

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1974, HEFT 3

HERBERT VON EINEM

Thorvaldsens „Jason“
Versuch einer historischen Würdigung

Vorgetragen am 9. November 1973

MÜNCHEN 1974

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C.H.Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISBN 3 7696 1457 7

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1974
Druck: Buch- und Offsetdruckerei Georg Wagner, Nördlingen
Printed in Germany

I

Es gibt wohl heute keinen Betrachter mehr, dem es gelänge, zu Thorvaldsens „Jason“ (Abb. 1) einen unbefangenen positiven Zugang zu finden. Selbst Paul Ortwin Rave, einer der letzten Biographen des Künstlers, nennt das Bildwerk „fast unausstehlich, kalt, vom Scheitel bis zur Sohle“.¹ In Rudolf Zeitlers Band der neuen Propyläenkunstgeschichte heißt es: „Richtete man sich nach dem heutigen Kunsturteil, so ergäbe sich etwa folgende Wertskala: Thorvaldsen käme schlecht weg.“² In seinem Band wird denn auch der „Jason“ weder erwähnt noch abgebildet. Und doch wird aus den zeitgenössischen Stimmen deutlich, daß es sich bei diesem „Jason“ um ein Programmwerk der neuen Stilbewegung des reifen Klassizismus handelt, dem weit über den Einzelfall hinaus Beachtung und Bewunderung gezollt wurde.

Die historische Betrachtung muß ebenso die zeitgenössische Bewunderung wie die spätere Kritik zum Gegenstand ihres Nachdenkens machen.

II

Thorvaldsen hat im Jahre 1800 in Rom begonnen, ohne Auftrag das Tonmodell eines Jason in natürlicher Größe zu entwerfen. In einem Promemoria für die Kopenhagener Akademie vom 24. Oktober 1800 heißt es: „Was mich namentlich gegenwärtig beschäftigt, ist eine nackte Figur in natürlicher Größe, die Jason vorstellt,

¹ Paul Ortwin Rave, Thorvaldsen, Berlin 1947, S. 36.

² Rudolf Zeitler, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläenkunstgeschichte, Bd. XI, Berlin 1966, S. 32. – Auch von Maurice Rheims, La sculpture au XIX^e siècle, Paris 1972 wird der „Jason“ nicht erwähnt. – In Franz Landsberger, Die Kunst der Goethezeit, Leipzig 1931 fehlt die Besprechung Thorvaldsens völlig. – Wichtig dagegen Rudolf Zeitler, Klassizismus und Utopia, Stockholm 1954, S. 144 ff. – Vgl. zuletzt Jörgen Birkedal Hartmann, Berthel Thorvaldsen, Scultore danese, romano d'educazione. Roma 1971.

im Begriff, vom Schiffe zurückzukehren, nachdem er das Goldene Vlies fortgenommen hat, welches er über seinem linken Arm trägt, in der rechten Hand einen Speiß haltend.“³ Im April 1801 war das Modell fertig. Aber es fehlten selbst zur Abformung in Gips dem Künstler die Mittel, die Ursache, warum er noch im gleichen Jahr das Modell zerschlug. Im Herbst 1802 machte er sich aufs neue an die Arbeit und schuf nunmehr ein überlebensgroßes Tonmodell.⁴ Dieses Modell machte den Künstler mit einem Mal berühmt. Friederike Brun schildert in einem Aufsatz des „Morgenblattes für gebildete Stände“⁵ die Wirkung des Werkes im Januar 1803, wie der dänische Archäologe Zoëga, der noch wenige Jahre zuvor seinen Unmut darüber geäußert hatte, daß die Kopenhagener Akademie „so ungebildete junge Leute nach Italien schicke“,⁶ im „Jason“ des „dänischen Phidias“ die Antike leibhaft wiedererstanden sehe und Canova ausrief: „Quest'opera di quel giovane danese è fatto in un stilo nuovo e grandioso“.⁷ Friedrike Brun war es auch, die Thorvaldsen die Möglichkeit gab, das Modell in Gips abformen zu lassen⁸ und ihm zu Ehren in der Villa Malta ein Fest veranstaltete. Immer aber fehlten noch die Mittel zur Übertragung in Marmor. Endlich – kurz vor der notwendig gewordenen Rückkehr nach Kopenhagen im März 1803 – erschien unerwartet der reiche englische Kaufmann Thomas Hope in Thorvaldsens Werkstatt und gab dem Künstler den Auftrag, die Statue in Marmor auszuführen, und damit die

³ Bericht Thorvaldsens an die Kopenhagener Akademie vom 24. Oktober 1800. Vgl. Just Mathias Thiele, Thorvaldsens Leben, Deutsche Ausgabe, Bd. 1, Leipzig 1852, S. 48 ff.

⁴ Thiele (vgl. Anm. 3), S. 73.

⁵ Nr. 192, 1812. Vgl. Thiele (vgl. Anm. 3), S. 76. – Friederike Brun, Römisches Leben, Bd. II, Leipzig 1833 nennt Thorvaldsens „Jason“ „die jüngste der Antiken“.

⁶ Brief Zoëgas an Friedrich Münter vom 4. Oktober 1797. Vgl. Thiele (vgl. Anm. 3), S. 48. – Vgl. auch Adolf Michaelis, Thorvaldsen und Zoëga, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., Bd. 14, 1903.

⁷ Vgl. Anm. 5. – Vgl. dazu Hermann Lücke, Canova und Thorvaldsen. In: Dohmes Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 1886.

⁸ Vgl. dazu Carl Ludwig Fernow, Römische Studien, Bd. I, Zürich 1806, Über den Bildhauer Canova. Widmung an Friederike Brun: „Sie haben durch eine im entscheidenden Moment geleistete Hülfe der Kunst selbst einen ihrer würdigsten Zöglinge erhalten.“ – Das Fest in der Villa Malta fand am 19. März 1803 statt. Vgl. Brun (vgl. Anm. 5), Bd. II, S. 100.

Möglichkeit, selbst in Rom zu bleiben.⁹ Aber erst 1828 ist die Marmorfassung dem Engländer abgeliefert worden. 1917 hat sie das Thorvaldsenmuseum aus seinem Nachlaß erworben.¹⁰

Von zeitgenössischen Stimmen müssen ferner Wilhelm v. Humboldt, August Wilhelm Schlegel und Carl Ludwig Fernow genannt werden. Humboldt schrieb am 28. Januar 1803 aus Rom an Goethe: „Weniger bekannt und besucht als alle diese Bildhauerwerkstätten ist die eines Dänen, Thorvaldsen, der eben jetzt einen Jason gemacht hat. Der Held scheint eben von der Erbeutung des Goldenen Vlieses herzukommen. Er ist im Schreiten begriffen, trägt in der Rechten, auf die Schulter angelehnt, seinen Speiß, und über dem linken Arm hängt das Fell des Widders. Er ist nackt bis auf den Helm, das Schwert, das er am Wehrgehäng trägt. Das Ganze ist eine überaus kräftige, harmonische Gestalt, und die ideale Behandlung des Heros ist, ganz im antiken Sinn, sehr glücklich zwischen der gewöhnlichen Natur und der eigentlichen Göttergestalt in der Mitte. Es wäre in der Tat äußerst schade, wenn dies wirklich sehr ausgezeichnete Kunstwerk gleich im Gips wieder untergehen sollte.“¹¹ Im gleichen Brief äußert sich Humboldt über Canova: „Canovas Werke haben bei weitem nicht den Eindruck auf mich gemacht, den ich erwartete. Er mag große Verdienste in einzelnen Teilen der Kunst haben, aber er ist wenigstens nicht das Genie, das die Einbildungskraft anzieht, fesselt und hinreißt. Seine heroischen Sachen gefallen mir gar nicht.“

⁹ Vgl. hierzu D. Watkin, *Thomas Hope and the Neo-Classical Idea*, 1968. – Thomas Hope (1769–1831). Seine Büste von Thorvaldsen, 1812 begonnen, 1829 vollendet, im Thorvaldsenmuseum Kopenhagen. Vgl. *The Age of Neo-Classicism*, Kat. der 14. Europaratausstellung London 1972, Nr. 443.

¹⁰ Vgl. Thorvaldsen-Museum, *Berichte* Nr. 2, 1918. – Else Kai Sass, *Guldalderens Skulptur*, Thorvaldsen 1965, S. 94. – Zeitler, *Klassizismus* (vgl. Anm. 1) äußert sich über die „Spuren langjähriger Änderungsversuche“ an der Marmurfigur und sagt auch, daß Thorvaldsen an dem noch vorhandenen Gipsmodell „eingreifende Änderungen“ vorgenommen habe.

¹¹ F. Th. Bratanek, *Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern Humboldt*, Leipzig 1876, S. 186 ff. Unter Bezugnahme auf diesen Brief schrieb Caroline v. Humboldt am 20. April 1803 an Goethe ebenfalls über den „Jason“ und legte eine flüchtige Zeichnung bei. Er sei seitdem geformt und Thorvaldsen finge bereits mit der Marmorbearbeitung an. Der Engländer Hope habe die Marmorfassung bestellt.

In Schlegels römischem Bericht von 1805 an Goethe heißt es: „Thorvaldsens Jason ist in der Tat des Bildes würdig, das uns Pindar von ihm entwirft, wie er, der schönste der Menschen, zu seinem fast erblindeten Vater hineintritt und ihn mit Freude überschüttet. Er hat über dem linken Arm das Vlies hängen, in der Rechten den Speer, den Helm auf dem Haupt, übrigens ist er nackt. Durch die edle Gestalt ist ruhige gleichgewogene Kraft ohne Anstrengung hingegossen; in der Stellung ist eine, ich möchte sagen, gymnastische Grazie; und in dem Ausdruck der ganzen Figur liegt jene stolze Unbekümmertheit, jene, dem heroischen Zeitalter eigene, Unbewußtheit der Größe und Vortrefflichkeit.“¹²

Fernow, der zuerst in Wielands „Neuem Teutschen Merkur“ 1803¹³ den „Jason“ der deutschen Öffentlichkeit bekannt gemacht hatte, stellt in seinen „Römischen Studien“ den „Jason“ neben Canovas „Perseus“.¹⁴ (Abb. 5) Wenn wir auch seinem durch die Kunsttheorie des reifen Klassizismus bestimmten dogmatischen Urteil nicht mehr zu folgen vermögen, so gibt doch gerade er den entscheidenden Anstoß zur stilgeschichtlichen Beurteilung und macht den Schritt begreiflich, den der „Jason“ über den noch dem Barock verpflichteten „Perseus“ bedeutet hat. Fernow wirft Canova vor, daß er den Charakter seines Helden „einem Gotte, nicht einem Helden abborgte“.¹⁵ „An dem göttlichen Perseus, wie wir ihn öfter nennen hören, ist gerade das der größte Fehler, daß er göttlich ist: er sollte nur Held sein.“ Am „Jason“ rühmt er dagegen, daß er „im echten Heroencharakter der Antike“ gebildet sei. „Diese, im echten Heroencharakter der Antike gebildete Figur ist, wie jedes echte Erzeugnis einer schöpferischen Einbildungskraft, durchgängig in Überein-

¹² Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler, *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, Nr. 170 f., 23. und 28. Oktober 1805. – Sämtliche Werke, hrsg. von Böcking, 9. Bd., Leipzig 1846, S. 240. – Interessant ist hier der Hinweis auf Pindar. Die Schilderung des Augenblickes entspricht freilich nicht der Vorstellung des Künstlers.

¹³ Kunstdachrichten aus Rom vom 1. Juli 1803, *Neuer Teutscher Merkur* 1803, S. 314 und 385. Dazu Friederike Bruns Gedicht „Thorvaldsens Jason“ (vgl. Thiele – vgl. Anm. 3 –, S. 83).

¹⁴ Über den Bildhauer Canova und dessen Werke, *Römische Studien*, Bd. I, Zürich 1806, S. 11 ff. – Vgl. dazu Herbert v. Einem, Carl Ludwig Fernow, Berlin 1935, S. 219 f.

¹⁵ Vgl. Anm. 14, S. 197.

stimmung mit sich selbst, und zeigt in einer natürlichen belebten Stellung die kunstmäßig schöne Entgegensetzung der Glieder, die einen reizenden Wechsel von Bewegung und Ruhe durch alle Teile der Gestalt und eine gefällige Ansicht derselben von allen Seiten bewirkt. Der zur Seite gewandte Kopf gibt in einer jugendlich schönen, kraft- und geistvollen Physiognomie den Ausdruck kühnen Mutes, und die Formen sind durchaus edel, kräftig und von der reinsten Bestimmtheit.“¹⁶ Thorvaldsens „Jason“ ist ihm Gewähr, „daß die göttliche Schöpferkraft des Menschengenies an keinen Erdstrich“ (und wir dürfen im Sinne des Klassizismus hinzufügen, an keine Zeit) „gebunden ist, und daß auch im trüben gestaltlosen Norden echt plastisches Genie, so gut wie in Griechenland und Italien, erzeugt wird“.¹⁷

III

Wo liegen nun die geistes- und stilgeschichtlichen Voraussetzungen von Thorvaldsens „Jason“? Wie ist der Künstler zu diesem Thema gekommen?

Die unmittelbaren Voraussetzungen der Thematik und Formgebung sind leicht zu ermitteln. Sie liegen in Asmus Jakob Carstens' graphischem Zyklus der „Argonauten“, dessen Originale Josef Anton Koch von Carl Ludwig Fernow, Carstens' Freund und Erben, in Rom erworben hatte und die später in Thorvaldsens Besitz kamen.¹⁸ Aber um die thematische und bildnerische Bedeutung von Thorvaldsens Schöpfung ganz zu erfassen, ist es notwendig, über diese unmittelbaren Voraussetzungen auszugreifen. Was konnte einen jungen Bildhauer im Anfang des 19. Jahrhunderts dazu bewegen, das Standbild eines Jason zu schaffen? Was konnte die Zeit-

¹⁶ Vgl. Anm. 14, S. 198.

¹⁷ Vgl. Anm. 14, Widmung an Friederike Brun.

¹⁸ Zuerst veröffentlicht von Herbert v. Einem (vgl. Anm. 14), Tf. XVI bis XXXIX. – Vgl. ferner K. L. Fernow, Carstens, Leben und Werke, hrsg. von Herman Riegel, Hannover 1867, S. 382 ff. – Alfred Kamphausen, Asmus Jacob Carstens, Neumünster 1941, S. 228 ff. – Die Originale hat Thorvaldsen 1804 dem Grafen Adam Moltke-Nütschau geschenkt. Vgl. Fernow-Riegel S. 383. Sie befinden sich heute im Kupferstichkabinett Kopenhagen. Vgl. Kamphausen, S. 233.

genossen bestimmen, in dem hier vollzogenen Rückgriff auf die Antike gleichsam einen Neuanfang über Canova hinaus, den noch Jacob Burckhardt im Cicerone „kunsthistorisch den Markstein einer neuen Welt“ genannt hatte, zu sehen? Wo aber – so müssen wir weiter fragen – liegt der tiefere Grund, daß die Hoffnungen, die sich an dieses Werk knüpften, nicht in Erfüllung gingen? Wo liegt die gestalterische Problematik des Werkes?

Argo, das erste Schiff, der Argonautenführer Jason, Medea und die übrigen Argonauten gehören dem Überlieferungsschatz antiker Mythen an.¹⁹ Sie sind in Literatur und bildender Kunst bis ins 19. Jahrhundert, ja (wie Stefan Georges Vorspiel zum „Teppich des Lebens“, Jean Anouilhs „Medea“, Max Beckmanns Argonauten-triptychon und Giorgio de Chiricos „Abreise der Argonauten“ zeigen) bis ins 20. Jahrhundert lebendig geblieben.²⁰ Trotzdem ist es notwendig, nach dem jeweiligen Lebensbezug ihres Weiterlebens, bzw. ihrer Erneuerung im Lauf der Jahrhunderte zu fragen.

Der Antike galt der Argonautenzug als Entweihung gottgewollter Grenzen, zugleich als Beispiel prometheischen Heldenmutes.²¹ „Die Erfindung der Schifffahrt“ – so sagt Ernst Robert Curtius – „war ein umwälzendes Ereignis, wie in der Urzeit die Entdeckung des Feuers, in unserer Epoche die Erfindung des Fluges.“²² In Senecas „Medea“ heißt es:

„Audax nimium qui freta prius
Rate tam fragili perfida rupit.“

¹⁹ Vgl. Karl Kerény, Die Mythologie der Griechen, Bd. II, München 1958, S. 197 ff.

²⁰ Vgl. hierzu Ernst Robert Curtius, Das Schiff der Argonauten. In: Kritische Essays zur europäischen Literatur, Bern 1950, S. 398 ff. – Titus Heydenreich, Tadel und Lob der Seefahrt, Heidelberg 1970, S. 23 ff. (dazu Lope, Arcadia 1972). – Zu Beckmann vgl. Erhard Göpel, Max Beckmann, Die Argonauten, Stuttgart 1957; Wolfgang Frommel, Max Beckmann, Die Argonauten, Castrum Peregrini, Bd. XXXIII, 1957/58; Charles S. Kessler, Max Beckmann's Triptychs, Cambridge (Mass.) 1970; Friedhelm Fischer, Max Beckmann, Symbol und Weltbild, Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerks, München 1972, Kap. XIX. – Zu Anouilh vgl. Wolf H. Friedrich, Medeas Rache, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil. Histor. Klasse, Nr. 4, 1960.

²¹ Vgl. L. Radermacher, Mythos und Sage bei den Griechen, Wien 1942, S. 154 ff.

²² Curtius (vgl. Anm. 20), S. 398.

„Unerhört wagemutig ist der Mensch, der zum ersten Mal auf gebrechlichem Holz die treulosen Wogen durchschneidet.“²³

Freilich müssen wir zum vollen Verständnis der Argonautensage noch tiefer greifen. Ihr Ursprung beruht (wenn wir der tiefsinnigen Deutung Johann Jacob Bachofens folgen dürfen)²⁴ auf uralten religiösen Vorstellungen. Jason, von Chiron als Heiland begrüßt, ist Träger der neuen orphisch-apollinischen Lichtreligion, Medea dagegen, die Zauberin und Priesterin der nächtlichen Göttin Hekate, vertritt das alte tellurisch-mütterliche Lebensgesetz. In mittelalterlichen Prägungen der Sage scheint (wie wir gleich sehen werden) dieser religiöse Ursprung noch durchzuschimmern.

Die dichterische Fassung des Argonautenmythus beginnt mit Pindars vierter Pythischer Ode. Die erste epische Darstellung in griechischer Sprache bringen die „Argonautica“ des Apollonios (3. Jahrhundert v. Chr.). Noch 400 n. Chr. entstand – in Abwehr des eindringenden Christentums – eine griechische Bearbeitung des Mythos von einem Unbekannten, der sein Gedicht als Werk des Orpheus – „Argonautica Orphica“ – ausgab.²⁵

Aus römischer Literatur sind vor allem die „Argonautica“ des Valerius Flaccus (1. Jahrhundert n. Chr.), eine nur in Fragmenten erhaltene Tragödie des Accius (2. Jahrhundert v. Chr.), das 5. Buch der „Thebais“ des Statius (1. Jahrhundert n. Chr.) und schließlich das 7. Buch der Metamorphosen des Ovid zu nennen.

Daß der Mythos im Mittelalter lebendig blieb, ist mehreren Ursachen zu danken: seiner Einbeziehung in den trojanischen Sagenkreis (und zwar als Vorgeschichte des Trojanischen Krieges²⁶), den Enzyklopädiën des Mittelalters²⁷ und endlich der Ovidüberlieferung.

²³ Medea, 301 f. Vgl. dazu Hugo Rahner, Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1945, S. 432.

²⁴ Johann Jacob Bachofens Gesammelte Werke, Bd. 3, Basel 1948, Das Mutterrecht. Zweite Hälfte. Orphomenos und die Minyer. Kap. 104 ff., S. 548 ff., insbesondere S. 565.

²⁵ Vgl. hierzu A. Venzke, Die orphischen Argonautica in ihrem Verhältnis zu Apollonios Rhodos, Berlin 1941.

²⁶ Vgl. Curtius (vgl. Anm. 20), S. 412.

²⁷ Vgl. hierzu Jean Seznec, The Survival of the Pagan Gods, New York 1961, S. 19.

Als Vorgeschichte des Trojanischen Krieges begegnet der Mythos in dem Prosaroman „De excidio Trojae“ des Dares (6. Jahrhundert n. Chr.).²⁸ In der Hexameterbearbeitung dieses Romanes „Bellum Trojanum“ durch den Engländer Josephus Iscanus (gest. 1210) heißt es (ich gebe die Übersetzung von Ernst Robert Curtius²⁹): „Warum soll ich erwähnen, daß Jason (der Sohn des Äson) dem Kolcherreich harte Gesetze auferlegte? daß er den Samen auswarf? Warum von den erdentsprossenen Feinden berichten, von den Rindern des Mars und der Wache des grimmen Drachen? Feuer und Schwert weichen dem Mannesmut: und das mit höchster Gefahr erkaufte Vlies wird geraubt. Man hätte geglaubt, Neptun spüre es: das Meer schwoll unter den heimkehrenden Argonauten gewaltig auf, und zugleich heulte vom Ufer die Brandung. Hinweg, ihr Uneingeweihten! Mit dieser Beute dürft ihr das heilige Meer nicht befahren. Der Südwind hat es nicht gelitten, daß ihr ihn mit dieser angstvollen Begründung bedrängtet, er hat eure Stimmen verwehen lassen und ihnen sein Ohr versperrt. Der gewalttätige Räuber fährt nun dahin mit dem aus Kolchos geraubten Goldvlies. Soll ich das Schiff anklagen, das sich als erstes zu verbrecherischem Ziel den Weg durch die Wogen bahnte und der Parze Zuwachs brachte? Oder soll ich ihm Billigung zollen aus höherem Grunde?“ Hier sind alle Fakten des Jasonmythos (Heldenmut und frevelhafte Verletzung des Meeres) gegenwärtig.

Aus dem 12. Jahrhundert sind ferner der „Roman de Troie“ von Benoît de Saint-Maure, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (von Saint-Maure abhängig) die „Historia destructionis Troiae“ des Guido delle Colonne zu nennen.³⁰

Von den Enzyklopädiën des Mittelalters genügt es, auf „L'image du monde“ des 13. Jahrhunderts, in dem Jason unter den „Chevaliers“ genannt wird, hinzuweisen.³¹

Auch im „Roman de la rose“ des Jean de Meure (um 1270)³² und

²⁸ Zum folgenden vgl. Curtius (vgl. Anm. 20), S. 412 ff.

²⁹ Curtius (vgl. Anm. 20), S. 414.

³⁰ Vgl. Seznec (vgl. Anm. 27), S. 32.

³¹ Vgl. C. V. Langlois, *La vie en France au Moyen-Âge*, Bd. III, Paris 1927, S. 73 f.

³² Vgl. *Le Roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meure.

in der „Epistre d'Othéa à Hector de Troye“ der Christine de Pisan (1402)³³ kommt Jason vor.

Vor allem muß der größte Dichter des Mittelalters, muß Dante genannt werden, dem der Jasonmythos aus der „Thebais“ des Statius und aus Ovids „Metamorphosen“ vertraut war. Im 18. Gesang des „Inferno“ weist Virgil den Dichter auf Jason als eine der großen Verführergestalten des Altertums:

„Schau dorthin auf den Großen,
Der keine Träne zeigt in seinem Schmerze:
Wieviel hat er vom König noch behalten!
Es ist Jason, der einst mit Herz und Klugheit
Das goldne Vlies denen von Kolchos raubte.“³⁴

Deutlich ist die Bewunderung Dantes für den Stoizismus und die Seelengröße des griechischen Helden. Noch einmal kommt sie an einer herrlichen Stelle des „Paradiso“ zum Ausdruck, in der Dante den wenigen, die ihm auf dem Weg in die Reiche der Seligen zu folgen vermögen, zuruft:

„Ihr andern wenigen, die ihre Häupter
Beizeiten nach dem Brot der Engel kehrten,
Von dem man hier, doch ohne Sattheit, lebet,
Ihr möget gerne eure Segel wenden
Zum hohen Meer und meinen Spuren folgen,
Bevor die Wasser wiederum sich schließen.
Die Ruhmesvollen, die nach Kolchos kamen,
Die waren nicht so sehr wie ihr verwundert,
Als sie den Jason hinterm Pfluge sahen.“³⁵

Nicht minder wichtig wie das Weiterleben des Mythos als episches Geschehen ist seit dem Mittelalter seine allegorische Auslegung

Ausgabe Langlois, Paris 1914–1924, 5 Bde. – Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 132 ff.

³³ Vgl. Lucie Schäfer, Die Illustrationen zu den Handschriften der Christine de Pisan, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 10, 1937, S. 119 ff.

³⁴ Inferno, 18. Gesang, 82 ff. – Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, Italienisch und Deutsch, übersetzt von Hermann Gmelin, Erster Teil, Die Hölle, Stuttgart 1949, S. 214 und 215.

³⁵ Paradiso, 2. Gesang, 4 ff. – Gmelin, III, S. 18 und 19. – Vgl. auch Paradiso, 33. Gesang, 94. – Gmelin, III, S. 396 und 397. Dazu Curtius (vgl. Anm. 20), S. 421 f.

gewesen.³⁶ Gerade sie sicherte ihm die unmittelbare Gegenwärtigkeit, indem sie das Geschehen der Vergangenheit in Bezug zur Gegenwart brachte, bzw. es dem Bereich zeitloser Gültigkeit zuordnete.

Hier muß vor allem der Ovidüberlieferung gedacht werden. Die allegorische Auslegung der „Metamorphosen“ ist bereits für das 11. Jahrhundert nachweisbar³⁷ und läßt sich bis ins 14., ja, bis ins 15. Jahrhundert verfolgen.³⁸ Sie hat ihren Höhepunkt in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in dem zwischen 1316 und 1328 verfaßten „Ovid moralisé“ in Versen eines unbekannten Verfassers³⁹ und in dem 1343 vollendeten „Ovidius moralizatus“ des Pierre Bersuire (Petrus Berchorius), eines Freundes von Petrarca. Hier handelt es sich um das 15. Buch von Bersuirs monumentalem „Reductorium morale“, dessen 16. Buch die „Moralizationes Bibliae“ enthält. Ferner müssen noch die Allegorien des Dantefreundes Giovanni del Virgilio von ca. 1323⁴⁰ und die französische Übersetzung von Bersuirs „Reductorium“, Brügge 1484 genannt werden.⁴¹ Das 15. Buch des „Reductorium“ „de fabulis poetarum“ ist zuerst in Paris 1509 unter dem falschen Verfassernamen Thomas Wallys gedruckt worden.⁴² Nachdrucke erschienen 1511, 1515, 1522.⁴³ Auch weiterhin blieb, wie wir später sehen werden, die allegorische Auslegung wirksam.

³⁶ Über die antiken Wurzeln der mittelalterlichen Allegorie vgl. Curtius (vgl. Anm. 32), S. 208 ff.

³⁷ Vgl. hierzu K. Meiser, Über einen Kommentar zu den Metamorphosen des Ovid, Sitzungsberichte der Kgl. Bayrischen Akademie der Wissenschaften zu München, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 1885, S. 474.

³⁸ Vgl. Irving Lavin, Cephalus und Prokris, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. XVII, 1954, S. 262 f. und Erwin Panofsky, Renaissance und Renascences in Western Art, Stockholm 1960, S. 78.

³⁹ Vgl. C. de Boer, Ovid moralisé, poème du commencement du XIV^e siècle, Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Amsterdam, Bd. XVI, 21, 36, 43, 1915–1938.

⁴⁰ Vgl. Wicksteed and Gardener, Dante and Giovanni del Virgilio, Edinburgh 1902 und Curtius, Europäische Literatur (vgl. Anm. 32), S. 219 ff.

⁴¹ Vgl. hierzu Fausto Ghisalberti, L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire, Studi Romanizi, Bd. XXIII, 1933, S. 5 ff.

⁴² Kritische Ausgabe durch das Instituut voor Latijn der Rijksuniversiteit Utrecht, in 3 Bdn., 1960, 1962, 1966.

⁴³ Vgl. Lavin (vgl. Anm. 38), S. 262.

Der Raub des Goldenen Vlieses durch Jason wird allegorisch als Errettung der Menschheit aus den Klauen des Teufels aufgefaßt, Jason als Retter und Heiland verstanden. Auf unerklärliche Weise scheint hier der religiöse Ursprung der Sage wieder sichtbar zu werden. Zugleich wird der Versuch deutlich, den überlieferten Mythos dem Denken der Gegenwart nahezubringen.

Was das bedeutete, wird vor allem durch die Gründung des Ordens vom Goldenen Vlies offenbar.⁴⁴ 1430 heiratete Herzog Philipp der Gute von Burgund die Infantin von Portugal Isabella. Aus diesem Anlaß stiftete er den Orden mit einer bestimmten Anzahl von Mitgliedern und regelmäßig abzuhaltenden Kapiteln. Der Orden war in erster Linie dem Schutz der Kirche gewidmet. Am Grabmal des Stifters in Dijon steht die Inschrift:

„Pour maintenir l'Eglise qui est de Dieu maison,
J'ai mis sus le noble ordre, qu'on nomme la Toison.“⁴⁵

Kanzler und Sekretär mußten dem geistlichen Stande angehören. Freilich kam es hier zu einem denkwürdigen Streit. Das Goldene Vlies bezog sich zunächst eindeutig auf den Jasonmythos. Philipp der Gute sah in dem Argonautenzug zur Eroberung des Goldenen Vlieses das Vorbild für den von ihm angestrebten Kreuzzug zur Befreiung der heiligen Stätten aus der Hand der Türken.⁴⁶ Quelle seiner Anregung war wohl des Raoul Lefèvre „Livre du preux Jason et de la belle Médée“. Olivier de La Marche, der Chronist des burgundischen Hofes, bezeugt ausdrücklich, daß der Herzog „se fonda premièrement sur la poeterie de Jason, quand il esleva la noble Thoison d'or“.⁴⁷ – Aber der erste Kanzler des Ordens, Bischof Jean Germain von Châlon wollte anstelle des Heiden Jason den biblischen Helden Gideon setzen, der im Schmuck eines Goldenen Vlieses die Philister besiegt hatte (Buch der Richter, VI, 36 ff.). Jason blieb aber weiterhin der eigentliche Held des Ordens. Für Guillaume, Fillastre, Bischof von Tournay, Abt von S. Bertin in Saint-

⁴⁴ Vgl. zum folgenden Otto Cartellieri, Am Hofe der Herzöge von Burgund, Basel 1926, S. 60 ff.

⁴⁵ Vgl. La Toison d'Or, Katalog der Ausstellung Bruges 1962, S. 22.

⁴⁶ Vgl. Cartellieri (vgl. Anm. 44), S. 63 und La Toison d'Or (vgl. Anm. 45), S. 26.

⁴⁷ Vgl. Heinrich Göbel, Wandteppiche, I, Teil 1, Die Niederlande, Bd. 1, Leipzig 1923, S. 66.

Omer, später Kanzler des Ordens, verkörperte Jason die Tugend der Großherzigkeit.

Am 17. Februar 1454 veranstaltete Philipp der Gute in Lille das berühmte Fasanenfest, das nach dem Fall von Konstantinopel auf neue der Vorbereitung des Kreuzzuges gegen die Türken dienen sollte. Hierbei gab es auch ein „mystère“, eine Pantomime in drei Teilen, „Jason auf Kolchos“. „Trompeten schmetterten, und Jason erschien – prächtig wie ein burgundischer Ritter, das Schwert an der Seite, in der Hand den Speiß, am Hals den Schild nach spanischer Art. Nachdem er sich wie ein Fremdling in unbekannter Gegend nach allen Seiten umgesehen hatte, fiel er auf die Knie nieder, sah gen Himmel und las das Schreiben, das er von Medea erhalten hatte, als er zur Eroberung des Vlieses auszog. Kaum aufgestanden, erblickte er zwei wilde Stiere, die auf ihn eindrangten und aus Maul und Nüstern Feuer und Flammen spien. Ein scharfer Kampf entbrannte, Jason gebrauchte Lanze und Schwert, doch ohne Erfolg. Da gedachte er der Phiole, die Medea ihm gegeben hatte. Er schleuderte die wunderbare Flüssigkeit den Stieren entgegen: das Feuer erlosch, die Tiere ließen sich zähmen. – In dem zweiten wiederum von Trompeten eingeleiteten Teile stürzte sich auf Jason ein scheußlicher Drache, aus den geblähten Nüstern schossen Feuergarben und übelriechendes Gift. Jason geriet mit dem Drachen so hart aneinander, daß es mehr nach einem Kampf auf Leben und Tod als nach einem Theaterspiel aussah. Auch diesmal versagten Speiß und Schwert. Rettung brachte nur der Zauberring, den ihm Medea an den Finger gesteckt hatte: Jason gelang es, dem Drachen den Kopf abzuschlagen und ihm die Zähne auszureißen. – Zum dritten und letzten Male ertönten die Trompeten. Jason, bewaffnet wie zuvor, pflügte mit den beiden Stieren, die er sich gezähmt hatte, und säte, wie Medea es befohlen, die Drachenzähne in die Furchen. Kaum schritt Jason weiter, als auch schon die Saat aufging und bewaffnete Männer aus dem Boden wuchsen. Voller Ingrimm schauten sie sich an und schlugen so wild aufeinander ein, daß das Blut in Strömen floß. Keiner kam mit dem Leben davon. Gelassen schaute Jason dem Gemetzel zu.“⁴⁸ Nach Beendigung dieser Pantomime erklang Orgelspiel in der Kirche.

⁴⁸ Vgl. zum folgenden Cartellieri (vgl. Anm. 44), S. 155 ff.

Der Jasonmythos war hier keineswegs ganz wiedergegeben worden – es fehlte der Konflikt mit Medea, die Rache Medeas, der tragische Ausgang. Ausschließlich die Darstellung des Helden und seiner wunderbaren Taten ist das Thema. Der allegorische Gegenwartsbezug wird aber überdeutlich. Die Erinnerung an die Gewinnung des Goldenen Vlieses und die Heldentaten dienen dem Vorhaben des geplanten Kreuzzuges und der Rückeroberung der heiligen Stätten.

Etwa der gleichen Zeit wie das Fasanenfest gehört die „Istoire de Jason extraite de plusieurs livres“ von Raoul Lefèvre an.⁴⁹ 1563 erschien von Jacques Gohorry „Histoire de Jason et de la conquête de la Toison d'or“, zu der Léonard Thiry die Kupfer stach⁵⁰ – hiervon wird gleich bei der Besprechung der bildnerischen Darstellungen mehr gesagt werden.

Auch im Zusammenhang festlicher Hochzeiten begegnet der Jasonmythos. So fand im Jahre 1486 in Florenz die Trauung der Giovanna Albizi mit Lorenzo Tornabuoni statt.⁵¹ Für die Brautkammer wurde von Antonio di Giovanni eine Hochzeitstruhe mit der Darstellung der Hochzeit von Jason und Medea geschaffen. Auch bei dem festlichen Aufzug von Prunkschiffen auf dem Arno zur Feier der Hochzeit des Herzogs Cosimo 1608 war die Argo vertreten.⁵²

In „Dichtung und Wahrheit“ berichtet Goethe von dem prächtigen Straßburger Zelt, das zu Ehren Marie Antoinettes, die auf ihrem Brautzug von Wien nach Paris Straßburg berührte, errichtet und mit „neueren französischen Gobelins“ (nach den Kartons von Jean François de Troy) geschmückt war.⁵³ Diese Gobelins stellten die Geschichte von Jasons Hochzeit dar. Hier wird – zu so später Zeit – noch einmal die allegorische Verwendung des Mythos deutlich. Der junge Goethe lehnte sich indes leidenschaftlich gegen sie auf. „Was!“ – so rief er aus – „Ist es erlaubt, einer jungen Königin

⁴⁹ Göbel (vgl. Anm. 47), I, 1, S. 66.

⁵⁰ Vgl. A. Pigler, Barockthemen, Bd. II, Budapest 1956, S. 129.

⁵¹ Vgl. Paul Schubring, Cassoni, Leipzig 1915, Anhang III, S. 438.

⁵² Vgl. Pigler (vgl. Anm. 50), S. 39.

⁵³ Dichtung und Wahrheit. Zweiter Teil, 8. Buch, Hamburger Goetheausgabe, Bd. 9, S. 363 f.

das Beispiel der gräßlichsten Hochzeit, die vielleicht jemals vollzogen worden, bei dem ersten Schritt in ihr Land so unbesonnen vors Auge zu bringen!“ Hier stehen wir an der Grenze eines neuen Verständnisses der antiken Gestaltenwelt. Die Gültigkeit allegorischer Bezüge wird angezweifelt, die Antike als eine Welt für sich empfunden.

Die Gegenwehr, die hier so deutlich und leidenschaftlich zutage tritt, hat ihren grundsätzlichen Ausdruck in Karl Philipp Moritz' „Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten“ (1791) gefunden.⁵⁴ In seiner Einleitung „Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen“ heißt es: „Die Göttergeschichten der Alten durch allerlei Ausdeutungen zu bloßen Allegorien umbilden zu wollen, ist ein törichtes Unternehmen.“⁵⁵ An einer anderen Stelle sagt Moritz, daß es darauf ankomme, bei den mythologischen Dichtungen der Alten sich auch „vor allen historischen Ausdeutungen zu hüten“.⁵⁶ Alle abstrakten und metaphysischen Begriffe, „welche ihre Bildungen stören könnten“,⁵⁷ sollten sorgfältig vermieden werden. Daß freilich die Ablehnung der Allegorie nicht als „Entmythologisierung“ (im Sinne Rudolf Bultmanns) verstanden werden darf, daß ihr weiterhin ein hoher Rang zugewiesen bleibt, geht ebenfalls aus Moritz' „Götterlehre“ hervor. Moritz bezeichnet die mythologischen Dichtungen der Alten als „Sprache der Phantasie“.⁵⁸ Weil aber, so fährt er fort, „die zu große Nähe und Deutlichkeit des Wirklichen ihrem dämmernden Lichte schaden würde, so schmiegt sie sich am liebsten an die dunkle Geschichte der Vorwelt an, wo Zeit und Ort oft selbst noch schwankend und unbestimmt sind und sie desto freieren Spielraum hat“.⁵⁹ „Dadurch nun, daß in den mythologischen Dichtungen zugleich eine geheime Spur zu der ältesten verloren gegangenen Geschichte verborgen liegt, werden sie ehrwürdiger, weil sie kein leeres Traumbild oder bloßes Spiel des Witzes sind, das in der Luft zerflattert, sondern durch ihre innige Verwebung

⁵⁴ Nachdruck 1948.

⁵⁵ Nachdruck, S. 2.

⁵⁶ Nachdruck, S. 6.

⁵⁷ Nachdruck, S. 1.

⁵⁸ Nachdruck, S. 1.

⁵⁹ Nachdruck, S. 2.

mit den ältesten Begebenheiten ein Gewicht erhalten, wodurch ihre Auflösung in bloße Allegorie verhindert wird.“⁶⁰ Die Ablehnung der Allegorese bedeutet also keineswegs die Preisgabe des Mythischen. Mit seiner Hilfe sollte vielmehr die verschüttete Dimension des Ursprünglichen zurückgewonnen werden – auch und gerade für den bildenden Künstler. In Goethes „Preisauflage auf 1803“ (das Jahr der Entstehung von Thorvaldsens „Jason“) heißt es denn auch von den bildenden Künstlern: „sie bedürfen des Dichters, um sich in die Zeiten der reinen, hochkräftigen Natur hinzuempfinden, sie kehren erst an seiner Hand zu der Einfalt zurück, ohne welche die wahre Kunst nicht bestehen kann.“⁶¹ Hier sind wir den Voraussetzungen der Thorvaldschen Schöpfung ganz nahe.

Freilich darf nicht verkannt werden, daß die Deutung des Mythos als Sprache der Phantasie – so befreiend sie als Überwindung der barocken Allegorik war – dem Wesen des Mythischen nicht gerecht wurde. Hier sollte denn auch die Opposition der Romantik einsetzen, von der später auch Thorvaldsens „Jason“ betroffen wurde.

IV

Welche Rolle spielt nun der Jasonmythos in der bildenden Kunst?

In der Antike begegnet er in Malerei und Skulptur. Von Werken der Malerei kennen wir nur wenig: Vasenbilder, Berichte und Nachwirkungen. Philostrat beschreibt in seinen *εἰκόνας* eine Gemäldefolge dieses Themas in einer angeblich in Neapel befindlichen Sammlung. Bei der „Rückkehr der Argonauten“ heißt es (in Goethes Umschreibung): „Auf dem Hinterteil des Schiffes steht Jason mit seiner schönen Beute; er hält, wie immer, seinen Speiß, zur Verteidigung seiner Geliebten bewaffnet.“⁶² Plinius berichtet von einem

⁶⁰ Nachdruck, S. 2.

⁶¹ Walther Scheidig, Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799 bis 1805, (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57), Weimar 1958, S. 332.

⁶² Philostrats Gemälde. Über Kunst und Altertum, Zweiten Bandes erstes Heft, 1818. Artemis Gedenkausgabe, Bd. 13, S. 817 (Die Rückkehr der Argonauten). Vgl. auch S. 816 (Jason und Medea).

Gemälde der Argonauten von Euphranor.⁶³ Als Nachwirkung eines Wandbildes von Kydias von Kythnos, einem Zeitgenossen des Euphranor, das auf einen älteren Argonautenzyklus zurückgeht, ist der Bildfries der bronzenen sog. Ficoronischen Ciste (Rom, Villa di Papa Giulio) erhalten.⁶⁴

Aus dem Bereich der griechischen Skulptur ist an die Metopendarstellung der Argonautensage am Monopteros in Delphi,⁶⁵ aus dem Bereich der römischen Skulptur an die Medeasarkophage zu erinnern.⁶⁶ Eine Monumentalskulptur des Jason dagegen ist nicht erhalten. Ob es sie gegeben hat, läßt sich nicht nachweisen.

Die Darstellungen auf den Sarkophagen zeigen vielleicht am deutlichsten, daß bereits in der Antike Mythen symbolisch mit Bezug auf die unmittelbare Gegenwart gedeutet worden sind und hier einen sepulkralen oder eschatologischen Bezug haben. Nur so kann ihre Aufnahme in den Bilderkreis der Sarkophage erklärt werden. Leider wissen wir darüber noch allzu wenig.⁶⁷

Ein wichtiges Beispiel allegorisch-symbolischer Mythendeutung in der Spätantike sind die Reliefdarstellungen der berühmten unterirdischen Basilica vor der Porta Maggiore in Rom.⁶⁸ Vermutlich

⁶³ Plinius, Nat. Hist. XXXV, 130. Vgl. Ludwig Curtius, *Antike Kunst*, Bd. II, 1. Teil, Potsdam 1938, S. 374.

⁶⁴ Vgl. hierzu Tobias Dohrn, *Die Ficoronische Ciste in Villa Giulia, Rom*, Berlin 1972.

⁶⁵ Vgl. P. de La Coste-Messelière, *Au Musée de Delphes*, Paris 1938. – Karl Schefold, *Orient, Hellas und Rom*, Bern 1949, S. 88.

⁶⁶ Vgl. Margot Schmidt, *Der Baseler Medeasarkophag*, Tübingen 1968.

⁶⁷ Einen ersten Versuch symbolischer Deutung des Argonautenmythos hat der Romantiker Friedrich Creuzer in seiner „Symbolik und Mythologie“ von 1810 bis 1812 mit dem Hinweis auf die Samothrakischen Weißen gegeben: „Wie die Argonauten nach der Sage dorten Rettung im Sturm gefunden hatten, so verspreche sich jeder von diesen Mysterien Sicherheit auf dem unsicheren Element“ (S. 326). Vgl. dazu Karl Reinhardt, *Die klassische Walpurgisnacht. Von Werken und Formen*, Godesberg 1948, S. 380. – Vgl. ferner Cumont, *Le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942. – Ernst Langlotz, *Vom Sinngehalt attischer Vasenbilder. Eine Freundesgabe für Robert Böhringer*, Tübingen 1957 (S. S. 411: „Versteinerte Totengesänge“ und S. 418). – Margot Schmidt (vgl. Anm. 66) S. 37.

⁶⁸ Vgl. Ernest Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*. Bd. I, Tübingen 1961, S. 169 ff. (mit weiterer Literatur). – Vgl. ferner Roger Hinks, *Myth and Allegory in Ancient Art*, *Journal of the Warburg and Courtauld*

handelt es sich hier um den Kultraum einer neupythagoräischen Sekte. Alle Szenen beziehen sich auf die Errettung vom Tod und den Lohn für erfülltes Leben. Zu den dargestellten mythischen Persönlichkeiten gehört auch Jason.

Für die Darstellungen der Argonautensage im Mittelalter ist die wichtigste Quelle die Ovidüberlieferung in den schon genannten Fassungen des anonymen „Ovid moralisé“ und des „Ovidius moralizatus“ des Pierre Bersuire. Noch der früheste mit Holzschnitten geschmückte Druck der „Metamorphosen“ durch den Brügger Drucker Colard Mansion von 1484 fußt auf dem „Ovidius moralizatus“ des Pierre Bersuire.⁶⁹ Hier wird Jason als Held in mittelalterlich zeitgenössischer Rüstung dargestellt. Später sind die „Metarmorphosen“ selbst (oder freie Übertragungen) in Holzschnitt und Kupferstich illustriert worden. Vom 16.–18. Jahrhundert gibt es in Italien, Frankreich, England, Holland, Deutschland und der Schweiz zahlreiche Ausgaben, in denen auch die Argonautensage dargestellt worden ist.⁷⁰

Auch in den Illustrationen des „Roman de la Rose“⁷¹ und der „Epistre d'Othéa à Hector de Troye“⁷² spielt Jason eine Rolle. Sie beschränken sich aber auf das 15. Jahrhundert.

In Burgund begegnet – wie es natürlich ist – das Jasonthema im Zusammenhang der Gründung des Goldenen Vlieses in Wandge-

Institutes 1939, S. 129. – Zum Jasonthema in der byzantinischen Kunst, vgl. Kurt Weitzmann, *Greek Mythology and Byzantine Art, Studies in Manuscript Illumination*, Princeton 1951.

⁶⁹ Vgl. dazu W. M. Conway, *The Woodcutters of the Netherlands in the XVth Century*, Cambridge 1884, S. 215 ff. – M. D. Henkel, *De Houtsneede van Mansions Ovid moralisé*, Amsterdam 1922, Tf. 18. – Eberhard Schenk zu Schweinsberg, *Bemerkungen zu M. D. Henkel...*, Cicerone, Bd. XVI, 1924, S. 321 f.

⁷⁰ Vgl. dazu M. D. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVIII. Jahrhundert*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1926 bis 1927, Berlin 1930, S. 58 ff. – Vgl. besonders Joachim v. Sandrart, *Teutsche Akademie, Des 5. Buches dritte Abteilung. Die Verwandlungen des Ovid*, Ausgabe Nürnberg 1722, S. 115, Tf. 54: Jason erbeutet das Goldene Vlies.

⁷¹ Vgl. Alfred Kuhn, *Die Illustrationen des Rosenromans*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Bd. XXXI, 1912.

⁷² Vgl. Lucie Schäfer (vgl. Anm. 33).

mälden und Bildteppichen.⁷³ 1393 hatte Philipp der Kühne in Paris zwei Teppiche „Jason à la conquête de la Toison d'or“ bestellt. Diese Teppiche sollen dem Herzog die Idee eingegeben haben, sich selbst unter den Schutz Jasons zu stellen.⁷⁴ Philipp der Gute gab 1449 in Tournai achte Bildteppiche mit der Geschichte des Goldenen Vlieses in Auftrag, auf denen Jason freilich durch Gideon ersetzt wurde.⁷⁵

In Italien sind außer den Ovidillustrationen insbesondere die florentiner Hochzeitstruhen zu nennen, auf denen oft die Argonautensage dargestellt worden ist.⁷⁶ In den Jahren zwischen 1545 und 1563 schuf Tizian für König Philipp II. von Spanien einen Ovidzyklus, zu dem auch ein Gemälde „Jason und Medea“ gehörte.⁷⁷ Es muß (wie der ganze Zyklus) allegorisch in Bezug auf den Herrscher verstanden werden. 1584 schufen die Carracci (Lodovico, Annibale und Agostino) den Jasonzyklus von neun Bildern des Palazzo Fava in Bologna.⁷⁸ Immer noch erscheint hier Jason als gewappneter Held. Malvasia deutet den Zyklus als Allegorie des Mannes (Jason), der, unterstützt durch Vernunft (Medea), die Tugend (das Goldene Vlies) zu erlangen und das Laster zu bändigen sucht.⁷⁹ Auch in der Galleria Farnese in Rom (ca. 1597–1600) begegnet in den gemalten Bronzemedailleurs der Decke der Raub des Goldenen Vlieses durch Jason.⁸⁰ Er muß im Zusammenhang der allegorischen Gesamtidee der Decke gesehen werden, die Bellori mit den Worten umschrieben hat: „l'Amore umano regolato da celeste“.⁸¹ – In der Ausgabe der Ikonologie des Cesare Ripa von 1603 findet sich eine

⁷³ Vgl. Cartellieri (vgl. Anm. 44), S. 62 f. – Vgl. ferner Göbel (vgl. Anm. 47).

⁷⁴ Vgl. Seznec (vgl. Anm. 27), S. 32. – I. Guiffrey, *Histoire générale de la tapisserie*, Bd. I, *Les tapisseries françaises*, S. 19. – Göbel (vgl. Anm. 47), S. 66 f.

⁷⁵ Vgl. Soil, *Tapisseries de Tournay*, S. 24, 233 ff., 374 f.

⁷⁶ Schubring (vgl. Anm. 51), Nr. 389 und 390, Tf. XLII und Nr. 246, 7.

⁷⁷ Vgl. Harald Keller, *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien*, Wiesbaden 1969, S. 118.

⁷⁸ Ronald Posner, *Annibale Carracci*, Bd. II, Phaidon 1971, S. 7 ff., Nr. 15.

⁷⁹ C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686 (Nachdruck mit Kommentar von A. Emiliani, Bologna 1969), S. 372.

⁸⁰ Vgl. Posner (vgl. Anm. 78), Nr. 111. – Dazu John Ruppert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965, fig. 56 und Stephan Ostrow, *Annibale Carracci and the Jason Frescoes*, *Art Bulletin*, Bd. 48, 1966, S. 86 ff.

⁸¹ Giovanni Pietro Bellori, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Bd. I (Neuausgabe Pisa 1821), S. 73.

Darstellung Jasons mit dem Stier und der Beischrift: „Intrepidita et Costanza“.⁸²

In Italien sind nun auch die ersten Bildhauerarbeiten des Jasonthemas entstanden.⁸³ 1536 errichtete, wie Vasari berichtet, Giovanni Angelo Montorsoli für die Feierlichkeiten zum Einzug Kaiser Karls V. in Florenz anlässlich seiner siegreichen Rückkehr aus Tunis „sul canto di Carnesecci“ die Monumentalskulptur eines Jason – es scheint die erste Monumentalskulptur dieses Themas überhaupt zu sein.⁸⁴ Sie feiert den heimkehrenden Herrscher, (der ja Ritter des Goldenen Vlieses war) unter dem Bild des Jason als Seeheld. 1547 bis 1550 schuf der gleiche Montorsoli in Messina den Brunnen des Orion vor dem Dom, auf dessen achteckigem Becken nach Dichtungen, die sich auf Quellen und Wasser beziehen, unter anderen mythologischen Figuren auch Jason dargestellt worden ist, der mit dem Goldenen Vlies das Meer durchfährt.⁸⁵

Das Victoria-and-Albert-Museum, London besitzt die Marmorskulptur eines Jason, für dessen Autorschaft verschiedene Namen – Jacopo Sansovino, Giovanni Bandini, Bartolomeo Ammanati – in Vorschlag gebracht worden sind.⁸⁶ Sie hat lange in den berühmten „Orti Oricellari“ in Florenz gestanden, von wo sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach England gebracht worden ist. Zum ersten Mal ist hier Jason nach antiker Art als nackter Heros dargestellt worden. Von einer Jasonstatue des Giovanni Bandini für Ugolino Grifoni berichtet Raffaello Borghini im „Riposo“: „Fece una statua

⁸² Vgl. Carl Goldstein, Louis XIV. and Jason, Art Bulletin, Bd. 49, 1967, S. 327, fig. 2.

⁸³ Daß sich an Filaretos Tür von St. Peter in Rom drei Jasongeschichten befinden, wie die ältere Literatur behauptet, ist wohl mit Recht von Helen Roeder, The Borgos of Filarete's Bronze Doors to St. Peter, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 10, 1967, S. 150 bestritten worden. Hier bleibt aber noch die neue Untersuchung von Ursula Nilgen abzuwarten.

⁸⁴ Vasari-Milanesi, Bd. VI, S. 637. – Gottschewski-Gronau, Bd. VII, 1, S. 403. – Jacob Burckhardt, Die Kunst der Renaissance in Italien, hrsg. von Heinrich Wölfflin, Berlin und Leipzig 1932, § 191, S. 261.

⁸⁵ Vasari-Milanesi, Bd. V, S. 647 f. – Gottschewski-Gronau, Bd. VII, 1, S. 416 ff. – Vgl. ferner John Pope-Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, Catalogue, Phaidon 1963, S. 57, fig. 97.

⁸⁶ John Pope-Hennessy, Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria-and-Albert-Museum, Bd. II, London 1964, Nr. 514, fig. 511.

quanto il naturale, figurata per Giasone, e due mostri marini, . . . e queste figure si veggono in casa detto monsignore a una fontana, che è in testa all'orto".⁸⁷ Hier ist deutlich, daß die Statue in den Zusammenhang eines Brunnenschmuckes in einen Garten gehört – ähnliches mag auch für die Londoner Figur gelten. Eine Jasonstatue von Pietro Francavilla in der Casa Zanchini in Via Maggio, Florenz, wird von Baldinucci erwähnt.⁸⁸ – Endlich muß noch eine Marmorfigur des Jason von Domenico Cardelli genannt werden, die unmittelbar vor Thorvaldsens „Jason“ entstanden ist.⁸⁹ Über ihre Bestimmung und ihren Verbleib ist nichts bekannt. Sie gehört möglicherweise zu dem Quellbereich Thorvaldsens.

Auch in Frankreich sind außer Ovidillustrationen Jasondarstellungen nachweisbar. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts schuf Leonard Thiry sechszwanzig Stiche zu Gorborys „Histoire de Jason et de la conquête de la Toison d'or".⁹⁰ Vor allem muß der Verbildlichung Jasons als Staatsallegorie unter Ludwig XIV. gedacht werden. Eine Lünette im Saal der Diana im Schloß zu Versailles von Charles de la Fosse zeigt die Einschiffung Jasons nach Kolchis.⁹¹ Sie bezieht sich auf den Wohlstand Frankreichs als Folge der Heldentaten der Kriegsflotte des Königs. 1663 stellte die Französische Akademie in Paris für den Rompreis das Thema der Eroberung des Goldenen Vlieses – das preisgekrönte Gemälde von Pierre Monier (Paris, Ecole des Beaux-Arts) ist noch erhalten.⁹² Ein Aufnahmebild von Pierre Toutaure für die Akademie stellt die Darbringung des Goldenen Flieses im Tempel des Jupiter dar.⁹³

Auch die Jasondarstellungen der burgundischen Teppiche haben Nachfolge gefunden. Hier sind die Kartons des Jean François de Troy (1679–1752) zu den Bildteppichen der Hautelinwerkstätte

⁸⁷ Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Bd. III (Ausgabe 1827), S. 162. – Die Beschreibung an Bandini ist von Ulrich Middeldorf, *Rivista d'Arte* 1929 zurückgewiesen worden.

⁸⁸ Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno, parte terza del secolo quarto*, S. 205. – Vgl. Fantozzi, *Nuova guida ovvero Descrizione storico artistico critica della città e contorni di Firenze*, 1844, S. 554.

⁸⁹ Vgl. Thiele (vgl. Anm. 3), S. 67.

⁹⁰ Pigler (vgl. Anm. 50), S. 129.

⁹¹ Vgl. Goldstein (vgl. Anm. 82), S. 327 ff.

⁹² Goldstein (vgl. Anm. 82), Abb. 1.

⁹³ Goldstein (vgl. Anm. 82), Abb. 6.

von Audran und Pierre-François Cozette zu nennen (insgesamt 79 Teppiche). Die erste Serie ist es gewesen, die zu Marie Antoinettes Einzug in Straßburg 1770 im Pavillon der Rheininsel ausgestellt war.⁹⁴

Wie die Ovidüberlieferung hat auch die Literatur des Trojanischen Krieges zu bildnerischen Darstellungen der Argonautensage geführt. Hier mag es genügen, auf die Fresken im Steri zu Palermo aus der Zeit um 1380 hinzuweisen, in denen die Argo, ferner Jason, Herkules, Castor und Pollux (auch sie gehören ja zu den Argonauten) dargestellt worden sind.⁹⁵ Die Fresken folgen der *Historia destructionis Trojae* des Guido delle Colonne. Auf die gleiche Quelle weisen zahlreiche Manuskripte mit Illustrationen zurück.⁹⁶

Endlich hat auch die enzyklopädische Literatur des Mittelalters zu Illustrationen Jasons geführt. Hier ist an die Maso Finiguerra zugeschriebenen Zeichnungen aus der Zeit zwischen 1455 und 1465 zu erinnern, die Personen des Alten Testaments und des Heidentums nebeneinander stellen. Unter den Heroen findet sich auch Jason.⁹⁷

Dürfen wir zusammenfassend sagen, daß es gerade die allegorische Auslegung und die in ihr enthaltene Bezugsmöglichkeit auf gegenwärtiges Geschehen oder die Möglichkeit zur Verherrlichung zeitgenössischer Personen war, die den Jasonmythos auch für die bildende Kunst durch die Jahrhunderte vom Mittelalter bis in den Barock lebendig erhielt, so hat doch aber auch die Gegenwehr gegen die allegorische Mythenauslegung nach Ende des Barock ihn als

⁹⁴ Vgl. Göbel (vgl. Anm. 47), Teil II, Bd. 1, 1928, S. 179 ff., Bd. 2, Tf. 164 bis 165.

⁹⁵ Vgl. Ezio Levi und Ettore Gabrici, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, 1932 und Ezio Levi, *L'Epopea medioevale nelle pitture dello Steri di Palermo*, 1933.

⁹⁶ Aufgezählt bei Sez nec (vgl. Anm. 27), S. 32 f. – Vgl. auch das Ms. des Meisters Martinus opifex, vermutlich für Kaiser Friedrich III. in Wien geschrieben, ca. 1445/50, Wien, Nationalbibliothek. Katalog der Ausstellung *Gotik in Österreich*, Wien 1967, Nr. 99 (mit Literatur). Dazu I. A. Schmoll, gen. Eisenwerth, *Fensterbilder*. In: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970, Anm. 47, Abb. 58.

⁹⁷ Sir Sidney Colvin, *A Florentine Picture Chronicle...*, London 1898 und Sez nec (vgl. Anm. 27), S. 28.

bildnerisches Thema nicht vergessen lassen. Karl Philipp Moritz' „Götterlehre“, der für die Ablehnung der Allegorie eine so entscheidende Bedeutung zukommt, behandelt die Sage des „göttergleichen Helden“⁹⁸ Jason und die Fahrt der Argonauten ausführlich. Zur Illustration hat Moritz aus der Lippertschen Daktyliothek und der Stoschischen Sammlung in Berlin Gemmen ausgesucht und durch Asmus Jakob Carstens stechen lassen. Einer der Kupferstiche stellt Jason und Medea dar.⁹⁹ So ist es sicherlich kein Zufall, daß Carstens, der mit Moritz in Berlin in enge Beziehung trat, in Rom als Thema einer graphischen Folge in 24 Blättern den Argonautenzug wählte.

Carstens' Argonautenzyklus¹⁰⁰ bedeutet, verglichen mit den Jansondarstellungen der früheren Jahrhunderte, etwas völlig Neues.¹⁰¹ Als Schriftquelle der Folge werden von Carstens' Freund und erstem Biographen Fernow nicht mehr die „Metamorphosen“ des Ovid oder die auf ihnen fußende Literatur der späteren Jahrhunderte, sondern Pindars 4. Pythische Ode, die dem Orpheus zugeschriebenen „Argonautica“ und die „Argonautica“ des Apollonios von Rhodos angegeben.¹⁰² Es handelt sich hier also um den Rückgriff von der römischen Nachdichtung auf die ursprünglichen oder für ursprünglich gehaltenen griechischen Quellen: ein wichtiges Symptom der für den reifen Klassizismus entscheidenden Wendung von den Römern zu den Griechen. Man geht nicht fehl, wenn man die Vermittlerrolle in diesem Rückgriff Karl Philipp Moritz zuweist. Fernow

⁹⁸ Moritz (vgl. Anm. 54), S. 217 ff.

⁹⁹ Tf. 14, S. 233, Nr. 41. – Im Vorwort der „Götterlehre“ (im Neudruck fehlend) heißt es: „Die Abdrücke von den Gemmen aus der Lippertschen Daktyliothek und aus der Stoschischen Sammlung habe ich mit dem Herrn Carstens, der die Zeichnungen zu den Kupfern verfertigt hat, gemeinschaftlich ausgewählt.“ Vgl. dazu Kamphausen (vgl. Anm. 18), S. 108. – Ein Jahr vor der „Götterlehre“ 1790 erschien in Berlin Karl Wilhelm Ramlers „Kurzgefaßte Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Altertums“. Sie ist ebenfalls von Carstens illustriert worden. Vgl. Kamphausen, S. 107. An der höheren Bedeutung der „Götterlehre“ kann aber kein Zweifel sein.

¹⁰⁰ Vgl. Kamphausen (vgl. Anm. 18), S. 106: „Erst durch Moritz kam Carstens endgültig zu sich selbst.“

¹⁰¹ Vgl. die vollständige Wiedergabe bei v. Einem (vgl. Anm. 14), Tf. XVI bis XXXIX.

¹⁰² Fernow-Riegel (vgl. Anm. 18), S. 147.

berichtet schon aus Carstens' Berliner Zeit, daß der Künstler die „alten Schriftsteller“ fleißig las und sich, „so viel in Übersetzungen zu haben waren“, „allmählich eine kleine Sammlung zulegte, die er auch in der Folge mit nach Rom brachte“.¹⁰³

Der Argonautenzyklus von Carstens, ohne Auftrag und ohne jede allegorische Anspielung auf Gegenwärtiges entstanden, will nichts als ein reines Heldenepos sein. Äußerste Objektivität waltet, kein Pathos ist zu spüren, kein Versuch gemacht worden, etwa durch zeitgenössische Kostümierung die Sphäre des dichterisch Ferngerückten zu durchbrechen und den Betrachter seelisch und räumlich in das Geschehen einzubeziehen. Vielmehr soll er durch die Idealität der Behandlung in eine höhere Welt erhoben werden. Jedes Blatt ist für sich abgeschlossen, gegenständlich und bildlich als Einheit gedacht. Aber erst, wenn man von Abenteuer zu Abenteuer fortschreitend, den ganzen Zyklus in sich aufgenommen hat, gewinnt man den richtigen Eindruck.

Es war für den Künstler nicht einfach, wie selbst Fernow zugibt, sich von seiner „Lieblingssünde“, der Allegorie, zu trennen, „der er auch noch in Rom einige Opfer brachte, bis ihn endlich eine reifere Überzeugung und Raffaels Vorbild ganz wieder auf das wahre Ziel dramatischer Darstellung zurückwies, von dem er sich in den letzten Jahren nicht mehr entfernt hat“.¹⁰⁴

Die Folge ist nicht über das Stadium der Umrisszeichnung hinausgediehen. Sie sollte aber so nicht bleiben. Carstens war willens, „sie mit Andeutung der Licht- und Schattenmassen selbst in Kupfer zu ätzen“.¹⁰⁵

Carstens stellt Jason als Helden in idealer Nacktheit oder antikisch gekleidet in den Mittelpunkt seines Zyklus und führt die Geschichte seiner Abenteuer und seines Heldentumes nur bis zu dem Höhepunkt der Überreichung des Goldenen Vlieses an den Tyrannen Pelias. Die anschließende Tragödie der Medea, die gerade die späteren Maler des 19. Jhdts., Eugène Delacroix und Anselm Feuerbach zu ihren Einzelbildern reizte, hat den Künstler, wie schon die

¹⁰³ S. 88.

¹⁰⁴ S. 87.

¹⁰⁵ S. 148. Vgl. ferner Kamphausen (vgl. Anm. 18), S. 228 ff., vor allem S. 232 f. über die Überzeichnung der Blätter durch Josef Anton Koch.

Künstler früherer Jahrhunderte in ihren Bilderfolgen, nicht mehr dargestellt.

Die Heldengestalt des Jason von Carstens, deutlich durch das Erlebnis antiker Skulptur bestimmt, führt uns nunmehr unmittelbar zu Thorvaldsen. Sie ist die eigentliche Quelle des Thorvaldsenschen Jason. Thorvaldsen hatte die Argonautenfolge aus Carstens' Nachlaß von Josef Anton Koch erworben, sie freilich 1804 seinem Gönner und Freund, dem dänischen Grafen Adam Moltke-Nüttschkau geschenkt.¹⁰⁶

V

Wenn Fernow für Carstens' Argonautenzyklus die griechischen Schriftquellen angibt, so genügt es, für Thorvaldsens „Jason“ als Schriftquelle auf Moritz' „Götterlehre“ in der Vermittlung durch Carstens hinzuweisen. Wichtiger aber als diese Schriftquelle sind die bildnerischen Anregungen. Hier müssen an erster Stelle die verschiedenen Jasondarstellungen von Carstens genannt werden. Thorvaldsens Biograph Justus Matthias Thiele schreibt von der engen Freundschaft des Künstlers mit Josef Anton Koch. „Vielleicht war es namentlich das gemeinschaftliche Interesse für den kürzlich verstorbenen Maler Asmus Jacob Carstens, welches diese beiden genialen jungen Männer vereinigte; wenigstens finden wir, daß sie gemeinschaftlich dessen hinterlassenes unschätzbares Portefeuille zum Ordnen und Aufbewahrung empfangen und, wie bekannt, haben beide sich mit Liebe damit beschäftigt, mehrere seiner Kompositionen auszuführen und zu kopieren.“¹⁰⁷ Koch hat denn auch 1799 Carstens' Argonautenzyklus als Radierungen veröffentlicht. Es beleuchtet aber den geschichtlichen Rang von Carstens, daß er nicht nur für die Maler, sondern auch für den repräsentativen Bildhauer des reifen Klassizismus von so entscheidender Bedeutung gewesen ist.

Wie eine Vorahnung der Jasonkonzeption des römischen Car-

¹⁰⁶ Fernow-Riegel (vgl. Anm. 18), S. 383. Heute in Kopenhagen, Kupferstichkabinett. Vgl. dazu Kamphausen (vgl. Anm. 18), S. 233.

¹⁰⁷ Thiele (vgl. Anm. 3), S. 70. Vgl. auch S. 68: „Auch der verstorbene Carstens hat vielleicht durch seine hinterlassenen Zeichnungen Thorvaldsen auf den Gedanken gebracht, einen „Jason“ zu schaffen.“

stens wirkt die frühe Tuschzeichnung nach einer antiken Gemme, die offensichtlich in Zusammenhang der Illustrationen zur „Götterlehre“ entstanden ist, dort aber keine Verwendung gefunden hat.¹⁰⁸ Die Zeichnung stellt vermutlich Jason und Medea dar – Jason in streng geschlossenem Umriß, der jugendlich kräftige nackte Körper in völliger Ruhe, Spiel- und Standbein als einzige Bewegung.

Wie wenig selbstverständlich die Klassizität dieser Haltung für Carstens war, zeigen merkwürdigerweise gerade seine Jasondarstellungen: die noch in Berlin (1792)¹⁰⁹ entstandene Tuschzeichnung (Weimar, Schloßmuseum) und der große Kreidekarton des gleichen Jahres (ebenfalls Weimar, Schloßmuseum),¹¹⁰ der an den Anfang des Romaufenthaltes gehört. In der Berliner Zeichnung ist die Erinnerung an die Gemmenkopie noch lebendig. In der römischen Komposition dagegen wird zum ersten Mal der Einfluß einer Antike deutlich. Die Schwingung des Körpers ist durch den sog. „Antinous“ des Belvedere,¹¹¹ eine der durch Winckelmanns Beschreibung berühmtesten Antiken, bestimmt – aber gerade sie führt von der Klassizität der frühen Tuschzeichnung zunächst wieder fort. Hier finden wir zuerst die Motive des Thorvaldsenschen „Jason“ zusammen, wenn auch der dargestellte Augenblick (noch vor der Eroberung des Vlieses) ein anderer ist: die Nacktheit, das Gewand (statt des Vlieses) über dem linken Arm, Schwertgurt, Lanze und Helm. Das Schema dieser Komposition hat Carstens in den Argonautenzyklus übernommen, freilich reliefmäßig verdichtet.¹¹² Jason ist aber immer noch nach dem Antinous gebildet. Die freieste Jasondarstellung des Zyklus gibt das Blatt „Jason bringt das eroberte Vlies zu seinen Gefährten zurück“.¹¹³ Hier der gleiche Handlungsmoment wie bei Thorvaldsen – gerade dieser Vergleich macht aber deutlich, daß der Bildhauer alles tut, um das Momentane der Handlung zu vermeiden.

¹⁰⁸ Berlin, Nationalgalerie. Kamphausen (vgl. Anm. 18), Abb. 37.

¹⁰⁹ Kamphausen (vgl. Anm. 18), Tf. 10.

¹¹⁰ Kamphausen (vgl. Anm. 18), Tf. 11.

¹¹¹ Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, Abb. 197. – Vgl. Winckelmann, *Kunstgeschichte*, XII, 1,20 und Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Bd. 2, Leipzig 1892, S. 56 f.

¹¹² Vgl. v. Einem (vgl. Anm. 14), Tf. XXI.

¹¹³ Vgl. v. Einem (vgl. Anm. 14), Tf. XXXII.

Genügen Carstens' Jasondarstellungen als thematische Anregungen für Thorvaldsens Statue, so sind für die Formbildung andere Arbeiten von Carstens noch wichtiger geworden: vor allem die Kreidezeichnung von 1796 „Oedipus mit seinen Töchtern im Hain der Eumeniden von Theseus begrüßt“ (Abb. 2) (Weimar, Schlossmuseum).¹¹⁴ In dem „Theseus“ dieser Zeichnung ist ein Begriff von Klassizität Wirklichkeit geworden, der gegenüber dem barocken und akademischen Klassizismus Mengsscher Prägung etwas völlig Neues bedeutet. Gerade er ist es, der von Thorvaldsen auf die Skulptur übertragen worden ist. Die nackte Heroengestalt des Theseus ruht in sich selbst. Die Wendung zu der Gruppe des Oedipus hebt dieses Insichruhen nicht auf. Die Gebärde der Rechten löst keine Bewegung aus, sondern bleibt gleichsam auf das Zentrum der Gestalt bezogen. Man ist geneigt, Christian Genellis Worte aus seinem Brief an Carstens gerade auf diese Gestalt zu beziehen: „Weißt Du, was mir in Deinen Bildern am meisten gefällt? Es ist, bei der Ruhe der Szenen selbst, die individuelle, im Stillen tätige Seelenkraft charakteristisch überall, im Gott, im Helden wie in der Volkskarikatur, wirken zu sehen. Jeder ist so unbekümmert über sich, so ganz einig mit sich, daß man fühlt, das sind wahre Menschen . . . Du bist dazu geboren, das innige Großgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden gibt, das überhaupt dem Altertum eigen ist, groß und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzustellen.“¹¹⁵ Hier ist die Antike mit neuen Augen gesehen worden, und hier ist nun auch der entscheidende Punkt gefunden und betont, der Thorvaldsen mit Carstens verbindet.

Es bleibt nun aber die Frage, ob neben Carstens' Zeichnungen nicht auch plastische Werke zeitgenössischer oder älterer Künstler als Anregungen oder Vorbilder für Thorvaldsens „Jason“ herangezogen werden können? Die Frage liegt umso näher, als seit der Renaissance antike Themata (Bacchus, Herakles, Perseus, Dädalus u. a.) auch in der Skulptur durchaus üblich waren.

Thorvaldsens Biograph Thiele berichtet: „Während des ersten Jahres des Aufenthaltes Thorvaldsens in Rom verlor dort die Kunst

¹¹⁴ Vgl. v. Einem (vgl. Anm. 14), Tf. XII.

¹¹⁵ 1795 geschrieben. Vgl. Herbert v. Einem, *Stil und Überlieferung*, Düsseldorf 1971, S. 248 f.

einen genialen Bildhauer an dem jungen Domenico Cardelli. Dieser hinterließ eine unvollendete Arbeit: Jason mit dem Goldenen Vlies. Es scheint, als habe Zoëga dieses unvollführte Kunstwerk ungewöhnlich hoch gestellt, wahrscheinlich hat er es dem jungen, damals in Rom noch unbekannten dänischen Bildhauer gezeigt, und diese Arbeit hat möglicherweise bei Thorvaldsen einen Eindruck hinterlassen, der sich später geltend machte, als er denselben Gegenstand aufnahm.“¹¹⁶

Cardellis „Jason“ ist vorläufig nicht nachweisbar. So kann nicht mehr gesagt werden, ob er für Thorvaldsen wichtig gewesen ist. Indes sind als unmittelbare Vorläufer von Thorvaldsens „Jason“ einige andere Skulpturen antiker Thematik zu nennen: Johann Tobias Sergels „Diomedes“ von 1774, Johann Heinrich Dannekers „Hektor“ von 1795 und Antonio Canovas „Perseus“ von 1797. Es ist aber charakteristisch, daß diese Thorvaldsens „Jason“ vorangehenden Statuen bei aller Vergleichbarkeit eher einen Stilgegensatz zu ihm erkennen lassen.

Sergels „Diomedes“ (Abb. 3) (Stockholm, Nationalmuseum)¹¹⁷ stellt nach „Aeneis“, II, den Raub des Palladion in Troja dar. Der nackte Heros, das geraubte Götterbild im Arm, scheint sich trotzig siegesbewußt noch einmal nach dem Ort des Raubes umzublicken. Das Thema begegnet in einem antiken Relief des Palazzo Spada,¹¹⁸ Rom, und in einer Statue der Münchener Glyptothek, die sich im 18. Jhdt. in der Villa Albani in Rom befunden hat.¹¹⁹ Sergel wird es außerdem aus des Grafen Caylus „Tableaux tirés d’Homère et de Virgile“ gekannt haben.¹²⁰ Der Künstler, deutlich noch in der

¹¹⁶ Thiele (vgl. Anm. 3), S. 67.

¹¹⁷ Marmor für Lord Talbot in England. Galt lange als verschollen. 1941 vom Nationalmuseum Stockholm erworben. Vgl. *The Age of Neo-Classicism* (vgl. Anm. 9), Nr. 436, Tf. 75. – Zu Sergel vgl. Julius Lange, *Sergel og Thorvaldsen*, Kopenhagen 1886. – Harald Brising, *Sergels Konst*, Stockholm 1914. – Ragnar Josephson, *Sergels Fantasi*, Stockholm 1956. – Dyveke Helsted, *Sergel and Thorvaldsen*. In: *The Age of Neo-Classicism* (vgl. Anm. 9), S. LXXXIII ff.

¹¹⁸ Vgl. Josephson (vgl. Anm. 117), Abb. 244.

¹¹⁹ Katalog der Glyptothek München. Eine Replik im Louvre. – Vgl. auch das *Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche restaurate dal Cavaliere Bartolomeo Cavaceppi*, 1768, I, 9 abgebildete Exemplar, Josephson (vgl. Anm. 117), S. 334, Abb. 178.

¹²⁰ Paris 1757.

Nachfolge des Barock, dramatisiert die Antike. Sein Vorbild ist unverkennbar einer der Dioskuren des Montecavallo. Von Thorvaldsen sind wir im Grunde weit entfernt. Es verdient aber bemerkt zu werden, daß Thorvaldsen als Gegenstück seines „Jason“ selbst einen Diomedes, der das Palladion entführt, beabsichtigt hat.¹²¹

Auch Dannecker gibt seinen „Hektor“¹²² (Abb. 4) nicht in Ruhe, sondern in dramatischer Bewegung. Sein Thema ist (nach Homers „Ilias“) Hektor, der seinen Bruder Paris schilt – das Gegenstück, Paris seinen Bogen glättend, ist nicht über ein Tonmodell hinausgediehen.¹²³ Hektor, in ein langes Gewand gehüllt, den Speer in der Rechten, die Linke geballt, wendet das behelmte Haupt unwillig zur Seite. Die Figur, obwohl als Einzelfigur gedacht, ist deutlich auf ein Gegenüber bezogen.

Auch eine Statue des Stuttgarter Bildhauers Konrad Heinrich Schweikle kann hier genannt werden: der „Amor triumphans“¹²⁴ von 1802 (Stuttgart, Neues Schloß). Er geht dem „Jason“ unmittelbar voraus, ja, er scheint es gewesen zu sein, der Thorvaldsen zu seinem Modell von 1802 Mut gemacht hat. Die Figur ist aber noch von rokokohafter Zartheit.

Das bedeutendste der Vorgängerwerke ist Canovas „Perseus“.¹²⁵ (Abb. 5) Auch er ist noch auf ein Ziel außerhalb seiner gerichtet. Die Schreitbewegung des nackten Körpers, von dem über den linken Arm geschwungenen Mantel in einen großen Umriss zusammengefaßt, der ausgestreckte Arm mit der Gorgomaske, die

¹²¹ Nicht ausgeführt. Vgl. Thiele (vgl. Anm. 3), S. 121.

¹²² Gips, überlebensgroß. Im zweiten Weltkrieg zerstört. Entwurf Stuttgart Staatsgalerie. Vgl. Adolf Spemann, Johann Heinrich Dannecker, München 1958, Tf. 14. Als Thema von Caylus nicht genannt.

¹²³ Stuttgart, Staatsgalerie. Spemann (vgl. Anm. 122), Tf. 15.

¹²⁴ Konrad Heinrich Schweikle (1779–1833), Schüler von Scheffauer und David. 1802–1806 in Rom. 1806–1830 Professor an der Akademie in Neapel. – Vgl. Thiele (vgl. Anm. 3), S. 75. – Rave (vgl. Anm. 1), Abb. 22. – In dem zitierten Brief an Goethe von Wilhelm v. Humboldt (vgl. Anm. 11) heißt es: „Zuerst nach Thorvaldsen verdient ein deutscher Bildhauer Schweikel genannt zu werden, der ebenfalls mit ausgezeichnetem Talent die richtige Bahn betritt. Er hat sich bis jetzt mehr in der gefälligen als starken Gattung gezeigt: ein Eros Nikator von ihm und eine Venus erforderten durch ähnlichen Stil und gleiche Dimensionen zu einer ins Feine gehenden Vergleichung mit Thorvaldsens Arbeiten auf.“

¹²⁵ Gustav Pauli, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Berlin 1925, Tf. 245.

Wendung des Hauptes, die Gegenbewegung des rechten Armes mit dem Schwert, alles das prägt das große Vorbild des Apoll von Belvedere, den es nach seiner Überführung nach Paris im Belvedere zu ersetzen galt, trotz aller bewußten Anlehnung immer noch in barocker Weise um. Erst mit dem „Hektor“ von 1808,¹²⁶ vor allem aber mit der Monumentalfigur des nackten „Napoleon“¹²⁷ lenkte Canova wenig glücklich in Thorvaldsens Bahn ein.

Zu Thorvaldsen führt von diesen Figuren, die ihn voranzunehmen scheinen, im Grunde kein Weg. Im Gegensatz zu ihrer Wendung nach außen, sucht Thorvaldsen die Geschlossenheit der Form, in der alle Bewegung – die Entgegensetzung von Stand- und Spielbein, die Entgegensetzung der Arme, die Wendung des Hauptes – von der Ruhe der Gesamterscheinung aufgefangen wird. Thorvaldsen geht es in seinem „Jason“ nicht um den Moment einer Handlung, sondern um ein Existenzbild – das Sein des Helden.

Der Vergleich mit den plastischen Vorgängerwerken macht deutlich, daß wir auf Carstens zurückgreifen müssen, um den Quellbereich für Thorvaldsens neue Konzeption zu finden. Carstens ist es gewesen, der Thorvaldsen den neuen Begriff der Klassizität vermittelt hat.

Carstens hat Thorvaldsen aber auch den Weg zur klassischen Antike geebnet. Hinter dem „Jason“ steht als Vorbild nicht mehr der „Apoll“ oder der sog. „Antinous“ des Belvedere (die Thorvaldsen damals nicht hat sehen können, da sie nach dem Frieden von Tolentino nach Paris verschleppt worden waren¹²⁸), nicht mehr (wie bei Sergel) einer der Dioskuren, sondern, wie es scheint, zum ersten Mal, der klassische „Doryphoros“ des Polyklet.

Freilich war damals die Identifizierung der heute als „Doryphoros“ bekannten Figur mit der Statue des Polyklet noch nicht gelungen. Man wußte zwar aus Plinius¹²⁹ und Quintilian¹³⁰ von dem

¹²⁶ Alfred Gotthold Meyer, Canova, Bielefeld und Leipzig 1898, Abb. 60.

¹²⁷ Meyer (vgl. Anm. 126), Abb. 31.

¹²⁸ Vgl. Thiele (vgl. Anm. 3), S. 47 und Carl Ludwig Fernow, Römische Briefe, hrsg. von Herbert v. Einem und Rudolf Pohrt, Berlin 1944, Brief XXIV mit „Verzeichnis der Kunstwerke, welche aus Rom nach Paris gehen“.

¹²⁹ Plinius d. Ä., Naturalis Historia, 34, 55.

¹³⁰ Quintilian, Institutio Oratoria, V, 12, 21. Vgl. dazu die Angaben bei Thieme-Becker, Bd. 27, 1933, S. 225.

„Kanon“ des Polyklet. Aber noch Goethe glaubte in dem einen Jüngling der sog. Ildefonso-Gruppe im Prado (deren Abguß den oberen Treppenflur seines Hauses am Frauenplan schmückt) den Doryphoros erkennen zu dürfen.¹³¹ Auch Gottfried Schadows Schrift „Polyklet oder Über die Masse des Menschen“ von 1834 bringt den Kanon noch nicht mit einer bestimmten Figur in Zusammenhang.¹³² Die Identifizierung ist erst 1863 gelungen.¹³³

Dennoch war die Statue längst bekannt. Drei römische Kopien standen in Neapel, Palazzo degli Studi (1797 in der Palästra von Pompeji gefunden, heute noch als beste Kopie bekannt¹³⁴), (Abb. 6) im Braccio Nuovo des Vatikan¹³⁵ und in den Uffizien von Florenz.¹³⁶ Das Exemplar der Uffizien begegnet bereits 1734 in Goris „Museum Florentinum“. ¹³⁷ (Abb. 7) Es gibt von Sergel eine Hand-

¹³¹ Brief an Heinrich Meyer vom 10. November 1812, dazu die nicht ganz positive Antwort Meyers vom 11. November 1812. Vgl. Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, Bd. 2, Weimar 1919, S. 315 f. – Vgl. ferner Brief Goethes an Wilhelm v. Humboldt vom 8. Februar 1813: „Was ich mit Vergnügen und wahrem Anteil dazwischen getrieben habe, war ein erneuter Versuch, von alten Monumenten, deren Beschreibung auf uns gekommen ist, die Spur unter den vorhandenen Bildwerken zu finden.“ Hier erwähnt Goethe auch den „Doryphoros des Polyklet“. Vgl. Artemis-Gedenkausgabe, Bd. 13, S. 1151. – Zur Ildefonso-Gruppe vgl. Robert Richard, *Marbres antiques du Musée de Prado*, Bordeaux 1923.

¹³² Vgl. Gerharts, Schadows Polyklet 1834. Die Bedeutung der Vermessung der antiken Statuen für die Proportionslehre. In: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. I, Frankfurt 1971.

¹³³ K. Friedrich, *Der Doryphoros des Polyklet*, 1863 und Thuri Lorenz, *Polyklet, Doryphoros*, Stuttgart 1966. – Ders. *Polyklet*, Wiesbaden 1972. – Vgl. ferner Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City 1957, S. 64.

¹³⁴ Lorenz (vgl. Anm. 133), Abb. 1–3.

¹³⁵ Lorenz (vgl. Anm. 133), S. 6 ff.

¹³⁶ Vgl. Hans Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, Bd. III, Leipzig 1878. – W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*. München 1897, Nr. 30.

¹³⁷ *Statuae antiquae Deorum et virorum illustrium quae exstant in thesauro Mediceo cum observationibus Antonii Francisci Gorio*, Florentiae Anno 1734, Bd. III, Tf. LXXVI: Kupferstich des Doryphoros von Giovanni Girolamo Frezza. Darunter die Bezeichnung: *Athleta*. Dazu folgender Text: *Athleta sive Discobolos Victor. Si manus excipias, quae non satis eleganter instauratae sunt in hoc Signo exquisitissimi operis, cetera membra totumque corpus utraque in parte conspiciendum propter eximiam pulchritudinem, tanto artificio sculptum est, ut*

zeichnung nach dieser Figur.¹³⁸ Auch hat er das Tonmodell eines „Germanicus“ nach ihr ausgeführt.¹³⁹ Auf seinen monumentalen Stil hat sie aber keinen bestimmenden Einfluß ausüben können.

Die Klassizität des „Doryphoros“, in der seine Bedeutung als „Kanon“ begreifbar wird, liegt in der Ausgewogenheit der Proportionen und Bewegungen. Stand- und Spielbein, Haltung der Arme, Wendung des Kopfes stehen in genauem, man möchte sagen, rhythmischem Bezug. Der Umriß der Figur ist zugleich geschlossen und bewegt.

Hier knüpfte Thorvaldsen an, ohne indes dem Vorbild sklavisch zu folgen. Ja, wir beobachten eine deutliche Korrektur. Während beim „Doryphoros“ Standbein und Streckung des rechten Armes, Spielbein und Beugung des linken Armes zusammengesehen werden müssen, sucht Thorvaldsen gerade hier den Kontrast.¹⁴⁰ Auch Wendung des Kopfes und Schräge des Speeres nach der offenen Seite geben dem „Jason“ eine Spannung, die die antike Figur nicht hat. Man könnte hier sogar an ein letztes Nachklingen barocken Bewegungsdranges denken – aber gegenüber den besprochenen Vorgängerwerken wird doch deutlich, daß die klassische Ausgewogenheit den Vorrang hat.

Der Vergleich mit dem „Doryphoros“ zeigt die Freiheit des Künstlers. Indem Thorvaldsen sich aus dem Überlieferungsschatz der Antike einem neuen Vorbild zuwandte, hat er sich doch zugleich hoch über das Niveau einer bloßen Antikenkopie erhoben.

Dennoch wird im Vergleich mit dem „Doryphoros“ eine Schwä-

merito inter eximia Graecorum opera censi possit. Tanta enim tamque mira in eo fulget membrorum sibi invicem optime respondentium elegantia, dignitas, pulchritudo; pectus torosum, genua ac latera bene firma, caput decorum, quale Athletas decet, perinde ac describitur a Pausania, ut Dei Praestitis Signo, quod paullo ante vidimus, et illustravimus Tab. XLV (hier handelt es sich um den berühmten „Idolino“). Longe simillimum habeatur. Ex gestu brachiorum, qui solus attendi debet, Discobolon nobis exhibuisse crederem Statuarium praestantissimum. Nam ad exemplum imaginis Discoboli sculpti in antiqua Gemma Mediceae Gazae, dextera discum, sinistra palmam praetulisse credibile est. Myronem fecisse spectatu dignum Discobolon memorat Plinius; unde conicere quis posset ex eius schola hoc Signum prodiisse.“

¹³⁸ Josephson (vgl. Anm. 117), Abb. 366.

¹³⁹ Josephson (vgl. Anm. 117), Abb. 367.

¹⁴⁰ Ähnlich Sergels „Germanicus“. Vgl. Josephson (vgl. Anm. 117), Abb. 367.

che des Werkes deutlich, die den Zeitgenossen nicht bewußt geworden ist. Der „Doryphoros“ ist eine Freifigur. Er ist von einer herrlich körperhaften Plastizität, die nicht allein vom Auge aufgenommen werden soll, sondern sich ganz erst der tastenden Hand erschließt. Die Nachbildung Thorvaldsens, so sehr sie gerade das Klassische und mit ihm die sich selbst genügende Autonomie der Gestalt sucht, bleibt im Umriß befangen. Der Gehalt an Plastizität ist geringer (obwohl gerade diese Figur nicht – wie noch Canovas „Perseus“ – in einen vorgegebenen räumlichen Zusammenhang gehört). Der Verlust an Plastizität (auch dem Barock gegenüber), die dünne Luft des Klassizismus ist unverkennbar. Der hohe Anspruch darf aber nicht verkannt werden.

Die begeisterte Aufnahme des „Jason“ unter den Zeitgenossen läßt uns aufhorchen. War hier nicht in einer plastischen Schöpfung ein neues Kunstideal verwirklicht worden? Dürfen wir nicht sogar von einem neuen Bild des Menschen sprechen, in dem seine Autonomie (die Einheit innerer und äußerer Form, ein Begriff neuer freier Gesetzlichkeit) Gestalt gewonnen hatte? Zugleich schien der Weg von dem in den Werken der Vorgänger immer noch nachwirkenden barocken Antikenbild endlich zu den reineren Formen der griechischen Klassik zurückgefunden worden zu sein.

Was bei dem jungen dänischen Bildhauer ganz ohne literarische Reflexion aus unmittelbar naiver Begegnung mit Carstens und durch ihn mit klassischer griechischer Kunst aufgeblüht schien, ist wie die Erfüllung der Sehnsucht eines ganzen Zeitalters. Schon in Herders „Plastik“ heißt es: „Eine Statue steht ganz da, unter freiem Himmel, gleichsam im Paradiese, Nachbild eines schönen Geschöpfes Gottes, und um sie ist Unschuld.“¹⁴¹ Für Goethe war die Bildhauerkunst die höchste Form der Kunst überhaupt, „weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, und weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt“.¹⁴² Hier ist es gerade die Autonomie der menschlichen Gestalt,

¹⁴¹ Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum. Herders Werke, Hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1892, Bd. 8. – Vgl. dazu Bernhard Rupprecht, Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit. In: Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. I, Berlin 1963, S. 205.

¹⁴² Über Laokoon. Hamburger Goetheausgabe, Bd. 12, S. 59.

die den Dichter beglückt. „Man wird durchaus auf den Menschen in seinem reinsten Zustande zurückgeführt, wodurch denn der Beschauer selbst lebendig und rein menschlich wird.“¹⁴³ „Der Mensch und das Menschliche“ – so heißt es in der Abhandlung „Winckelmann“ – „wurde am wertesten geachtet und alle seine innern, seine äußern Verhältnisse zur Welt mit so großem Sinne dargestellt als angeschaut. Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen.“¹⁴⁴ Auch an ein Wort von Schiller darf in diesem Zusammenhang erinnert werden. In der Vorrede zur „Braut von Messina“ rechtfertigt er den Versuch, die verlorene „naive“ Stufe der Idealität, wie sie die Griechen besaßen, für das moderne Zeitalter zurückzugewinnen. „Der Dichter muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wiederherstellen und alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner inneren Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder abwerfen und von allen äußeren Umgebungen derselben nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar macht.“¹⁴⁵

Selbst die Romantik finden wir in ihrer Frühzeit auf der gleichen Bahn. In Friedrich Schlegels Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ von 1795/96 heißt es: „Es ist wahrhaft wunderbar, wie in unserm Zeitalter das Bedürfnis des Objektiven sich allenthalben regt; wie auch der Glaube an das Schöne wieder erwacht, und unzweideutige Symptome den herannahenden bessern Kunstsinne verkündigen. Der Augenblick scheint in der Tat für eine Revolution in der Kunst reif zu sein, durch welche das Objektive und Schöne in der künstlerischen Bildung der Modernen herrschend werden könnte.“¹⁴⁶

¹⁴³ Italienische Reise, April 1788, Bericht. Hamburger Goetheausgabe, Bd. 11, S. 545.

¹⁴⁴ Winckelmann. Antikes. Hamburger Goetheausgabe, Bd. 12, S. 99. Dazu Kommentar S. 597.

¹⁴⁵ Werke, hrsg. von Ludwig Bellermann, Bd. V, Meyers Klassiker-Ausgabe, S. 174.

¹⁴⁶ Friedrich v. Schlegels Sämtliche Werke. Zweite Originalausgabe, Bd. 5, Wien 1846. Zweites Kapitel, S. 71.

Ebensowenig aber wie der Chor der griechischen Tragödie wieder lebendige Wirklichkeit hat werden können, hat das im „Jason“ aufgestellte Ideal einer ins allgemein Gültige erhöhten heroisch gesteigerten Menschengestalt eine lebendige Nachfolge gefunden. Der Griechentraum sollte Traum bleiben.¹⁴⁷ Schon Herder hatte in seiner „Plastik“ Töne vernehmen lassen, die aufhören ließen. Die Nachwelt würde angesichts der zeitgenössischen antikisierenden Werke nicht wissen, „wie uns war, zu welcher Zeit wir lebten, und was uns denn auf den erbärmlichen Wahn brachte, zu einer anderen Zeit, unter einem anderen Volk und Himmelsstrich leben zu wollen.“¹⁴⁸ Hier wird die Problematik der Thorvaldsenschen Schöpfung deutlich. Die Lebensferne mußte das Interesse an ihr bald erlöschen lassen.

Wortführer der gegen den Klassizismus gerichteten Bewegung der späteren Romantik wurde Friedrich Schlegel in seinen „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst“ (1803 und 1805 in seiner Zeitschrift „Europa“ erschienen) und seinem Bericht „Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom“ (1819 in den Wiener „Jahrbüchern der Literatur“, Bd. VII erschienen).¹⁴⁹ Zwar fordert Schlegel weiterhin, daß sich „der Bildhauer zunächst ganz an die Antike anschließen und dieselbe gleichsam nur fortsetzen müsse“¹⁵⁰ (und sagt sogar unter Hinweis auf Thorvaldsens Ergänzungen der Ägineten, daß es „einer der ersten Prüfsteine und Beweise der Meisterschaft in dieser Kunst“ sei, „die Antike ergänzen zu können“). Es heißt dann aber: „Erst dann, wenn unsre Skulptur diese erste und nicht zu umgehende Stufe der Vollkommenheit erreicht hat, dürfen wir fragen, ob sie nun wohl auch imstande sein werde, ganz andere und uns eigentümliche Gegenstände mit der gleichen Meisterschaft zu behandeln, und den im Mittelalter unvollendet gebliebenen Anfang und ersten Entwurf einer christlichen Skulptur auszuführen und durch die Tat zu vollenden.“¹⁵¹ Schlegel weist hier auf den „von dem trefflichen Dannecker entworfenen Christus als ersten großen Ver-

¹⁴⁷ Dazu umfassend Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, München 1936.

¹⁴⁸ Vgl. Anm. 141. – Dazu Rupprecht (vgl. Anm. 141), S. 215.

¹⁴⁹ Vgl. Anm. 146. Bd. 6 und 8, S. 155 ff.

¹⁵⁰ S. 177.

¹⁵¹ S. 177.

such dieser Art in jetziger Zeit, der unsere ganze Teilnahme und gespannteste Erwartung in Anspruch nehme“.¹⁵²

Zum ersten Mal wird hier die Antikennachahmung als bloße (wenn auch notwendige) Vorstufe gekennzeichnet, und das Ideal einer neuen christlichen Skulptur als Aufgabe der Zukunft aufgestellt.

Der Konflikt zwischen Klassizismus und Romantik betrifft, wie aus Schlegels Sätzen deutlich wird, nicht so sehr die Form wie vor allem den Gehalt. Was dem Klassizismus in Thorvaldsens „Jason“ wie die endliche Erfüllung eines zeitlosen Kunstideals im Rückgriff auf die antike Klassik erscheinen mußte – das mythisch zeitlose Thema, die Nacktheit, die Ausgewogenheit von Ruhe und Bewegung – das verlor für die Romantik seinen absoluten Wert, wenn es auch als „Vorstufe“ Gültigkeit behielt.

Auch Moritz' „Götterlehre“, die, weit über Winckelmann hinausgehend, zum ersten Mal die griechische Mythologie als zeitlose Sprache der Phantasie und Dichtung zu begreifen versucht hatte, stellte die Romantik ein neues Mythenverständnis entgegen, das vielmehr auf den religiösen Ursprung des Mythischen zurückwies.¹⁵³ Die Thematik des „Jason“ als Symbol zeitlosen jünglingshaften Heldentums verlor ihren Anreiz und ihre Überzeugungskraft. War der griechische Held (wie wir uns klarzumachen versucht haben) in der allegorischen Bildwelt des Barock durch seinen Bezug zur jeweiligen Gegenwart noch eine unmittelbare lebendige Gestalt geblieben, so mußte er nunmehr gerade diese unmittelbare Gegenwärtigkeit verlieren. Das Thema wurde museal.

Es ist nun von höchstem Interesse, daß Thorvaldsen selbst von diesem Wandel tief berührt worden ist und von seinem eigenen Werk abrückte. Nicht, daß er zum Romantiker geworden wäre

¹⁵² Die Statue ist 1817 von der russischen Kaiserin Elisabeth, geborener Prinzessin von Württemberg, bestellt und 1821 als Modell vollendet worden. Die Marmorausführung von 1823 in Leningrad. Eine Wiederholung aus den Jahren 1827–1832 (in der Hauptsache von Theodor Wagner) befindet sich in der Thurn- und Taxisschen Gruftkapelle in St. Emmeram in Regensburg. Sie war ursprünglich von Fürst Maximilian v. Thurn und Taxis für die Kapelle von Schloß Neresheim bestimmt und ist 1841 nach Regensburg überführt worden. – Vgl. Spemann (vgl. Anm. 122), Tf. 59.

¹⁵³ Vgl. dazu Rehm (vgl. Anm. 147), Kap. IX, S. 271 ff. und Herbert v. Einem, Stil und Überlieferung (vgl. Anm. 115), S. 29 ff.

(oder als Romantiker angesprochen werden müßte), wohl aber, daß er über die Grenzen, die seiner Kunst zunächst gesetzt zu sein schienen, hinausging.

Die Fertigstellung der Marmorfassung des „Jason“ hat Thorvaldsen immer wieder – zum Leidwesen des Auftraggebers – hinausgezögert. Erst 1828 ist das 1801 entworfene, 1802 in Gips ausgeführte Werk im Marmor vollendet worden.

Die Gründe für diese Verzögerung liegen nicht in äußeren Umständen (anderen Aufträgen, Krankheit u. a.), sondern in einer inneren Wandlung des Künstlers.

In einem Gespräch mit Jörgen Balthasar Dalhoff hat der Siebzjährige selbst auf diese Wandlung hingewiesen. „Weißt Du, warum der Jason nie fertig wurde, obwohl ich die Bezahlung für ihn empfangen hatte? . . . Darum, weil ich diese Statue haßte . . . Ich wollte mich zeigen, bevor ich Rom verließ. Ich lief täglich zum Vatikan und schluckte alles, was ich von den Antiken schlucken konnte und sah mich auf dem Heimweg nicht um. Dann arbeitete ich darauf los . . . Es war nicht das geringste von meinen eigenen Gedanken an der ganzen Statue, und weil es etwas Großes werden sollte, strengte ich mich weit über meine Kraft an und war krank.“¹⁵⁴ Wird hier zunächst nur die innere Situation des jungen Künstlers geschildert, der sich am Beginn seiner Laufbahn im Wettstreit mit Antike und Zeitgenossen, vor allem mit Canova, sah, so gibt der alte Thorvaldsen im Laufe des Gespräches dann doch den eigentlichen Grund seiner Unlust und seines Hasses auf das eigene Werk an: seine Wendung zum Christentum im Hause des dänischen Gesandten Baron Hermann Schubart und seiner Gattin Elisabeth Schubart in Neapel und der Villa Montenero bei Livorno im Jahre 1804.¹⁵⁵ „Frau Schubart lehrte mich Christentum, und von der Zeit an war mein ganzes Streben die große, große Liebe in Christus! Von der Zeit an kann niemand mir auch nur eine einzige unter allen meinen Arbeiten zei-

¹⁵⁴ Jörgen Balthasar Dalhoff, *Et liv i arbejde, ved Nicolai Christian Dalhoff*, Kopenhagen 1915–1916, S. 222 ff., zitiert nach Zeitler, *Klassizismus und Utopia* (vgl. Anm. 2), S. 148 f.

¹⁵⁵ Vgl. Thiele (vgl. Anm. 3), S. 101 ff. – Rikard Magnussen, *Thorvaldsens Livsanskuelse*, 1936, S. 87 f. – Zeitler (vgl. Anm. 2), S. 148 und 162. – Thorvaldsen schuf 1814 das Grabmal der Baronin Schubart. Vgl. Rave (vgl. Anm. 1), Abb. 60.

gen, wo ich versucht hätte, mich zu zeigen. Ich arbeitete nur, um mich selbst in diesem großen Gedanken zu üben...“ Mag diese Altersäußerung zunächst seltsam genug (jedenfalls sehr stilisiert) klingen – hat doch Thorvaldsen immer wieder antike Themen behandelt, ein Jahr vor seinem Tod 1843 sogar noch die Monumentalfigur eines Herakles¹⁵⁶ entworfen, die wie eine späte Erinnerung an das Frühwerk des „Jason“ anmutet, so darf doch an ihrem Wahrheitsgehalt im ganzen nicht gezweifelt werden.

In jenem Gespräch heißt es weiter: „Ich weiß wohl, wenn ich tot bin, wird man von meinen christlichen Figuren sagen, daß sie griechisch sind – und man hat recht, denn ohne die griechische Schule kann man nicht richtig und verständlich arbeiten. Und von meinen griechischen Figuren wird man sagen, daß sie christlich sind – und man hat recht, denn ich konnte mich bei der Arbeit unmöglich dazu bequemen, andere Gedanken zu hegen als die, auf die mein ganzes Streben ausgeht.“¹⁵⁷

Diese Sätze treffen mit Friedrich Schlegels Satz über die christliche Skulptur als Aufgabe der Zukunft zusammen. Thorvaldsen war, als er endlich – nicht freiwillig, sondern gezwungen – den „Jason“ vollendete, längst über ihn hinausgewachsen. Was die Verwirklichung des plastischen Ideales des reifen Klassizismus bedeutet hatte, hielt den Forderungen und Bedürfnissen einer neuen Zeit – und auch des Künstlers selbst – nicht mehr stand. Noch einmal wird hier die Problematik des „Jason“, d. h. seine Künstlichkeit deutlich. Der „Jason“ war nicht mehr Ausdruck eines gegenwartsbezogenen Themas und fand als Bildungskunst kein Echo mehr.

Der alte Thorvaldsen sah denn auch nicht in seinem Jugendwerk, sondern in dem Spätwerk „Christus und die zwölf Apostel“ für die Frauenkirche in Kopenhagen die Erfüllung seiner künstlerischen Mission.¹⁵⁸ „Ohne diese Grundsätze“ – so endet jenes Gespräch – d. h. jene Gedanken, auf die er sein ganzes Streben gerichtet hatte, „hätte ich niemals meine Apostel oder meinen Christus machen können.“

Auch Goethe, der von Thorvaldsens Spätwerk nichts wußte, hat

¹⁵⁶ Rave (vgl. Anm. 1), Abb. 134, S. 144.

¹⁵⁷ Magnussen (vgl. Anm. 155), S. 87 f. und Zeitler (vgl. Anm. 2), S. 149.

¹⁵⁸ Rave (vgl. Anm. 1), Abb. 3.

in seinem Alter den Bildhauern einen Zyklus „Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren“ vorgeschlagen.¹⁵⁹ Christus, in der Mitte einer Basilika, solle „als hervortretend aus dem Grabe“ dargestellt werden. „Die herabsinkenden Grabestücher werden Gelegenheit geben, den göttlich aufs neue Belebten in verherrlichter Mannesnatur und schicklicher Nacktheit darzustellen, zur Versöhnung, daß wir ihn sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam sehen mußten. Es wird dieses eine der schönsten Aufgaben für den Künstler werden, welche unsers Wissens noch niemals glücklich gelöst worden ist.“¹⁶⁰ Deutlich steht Goethe hier die Darstellung des Auferstehenden aus Raffaels zweiter Teppichfolge im Vatikan¹⁶¹ als Vorbild vor Augen.

Thorvaldsen dagegen – vielleicht angeregt durch den „Christus“ auf dem Hochaltar von Palladios Tempietto in Maser¹⁶² – gibt seinen „Christus“ (Abb. 8) von 1822 gewandt mit der einfachen Gebärde der Armausbreitung: nicht als Darstellung eines bestimmten Augenblickes, sondern als Wesensdarstellung. „Christus steht über Jahrtausenden“ – so hat er selbst zu August Kestner gesagt.¹⁶³

Der Gegensatz zu dem Frühwerk des „Jason“ ist offensichtlich. Aus einer autonomen Kunstschöpfung ist ein Kunstwerk geworden, das wieder eine kultische Funktion zu erfüllen hat, aus einer Frei-

¹⁵⁹ Erstdruck der 1830 datierten Handschrift in den Nachgelassenen Werken, Bd. 4, 1832. Hamburger Goetheausgabe, Bd. 12, S. 210 ff.

¹⁶⁰ Hamburger Goetheausgabe, Bd. 12, S. 212.

¹⁶¹ Hubert Schrade, Die Auferstehung Christi, Berlin 1932, Nr. 132, S. 215, Tf. 32.

¹⁶² Vgl. Giangiorgio Zorzi, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, 1967, S. 163 ff., Abb. 180: Christus als Auferstandener. – Diese mögliche Beziehung bedürfte eingehender Nachprüfung. – Ferner müßte zum vollen Verständnis von Thorvaldsens „Christus“ die Ikonographie der Szene „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ herangezogen werden. – Vgl. auch Luca Signorelli, „Christus erscheint den Aposteln“, Detroit, Institute of Arts (Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Bd. 16, Den Haag 1973, fig. 54). – Vgl. ferner Friedrich Overbeck, „Auferweckung des Lazarus“ 1808, Lübeck, Museum (Jensen, Friedrich Overbeck, *Die Werke im Behnhaus*, Kat. Nr. 5, Abb. 7) und 1822, Karlsruhe, Museum (Heise, Overbeck und sein Kreis, Tf. 12) und Peter Cornelius, „Die klugen und törichten Jungfrauen“, Düsseldorf, Museum. Dazu Herbert v. Einem, *Stil und Überlieferung* (vgl. Anm. 115), S. 289.

¹⁶³ August Kestner, *Römische Studien*, Berlin 1850, S. 78.

figur eine Figur, die wieder in einen übergeordneten räumlichen Zusammenhang gehört. Auch hier aber ist – nicht anders als beim „Jason“ – der geringe plastische Gehalt, die Umrißhaftigkeit spürbar. Man gewinnt den Eindruck, daß trotz der enormen Produktivität des Künstlers die bildnerische Substanz schwächer geworden ist. Auch mit seinem „Christus“ hat es Thorvaldsen nicht mehr gelingen können, ein Werk zu schaffen, das die Zeiten überdauert hätte. Ideale Wesensdarstellung in Fortführung oder Wiederaufnahme großer abendländischer Traditionen, wie sie der späte Thorvaldsen nicht anders als die Romantiker ersehnte, war selbst seiner Schöpferkraft nicht mehr möglich.¹⁶⁴ Darf man an Hegels tiefsinniges Wort erinnern: „Die Kunst ist nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“?¹⁶⁵ Man braucht freilich nur den von Friedrich Schlegel gelobten „Christus“ Danneckers¹⁶⁶ zu vergleichen, um in Auffassung und Formgebung den höheren Rang von Thorvaldsens Schöpfung zu erkennen.

¹⁶⁴ Vgl. hierzu Wolfgang Schöne, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst. In: Das Gottesbild im Abendland, Witten und Berlin 1957, S. 45 f.

¹⁶⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Aesthetik, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1955, Bd. I, S. 22. Vgl. dazu Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt 1950, S. 66 und v. Einem (vgl. Anm. 115), S. 35.

¹⁶⁶ Spemann (vgl. Anm. 122), Abb. 59.

Verzeichnis der Abbildungen

1. Berthel Thorvaldsen, Iason, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum
2. Asmus Jakob Carstens, Ödipus mit seinen Töchtern im Hain der Eumeniden von Theseus begrüßt, Weimar, Schloßmuseum
3. Tobias Sergel, Diomedes, Stockholm, Nationalmuseum
4. Johann Heinrich Dannecker, Hektor, Stuttgart, Staatsgalerie
5. Antonio Canova, Perseus, Rom, Vatikan
6. Polyklet, Doryphoros, Neapel, Museo Archeologico Nazionale
7. Giovanni Girolamo Frezza, Athleta, Kupferstich 1734
8. Berthel Thorvaldsen, Christus, Kopenhagen, Frauenkirche

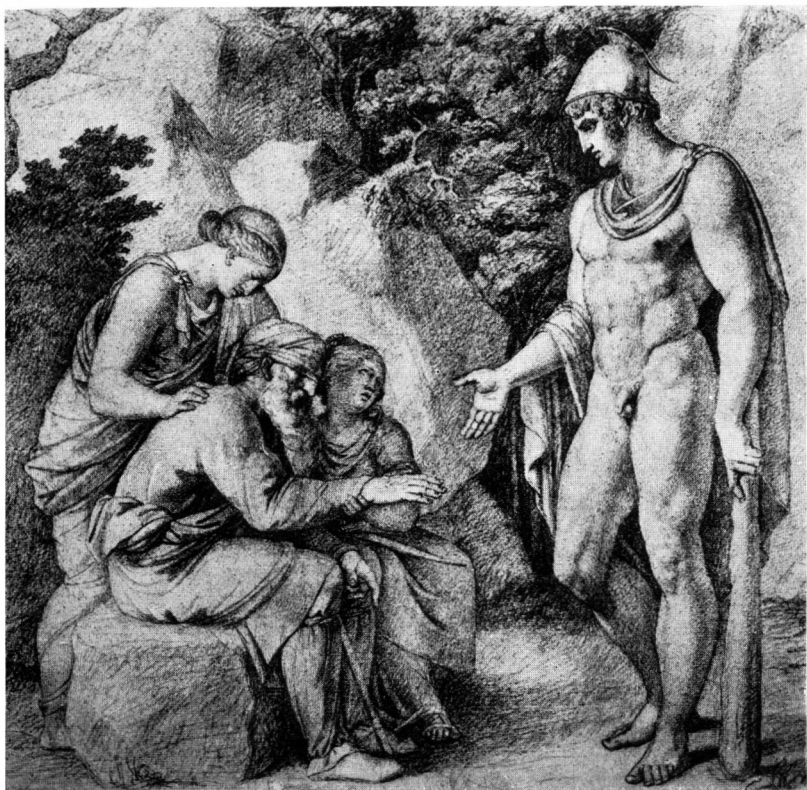
Abbildungsnachweise

- 1, 2, 5: v. Einem, Carl Ludwig Fernow
- 3: Josephson, Sergels Fantasi
- 4: Spemann, Johann Heinrich Dannecker
- 6: Rodenwaldt, Die Kunst der Antike
- 7: Gorio, Statue antiquae deorum et virorum illustrium 1734
- 8: Rave, Thorvaldsen

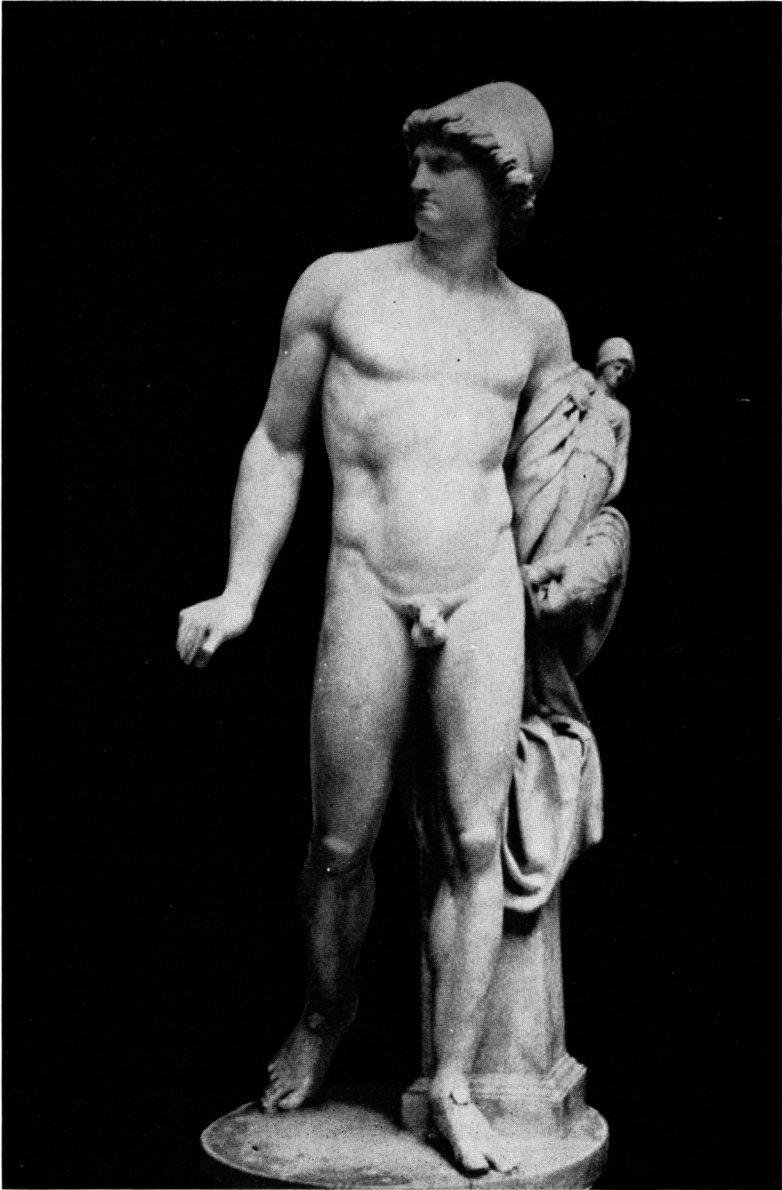
Tafeln



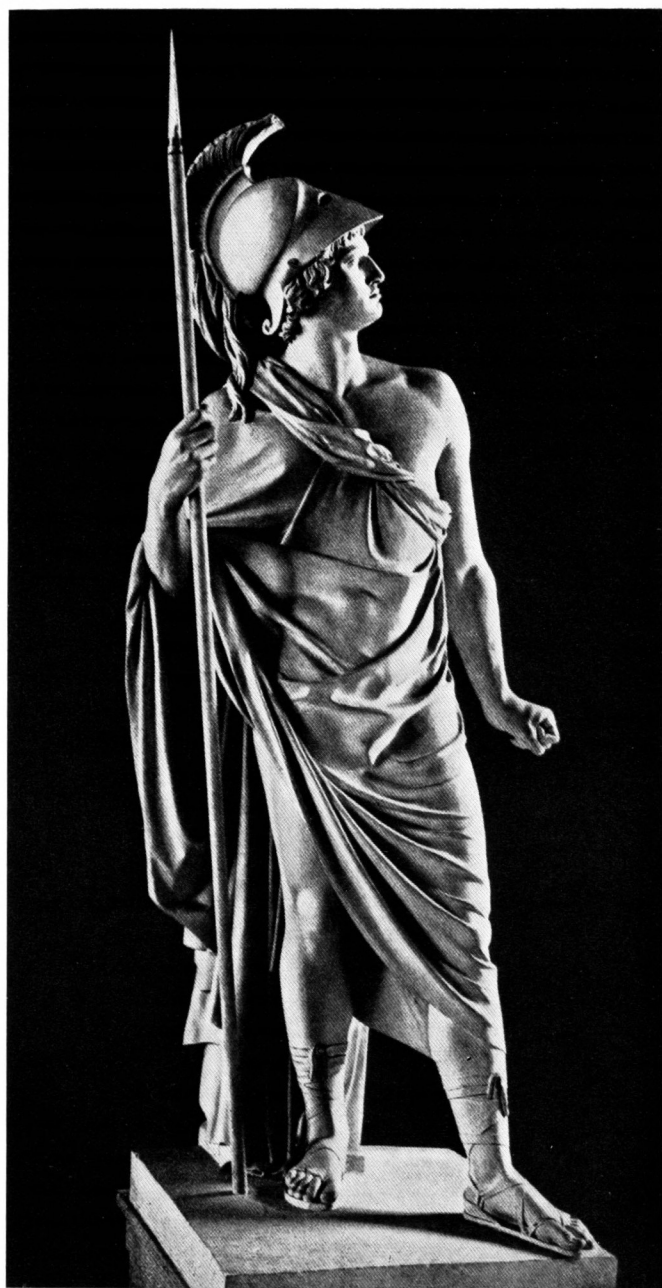
1. Berthel Thorvaldsen, Jason



2. Asmus Jakob Carstens, Ödipus mit seinen Töchtern
im Hain der Eumeniden von Theseus begrüßt



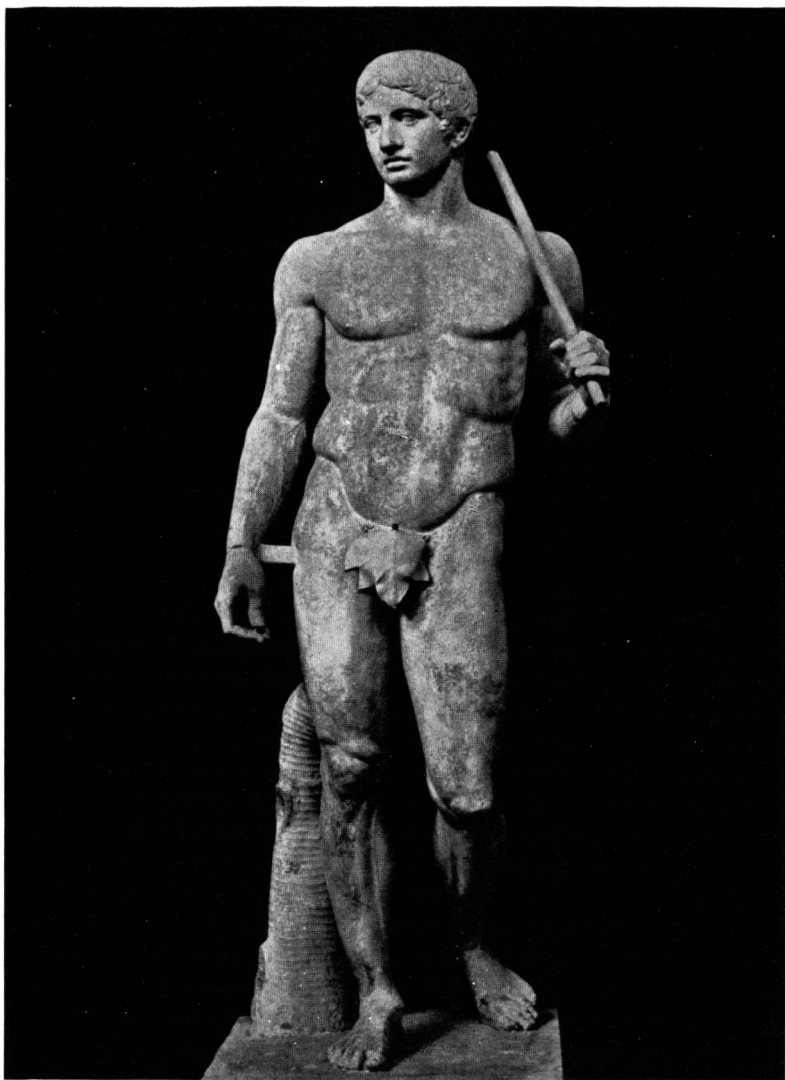
3. Tobias Sergel, Diomedes



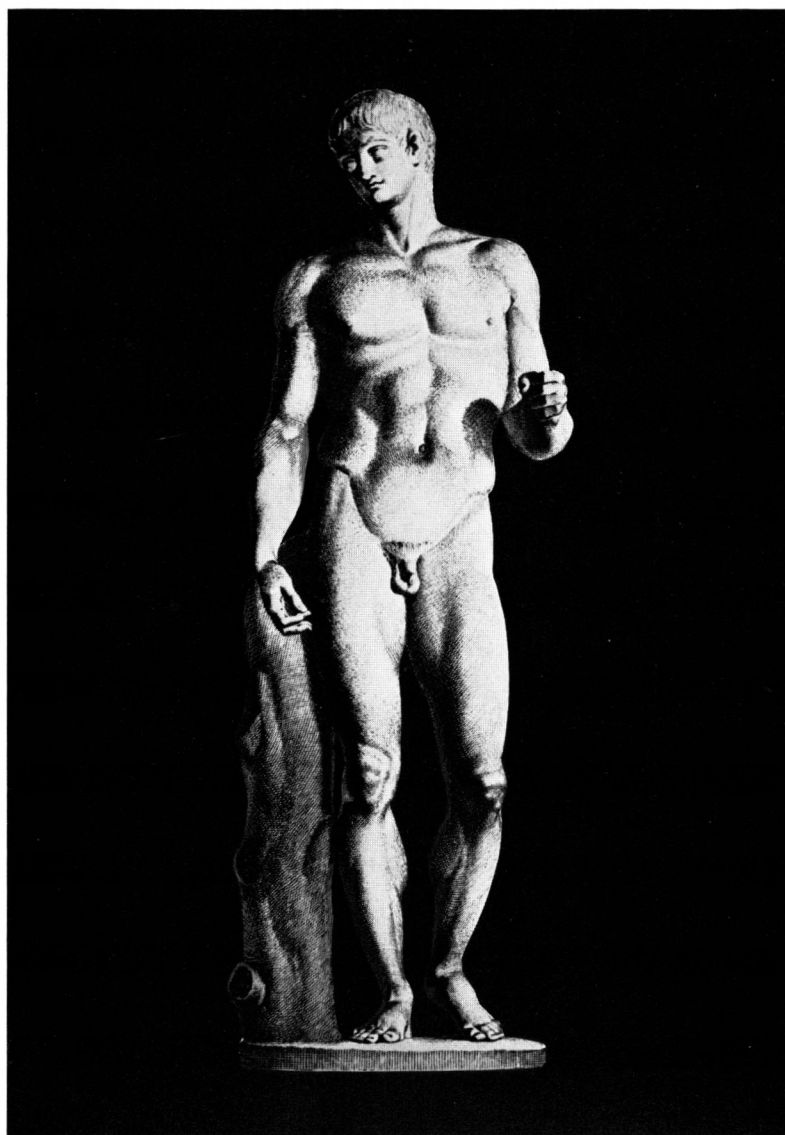
4. Johann Heinrich Dannecker, Hektor



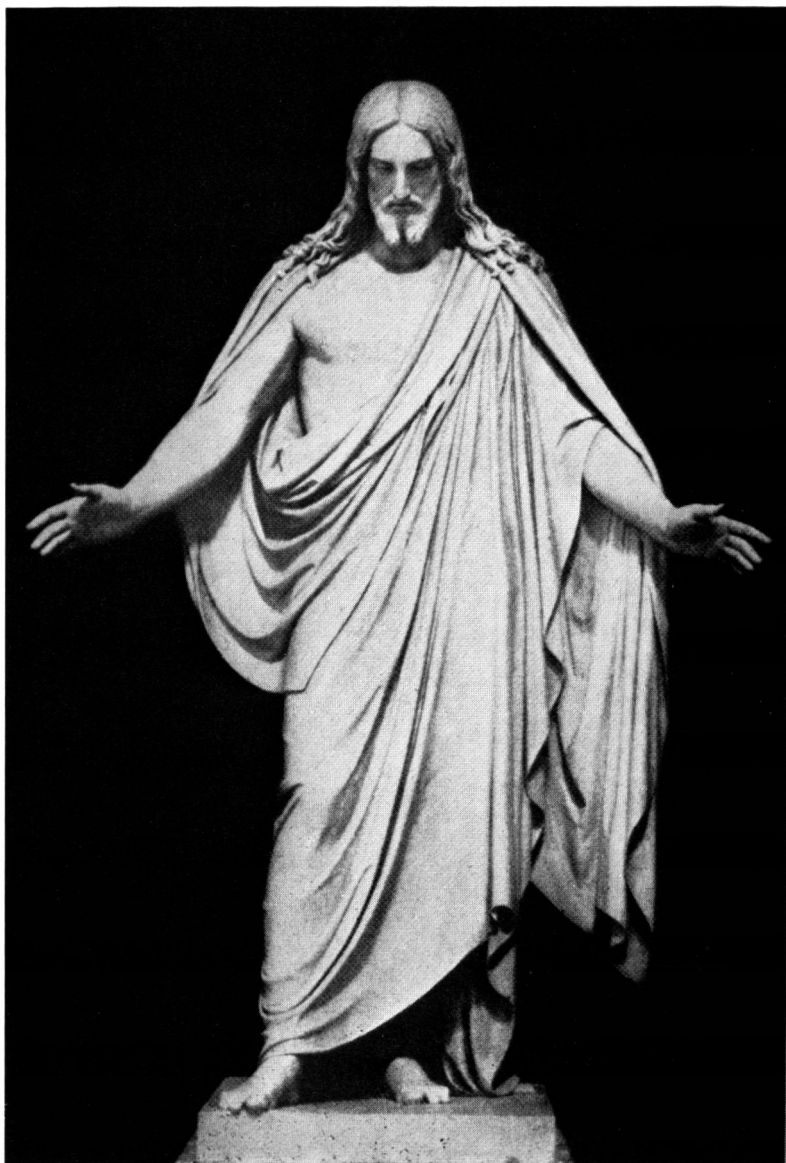
5. Antonio Canova, Perseus



6. Polyklet, Doryphoros



7. Giovanni Girolamo Frezza, Athleta. Kupferstich 1734



8. Berthel Thorvaldsen, Christus