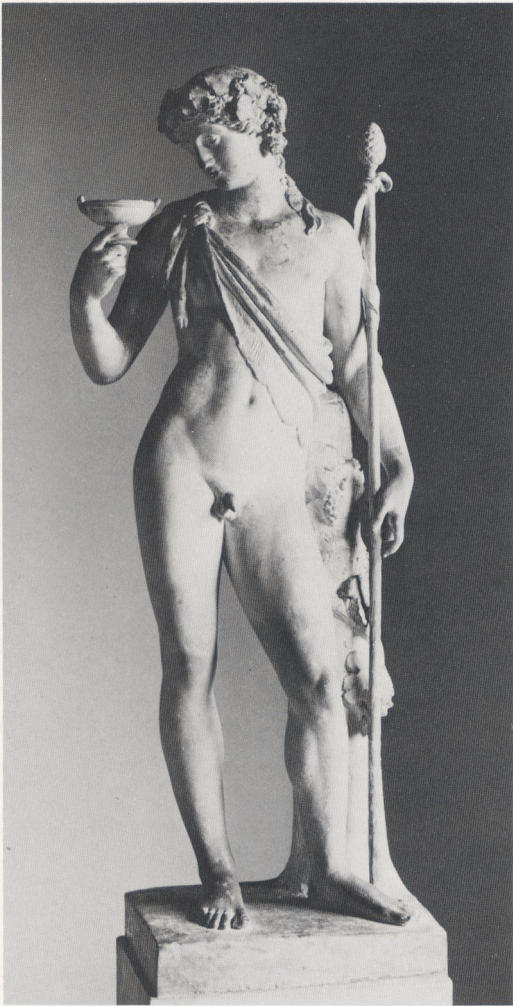
32 L. CURTIUS, *Die antike Kunst*, Hdb. der Kunstwiss. II, 1, Berlin/Potsdam 1938, 380f., Abb. 576.

33 Hartmann, *Genien*, 13, Abb. 6.

34 Hartmann, *Nordische Kunst*, 129–152, in casu 136f., Abb. 52, 54.

35 Thorvaldsens Museum, Sch. A 2, 50; auf demselben Blatt Vorzeichnung zum Relief mit Priamus und Achill.

36 D. HELSTED, *Thorvaldsen, Drawings and Bozzetti*. Heim Gallery, London 1973, Katal. 15f., Nr. 7, mit Taf.



8. Thorvaldsen, Bacchus. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

9. Thorvaldsen, Bacchus, Vorentwurf. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

Penna ergänzte Statue des Ares Borghese, die sich damals noch an Ort und Stelle befand³⁷.

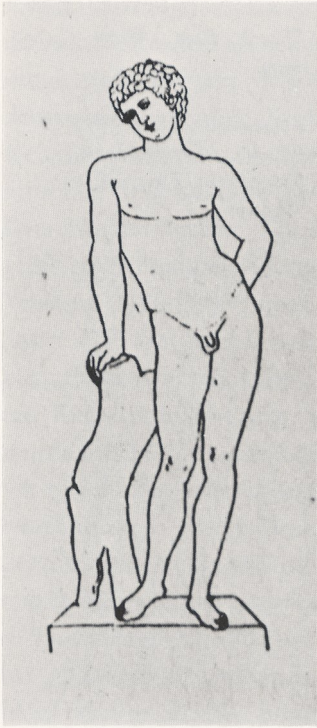
Zu den eventuellen antiken Prototypen des Adonis Thorvaldsens darf die Rundskulptur eines vermuteten Narziss in Betracht gezogen werden, welche in Adams von Reinach konturiertem Repertorium (um 1755) abgebildet ist (Abb. 10)³⁸. Bei dieser Figur liegt die Linke auf der Hüfte, während die Rechte sich auf einen Baumstamm stützt; der Kopf ist zur Rechten des Jünglings geneigt. Es handelt sich um eine spiegelbildliche Abwandlung der Pose des Münchner „Narkissos“; der Knick in der Körpermitte entspricht

demjenigen des thorvaldsenschen Adonis, mit welchem der „Narkissos“ den Contrapposto mit linkem Standbein und rechtem Spielbein gemein hat. Allerdings läßt Reinach nicht die Möglichkeit außer Betracht, daß es sich um eine nunmehr verschollene Pseudo-Antike handle, denn „la plupart des figures de cet ouvrage sont suspectes, bien que données comme ayant été découvertes à Rome“. Der Adonis Thorvaldsens nimmt die gleichartige Ruhepose ein, d. h. mit geradem Standbein und gebogenem Spielbein, die vom polykletischen Kanon hergeleitet ist, und deren Urtyp A. Furtwängler in dem bekannten Karneol mit dem sich spiegelnden Narziss erblickte, der in Thorvaldsens Daktyliothek verwahrt wird (Abb. 11)³⁹. Das Adonis-Motiv könnte mit gleichem Recht

37 J. B. HARTMANN, Thorvaldsen ed il Casino Borghese in: *Colloquio del Sodalizio*, 2. S., Bd. 5, 1945–1976, Roma 1977, 151; dazu F. BOYER, L'achat des Antiques Borghèse, in: *Le Monde des Arts en Italie et la France de la Revolution et de l'Empire*, Biblioteca di Studi Francesi 4, Torino 1969 (gedr. 1970), 197–202 (Verkaufsvertrag unterschrieben 27.9.1807). Hartmann, Nordische Kunst, 136, Abb. 49.

38 S. REINACH, *Rép. Stat. Grecque et Rom.*, II, Paris 1898–1908, 102, 4 (nach *Recueil de sculptures antiques grecques et romaines*, Nancy 1754 oder Paris 1755, 37).

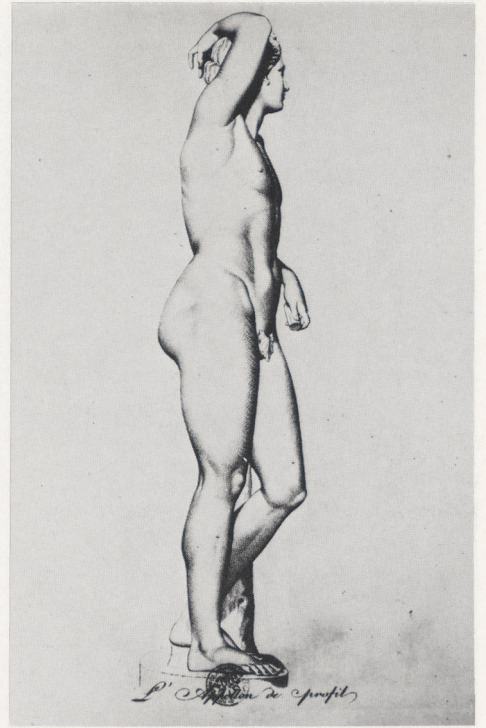
39 Furtwängler, *Meisterwerke a. a. O.*, 486, Anm. 6. Cades III B93, Imprime de l'Institut I, 73 (Deutsch. Archäol. Inst., Rom). Die Identifikation mit Narziss ist bezeugt durch „Zufügung des Wassers und Andeutung einer sich darein stürzende Figur im Hintergrunde.“ Dazu auch P. FOSSING, *The Thorvaldsen Museum. Catalogue of the Antique engraved Gems and Cameos*, Copenhagen 1929, Nr. 882: The Polycleitian motive of the figure is that of the so-called „Adonis“. Ferner Hartmann, *Vicenda*, 42f., Abb. 54; AMT, 57ff.



10. *Narziss*, nach Adams, *Recueil etc.*, um 1754 (Reinach)



11. *Narziss* (Ringstein). Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



12. Sog. *Apollino*, Florenz (Volpato/Morghen, *Principj*, 1786)

als Meleager-Pose bezeichnet werden, wenn man die erhaltenen Repliken des berühmten Standbildes aus dem skopasischen Kreise in Augenschein nimmt⁴⁰. Ein Umriss des Florentiner Apollino in Volpatos und Morgghens „Anleitung für die Jugend in den Prinzipien der Kunst des Altertums“ projiziert die Beinformel im Profil⁴¹, mit den leicht gestützten Zehen des Spielbeinfusses (Abb. 12). Wir begegnen dem kanonischen Schema auf Schritt und Tritt in der Vasenmalerei, in der Glyptik und in der Münzkunst, wie auch bei Reliefdarstellungen und in der figürlichen Raumausstattung⁴².

Es kommen zwei Varianten des Adonis-Motivs der Beine vor, die beide klassischer Herkunft sind und überaus verbreitet im Schemenrepertorium des Altertums waren. Im ersten

Falle sind die Beine parallel gestellt mit variablem Zwischenraum und mit einer leichten Drehung nach innen des zurückgezogenen freien Fußes⁴³. Im letzteren Falle berührt die große Stützzeh (oder die Nachbarzeh) des zurückgesetzten entlasteten Beins die Ferse des Standbeines oder naht sich derselben (Abb. 13)⁴⁴. Des öfteren ist diese Stellung mit der Anlehnung an Stab, Speer oder Sockel verbunden⁴⁵. G. M. A. Richter bezeichnet die aufgestützte Gemmenformel

40 Vgl. H. SICHTERMANN, Das Motiv des Meleager, in: *Röm. Mitteil.* 69, 1962, 43–51. Dazu AMT, 58; ferner S. RÖTTGEN a. a. O., Taf. 57, Abb. 103: „Adonis“, aus B. PICART u. P. DE STOSCH, *Pierres antiques gravées*, Amsterdam 1724; desgl. D. A. BRACCI, *Memorie degli antichi incisori in gemme e cammei*, I, Firenze 1786, Taf. 54, verschiedentlich mit Meleager identifiziert (Hartmann, Vicenda, 83, Anm. 237, Abb. 53).

41 G. VOLPATO e R. MORGHEN, *Principj del Disegno, tratti dalle più eccellenti statue antiche*, Roma 1786, Taf. 20 (Thorv. Bibliothek, Verz. L. MÜLLER, Kjöbenhavn 1850, Nr. 156. Hartmann, Vicenda, 82, Anm. 215, Abb. 51).

42 Ausführliche Beispiele sämtlicher Gattungen in Hartmann, Vicenda, 83, Anm. 237–238, Abb. 51–55.

43 Rundskulpturen: sog. Adonis aus Capua, Neapel, Nat. mus. (Reinach, *Rép. Stat.* I, 247; Clarac, Taf. 484, Nr. 932). Antinous-Hermes, Vatikan-Mus. Capitolinische Venus, die mittleren Grazien in Siena und im Louvre. Reliefs: Grazien, Vat. mus., Galleria Lapidaria; Pisa, Camposanto; Rom, Pal. Mattei, Cortile (Sarkophagplatte). Glyptik: Etliche Beispiele bei REINACH, *Pierres gravées*, Paris 1895. G. M. A. RICHTER, *Catalogue of engraved Gems*, Metropolitan Mus., New York 1956, Nr. 419 (Narkissos-Motiv).

44 Rundskulpturen: Apollon Sauroktonos, Vat. Mus. Praxiteles' ruhender Satyr (G. E. RIZZO, *Praxiteles*, Milano/Roma 1932, Taf. 48–49, 53–54). Telesias-Stele, Athen, Nat. mus. (A. CONZE, *Die attischen Grabreliefs*, Berlin 1900, II, 2. Bd., Taf. 208). Herculianische Wandmalerei: Herakles findet Telephos, Neapel, Nat. mus. (B. MAIURI, Museo Naz. di Napoli, Novara 1957, 86 f.). Glyptik: Außer den Stichwerken von L. AGOSTINI (*Le gemme antiche figurate*, Ausg. Roma 1657) und J.-B. WICAR (*Tableaux, Statues, Basreliefs et Camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti*, Paris 1789 ff.), siehe J. BOARDMAN, *Engraved Gems. The Ionides Collection*, London 1968, Kat. Nr. 80 (angelehnt, Ringstein).

45 Z. B. Medici-Vase, Florenz, Uffizien (REINACH, *Rép. Rél. grecques et rom.* III, Paris 1912, 24, 3).



13. Praxiteles' ausrubender Satyr,
Detail. Rom, Musei Capitolini

14. Thorvaldsen, Venus 1813/16,
Detail: „Adonis-Motiv“
Kopenhagen, Thorvaldsens
Museum

als „an easy attitude“ oder „a relaxed pose“⁴⁶. Thorvaldsen hegte eine besondere Vorliebe für die beiden Alternativen des Adonis-Motivs, die er in wechselnden Übergangsformen verschiedentlich verwendete, sowohl in den Rundskulpturen (Abb. 14)⁴⁷ als in den Reliefs⁴⁸, zumal im Hinblick auf die Todesgenien⁴⁹. Unlängst hat S. Rudolph die beiden Spada-Reliefs hadrianischer Zeit mit Bellerophon und den Zwillingbrüdern Amphion und Zethos als Prototypen der klassizistischen „Trauergenien“ hervorgehoben (Abb. 15)⁵⁰. M. E.

46 G. M. A. RICHTER, *Engraved Gems, Metropol. Mus., a. a. O.*, Taf. 40, 276 (Apollo), 62, 419 (youth).

47 Typus 1: die linke Grazie auf der Gruppe 1817–1819 und auf der 2. Fassung, 1842; Ganymed I (1804) und II (1816), Apollo (1804), dazu Hebe I (1806) und II (1816), Venus 1813–1816. Typus II: Die r. Grazie auf Gruppe I und II. Vgl. Hartmann, Thorvaldsen 1971, Taf. 9, 10, 17. AMT, 57f., Taf. 14, Abb. 1.

48 Typus I: die mittlere und r. Grazie der Appiani-Steile, 1821 (Hartmann, Thorvaldsen 1971, 32, Taf. 16). Typus II: die 1. Grazie auf dem Musentanz I (1804) und II (1816, AMT 113, Taf. 52); Amor und Erato, Tondo 1830 (AMT 167, Taf. 115, Abb. 4, 6).

49 Typus I: Genius Böhmer, um 1812; vgl. dazu Canova, Genius Stuart 1817–1819 (Hartmann, Genien 34, 37, Abb. 37–38, letzterer vom Typus II irrtümlich 1814 datiert). Typus II: Genius Schubart, 1814 (ebd. 34, Abb. 40). Weitere Beispiele klassizistischer „Todesgenien“ im Lessing-Herderschen Sinne, von beiden Typen, ebd. Abb. 31, 33, 39.

50 S. RUDOLPH, *Il monumento Stuart del Canova. Un committente dimenticato e il primo pensiero ritrovato*, in: *Antologia di Belle Arti*, IV, Nr. 13/14, 1980, 44–54, a. a. O., Abb. 6–7. Offensichtlich war meine besagte Untersuchung über die Genien der Verfasserin unbekannt.

kann nur Zethos als Beispiel der ungestützten Adonis-Pose I angeführt werden⁵¹, zumal in der Nachzeichnung Thorvaldsens in der Nationalgalerie zu Oslo⁵². Auf dieser Wiedergabe hat unser Künstler den abgebrochenen Fuß des Spielbeines ergänzt. Als Exempel des angelehnten Typus II sei der „Tortonia-Cameo“ mit dem sich spiegelnden Narziss und dem kleinen Eros (um 1838) erwähnt (Abb. 16)⁵³.

Im Hinblick auf das Einzelmotiv des geneigten Kopfes von Thorvaldsens Adonis sei auf die in anderem Zusammenhange von mir erwähnte Büstenkopie (1809) im Malachitsaal der Orangerie in Potsdam hingewiesen (Abb. 17)⁵⁴. Es gibt zu denken, daß die ebenda verwahrte Marmorbüste nach Thorvaldsens verschollener Marsstatue (Abb. 18) irrtümlicherweise als „Antinous“ inventarisiert ist⁵⁵. Mit größerem

51 Helbig⁴, II, Nr. 2003; Rudolph a. a. O. Abb. 7r. Foto Alinari, Nr. 28884.

52 Feder und Wasserfarbe, 128 × 183 mm, Inv. Nr. B 5397 recto. Museumsaufnahme, durch H. Bjerkek dankenswert vermittelt, mit Genehmigung zur Veröffentlichung. Auf dieser Wiedergabe hat unser Bildhauer den abgebrochenen Fuß des Spielbeines ergänzt.

53 Ovale Relief, ausgeführt nach Thorvaldsens Vorzeichnung. Hartmann, Vicenda, 42, Abb. 55.

54 AMT, 58, Anm. 14: Inv. 376 = GK III 884.

55 Inv. GK III 885, bez. „B. Thorvaldsen, Büste des Antinous 1809. Marmor, H. 74 cm. Orangerie, Malachit-Zimmer“. Dankenswerte Zustellung von Aufnahmen der Staatl. Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci (DDR), durch deren Direktor Dr. Giesberg. In P. BLOCH u. W. GRZIMEK, *Das klassische Berlin*, Berlin 1978, wird auf der Bildlegende zur Abb. 201 (Malachitzimmer) sogar die Mars I-Büste mit derjenigen des Adonis verwechselt.

Recht deutet Ignaz Heinrich v. Wessenberg den Adonis des dänischen Meisters als den Kaiserliebbling⁵⁶. Es läßt sich allerdings nicht leugnen, daß der klassizistische Marskopf, mit dem nach der linken Schulter hin gerichteten Blick, eine wehmütige Stimmung atmet, hierin vergleichbar den kapitolinischen und Neapolitaner Statuen, sowie dem Antinous-Dionysos im Vatikan. Die besagte Mars-Büste läßt sich mit Hilfe einer Federzeichnung im Kopenhagener Kupferstichkabinett (Abb. 19)⁵⁷, eines Stiches bei Riepenhausen-Mori (Abb. 20)⁵⁸ und eines Umrisses bei Thiele⁵⁹ zu einem friedensbringenden Mars ergänzen, der einen Ölweig in der gesenkten Rechten hält. Diese nicht mehr erhaltene Gipsstatue wurde um 1810 – offensichtlich auch thematisch von Canovas gleichzeitig entstandenem Standbild des nackten Napoleon angeregt – durch Drehung des Kopfes nach der rechten Schulter hin in eine anakreontische Gruppe mit dem Waffentausch Mars-Amor umgestaltet (Abb. 21)⁶⁰. Übrigens war es der ursprüngliche Wunsch des Kronprinzen, den friedensbringenden Mars in Marmor zu besitzen; weil kein Marmorblock entsprechender Dimensionen vorhanden war, wurde das überlebensgroße Modell zur Bossierung nach Carrara geschickt. Als jedoch der Ruhm des Adonis, dem sogar der große Canova sein unumwundenes Lob gezollt hatte⁶¹, nach München gelangte, zog der königliche Verehrer des jüngeren Rivalen den bithynischen Jüngling vor⁶². Dagegen hatte der Bildhauer ursprünglich Mars und Venus als Liebespaar geplant, als Gegenstück zu Canovas Hercules- und Lichasgruppe, mit welcher der Bankier Giovanni Raimondo Torlonia seinen neuerworbenen römischen Palast im Borgo schmücken wollte. Aber weder das Götterpaar noch die zunächst konzipierte Gruppe mit Achill und Penthesilea gelangten über die Phase der Skizzen hinaus⁶³. Die deutsch-



15. Amphion und Zethos, antikes Relief in der Galleria Spada, Rom, Nachzeichnung Thorvaldsens. Oslo, Nationalgalerie

dänische Dichterin Friederike Brun beschreibt die beiden Bozzetti folgendermaßen im „Morgenblatt für gebildete Stände“ (1812): „Einige kleine Modelle machten wenige Kenner auf ihn (Thorvaldsen) aufmerksam. Ich erinnere mich zweier Gruppen: 1) Venus und Mars. Er kommt aus der Schlacht, sie hält ihm liebkosend einen Myrthenkranz an den Busen, um das noch wilde Klopfen desselben in sanftere Empfindungen umzuschmelzen. 2) Penthesilea und Theseus (sic!). Er hat ihr das Wehrgehänge geraubt und sie sinkt ohnmächtig in seinen Armen darnieder. Beide herrlich gedachte Gruppen sind nach Lieblings-Ideen des Künstlers. Allein er wünscht beide kolossal auszuführen – und Zoega

Canova e Thorvaldsen, in: *Arte neoclassica. Atti del Convegno 12-14 ottobre 1957*. Venezia-Roma 1964 (Civiltà Veneziana, Studi 17, Fond. G. Cini), 145-155, Abb. 11-31. Ders. in *Arte Illustrata* 57, 1974, 142, Abb. 25 (Thorvaldsen a tavolino, 131-144). AMT, 124-127 (klassische Prototypen und zeitgenöss. Interpretationen), Taf. 68-72. Ders., Vicenda, 12.

56 „Der Antinous (sic!) für den Kronprinzen von Bayern war beinahe fertig ...“ (I. H. v. Wessenberg, Erinnerung 1817, zit. nach J. WITTSTOCK, *Geschichte der deutschen und skandinavischen Thorvaldsen-Rezeption bis zur Jahresmitte 1819*, Diss. Hamburg 1975, 367).

57 J. B. HARTMANN, Canova e Thorvaldsen, in: *Coll. del Sodal.*, II, Roma 1956, 71-89, in casu 78, Taf. X, 1-2; AMT, 166, Taf. 116, 1.

58 *Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cav. Alberto Thorvaldsen*, incisi da Ferdinando MORI, Roma 1811 (nach 1817 erschienen), Taf. 32; Wittstock a. a. O., 375, Abb. 7, „nach dem zerstörten Gipswerk“. In diesem Falle wäre die Titelangabe des Stichwerkes („scolpiti in marmo“) irrtümlich.

59 J. M. THIELE, *Den danske Billedbugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker I*, Kiøbenhavn 1831, 81, Taf. 33.

60 HARTMANN, *Colloqui del Sodal.* II, a. a. O., 78, Taf. X, 3-4; AMT, 166, Taf. 116, 2.

61 Vgl. Canova's mündliche Äußerung an Friederike Brun: „Finalmente, questa statua e lavorata in uno stile nobile e pure gracioso, e pieno di sentimento (F. BRUN in *Athene, et Maanedsskrift*, IV; Kiøbenhavn, Jan.-Juni 1815, 26).“ WITTSTOCK a. a. O., 257.

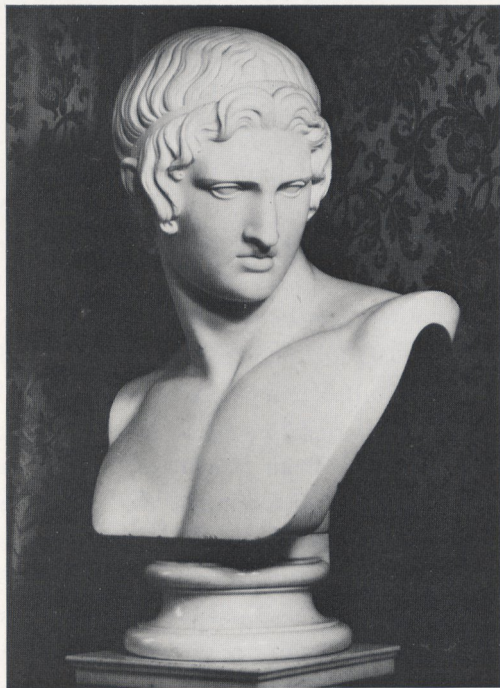
62 Thiele, *Leben I*, 165.

63 Thiele, *Thorvaldsen og hans Værker a. a. O.*, 67f. Ders., *Leben*, 71, 140, 164. J. B. HARTMANN, *Appunti su alcune opere minori di*



16. P. Galli nach Thorvaldsen, Narziss („Torlonia-Kamee“), Abguss. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

17. Thorvaldsen, Adonis, Büste, Replik (1809). Potsdam, Sanssouci



18. Thorvaldsen, Mars I, Büste, Replik (1809). Potsdam, Sanssouci

19. Thorvaldsen, Mars I, Umriß, Bleistift und Feder. Kopenhagen, Kupferstichkabinett

wußte nicht allein zu tadeln sondern auch zu ermuntern⁶⁴. Dies ergab sich in der schöpferisch suchenden Periode vor der endgültigen Reife des „großen“ heroischen Stils mit der Konzeption des Jason II (1802–1803)⁶⁵.

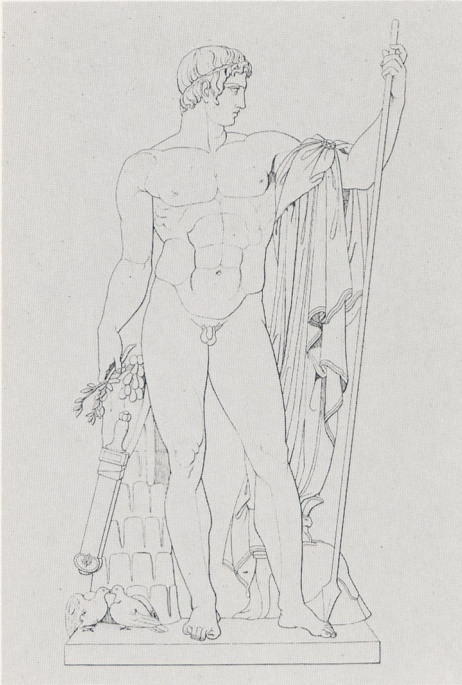
Während der Adonis von der deutsch-römischen Kulturwelt als eine „schöne Figur“⁶⁶ bezeichnet wurde, fehlte es dem Mars gegenüber nicht an kritischen Stimmen, obwohl Gottlieb Schick diese Statue als „ein Wunder der jetzigen Zeit“ begrüßte⁶⁷. So schreibt Martin v. Wagner an den Kron-

64 Zitiert nach Wittstock a. a. O., 249 f. (Lebensbeschr. Thorvaldsens bis 1807 im *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1812, Dänische Fassung in *Athene*, a. a. O., 12 f., Anm.).

65 Dazu AMT, 48–56, Taf. 9–13.

66 „Sehr schön“ (Caroline v. Humboldt); „sehr schön“ (G. Schick); „ausnehmend schön“ (G. v. Dillis). Zit. nach Wittstock a. a. O., 67.

67 A. HAAKH, *Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte* Stuttgart 1863, 245. Zit. nach Wittstock a. a. O., 67 f.



20. Thorvaldsen, Mars I (Mori|Riepenhausen)



21. Thorvaldsen, Amor und Mars tauschen die Wappen, um 1810. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



22. P. Galli nach Thorvaldsen, Adonis („Torlonia-Kamee“), Abguß. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

prinzen Ludwig: „... Der Kopf (ist) ein wenig zu sehr nach der Seite gewendet, welches der Künstler selbst einsieht und zu ändern gedenkt, wie auch die beiden Arme, welche nicht das Glückliche daran sind“⁶⁸. M. E. nahm Thorvaldsen das erste Mars-Motiv wieder auf, als er das geplante Grabrelief für Raffael modellierte (1833), mit dem fackeltragenden Todesgenius⁶⁹.

In vorgerücktem Alter kehrte der Meister zur Interpretation des Adonis als mythologischer Gestalt zurück, in seinem vom Schüler P. Galli ausgeführten Diana-Zyklus im nunmehr abgerissenen Palazzo Bolognetti-Torlonia gegenüber dem Palazzo di Venezia am Ende des Corsos (um 1838). Hier handelt es sich um ein kameenförmiges Relief idyllischen Charakters (Abb. 22). Der Jüngling steht, gesenkten Hauptes, in einer kaum angedeuteten, felsigen Landschaft, von seinem Hund begleitet. Mit der Linken stützt er sich auf den Speer, der rechte Handrücken ist auf die Hüfte gelegt. Die Tauben der Venus sind ihm als Liebesemblem beigegeben. Die Anemone, die seinem Blut entkeimen sollte, blüht zu seinen Füßen. Die elegische Stimmung der Rundskulptur ist einer genrehaft-bürgerlichen Atmosphäre gewichen⁷⁰.

Wie Collignon nachwies, ist das „gesenkte Haupt“ ein Sepulkralmotiv. Man denke etwa an den „Eros funèbre“ in den Uffizien⁷¹, an die melancholischen Liebesgötter in der Eremitage und in Neapel, an den Torso aus Centocelle (Abb. 23), an die damit verwandte Psyche aus Capua, an die Trauereroten römischer Sarkophage⁷² und an die Darstellungen des Hermes Psychopompos⁷³. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die verschiedentlich als Castor und Pollux gedeutete, sog. San-Ildefonso-Gruppe (Abb. 24) Thorvaldsen vorgeschwebt hat, als er die Genien des Lebens und des Todes für das Leuchtenberg-Denkmal in der Michaelskirche zu München entwarf und seinem Schüler und Mitarbeiter Pietro Tenerani zur Ausführung im großen Maßstab überließ (1827)⁷⁴. Ich hatte mehrmals Gelegenheit, mich mit dieser eindeutigen Inspirationsquelle zu befassen⁷⁵. Während die „brüderlich vereinten“ Gefährten dieser „Liniengruppe“ – im Lange’schen Sinne⁷⁶ – Kränze aus geflochtenen Mohn-

71 Ebd., 47, Abb. 72.

72 Dazu Hartmann, Genien, 11–18, Abb. 1–4, 11–17, 20. H. SICHTERMANN, *Späte Endymion-Sarkophage*, Baden-Baden 1966, 22–65, Abb. 10–43. Zu den Gemmen, Hartmann, Genien, 18, Anm. 50.

73 Hartmann, Genien, 36, Abb. 41; dazu Thorvaldsens Grabrel. für Gräfin Borkowska, 36, Abb. 42. AMT, 138, Taf. 84, 1, 3.

74 Hartmann, Genien, 36 mit Anm. 142–143, Abb. 7. Hartmann, Thorvaldsen 1959, 11–44, Abb. 11–42.

75 Hartmann, Genien, 36, Abb. 7, 43. AMT, 119, Taf. 61, 2.

76 J. LANGE, *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, Berlin 1899, 193, AMT, 119, 121.

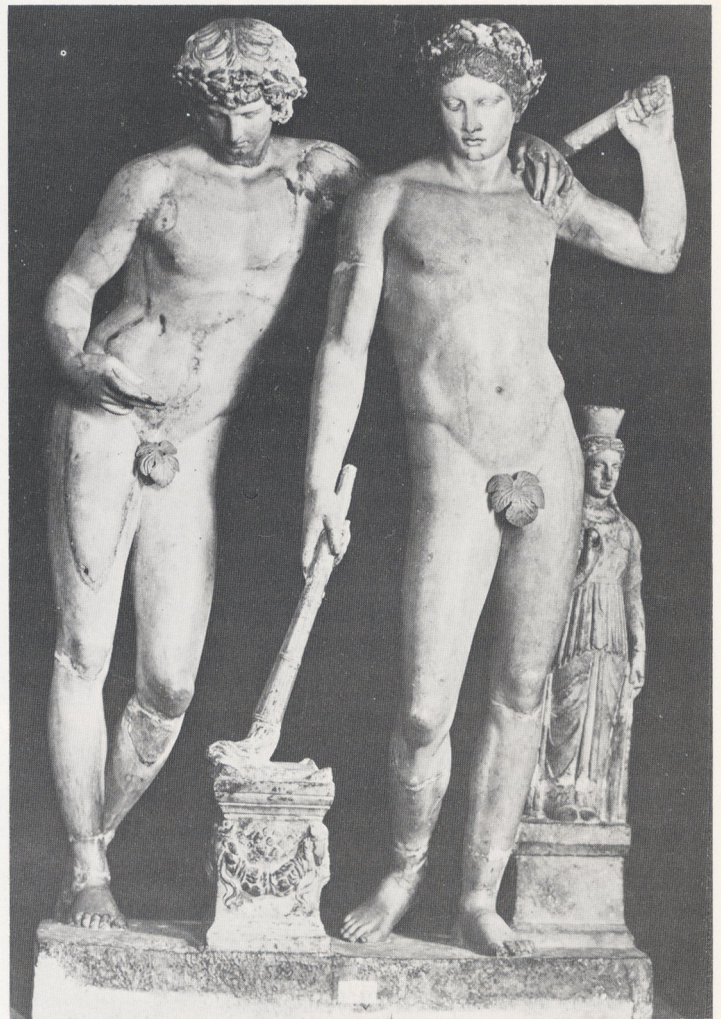
68 L. v. URLICHS, *Thorvaldsen in Rom. Aus Wagners Papieren*. Würzburg 1887, 4f., Wittstock a. a. O., 67f.

69 AMT, 160f., Taf. 111, 3.

70 Hartmann, Vicenda, 40f., Abb. 36.



23. Sog. *Vatikanischer Genius*. *Vatikanische Museen*



24. Sog. *Ildefonso-Gruppe*, *Madrid, Prado*

köpfen und Immortellen tragen, sind die antiken Vorbilder, laut Viktor Rydberg, nicht mit Nilblüten gekrönt, sondern mit Myrthen jener Art, die der Göttin der Unterwelt heilig waren⁷⁷.

Der Bildhauer Friedrich Tieck – des Dichters Bruder – deutete das eklektisch anmutende Jünglingspaar als „Opfer und Weihe des Antinous“⁷⁸: die rechte Figur sei der Genius Hadrians oder der Todesgenius schlechthin, mit erhobener Fackel, die linke Gestalt sei der Kaiserliebling, dessen Lebensflamme der Genius auf dem Altar verlöscht. Rydberg identifizierte den von Dietrichson vermuteten Antinous als Narzissus. Seine These scheidet jedoch an der Tatsache, daß der Kopf der linken Figur nachträglich aufgesetzt worden

ist⁷⁹; auch scheint seine Authentizität nicht einwandfrei. A. Blanco erkennt in diesem Antlitz die Züge eines echten Antinous, ohne jedoch diese Feststellung mit den Interpretationen von Tieck und Dietrichson in Verbindung zu bringen⁸⁰. G. Lippold erblickt in der rechten Figur den Kopf des Doryphoros, „verkleinert und ins Knabenhafte übersetzt, verbunden mit einem Knabenkörper“⁸¹. R. Bianchi Bandinelli bezeichnet die stark restaurierte Komposition als „pasi-

77 V. RYDBERG, *Romerske Dage* (Römische Tage), ins Dänische übertragen von Q. Borchsenius, Kopenhagen 1877. Abschn. *Antike Statuer* II, 339–365.

78 Vgl. E. HILDEBRANDT, Friedrich Tieck, Leipzig 1906, 76 f. (Aufsatz in Fr. Schlegels *Deutschem Museum*).

79 „Tatsächliches. ‚Antinous‘-Kopf, von mäßiger Arbeit, gehört sicher nicht zu“. (P. A. ARNDT/W. AMELUNG, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen. Serien zur Vorbereitung eines Corpus Statuarum*, Serie VI, München 1912, Madrid, Prado, 21 ff., Nr. 1588–1592, sog. Gruppe von Ildefonso, sehr ergänzt). Typus von Pasticci „mit eminentem künstlerischem Takt ausgeführt“ (L. CURTIUS im *Jb. d. Instituts*, 1904, XIX, 69, zit. nach EA. a. a. O.).

80 A. BLANCO, *Museo del Prado. Catalogo de la Escultura, I, Esculturas clásicas*, Madrid 1957, 30 ff., Nr. 28 E, Taf. 10–11, Katal. 1969, Nr. 28, Taf. 14.

81 G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923, 37 ff.



25. Sog. Fagan-Puteal. Alter Abguß einer verschollenen Antike (Narziss). Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

telica“, zusammengeflickt „di elementi vari, policletici e prassitelicici“⁸². G. Hafner kommentiert die „anonymen“ Jünglinge folgendermaßen: „Es kam dem Künstler vielleicht auch gar nicht so sehr darauf an, den Sinn seiner Gruppe ... sofort erkennbar zu machen, weil ihm mehr das besondere, menschliche Verhältnis der beiden darstellenswert erschien ... Man vermischte bei solchen Gelegenheiten sehr großzügig die Stile, z. B. wenn man in der Gruppe von San Ildefonso einen Jüngling, der wie eine Kopie nach einem Werke Polyklets wirkt, mit einem zweiten verband, der sich wie der Apollon Sauroktonos an ihn anlehnt“⁸³. Es dürfte jedenfalls ein fragwürdiges Unterfangen sein, dieses ikonographische Rätsel lösen zu wollen; am Ende handelt es sich womöglich um ein römisches Pasticcio zweier klassischer Standmotive, und zwar des Athleten Westmacott und des angelehnten praxitelischen Satyrs.

82 R. BIANCHI BANDINELLI, *Policleto*, Firenze 1938, 21.

83 G. HAFNER, *Geschichte der griechischen Kunst*, Zürich 1962, 446, Abb. 467.



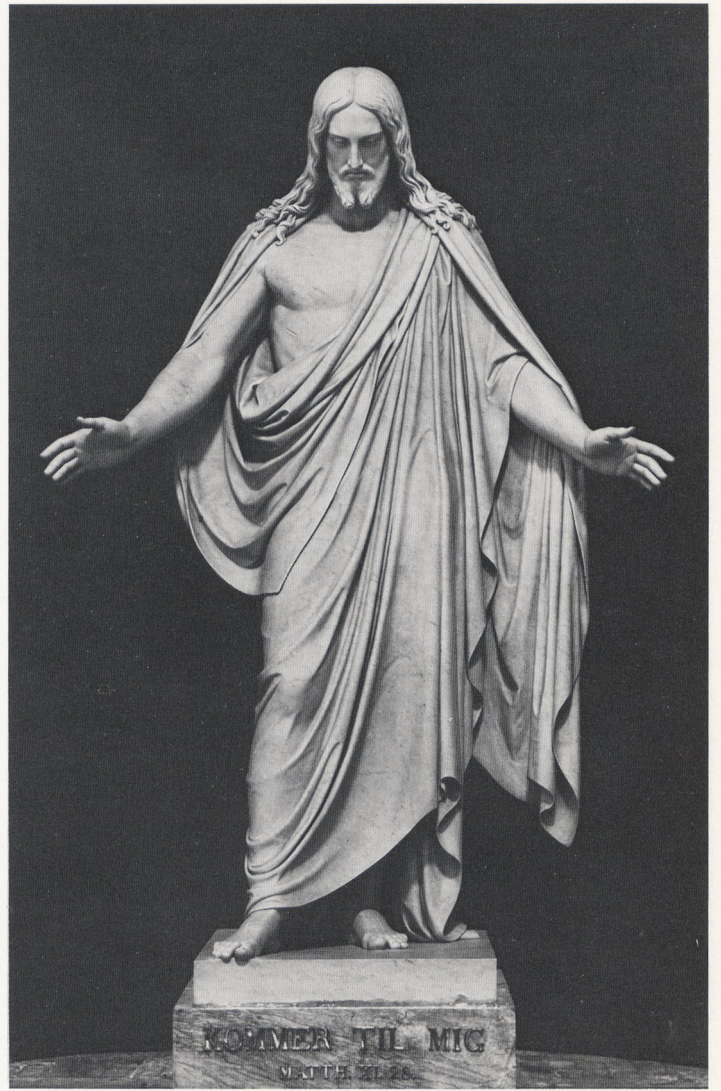
26. Thorvaldsen, Todes-Genius vom Grabdenkmal Porro-Serbelloni, 1817. Mailand, Galleria d'Arte Moderna

Wie dem auch sei, Rydbergs Deutung führt uns auf die Spur eines weiteren Vorbildes für Thorvaldsens Adonis: das von G. A. Guattani publizierte, nunmehr verschollene Puteal mit Szenen aus den Hylas- und Narzissus-Mythen; Thorvaldsen besaß den einzig existierenden Abguß davon (Abb. 25)⁸⁴. Die Kopfneigung und die Körperdarstellung des Narziss ähnelt derjenigen des Adonis, obwohl die Relieffigur sich mehr nach vorne beugt. Das Narkissos-Motiv wird schließlich gesteigert in der kameenförmigen Darstellung, die der Thorvaldsen-Schüler Pietro Galli nach des Meisters gezeichneter Vorlage für den mythologischen Zyklus im Dianasaal

84 G. A. GUATTANI, *Monumenti antichi inediti*, Roma 1805, Taf. 8; dazu Hartmann, Vicenda, 42, Anm. 232, Abb. 52. Ders., Thorvaldsen nel regno delle ninfe, in: *Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta. Miscell. della Soc. Romana di Storia Patria*, XXIII, Roma 1973, 201–221, in casu 216 ff., Taf. IV, 3. Ders. in *L'Urbe*, XXXIX, N. S. 6, nov./dic. 1976, 1–7 (*Omaggio a Zoega*, mit Verweis auf G. ZOEGA, *Apparatus*, 605–609, Kopenhagen, Kgl. Bibliothek, N. K. S. 3577, 2° VII, 617–622).



27. Thorvaldsen, Eugen Herzog von Leuchtenberg, 1827–30. München, Michaelskirche



28. Thorvaldsen, Christus. Rom 1821. In Marmor 1839 aufgestellt in der Frauenkirche zu Kopenhagen.

des um 1900 demolierten Törlonia-Palastes an der damaligen Piazza Venezia in Rom ausgeführt hatte⁸⁵.

Der geneigte Kopf ist ein Leitmotiv in Thorvaldsens Kunst, zumal in seiner Sepulkralplastik (Abb. 26). Beispielsweise seien die Todesgenien genannt, wie diejenigen der Triptychen für Auguste Böhmer (1811–1812) und Johann Philipp Bethmann Hollweg (1816)⁸⁶, der vor der Tür ins Jenseits stehende Eugen Beauharnais, Herzog von Leuchtenberg (1827) (Abb. 27)⁸⁷, Friedrich v. Schiller in Stuttgart

(1837) – dem böse Zungen den Spitznamen „Kopfhänger“ erteilten⁸⁸ – und, nicht zu vergessen, der Christus in der Frauenkirche zu Kopenhagen (1821) (Abb. 28). Das überlebensgroße Standbild wendet das Antlitz zur leidenden Menschheit herab. Hier ist das antike Motiv des gebeugten Kopfes für eine Frontalfigur abgewandelt. Die gesenkten, symmetrisch ausgebreiteten Arme begleiten das Thema des allumfassenden Erbarmens⁸⁹. „Dies ist“ – erklärte der Mei-

85 Hartmann, Vicenda, 42, Verz. Nr. 20, Abb. 55.

86 B. BORR in Thorvaldsen. *Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit*, Köln 1977, 449–460, 449 ff., Abb. 5. Der Genius Böhmer wurde auf dem Grabdenkmal für die Gräfin Anna Maria Porro Lambertenghi Serbelloni wiederholt (Mailand, Gall. d'Arte Moderna, Katal. Milano 1938, *Le Sculture*, Nr. 788; *Opere dell'Ottocento II*, N-Z, Milano 1975, Nr. 2380, Abb. 2385–2389).

87 Hartmann, Thorvaldsen 1959, 11–44, Abb. 40 und S. 44.

88 E. LEHMANN, Thorvaldsen och Schiller, in: *Tidskrift för Konstvetenskap* V, Stockholm 1920, 107–115. S. Heinje in Thorvaldsen, *Untersuchungen usw.*, Köln 1977 a. a. O. 399–411, Abb. 1, 5–6, Anm. 30: „Wie? dieser Kopf- und Nackenhänger, / der wie ein Säulenheiliger steht, / wär meines Volkes Liebessänger, / der deutschen Jugend Urpoet?“ (aus dem Gedicht von F. Dingelstedt „Vor Schillers Standbild in Stuttgart. An Thorvaldsen“, nach 1843).

89 Das Motiv wird von E. A. Hopfgarten (Berlin 1821 – Biebrich 1856, in Rom 1840–1844 im Atelier Thorvaldsens, zum 2. Mal



29. Thorvaldsen, *Die Genien des Lebens und des Todes, Bozzetto I*, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



30. Thorvaldsen, *Die Genien des Todes und des Lebens, Bozzetto II*. Rom, Museo Tenerani (Palazzo Braschi)

ster in einem Gespräch mit August Kestner, „die ganz gerade stehende menschliche Figur ...“⁹⁰. In Bezug auf unser Thema ist es aufschlußreich festzustellen, daß der Meister zunächst beabsichtigte, seinen Christus einsam gen Himmel schauend darzustellen. Diese Tatsache bezeugen zwei Bozzetti im Thorvaldsen-Museum, der eine nackt, der andere drapiert⁹¹.

In der endgültigen Fassung des Genienpaares vom Leuch-

1850) übernommen und zwar in der Gestalt des Erlösers, Evangelische Marktkirche, Wiesbaden (Rom 1850). Vgl. auch P. Tenerani, Christus, unausgef. Bozzetto-Rel. für die Torlonia-Kapelle, Rom, S. Giovanni in Laterano, verwahrt in der Gipsothek Tenerani, Museo di Roma, Inv. Nr. A. M. 3830, s. J. B. HARTMANN in *Antologia di Belle Arti* N. S., Nr. 23–24, 1984, 98 Abb. 8.

90 A. KESTNER, *Römische Studien*, Berlin 1850, 78.

91 Vgl. bzw. D. HELSTED, *Thorvaldsen, Drawings and Bozzetti* Katal. London 1973 a. a. O., 50, Nr. 84 mit Abb.; Bertel Thorvaldsen, Ausstellung. Katalog, Köln 1977, 222 f., Nr. 73 Abb.; R. JOSEPHSON, *Konstverkets födelse* (die Geburt des Kunstwerkes), Stockholm 1941, 70, Abb. 51.

tenberg-Denkmal steht der Genius des Todes – gekennzeichnet durch den Mohnstengelkranz des Schlafes und durch die gelöschte Fackel – gesenkten Hauptes links, während der Lebensgenius, mit Immortellen bekrönt, sich an den Gefährten lehnt. Er schaut aufwärts, seine lodernde Fackel ist emporgerichtet, die Flügel sind ausgebreitet im Gegensatz zu denen des Somnus. Diese Verkörperung der Genien kehrt den wörtlichen Sinngehalt des Vertrages um, in dem es ausdrücklich heißt: „Il cavalier Thorvaldsen eseguirà ... un gruppo di due Genii, cioè quello della Vita in una posizione esprime il dolore, e quello della Morte, facendole vedere il cielo e i cenni della gloria celeste ed eterna“⁹². Zu Thorvald-

92 Dated Munich 8. February 1825. Hartmann 1959, 17. Ich möchte bei dieser Gelegenheit meine Identifikation der Gestalten (Hartmann, Genien, 36, Abb. 43) folgendermaßen berichtigen: die Genien des Todes und des Lebens (von l. nach r.). Dazu Thiele, *Værker*, II, Kiøbenhavn 1832, 160.

sens Rechtfertigung bezüglich der (absichtlichen?) Vertauschung der Rollen dient die an sich komplizierte Symbolik des Vertragsartikels. Mit Hilfe einiger gezeichneter Vorentwürfe und eines Bozzettos im Thorvaldsen-Museum (Abb. 29)⁹³ läßt sich der Werdegang der Gestaltung der Genius-Gruppe rekonstruieren. Auf diesem Bozzetto sind die Figuren umgetauscht, indem der immortellenbekränzte Lebensgenius links steht; er schaut empor und hält einen Mohnstengel; seine Fackel ist nach oben gerichtet. An seine Schulter lehnt sich Bruder Tod mit erloschener Fackel. Ein zweites Bozzetto (ohne Flügel) im Tenerani-Museum (Abb. 30)⁹⁴ zeigt den Todesgenius links und denjenigen des Lebens rechts, mit erhobener Fackel und einem Kranz in der Linken. Die vorher nach links gewendeten Köpfe neigen sich einander zu. Thorvaldsen beschloß ganz zuletzt (1827), das Haupt des schon fortgeschrittenen Tonmodells des „Lebens“ aufwärts zu richten, eine Änderung, die den Schüler und Mitarbeiter Pietro Tenerani zur Verzweiflung brachte und zum Bruch zwischen den beiden beitragen sollte. Die von Thorvaldsens Biographen gänzlich übersehene künstlerische Freiheit im Hinblick auf die vorgeschriebene Symbolik wurde meines Wissens weder von öffentlicher Seite, noch von der Herzogin beanstandet⁹⁵.

Antinous – Adonis – Narkissos – trauernder Eros, das sind jugendliche Gestalten, die den Beschauer mit der Ahnung eines frühen Todes in Schönheit erfüllen. Man denkt unwillkürlich an die Schlussszene von Thomas Manns „Tod in Venedig“, wo der bildhübsche Knabe Tadzio, als „bleicher und lieblicher Psychagog“ verklärt, „gesenkten Hauptes ... am Rande der Flut verweilte“, angesichts des dahinscheidenden Schriftstellers Gustav Aschenbach.

II. EMPORBlickEN

Amor mit dem Bogen und verwandte Motive

Während das gebeugte Haupt Versonnenheit und Wehmut ausdrückt, darf der aufwärts gerichtete Kopf als Zeichen unmittelbarer Lebensfreude und zuversichtiger Hoffnung gelten. „Der Mensch blickt zu den Göttern empor“, erkannte Bernhard Schweitzer. „Bei Platon kehrt das Motiv des Emporblickens immer wieder ... Das Aufwärtsblicken des denkenden Menschen ... ist die Blickrichtung der Seele, welche auf das in Wahrheit Seiende gerichtet ist ...“. Besonders

„deutlich“ – stellt der Gelehrte fest – „wird diese Bedeutung des Blickes in einem jüngeren Werk des Leochares, dem von dem Adler des Zeus geraubten Ganymed. Hier wird der Flug zur Götterwelt angetreten. Da füllt sich der Blick des aufstrebenden Körpers und faßt beglückt das noch unsichtbare Ziel des Olymp ins Auge (Vatikanmuseum). In einem Spätwerk wiederum des Timotheos finden wir das Motiv auf die Gottheit selbst übertragen. Hier ist es Athena, die zu Zeus, dem Vater emporblickt ... (Florenz, Uffizien)“⁹⁶. Ferner verweist Schweitzer auf die kapitolinische „Statue des Pothos, des Liebesverlangens, von der Hand des Skopas. Die Gestalt des jugendlichen Gottes, geflügelt wie Eros, strebt ... nach oben, und der Blick erhebt sich in gleicher Richtung zum Himmel.“ Es handelt sich hier um „das geheimnisvolle, ewige Hinauf allen Liebesgefühls“ (H. Bulle). In einem geistreichen Essay behandelt Julius Lange das Thema des Emporblickens von der Antike bis zum Barock, vom Berliner Adoranten zur „Assunta“ Tizians, von den Niobiden zu Rembrandts Schilderung von der Himmelfahrt Christi⁹⁷.

Siegesbewußt und träumerisch zugleich schaut der triumphierende Alexander-Bonaparte Thorvaldsens in „Ausfallstellung“ empor, auf dem Fries in der Villa Sommariva-Carlotta am Comer See und im Cortile des Palazzo von Alessandro Torlonia im Borgo (Abb. 31). M. E. wurde der Künstler angeregt zu diesem vielfach variierten Aufbruchsmotiv durch das Relief Nr. LXXXIX im Casino Borghese, mit Helios auf dem Sonnenwagen (Abb. 32). Das Quadriga-Thema ist besonders bekannt durch den Sarkophag-Deckel in Mantua (Abb. 33). Auf diese vermutliche Eingebungsquelle habe ich in einem anderen Kontext hingewiesen⁹⁸. Nicht Heros, sondern Cupido war es, der mit seiner verspielten Sorglosigkeit im dänischen Meister seinen neurömischen Interpreten fand. Der kleine Schelm taucht allenthalben auf in seiner mythologischen Bilderwelt, als Begleiter von Mars

96 B. SCHWEITZER, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, Tübingen 1953, 70 ff.

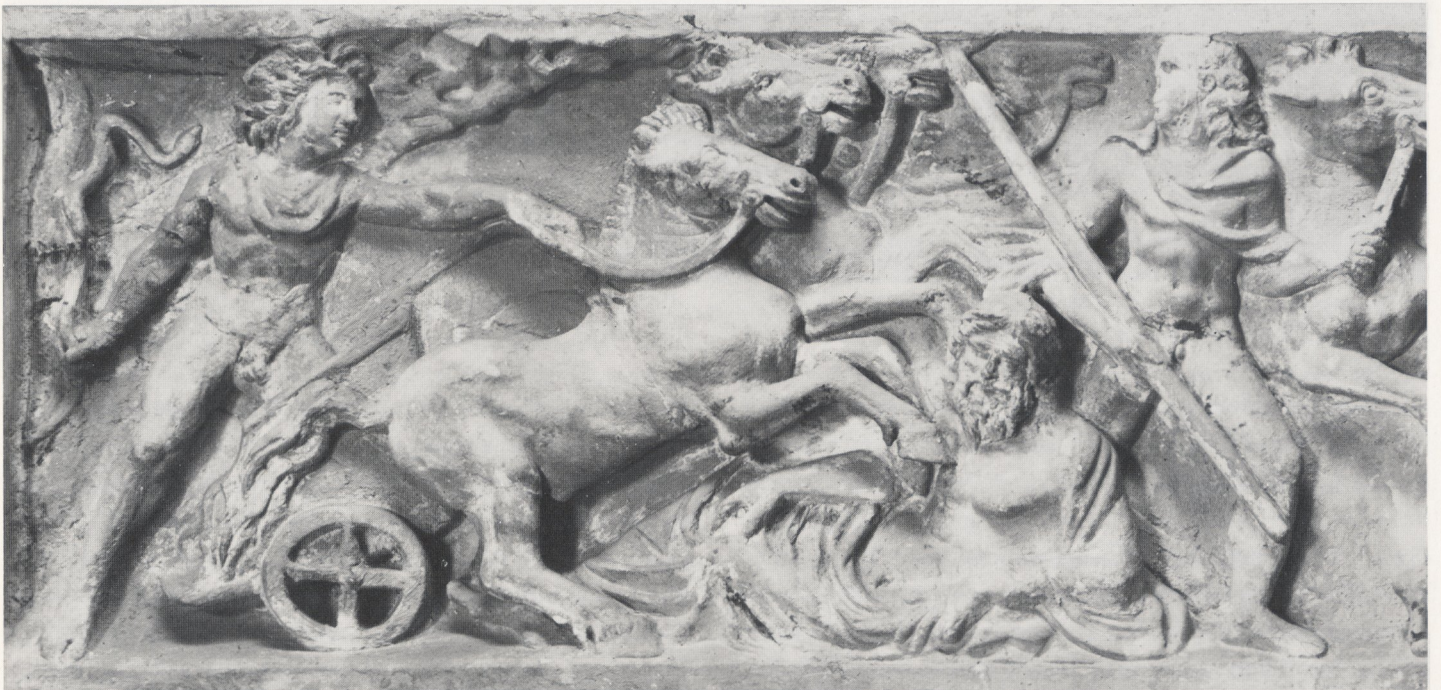
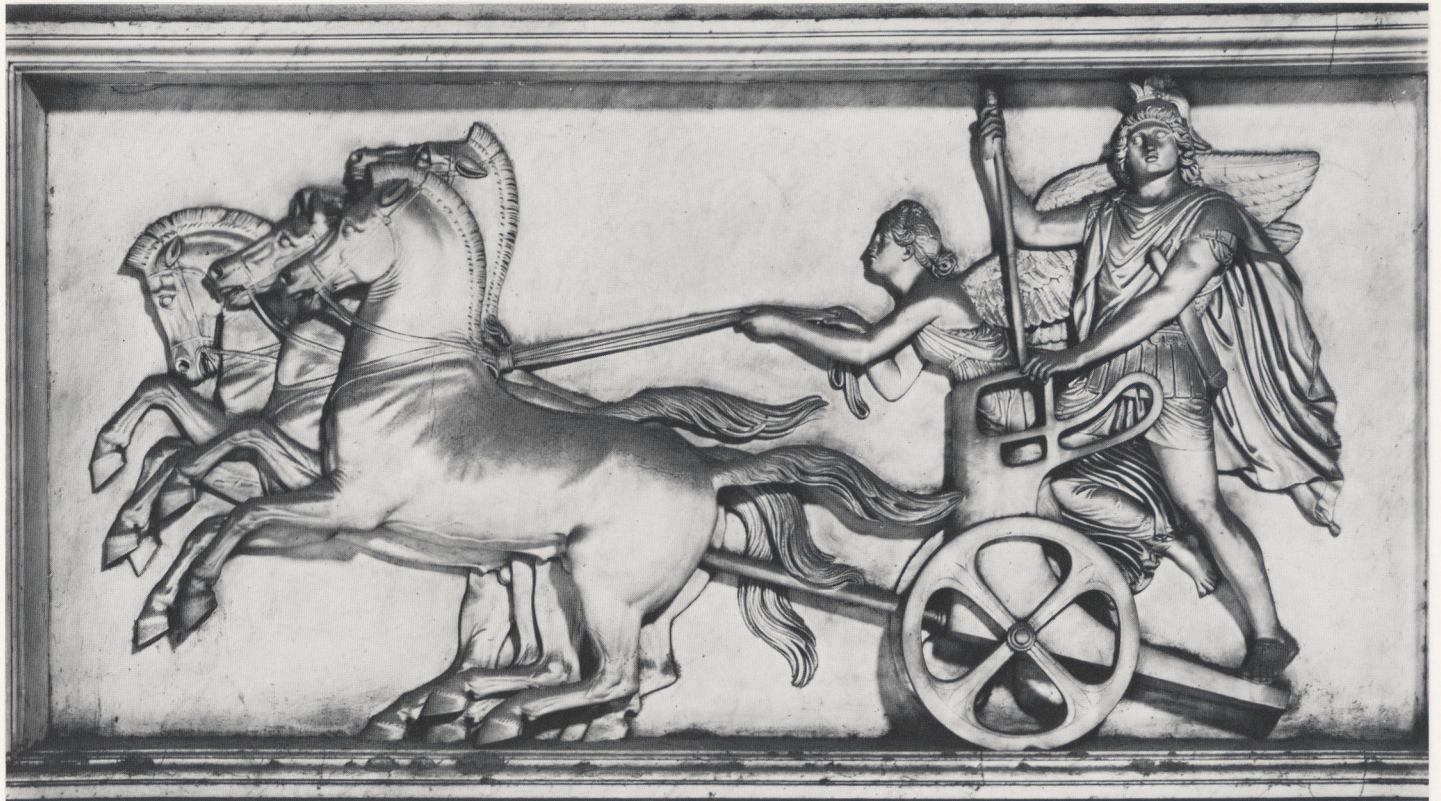
97 J. LANGE, *Die Geschichte eines Ausdrucks*, Ausgewählte Schriften, II, Berlin 1912, 151–192, Taf. 19–22.

98 J. B. HARTMANN, Thorvaldsen ed il Casino Borghese, in: *Colloqui del Sodal.*, 2. S. 5, Roma 1977, 151, Taf. XXXIV, 7. Zum Alexanderfries J. B. HARTMANN, Il trionfo di Alessandro e l'appartamento napoleonico al Quirinale, in: *Palatino* 9, H. 4–7, Roma 1965, 97 ff., Abb. 1. Zum Motiv des Alexander H. JUCKER, Die Prinzipien auf dem Augustus-Relief in Ravenna, in: *Mélanges ... offerts à Paul Collart*, Lausanne 1976, 246: „Sein Blick wendet sich leicht aufwärts, wie wir es von Alexander- und Diadochen-Darstellungen kennen (Abb. 3: Augustus als Mars Ultor, S. Vitale).“ Zur Ausfallstellung: H. BULLE, *Der schöne Mensch*, 3. Aufl. München 1922, 53–59, Abb. 35, 38 a–c. Zum Sarkophagdeckel in Mantua: G. LABUS, *Museo della R. Accademia di Mantova*, Mantova 1837, III, 75–85, Taf. 13; Reinach, Rép. Rel. a. a. O. III, 54, 2.

93 Hartmann, Thorvaldsen 1959, 31 f., Abb. 27, 31, 32, 34.

94 Ebd. 32, Abb. 33.

95 L. SCHORN im *Kunst-Blatt*, 1830, Nr. 30, 117–120, Nr. 31, 121 f.



31. Thorvaldsen, Alexander auf dem Triumphwagen. Spätere Variante der entsprechenden Partie des Quirinalsfrieses (1812). Rom, Palazzo Torlonia in Borgo, Hof

32. Helios auf dem Sonnenwagen, Detail eines Sarkophagdeckels. Rom, Museo Borghese

33. Helios auf dem Sonnenwagen, Sarkophagdeckel, Mantua, Palazzo Ducale (G. Labus, Museo della R. Accademia, Mantua 1837)





34. Thorvaldsen, Idealbildnis des Sohnes Carlo Alberto (?), 1811 gestorben. Privatbesitz



35. Thorvaldsen, Amor mit dem Bogen, um 1819. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

und Venus oder leierspielend zu den Füßen der Grazien. Sein runder, lockiger Kopf mit der lysippischen Frisurenanlage⁹⁹ verrät m. E. die Züge des mit fünf Jahren verstorbenen Sohnes des Künstlers (Abb. 34); die Erinnerung an das hingeschiedene Kind ist eng verbunden mit seinem Putto-Typus, sei es in der Gestalt des Bathyllus (Relief „Weinlese“ 1810), oder des Genietto auf dem Grabrelief der Lady Lawly (1828)¹⁰⁰.

Die wesentlichste Leistung Thorvaldsens, vom Motiv des Emporblickens aus beurteilt, ist die Marmorstatue, welche den stehenden Amor mit dem Bogen darstellt (Abb. 35).

⁹⁹ Zu Thorvaldsen und dem bogenspannenden Eros, J. B. HARTMANN, Uno scultore danese a Roma, in: *L'Urbe*, XL, N. S., n. 5, sett./ott. 1977, 23, Abb. 3, 4, 6, 7.

¹⁰⁰ J. B. HARTMANN, Thorvaldsen filius? in: *L'Urbe*, XXXIV, N. S., n. 4, luglio/ag. 1971, 1–10, Abb. 1–36. Dazu ders., *L'Urbe*, XLIV, N. S., n. 6, nov./dic. 1981, 232, Abb. 18 (Grabrel. Lady Lawly). AMT, 184 (Amoretten bei der Weinkelter, 1810).

Das Haupt und die Richtung des Blickes wiederholen die Haltung des 1819 entstandenen Leierspielers¹⁰¹, von der Graziengruppe isoliert. Das Standmotiv – eine Abwandlung der nackten Statue der kleinen Elisabeth Russell (1815) (Abb. 36)¹⁰² – entspricht am ehesten demjenigen des Harpokrates, aus hadrianischer Zeit, im Kapitolinischen Museum, dessen draller Marmorleib, runder Gesichtstyp und lockige Haartracht Beziehungen zur neo-klassizistischen Darstellung zu haben scheint (Abb. 37)¹⁰³. Im Hinblick auf die

¹⁰¹ J. B. Hartmann, *Alcune opere minori di Canova e Thorvaldsen, Arte neoclassica*, Venezia/Roma 1964, a. a. O., 159 ff., Abb. 42, 44.

¹⁰² J. B. HARTMANN, Intorno al Thorvaldsen ritrattista, in: *L'Urbe*, XXXI, N. S., n. 2, marzo/apr. 1968, 6, Abb. 4, Katal. Thorv. Ausstell., Köln 1977, a. a. O., Nr. 55.

¹⁰³ H. STUART JONES, *Catalogue of the ancient Sculptures ... of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, 292 f., Nr. 28, Taf. 71; Helbig⁴ II, 195 f., Nr. 1389. Gefunden um 1740(?) in der Hadrians-Villa b. Tivoli. Dazu Hartmann, Thorvaldsen filius? a. a. O., 7, Abb. 20.



36. Thorvaldsen, Elisabeth Russell, 1815, Woburn Abbey, Bedfordshire



37. Harpokrates, Antike Statue. Rom, Musei Capitolini



38. Römische Putto-Statue, Vatikanmuseum

kunstvoll zerraupte Haarfülle über der Stirn sei auf das allerdings stark ergänzte Standbild eines Kindes im Vatikanmuseum als mögliches Vorbild hingewiesen (Abb. 38)¹⁰⁴. Das lächelnde Knäblein hält in der Linken einen Raubvogel, in der Rechten eine Oinochoe. Eine Reihe von Bronzeputten, aus den bourbonischen Grabungen in Herculaneum stammend, zeigt einen ähnlichen Typus¹⁰⁵. In Bezug auf die Beinstellung und den Gesichtstyp sei aufmerksam gemacht auf die Verwandtschaft zwischen dem Amor mit dem Bogen und der in der Glyptothek Ny Carlsberg befindlichen Bronze-Statuette eines geflügelten Harpokrates in der Gestalt des Eros¹⁰⁶ aus der Zeit der Ptolomäer. Was nun die zierlich-kalligraphische Frisur des thorvaldsenschen Puttos betrifft,

104 Gallerie e Musei Vaticani, Archivio fotografico, Neg. Nr. XXXII, 53–31; Thorv. filius? a. a. O., 7, Abb. 18.

105 Vgl. *Antiquités d'Herculaneum, gravées par F. A. DAVID, avec leurs explications per P. S. MARÉCHAL*, Paris 1780–1803 (Thorv. Bibliothek, Verz. L. Müller. Kop. 1850, Nr. 120) Bd. VII, Abb. 76–77, 126–127; dazu Reinach, *Rép. Stat. a. a. O.*, I, 283 (Clarac de poche, Tf. 540), 439 (Clarac, Taf. 756).

106 M. MOGENSEN, *La Glyptothèque Ny Carlsberg. La collection égyptienne*, Copenhagen 1930, 28, A 113, Taf. 26.

liegt ein Vergleich mit derjenigen des lysippischen Eros nahe, wie ich ihn in einem früheren Kontext vorgeschlagen habe¹⁰⁷. Ein gemeinsames Merkmal der beiden Haartrachten ist die „sehr eingekrümmte, nach vorn geöffnete Locke“ (H. Döhl)¹⁰⁸. Von den erhaltenen Marmorrepliken des evidenten Bronze-Originals aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert seien diejenigen im Museo Liviano zu Padua und im British Museum genannt.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß Canovas Eros von 1789 einen entscheidenden motivischen Einfluß auf Thorvaldsens Putto ausgeübt hat im Hinblick auf die kunstvoll arrangierte Haartracht¹⁰⁹. Thorvaldsens primäre antike Eingebungsquelle zum stehenden Cupido war m. E. die Amorette unten links auf der römischen Sarkophagplatte mit dem verwundeten Adonis in der Sala di Troia im Palazzo

107 J. B. HARTMANN, *Uno scultore danese a Roma*, in: *L'Urbe*, XL, N. S. 5, 1977, 23, Abb. 3–4, 6–7.

108 H. DÖHL, *Der Eros des Lysipp*. Diss. Göttingen 1968, 26 ff.: „Frisurensystem“. Replikenauflistung (Statuen, Köpfe), 51–63.

109 G. MARIACHER in *Apollo*, September 1975, 188 und Abb. 47–48 (Gips).



39. Amorette auf einem Sarkophag mit Venus und Adonis. Mantua, Palazzo Ducale



40. Donatello, sog. Amor-Atys. Florenz, Bargello

Ducale zu Mantua (Abb. 39)¹¹⁰. Es handelt sich um einen der hilfsbereiten Erosen im Gefolge der Venus, die neben dem Geliebten sitzt. Der kleine Schelm mit dem verschmitzten Lächeln ist von derselben jauchzenden Lebensfreude beseelt. Ferner sind die leicht gedrehten Posen sehr ähnlich. Zweifelsohne kannte Thorvaldsen, als Sammler und Antikenenthusiast, Abbildungen von diesem Relief¹¹¹, wie auch von dem ebenfalls in Mantua verwahrten Sarkophagdeckel mit dem Sonnenwagen (s. An. 98) und von der Vorderseite mit den tragischen Begebenheiten von Medea und Jason, die ich anderswo in Bezug auf Thorvaldsen-Vorbilder unlängst behandelt habe¹¹². Wir müssen jedoch ein berühmtes Werk der florentinischen Frührenaissance ins Auge fassen, um die unmittelbare Anregung zu Thorvaldsens stehendem Amor festzustellen. Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, daß Donatellos sogenannter Amor-Atys (1430) im Bargello hinsichtlich des Emporblickens (Abb. 40)¹¹³ als Muster für Thorvaldsens stehenden Cupido zu betrachten ist. Vergeblich sucht man in der Thorvaldsen-Literatur nach einem Vergleich der beiden „wahlverwandten“ Darstellungen. Der vielbesprochene Bronze-Putto vertritt die Gattung, die André Chastel als „les Éros ailés jouant dans le paradis de Dionysos“ charakterisiert¹¹⁴. Später hat E. Panofsky die Figur als „Time as a playful Child throwing Dice“ deuten wollen¹¹⁵, während H. W. Janson die Ebreitas¹¹⁶ und J. Grabski den Amor-Pantheos¹¹⁷ in dem sorglos-übermütigen Bübchen erblicken möchten. Liebstes Kind hat viele Namen!

Als Mitglied und Professor der dortigen Akademie besuchte Thorvaldsen Florenz auf Anregung der Großherzogin Elisa im September 1813. Es hat ihm sicherlich nicht

110 A. LEVI, Rilievi di sarcofagi del pal. Ducale di Mantova, in: *Dedalo* 7, H. 4, Milano/Roma, Sept. 1926, 205–230, in casu 206–207 (Abb.), 210, 212 (Détail). Die Vorderseite, „di fattura liscia e un po' fredda“ (sala di Troia), befand sich ehem. in der berühmten Antikensamml. Vespasiano Gonzagas in Sabbioneta.

111 C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, Bd. 1, Berlin 1897, 20–22, Taf. V, 20. Reinach, *Rép. Rel.* III, 48, 2, mit Verweis auf G. LABUS, *Museo della R. Accademia di Mantova*, 1790, 74, campo IX („... Venere e Adone ... si vezzeggiano, mentre da una parte gli stanno d'intorno tre amorini quasi consigliandoli alla tenerezza e al piacere ...“).

112 J. B. HARTMANN in *Rendiconti della Pont. Acc. Romana di Archeologia*, a. a. O. 302 f. Abb. 9 (antike Vorbilder für Thorvaldsens Relief mit Hektors Lösung, 1815).

113 Hartmann, Thorvaldsen 1971, 25, Taf. 12, Abb. 1–2.

114 A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Firenze 1959, 57.

115 E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*. (Figura 10), Stockholm 1960, 169, Anm. (Zitat nach St. Hippolytus, *Refutatio omnium haeresium* IX, 9, 3).

116 H. W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, New Jersey 1957, I, 143–147, II, Taf. 237–241.

117 J. GRABSKI, L'Amor-Pantheos di Donatello, in: *Antologia di Belle Arti*, III, H. 9–12, 1979, 23–26, mit Abb.

41. Kopf eines römischen Kindes. Rom, Konservatorenpalast, Garten



42. Pietro Galli, Hornblasender Cupido. Herrenhaus „Nysø“ bei Kopenhagen



43. Thorvaldsen, Amor mit dem Bogen. „Nysø“-Variante der Statue. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



44. Thorvaldsen, Kinderkopf des Opferstocks in der Frauenkirche zu Kopenhagen. Ungebranntes Tonfragment. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



an Gelegenheit gefehlt, Donatellos ehernes Meisterwerk in Augenschein zu nehmen. Nicht nur das aufwärts schauende Antlitz – weniger ausgelassen in der klassizistischen Interpretation als in der Quattrocento-Figur –, sondern auch den Kontrapost und den Körperbau haben die beiden Statuen gemein. Die Lippen öffnen sich mehr bei Donatellos Knäblein, dessen Übermaß an *joie de vivre* durch die aufrecht gehaltenen Arme gesteigert wird. Denselben Akkord schlagen die nackten Bronze-Putti Donatellos an, im Bargello und Dombaptisterium in Siena. Zum selben Kreise gehört Anticos ebenfalls in Bronze gegossener Cupido, dessen Bogen verlorengegangen ist¹¹⁸. Das von Donatello offensichtlich beeinflusste Kind, dessen goldene Locken, Körperfülle,

Kontrapost und Pose mit Thorvaldsens Darstellung eng verwandt sind, darf vielleicht als Vermittler zwischen dem Werk Donatellos und der neuantiken Schöpfung unseres Plastikers betrachtet werden (Florenz, Bargello). Eine bislang wenig beachtete Herme eines römischen Kindes im Garten des Konservatorenpalastes (Abb. 41) zeigt das „donatelleske“ Lächeln mit dem halboffenen Mund; auch die üppigen Frisuren ähneln sich in auffallender Weise¹¹⁹.

Es dürfte eindeutig sein, daß der in der Thorvaldsen-Sammlung des Herrenhauses „Nysø“ auf Seeland verwahrte Tondo eines hornblasenden Cupidos (Abb. 42) eine Para-

118 D. HEIKAMP, *L'Antico* (I Maestri della Scultura, 61), Milano 1966, Taf. IV, Amore, Firenze, Bargello.

119 H. STUART JONES, *Catalogue of the ancient Sculptures ... of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, Taf. 98, Giard. III. Vgl. Hartmann, Thorvaldsen filius? *L'Urbe a. a. O.*, 7, Abb. 19.



45. Thorvaldsen, *Der Apostel Johannes*. Bozzetto, 1821. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



46. Thorvaldsen, *Der Apostel Johannes*. Gipsmodell, Rom 1824. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum. In Marmor 1839 aufgestellt in der Frauenkirche zu Kopenhagen.

phrase über das Motiv des stehenden Amors ist¹²⁰. Ich habe bereits nachgewiesen, daß es sich in diesem Fall nicht um ein „Unikum“ Thorvaldsens handelt, sondern um ein Tonmodell zu einem der abwechselnd kreisförmigen und hochrechteckigen Kleinreliefs des umlaufenden Gesimsbandes Pietro Gallis im Diana-Saal des nunmehr abgerissenen Palazzo Bolognetti-Torlonia in Rom¹²¹. Thorvaldsen hat den emporblickenden Amor als halbwüchsigen Jungen oder Epheben um 1800 dargestellt, in einer Statuette, zusammen mit der sitzenden Venus¹²², und in der Rolle des triumphierenden Eros, der die Pfeilspitze betrachtet. Das Motiv dieser nach links hinaufschauenden Figur, aus dem Jahre 1814, läßt

120 Katal. *Thorvaldsen-Samlingen, Nysø* (Seeland), 1973, 27, Nr. 81. Umschlagsbild. Die irrtümliche Zuschreibung an Thorvaldsen hat ihren Ursprung in A. REPHOLTZ, *Thorvaldsen og Nysø*, København 1911, 21, Abb. („Unikum“).

121 Hartmann, *Vicenda*, 46, Anm. 267, Abb. 13, 68 (Abb.). Umlaufendes Band, abwechselnd mit Medaillons und hochkantigen Reliefs.

122 Hartmann, *Nordische Kunst*, 129, Abb. 9.

sich, wie mir scheint, aus dem ehemals in der Borghese-Sammlung, heute im Louvre sich befindenden, efeubekrönten Cupido mit der Traube ableiten, was aus einem Umriss in Claracs Repertorium hervorgeht¹²³. In der 1823 entstandenen zweiten Fassung des Amor triumphans schaut der Liebesgott, gesenkten Hauptes wie ein Eros funèbre, nachsinnend seine verhängnisvolle Waffe an¹²⁴. Wie aus einer „Nysø-Zeichnung“ (Abb. 43) aus der Sammlung der Baronin Stampe erhellt, hat der stehende Amor den Meister noch am Lebensabend beschäftigt. Auf dieser Variante wendet der Putto recht unharmonisch das Haupt nach seiner rechten Schulter hin¹²⁵.

Das Motiv des Hinaufschauens läuft wie ein roter Faden durch die Figurenwelt Thorvaldsens; es begegnet uns wieder

123 REINACH, *Rép. Stat. I*, a. a. O., 142 (Clarac de poche, Taf. 281, Nr. 1472). J. B. HARTMANN, *Thorvaldsen ed il Casino Borghese*, in: *Coll. Sodal.*, 2. S. Bd. 5, a. a. O., 147, Taf. XXXVI, 13–14.

124 Hartmann, *Nord. Kunst*, 135, Abb. 43.

125 Ausstell. Köln 1977, Katal. a. a. O., 31 f., B 69 mit Abb.

in der Interpretation des Friedensgenius auf dem Nemesis-Relief in der Villa Mylius am Comer See (1834)¹²⁶. Hektor hält sein Söhnchen zwischen den Händen hoch beim Abschied von Andromache auf dem 1837 ausgeführten Relief im Cortile des Palazzo Torlonia in Borgo. Auch im christlichen Themenkreis Thorvaldsens spielt das Emporblicken eine entscheidende Rolle. Als er das Madonnenbild und den segnenden Christus für den Taufstein im Herrenhaus Brahetrolleborg auf der Insel Fünen 1806 schuf, benutzte er als Modell für den kleinen Johannes ein römisches Volkskind, denn sein eigenes war damals noch ein Säugling; in den späteren Fassungen aus den Jahren 1827–1828, in Reykjavik und Rieti, verrät der lockige Putto die Erinnerung an die lieblichen Züge seines frühverstorbenen Söhnchens, das nun bzw. nach dem Christkind und dem sitzenden Erlöser getrost emporschaut¹²⁷. Das Motiv des voller Vertrauen hinaufschauenden Kindes kommt noch einmal sehr schön zum Ausdruck am Fragment des vom Schutzengel geleiteten Mädchens (?) (Opferstock der Frauenkirche zu Kopenhagen (Abb. 44), 1838); dieses Bruchstück aus ungebranntem Ton ist unlängst aus Privatbesitz dem Thorvaldsen Museum einverleibt worden¹²⁸.

Sowohl auf dem nach rechts gewendeten Bozzetto (1821)¹²⁹ (Abb. 45) wie auf der endgültigen Statuenauffassung der Apostelreihe (1821–1824) (Abb. 46) blickt der Lieblingsjünger Christi nach oben, um die göttliche Offenbarung

126 J. B. HARTMANN, *Alcune inedite italiane di Bertel Thorvaldsen e della sua cerchia*, in: *Analecta Romana Instituti Danici* I, Hafnia (Kopenh.) 1960, 1. Abschnitt, 67–80, mit Anm. 1–36 u. Abb. 1–8, in casu 70, Abb. 1 r.

127 J. B. Hartmann, *Thorvaldsen filius? L'Urbe*, a. a. O., 1–10, Abb. 1–8 u. S. 3, dazu antike Vorbilder, Abb. 17–21 (Frisurenanlage). Vgl. ferner den emporblickenden, betenden Putto-Engel neben dem Standbild des Apostels Matthäus (Rom 1822) in der Frauenkirche zu Kopenhagen. Das Motiv der gekreuzten Hände wird vom Schüler L. Bienaimé um ein Jahrzehnt später wieder aufgegriffen („Amor Divino“ im Dom zu Turin, s. J. B. Hartmann in *Antologia di Belle Arti*, N. S. 23–24, 1984, 105, Abb. 17). Die Thorvaldsen-Gruppe, mit dem Evangelisten-Attribut wurde tatsächlich „vom älteren Bienaimé (d. h. Luigi) modelliert“ (Thiele, *Werke* a. a. O., Bd. 2, 97, Taf. 118; Thorvaldsen filius, 6, Abb. 26, Detail).

128 E. SALLING in *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, København 1970, 131 f., 133 (Abb.).

auf seiner Tafel zu verewigen¹³⁰. Man vergleiche dazu die Interpretationen von Dannecker (1823–1828)¹³¹, vom Thorvaldsen-Schüler H. W. Bissen (1842)¹³² und von seinem Enkelschüler C. C. Peters (1872)¹³³. Während der Apostel Judas Thaddäus auf dem ersten Bozzetto zu Thorvaldsens Standbild hinaufblickt, neigt er den Kopf auf der definitiven Version¹³⁴. Auch die allegorische Fortitudo Divina am Grabmal des Papstes Chiaramonti blickt hinauf zu den himmlischen Mächten¹³⁵, ebenso wie der betende Pius VI. Braschi, der am Lebensende Canovas entstand und von Adamo Tadolini ausgeformt wurde (1821–1822)¹³⁶.

Eine Episode aus Kestners Römischen Studien soll die Besprechung dieses Motivs beschließen. Am Ende eines stundenlangen Besuches in der Behausung des Freundes in der Via Gregoriana fiel Thorvaldsen „ein antiker Kopf in die Augen, der auf dem ... Kamine (bei der Tür) stand. Es war der halb aufwärts schauende Jünglingskopf, der unter der Benennung eines Athleten bekannt ist ... So stand er eine Weile allein, wohl vier Minuten; dann wandte er sich um zur Thüröffnung, schlug fast mit Heftigkeit mit der rechten Hand an seine Stirn, und sprach mit einiger Bewegung zu sich selbst: ‚Das können wir nicht!‘ und schied“¹³⁷.

129 *Thorvaldsens Museum, Katalog*, København 1975, Nr. A 90.

130 A. ROSENBERG, *Thorvaldsen*. 2. Aufl., Bielefeld u. Leipzig 1901, 70, Abb. 80. S. SCHULTZ in *Danmarks Kirker* I, København 1945, 217, Abb. 136. Thorv. Mus. Katal. 1975 a. a. O., A 89 (Originalmodell).

131 A. SPEMANN, *Job. Heinrich Dannecker*, Ausg. München 1958, 22 f., Abb. 58 (zerstörtes Gipsmodell, 1823/28. Marmor, überlebensgroß, im Mausoleum auf dem Rotenberg bei Untertürkheim).

132 Bozzetto aus gebranntem Ton zu einer nie ausgeführten Statue für die Schloßkirche zu Kopenhagen, 1842, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenh., I. N. 211, Katal. *Moderne Skulptur i N. C. G. Kbhvn.* 1964, Nr. 194, H. ROSTRUP, *H. W. Bissen*, Kopenhagen 1945 I, 198, II, 110 f., Verz. Nr. 249.

133 Statue, Gips. Kopenhagen, Schloßkirche.

134 L. MÜLLER, *Description des œuvres de Thorvaldsen au Musée-Thorvaldsen*, Copenhague 1849, 14, Nr. 107; Katal. 1975, A 107, Rom 1841; dazu A 105, Statue, Gipsorig., Rom 1842, in Marmor aufgestellt in der Frauenkirche zu Kop. 1848.

135 Hartmann, Thorvaldsen 1971, 41 f., 43 (Umriß, linke Figur); dazu ders. in *L'Urbe* XLIV, N. S., n. 6, nov./dic. 1981, 229–238, Abb. 5.

136 Vgl. A. SCHIAVO in *Strenna dei Romanisti*, Bd. 42, Rom 1981, 441–458, 449 (Abb.) Ehem. in der Confessione di S. Pietro, heute in den Sacre Grotte Vaticane.

137 A. KESTNER, *Römische Studien*, Berlin 1850, 77.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- | | | | |
|----------------------------|--|----------------------------|---|
| AMT | J. B. HARTMANN, <i>Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus</i> , Tübingen 1979. | Hartmann, Thorvaldsen 1971 | J. B. HARTMANN, <i>Bertel Thorvaldsen. Scultore danese, romano d'adozione. Quaderni di Storia dell'Arte</i> , XIX. Istituto di Studi Romani, Roma 1971. |
| Hartmann, Genien | J. B. HARTMANN, Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus. In: <i>RömJbKg</i> XII, 1969, 9–38. | Hartmann, Vicenda | J. B. HARTMANN, <i>La vicenda di una dimora principesca romana. Thorvaldsen, Pietro Galli e il demolito palazzo Torlonia a Roma</i> . Roma 1967. |
| Hartmann, Nordische Kunst | J. B. HARTMANN, Zu Thorvaldsens Rezeption der nordischen Kunst in Rom um 1770–1800, in: <i>B. Thorvaldsen, Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit</i> , Köln 1977, 129–152. | Helbig ⁴ | W. HELBIG, <i>Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom</i> . 4. Auflage, hrsg. von H. Speier, I–IV, Tübingen 1963–1972. |
| Hartmann, Thorvaldsen 1959 | J. B. HARTMANN, <i>Thorvaldsen a Roma. Documenti inediti</i> . Roma 1959 | Thiele, Leben | J. M. THIELE, <i>Thorvaldsen's Leben</i> , deutsch von H. Helms, I–III, Leipzig 1852–1856. |

Abbildungsnachweis: Alinari 5, 23, 37, 40; Anderson 31; DAI 3, 4, 32, 39; Den Kongelige Kobberstik Samling, Kopenhagen 19; Galleria d'Arte moderna, Mailand 26; Gall. Mus. Vat. 38; Jewell Harrison, Bedford 36; Landesbildstelle Württemberg, Stuttgart

7; Nationalgaleriet Oslo 15; Rheinisches Bildarchiv, Kölnisches Stadtmuseum 30, 35; Staatl. Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci 17, 18; Thorvaldsens Mus. Kopenhagen 1, 8, 9, 11, 16, 21, 22, 25, 27–29, 42–46.