

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 52 (1995)

Heft: 4: Alexander Trippel (1744-1793)

Artikel: "Dass die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt" : Alexander Trippels Goethe-Büste : Werk und Wirkung

Autor: Maaz, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169465>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Dass die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt»

Alexander Trippels Goethe-Büste: Werk und Wirkung

von BERNHARD MAAZ



Abb. 1 Johann Wolfgang von Goethe, von Alexander Trippel, 1790. Marmor, H. 82 cm.
Weimar, Stiftung Weimarer Klassik.

Alexander Trippel und Goethe

Das Motto aus Goethes «Italienischer Reise» soll hier – ohne Erörterungen über die tatsächliche Porträthähnlichkeit der 1790 entstandenen Büste (Abb. 1), die ja augenscheinlich von Goethe selbst bereits ironisch angezweifelt wurde – noch einmal im ganzen Wortlaut folgen: «Meine Büste ist sehr gut gerathen; jedermann ist damit zufrieden. Gewiss ist sie in einem schönen und edlen Stil gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, dass die Idee, als hätte ich so ausgesehen,

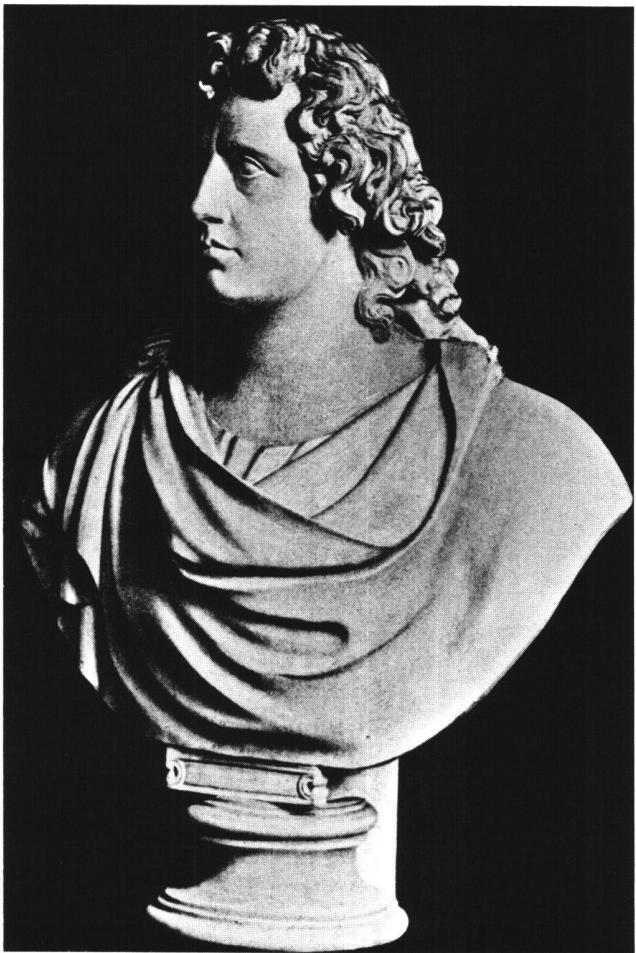


Abb. 2 Johann Wolfgang von Goethe, von Alexander Trippel, 1788. Marmor, H. 82 cm. Arolsen, Schloss.

in der Welt bleibt.»¹ Der Schöpfer dieses Bildnisses, Alexander Trippel, blieb 200 Jahre hindurch mehr eine Legende denn eine Gestalt, die man als Künstler wie als Mensch differenziert erfasst hätte. Trippel verkörperte in Deutschland zumeist abstrakt den Mythos vom Wiederaufleben der Kunst nach dem Verfall der Barockzeit. Diese Mythisierung trägt ausdrücklich nationale Züge, indem das Wiederaufle-

ben der Kunst als deutsches Phänomen erfahren wurde und anti-französische und anti-italienische Elemente enthält, was schon bei Winckelmanns Polemik gegen Bernini und die französische Kunst vorbereitet und bei Fernows Ausfällen gegen Canova erneuert, ja festgeschrieben wurde.²

Dieser Mythos geht auf Trippels Zeitgenossen selbst zurück. Sie wollten in ihm einen nordalpinen Phidias sehen, der ihre ideellen Massstäbe erfüllt. Sie konnten ihr Urteil ausserhalb Roms kaum an Originalen prüfen. Gerade für die Weimarer Kunstreunde um Goethe lag Trippels Bedeutung zunächst darin, dass er ihren vorgefassten Ideen zur Steinwerdung verhalf, nicht in der Frage, mit welchen Mitteln dies im einzelnen geschah. Mit Trippel nimmt der Topos von der Antiken-Gleichheit der Neuzeit seinen Auf-takt unter den Bildhauern des Klassizismus im deutschsprachigen Raum.

Allen Apologeten voran ging Goethe, der Trippel in seiner «Italienischen Reise» jenes literarische Denkmal errichtete³ und ihn so der lesenden Nachwelt unsterblich machte, wodurch er sich implizit für jenes plastische Denkmal revanchierte, das der Schweizer ihm gleich in doppelter Ausführung in Marmor gesetzt hatte. Zwei Heroen bedienten ihren Ruhm und Nachruhm gegenseitig.

Mit der Distanz der Nachwelt stellte sich jedoch bald heraus, dass man Goethes Schriften allerorten las oder zumindest vom Hörensagen kannte und dadurch zwar Trippels Name in Erinnerung blieb, dass dessen Skulpturen hingegen verstreut oder an fernab gelegenen Orten standen und der konkreten Anschauung nahezu unzugänglich waren, worunter je länger, je mehr die Plastizität seines «Images» litt. Lange Zeit ungeprüft und kaum prüfbar wurde Goethes (an eine Apotheose grenzendes) Urteil tradiert.

Hans Mackowsky, profunder Kenner des 18. und 19. Jahrhunderts, nannte Trippels Goethe-Büste 1927 sein «volkstümlichstes» Werk, dessen Popularität allerdings einzig aus der Bekanntheit des Dargestellten resultierte.⁴ Wie verhielt es sich wirklich mit der «Popularität»? Wodurch blieb das Werk – sofern überhaupt – in Erinnerung?

Bekanntermassen waren Trippels unruhig-mühevoller Lebenslauf und sein freischaffendes Dasein in Rom zu einer Zeit der Auftragsflaute nicht dazu angetan, ihm raschen oder gar verbreiteten Ruhm einzutragen. Sein schroffes Naturell, der tragisch frühe Tod und die weite Streuung der wenigen fassbaren Werke taten ein übriges.⁵ Ganz zu schweigen von Trippels weit erfolgreicherem Gegenspieler Antonio Canova, der am römischen Markt «Heimvorteil» genoss (und der folglich Grossaufträge wie die Papstgräber erhaschte, die einem Protestant ohnehin verschlossen bleiben mussten!), der durch die Anmut seiner Schöpfungen weite Kreise bis nach Deutschland und Russland bezauberte und der schliesslich durch seine längere Lebensbahn sogar Trippels Nachruhm insofern geschrägt haben dürfte, als er als *der* Bildhauer der 1790er Jahre in Rom schlecht-hin galt.

In Deutschland kannte man von Trippel bald nur noch die Weimarer Büsten Goethes⁶ und Herders (1789–90). Diese waren freilich schon 1805 in der epochen-abschliessenden

Schrift «Winckelmann und sein Jahrhundert» zu Trippels vorzüglichsten Arbeiten gerechnet worden, wodurch sie schon mehr als ein Jahrzehnt vor Herausgabe der «Italienischen Reise» fest im allgemeinen Bewusstsein verankert wurden – natürlich ohne Abbildung.⁷

Diese beiden Büsten sowie das Bildnis Friedrichs des Grossen (1788) und die Fassung des Goethe-Porträts (1787) (Abb. 2), die aufgrund ihres abgelegenen Standortes in Arolsen wohl noch seltener als jene im Original gesehen wurden, dienten fortan als einziger Massstab für jegliches deutsche Urteil über Trippel als Künstler. Sie erlangten so unversehens Stellvertreter-Funktion für ein ganzes Œuvre. Im Unterschied zu den übrigen stand aber die Goethe-Büste nicht nur stellvertretend für den Künstler Trippel, sondern sie vertritt bis heute eine ganze Epoche und die Gattung der Bildnisbüste, die in jenen Jahrzehnten der Verbürgerlichung eine Blüte erfuhr.

Trippels Goethe-Büste gilt ferner als ein Prototyp für ein geradezu ideales Wechselspiel zwischen dem Porträtierten und dem Porträtierten⁸, zwischen der bildenden Kunst und der Literatur. Diese Vielfalt der Assoziationen trug zum dauernden Nachruhm der Goethe-Büste erheblich bei. Schliesslich steht mit diesem Porträt eine der frühen klassizistischen, nicht rein-privaten Bildnisbüsten des deutschsprachigen Raumes überhaupt vor uns, in denen sich die Gattung von barocken Repräsentationsformen und -funktionen emanzipiert.

Trippels Goethe-Büste entstand natürlich nicht voraussetzunglos. Sein ernstes Kopenhagener Bildnis Nicolai Abildgaards (Abb. 3) wurde aufgrund des gleichermassen prägnanten Ausdrucks geistiger Regsamkeit und völliger Konzentration bereits als «geistiger Vorläufer» der Goethe-Büste erkannt,⁹ wenngleich diese weder durch ein Gewand beziehungsweise seine Details (wie die Spange in Maskenform) noch durch eine kanonische antikische Frisur sinnbildhaft «aufgeladen» ist. Doch das Strahlen des Antlitzes, die Offenheit und der Ausdruck intellektueller Aktivität bereiten die Goethe-Büste vor.

Mit dem ohnehin allbekannten Mythos und der Gestalt des Apoll hatte sich Trippel in einer analytischen Proportionsstudie des Apoll von Belvedere befasst.¹⁰ Ferner führte er um 1776–78 einen jugendlichen Apoll als Hirten in Marmor aus.¹¹ Beides kam der Goethe-Büste zugute. – Auch die Vergöttlichung Goethes im Bildnis war – sogar gleich zweifach – vorbereitet: Einerseits dadurch, dass Goethe selber (vielleicht auch Trippel gegenüber?) von der häufig gemachten Erfahrung berichtete, von seinen Zeitgenossen «für einen Halbgott [...] gehalten zu werden»¹². Zum anderen war die «Deification» auch durch Johann Peter Melchiors Bildnisrelief Goethes (Abb. 4) vorformuliert, welches ihn apollinisch, sogar mit Leier, zeigt.¹³ Auf vordergründige Attribute¹⁴ verzichtete Trippel bei der Goethe-Büste ganz. Auch schien ihm sowie seinen Auftraggebern offensichtlich ein allegorisches Sockelrelief entbehrlich. Er kombiniert das Wesen eines antiken Bildwerkes, des Apoll Pourtalez¹⁵, mit dem Wesen eines Zeitgenossen (und nur in zweiter Linie mit dessen konkreter Erscheinung). Trippel

spielt so auf ein tieferes, innigeres Verständnis der Antike an, wie es sich seit Winckelmann, Goethe und Herder entfaltete. Trippel sucht die direkte Anknüpfung dem Geiste nach, nicht bloss nach der äusseren Form. (Gerade hinsichtlich der äusseren Form weist die Büste auch auf antike Alexander-Bildnisse¹⁶, an die die Frisur und der Feldherrenmantel erinnern.) Trippel führt die so oft geforderte Nachahmung hin zum bildlichen Ausdruck dessen, dass



Abb. 3 Nicolai Abildgaard, von Alexander Trippel, 1777. Gips, H. 58 cm. Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum.

nunmehr die gegenwärtige Bildhauerkunst ebenso wie der Porträtierte (= konkret betrachtet) und wie überhaupt seine Epoche (= abstrakt) der Antike *ebenbürtig* geworden sind. Damit wird ein von der gesamten deutschen Klassik und namentlich von deren Kunsttheorie postulierte humaanistisches, ethisches und ästhetisches Ziel als vielleicht erstmals erreicht, zumindest aber als grundsätzlich erreichbar definiert.



Abb. 4 Johann Wolfgang von Goethe, von Johann Peter Melchior, zweites Relief, 1785. Gehärteter Gips, 17×12 cm. Weimar, Stiftung Weimarer Klassik.



Abb. 5 Friedrich Schiller, von Johann Heinrich Dannecker, 1794. Gips, H. 79 cm. Marbach, Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv.

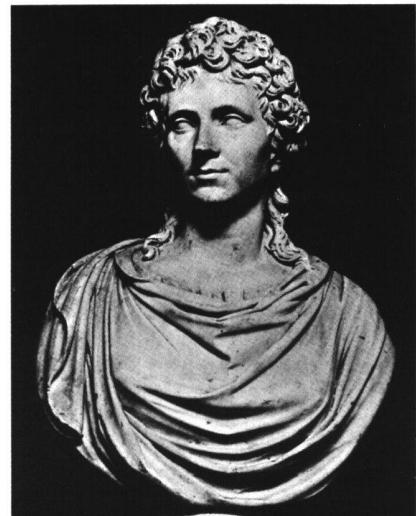


Abb. 6 Angelika Kauffmann, von Peter Kauffmann. Marmor, H. 96 cm. Rom, Protomoteca Capitolina.

Dieser hohe Anspruch sowie der von Goethe apostrophierte edle Stil dieses Bildwerkes gab die Voraussetzung dafür, dass die Büste durchaus nicht nur ihres *Abbildwertes* wegen geschätzt wurde. Schon früh (1799) wurde sie von dem Weimarer Kammerdiener Wagner als «*Kunststück Roms*»¹⁷ bezeichnet. Dieser ihrem *Kunstwert* – mithin: ihrer zeitlosen Grösse – gezollte Respekt war so weit verbreitet, dass eben sogar ein Kammerdiener ihn gegenwärtig hatte! Dies ist um so bedeutsamer, als das *allgemeine* Interesse jener Epoche sich auf die Ähnlichkeit eines Bildnisses konzentrierte, nicht auf dessen künstlerischen Wert. So unterschied sich diese Büste von Anbeginn von den meisten zeitgleichen Porträts, indem sie eben nicht nur eine Person und ihre Verdienste physisch vergegenwärtigte, sondern als Sinnbild einer Epoche und ihrer höchsten Werte «gelesen» werden konnte.

Zum Nachhall der Büste bei Bildhauern des 18. und 19. Jahrhunderts

Die Büste wurde von den Weimarer Kunstfreunden als normbildend begriffen. Als 1800 in den Propyläen der bekannte anti-berlinische kritisch-provozierende Ausfall erschien, hatten sie wohl als Massstab zum Vergleich Trippels Büsten – de facto die einzigen nachantiken Marmorbildwerke in Weimar! – vor Augen. Die Weimarer Kunstrichter wogen die Berliner Bildhauerkunst mit den Worten «Charakter und Ideal werden durch Portrait verdrängt»¹⁸, was

Schadow bekanntlich allzusehr auf sich bezog.¹⁹ Vielleicht ist gar Schadows wenig späterer Angriff auf Trippel eine Folge dieses Streites um eine angemessene Bildnisauffassung? Schadow notierte 1805–06, Trippel habe sich «aus Michel Angelo und einigen Antiken einen Konvenienz-Menschen erschaffen, den er aus dem Aermel schüttelte [...]. Bei den Büsten, welche Trippel nach der Natur machte, überzeugte er [Schadow] sich von der Richtigkeit seiner Ansicht, indem diesen jede Spur von Natürlichkeit mangelte.»²⁰ Schadows Ablehnung Trippels basierte auf seinem eigenen lebensorfüllten Realismus. Sie resultierte daneben aber vielleicht auch aus dem früheren Streit um die Berliner Akademie-Anstellung (1788–89), der wiederum weniger persönliche Wurzeln hatte, als vielmehr auf jenen theoretischen Meinungsverschiedenheiten beruhte, die dann 1800 erneut – eben gegenüber Goethe – aufbrachen.²¹ In erster Linie war es ein theoretischer Grundsatz-Streit. Schadows Verdikt gegen Trippel, das er sicherlich wiederholt im Akademieunterricht und als Akademiedirektor aussprach, hat zu seinen Lebzeiten eine Rezeption der Trippelschen Büsten im norddeutschen Raum gewiss be- oder gar verhindert.

Ganz anders Süddeutschland: Ein noch von Trippel persönlich inspiriertes, direktes künstlerisches Nachleben beobachtet man bei Johann Heinrich Dannecker, der seinen Lehrmeister römischer Zeit wohl am innigsten verstanden hatte und der diese geistige Nähe in seiner Schiller-Büste von 1794 (Abb. 5) fruchtbar machte.²² Auch sie ist von einem apollinischen Gestus bestimmt, der sie als Gegenbild

zum Goethe erkennen lässt. Das von innen herausstrahlenden Leuchten der Augen voller Geistesklarheit, die körperlich fassbare, hochaufgerichtete Selbstbewusstheit, der fern-schweifende besitzgreifende (und doch nicht imperiale) Blick von Trippels Goethe-Büste klingen dann auch in Danneckers Selbstbildnis von 1796 nach.²³

Ein – zugegebenermassen matteres – Nachleben findet man schliesslich in Peter Kauffmanns Büste der Angelika Kauffmann (Abb. 6), die freilich weniger maskuline Festigkeit und olympische Selbstgewissheit vermittelt, aber ebenfalls kolossal angelegt ist und sicherlich auf richtungweisenden Vorgaben der Dargestellten beruht.²⁴ Sie selber besass einen Abguss der Goethe-Büste, so dass man annehmen kann, sie habe bewusst auf eine Pendantwirkung hingearbeitet, zumal sie mit Sicherheit auch einen der ersten Gipsabgüsse ihrer eigenen Büste erhielt.

In den 1790er Jahren beobachtet man eine vielgestaltige Rezeption der Trippelschen Büsten. Dazu gehört auch, dass das Arolser Exemplar ein schlummerndes Talent «erweckt» hat. Christian Daniel Rauch habe, so berichtet ohne Quellenangabe sein Biograph Eggers, von den beiden Arolser Büsten begeistert, seine Neigung zur Skulptur entdeckt.²⁵ Man fühlt sich daran erinnert, wie Friedrich Gillys perspektivische Ansicht eines architektonischen Denkmals Friedrichs des Grossen Schinkels Neigung zum Architektenberuf evozierte.²⁶ Trippels Büsten (namentlich die Arolser Goethe- und Friedrich-Büsten) und Gillys Architekturphantasie haben mehreres gemeinsam: Sie ehren in monumentalier Form die grössten Geister ihrer Epoche und sind richtungweisende Schlüsselwerke eines heroischen Klassizismus. Sie waren prädestiniert für solche Initialbegegnungen, indem sie bei «schlummernden Talenten» die Lust erweckten, sich in gleicher Weise durch Verherrlichung von Heroen der Gegenwart unsterblich zu machen. Es wäre eine sicherlich aufwendige Recherche wert, derartige Initiazündungen als Topos biographischer Literatur zu untersuchen.²⁷ Man würde wohl erkennen, dass der *Kunstwert* neben der verherrlichten Person und ihren Taten eine durchweg erhebliche Rolle spielte.

Ganz im Geiste der Zeit steht Angelika Kauffmanns Zeichnung «Die Musen und Amor bei Goethes Büste», die als Stich von Lips dem achten Band von Göschens Goethe-Ausgabe beigefügt war (Abb. 7): Trippels Goethe-Büste wird von der Muse der Tragödie betrachtet, neben dem Sockel finden sich die Muse der Komödie und der spielende Amor. Die Anspielungen auf Apoll Musagetes liegen auf der Hand, und für eine derartige Verherrlichung war kein anderes Goethe-Bildnis so geeignet wie Trippels Brustbild.²⁸ Allerdings fällt hier doch auf, dass die Büste zopfzeitlich umformuliert wurde, indem vor allem das Bruststück verkürzt, dann aber auch der betont schlicht profilierte Büstenfuss nunmehr mit hinzuerfundenen Kanellen verziert wurde. Hierin zeigt sich ein erster – zeitgleicher! – Versuch, die Büste ihres hohen Pathos zu entkleiden und ihr mehr Unmittelbarkeit zu geben. Während der archäologisch orientierte Theoretiker Alois Hirt die

Büste euphorisch pries,²⁹ kritisierten die ausübenden Künstler das Werk bereits stillschweigend.



Abb. 7 Johann Wolfgang von Goethe, von Johann Heinrich Lips nach Angelika Kauffmann, 1789. Frontispiz für Goethes Schriften Bd. 8, 1789. Radierung.

Vervielfältigung und Redaktion

Trippels Goethe-Büste wurde in kleiner Auflage schon früh in Form von Gipsabgüssen vervielfältigt. Je ein Exemplar wurde an Angelika Kauffmann³⁰ und eines «zur Zierde des Capitols» – noch war an das deutsche Pantheon, die Walhalla, nicht zu denken! – durch Johann Friedrich Reiffenstein an den Fürsten de Rezzonico³¹ übersandt. Sie erfreu-

te sich natürlich in Weimar, wo sich ebenfalls ein Abguss befand,³² besonderer Beliebtheit, zumal die Herzogin Anna Amalia ihre besten Erinnerungen an Rom an sie knüpfte³³ so dass das Bildnis nicht nur den verehrten Dichter, sondern eben auch Rom als den «Hort der Kunst» und einen Ort der Freiheit vergegenwärtigte.

Die Zahl kritischer Stimmen war zunächst klein; Christoph Martin Wieland gehörte zu ihnen. Er missbilligte diese «Deification». Er selbst sollte 1802 von Gottfried Schadow oder von Friedrich Tieck³⁴ porträtiert werden, worüber sich eine Intrige entspann. Wieland schätzte Tieck so ein, dass er «im Stande sei, eine gute und getreue Abbildung zu machen, zumal wenn man ihm nicht unter der Hand so was von einem Jupiter oder Apollo zu verstehen gäbe.»³⁵ Der dem sinnlichen Eindruck zugewandte Wieland dürfte sich viel eher für die französische Porträtkunst eines Houdon erwärmt haben als für die Trippelsche Steinwerdung klassizistischer Antiken-Bearbeitung; und sicherlich stand er mit seiner «Negativ-Rezeption» der Goethe-Büste nicht allein, wenn er sich gleichwohl in der Minderheit befand.

Dennoch trug bald der Markt Sorge dafür, dass die Idee, als hätte Goethe so ausgesehen, in der Welt blieb. Zunächst schuf Gottlieb Martin Klauer in Weimar eine Umsetzung des Bildnisses, die noch in den 1790er Jahren in Serie ging. (Abb. 8).³⁶ Daran schloss sich 1801 eine von Tieck frei, doch in der Tradition Trippels modellierte Goethe-Büste an, eben jenes Werk, gegen welches Wieland polemisierte.³⁷

1825 folgte eine Redaktion von Trippels Arolser Fassung des Bildnisses – aus Tiecks Werkstatt (Abb. 9),³⁸ die wohl größere Verbreitung fand, zumal sie durch die Reduzierung des Bruststückes und durch die Entblössung der linken Schulter die Unnahbarkeit des Vorbildes nach von Kauffmann/Lips bereits bekannter Art deutlich milderte und die Gesamthöhe auf ein moderates Mass verringerte³⁹. Aus Tiecks Werkstatt konnte man mindestens bis um 1839–40, vielleicht sogar bis zu seinem Tode (1851) Abgüsse dieser Redaktion erhalten.⁴⁰ Zu den frühen Besitzern eines wohl von hier stammenden Abgusses gehörte – kaum verwunderlich – der Goethe-Freund und -Forscher Carl Gustav Carus.⁴¹ Carus erhielt diesen Abguss als Geschenk aus der Familie Goethes⁴² wahrscheinlich schon um 1843 im Nachgang zur Veröffentlichung seiner Schrift «Goethe. Zu dessen näherem Verständnis».⁴³ Die nach Goethes Tode, 1832, zunehmende Veröffentlichung von literarischen «Reliquien» (Erinnerungen, Briefeditionen usw.) erzeugte auch einen erhöhten Bedarf an *authentischen* Porträts; und nur durch Gipsabgüsse liessen sich solche nahezu originalen Werke gewinnen.

In Berlin waren seit etwa 1825 in vermutlich ununterbrochener Folge Abgüsse nach dem Arolser Exemplar (mit Maske als Gewandschliesse) zu haben. Man konnte nahezu jede Preislage, jede Grösse (von 30 cm bis 85 cm) und jedes Material (Gips, Elfenbeinmasse, Carrarat) wählen.⁴⁴ In Dresden konnte man seit 1868 Abgüsse nach dem Weimarer Exemplar erwerben.⁴⁵ Demonstrativ bildete schliesslich die Firma Weschke gerade dieses Werk als «Bildungszipat» und Allgemeingut in ihrem Verkaufskatalog auf einer separaten

Seite ab!⁴⁶ Nur wenig später wurde das Bildnis als «neuerdings so beliebt geworden»⁴⁷ apostrophiert. Augenscheinlich erntete nunmehr – zur Zeit des aufkommenden Positivismus nicht überraschend – die authentische Weimarer Fassung allgemeineren Beifall, während Tiecks Redaktion hintan stand. Man darf aber dabei nicht übersehen, dass Trippels Werk erst jetzt infolge der zweiten Rezeptionswelle, rund achtzig Jahre nach Entstehung, als wirklich populär bezeichnet werden konnte. Auf die noch keineswegs zureichend untersuchte Funktion dieser weiten Verbreitung von Gipsabgüsse, nämlich auf die kulturell und sozial nivellierende Funktion dieser pseudodemokratischen Popularisierung berühmter Kunstwerke, die als Bildungszipate kursierten, einen «geistigen Konsens» herstellen und somit unterschwellige Konflikte negieren sollten, ist hier allerdings nicht näher einzugehen.⁴⁸

Schwankungen des Urteils

Veröffentlichungen der Büste standen von Anbeginn an unter dem Zeichen des *Dichters* Goethe, auf den ja die apollinische Auffassung auch anspielt. Die frühesten Texte stammen eben aus dem Kreise Goethes und waren an die Vermittlung durch literarische Medien gebunden.⁴⁹ Erst später folgten Vervielfältigung durch Gipsabgüsse, wohl erstmals 1846 durch druckgraphische⁵⁰ und bald durch photographische Medien. So ist es nur folgerichtig, dass während des 19. Jahrhunderts die Büste zunächst vor allem in ikonologischen Werken gegenwärtig blieb und also wirklich auf das Interesse am Dargestellten reduziert wurde.⁵¹

Die kunsthistorische Literatur, die sich ohnehin zunächst der alten Kunstgeschichte zuwandte,⁵² lenkte ihr Augenmerk erst spät auf den Klassizismus. Eine Monographie fehlte bekanntlich bis zu Trippels 100. Todestag,⁵³ da man von Horners Beitrag im Neujahrsblatt 1808 absehen kann.⁵⁴ Selbst das in der Schweiz verlegte Künstlerlexikon von Füssli⁵⁵ gab 1810 nur eine geringe biographische Notiz mit dem mageren Hinweis auf den «Herakles». Naglers Lexikon von 1849 basiert bis in einzelne Formulierungen hinein auf Goethes «Winckelmann und sein Jahrhundert»,⁵⁶ und noch Seuberts Lexikon bringt 1882 – treu nach gleicher Quelle – fast nur den Hinweis auf die Goethe- und Herder-Büsten.⁵⁷

Viele Kenner der jüngeren Kunstgeschichte nahmen von Trippel entweder keine Notiz oder stuften ihn gering ein.⁵⁸ Ernst Förster, der dem Klassizismus zumindest in seiner nazarenischen Ausprägung nahestand, unterschlägt Trippel 1860 ganz.⁵⁹ Wilhelm (von) Bode, der sich für das humanistische Ideal der Renaissance begeisterte, erwähnte Trippel in seiner Geschichte der deutschen Plastik von 1887 nicht, widmete aber Gottfried Schadow mehrere Seiten!⁶⁰

Andere bringen den apollinischen Ausdruck in Erinnerung und erwähnen die Goethe-Büste als Trippels bedeutendste Schöpfung.⁶¹ (So berichtet die Allgemeine Deutsche Biographie 1894 zu recht, dass die meisten Kunsthistoriker kaum mehr als die Goethe-Büste kannten.⁶²

Gleiches galt, vielleicht abgeschwächt, doch noch bis ins 20. Jahrhundert hinein.)⁶³ Herman Riegel strebte eine differenzierte Würdigung Trippels an, brachte dabei aber klar seine Vorbehalte gegen Goethes Vergöttlichung zum Ausdruck.⁶⁴

Erst im frühen 20. Jahrhundert mehren sich feinfühliger Urteile, was angesichts rückläufiger Wertschätzung des

1929 wurde die Büste von Siegfried Pückler-Limpurg in einer längeren Passage über Trippel besprochen, durch die der Bildhauer überhaupt erstmals innerhalb einer Epochendarstellung eine ausführliche Würdigung erfuhr.⁷⁰ Doch das Umfeld verhielt sich bereits ablehnend. Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Gustav Pauli, feierte die Büste 1925 in der dritten Auflage der Propyläen-Kunstge-

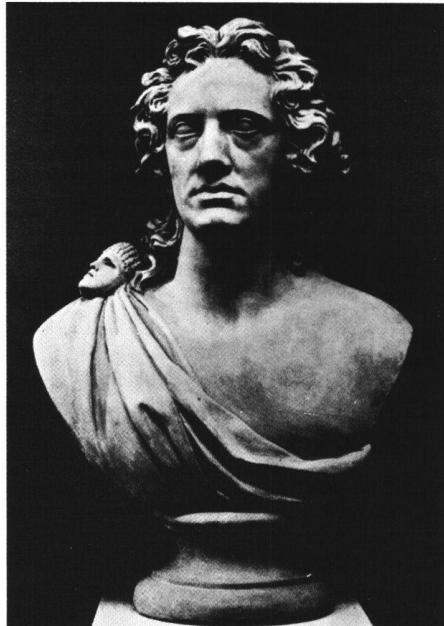


Abb. 8 Johann Wolfgang von Goethe, von Gottlieb Martin Klauer nach Alexander Trippel, um 1790. Terrakotta, H. 50 cm. Düsseldorf, Goethe-Museum.



Abb. 9 Johann Wolfgang von Goethe, von Christian Friedrich Tieck nach Gottlieb Martin Klauer und nach Alexander Trippel, um 1825. Gips, H. 71 cm. Weimar, Stiftung Weimarer Klassik.

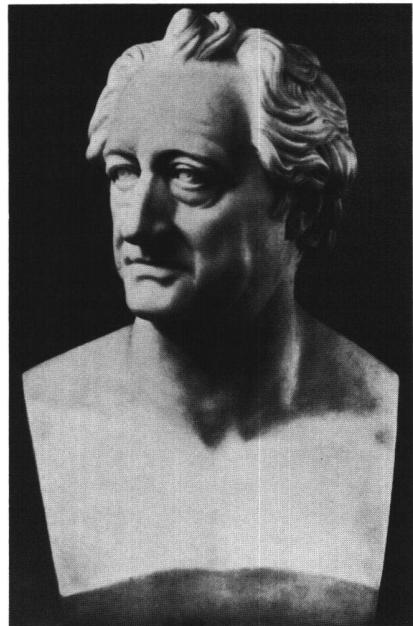


Abb. 10 Johann Wolfgang von Goethe, von Christian Daniel Rauch, 1820. Marmor, H. 56 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Klassizismus zu jener Zeit eher verblüffen mag. Trippels Goethe-Büste «verdient in einer Zeit wieder gewürdigt zu werden, die die grosszügige Hervorhebung des Charakters über die noch so sprechende Porträthähnlichkeit stellt»,⁶⁵ schreibt Gensel 1903 und lässt damit zu Sigmund Freuds Zeiten eine verstärkte Hinwendung zur differenzierten Beschreibung der Psyche erkennen. Auch Haack bemerkt, dass die Büste «durch ihre schlichte Grösse und durch die Hervorhebung des inneren Charakters statt der äusseren Porträthähnlichkeit berühmt ist».⁶⁶ Ähnlich betont Feulner, dass das Wesen Goethes gut getroffen sei.⁶⁷ Gurlitt röhmt ebenfalls, dass die Büste Goethes «Grösse erfasst hat».⁶⁸ Schliesslich wird anerkannt, dass Trippels Schöpfung in ihrer Zeit originär steht und sich weit über epigonale Werke der klassizistischen Tradition erhebt.⁶⁹

schichte noch als «das lebendigste und schönste Jugendbildnis Goethes in einem Stil, in dem sich Barockes und Antikes die Waage halten».⁷¹ Kaum zehn Jahre später meinte er dann jedoch strikt ablehnend, die Büste werde «dem lebendigen Charakter Goethes nicht gerecht, dessen Züge solcher Verschönerung nicht bedurften».⁷² Dem war Hans Hildebrandts polemisches Verdikt vorausgegangen, diese Büste gehöre zu den «verfehlten Zeugnissen höchstgerichteten Strebens», die in uns «nur bewunderndes Bedauern» wecken können.⁷³

Nachfolgende Standardwerke, insbesondere wenn sie auf den Auffassungen derjenigen Generation basieren, die mit dem Impressionismus grossgeworden war, gehen auf Trippel und die Goethe-Büste nicht mehr ein:⁷⁴ Das Interesse an der Klassik und an der Skulptur des Klassizismus

erlosch gegen Mitte unseres Jahrhunderts unter dem allmächtigen Diktat der Moderne und infolge der durch zwei Weltkriege verursachten tiefen Erschütterung jeden Glaubens an die humanen Werte überhaupt, und es wurde erst in den letzten zwei Jahrzehnten wieder rege.⁷⁵

Nachwirkung, produktiv gemacht

Es konnte niemals von einem Mangel an Goethe-Bildnissen die Rede sein. Wer sich auf authentische Porträts besinnen wollte, griff auf Klauers, Tiecks oder Rauchs Goethe-

künstlerischen Freizügigkeit – auch auf Trippels Büste aus eben jenen Jahren anspielt.

Mehrfach wurde Trippels Goethe-Büste aufgegriffen, als man um 1870 ein Berliner Goethe-Denkmal erörterte. Bei der zweiten, engeren Konkurrenz hierfür reichte Rudolf Siemering einen Entwurf ein, der Trippels apollinisches Bildnis mit einem Rauchschen Realismus in der Gestaltung des Kostüms des späten 18. Jahrhunderts verband.⁷⁷ Zu Siemerings engsten Konkurrenten gehörte Fritz Schaper, der zuerst einen Entwurf des jungen Goethe in Form eines Standbildes mit enger Anlehnung an Trippels Büste einreichte,⁷⁸ dann ein Sitzbild, das Porträt in Nachfolge von



Abb. 11 Goethes V. Römische Elegie, von Johann Friedrich Drake, 1831. Gips, 33,5×55 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

Büsten – letztere erfreute sich grösster Verbreitung und permanenter Wertschätzung (Abb. 10) – zurück. Wer sich hingegen auf Trippels Büste berief, wollte primär Goethes apollinische «Leitungsfunktion», seine dichterische Freiheit, seine Flucht vor den Verpflichtungen des Weimarer Amtes, seine römische Reise heraufbeschwören.

Am deutlichsten geschieht dies 1831 in Friedrich Drakes intim-kleinformatigem Relief «Goethes V. römische Elegie» (Abb. 11).⁷⁶ Drake greift auf den apollinischen Gestus zurück, besonders in der Frisur. Wenngleich sein Dichter jugendlicher gehalten ist, so liegt doch auf der Hand, dass dieses Relief auf Goethes Italien-Reise und – bei aller

Rauchs Büste von 1820, favorisierte⁷⁹ und schliesslich doch 1880 ein Standbild Goethes in mittleren Jahren errichtete, das kaum mehr entfernt an Trippels Büste erinnert.⁸⁰

Auch Ernst Rietschel nahm für seine Dresdener Goethe-Statuen (für Theater und Museum) und für die Weimarer Goethe-Schiller-Gruppe Trippels Werk zur Hand,⁸¹ folgte diesem jedoch so wenig wörtlich wie der Rauchschen Büste, die er sich ebenfalls besorgt hatte.⁸²

Immer wieder stellt man fest, dass Rauchs A-tempo-Goethe von 1820 das Image des Dichters nachhaltiger bestimmte als Trippels Büste. Rauchs Realismus entsprach der Kunstauffassung des mittleren 19. Jahrhunderts, und sein

betagter Goethe umfasste Reife und Vollendung. Trippels Porträt liess sich schwerer integrieren, wenngleich besonders nach 1870 – also wohl in Nachfolge der Verbreitungskampagne von 1868–69 – ein verstärktes Interesse an ihr zu beobachten ist. Man darf aber annehmen, dass sich beispielsweise Denkmal-Komitees ausdrücklich gegen dieses weniger von pulsierendem Leben erfüllte Bildnis wandten und die Zugrundelegung der realistischeren Rauchschen Büste forderten. Eine separate Montierung der Maske auf kleinem würfelartigem Postament zeigt den Ausweg, den man suchte, um der als unzeitgemäß empfundenen

heroischen Auffassung des hoch aufragenden Bruststückes zu entgehen. Dies aber war, ebenso wie manches falsch versteckende Verdikt gegen die Büste, sowohl unhistorisch als auch kurzsichtig. Das Werk hatte seinen Ikonen-Charakter verloren.

Die historische Würdigung muss in diesem Bild nicht blos ein benutzbare Abbild einer Person suchen, sondern die Idee einer Epoche sehen, in der der Mensch den Göttern zu gleichen sich bestrebte: die Idee einer komplexen Bildung, die Inkunabel einer Blütezeit europäischen Geistes mit *menschlicher* Botschaft in *göttlichem* Gewande.

ANMERKUNGEN

- ¹ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Werke*, hrsg. im Auftrag der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919 (sog. Weimarer Ausgabe, fortan zitiert als WA unter Nennung der Abteilung und des Bandes). – WA 1, 32, S. 80.
- ² Vgl. KARL LUDWIG FERNOW, *Über den Bildhauer Antonio Canova und dessen Werke*, in: KARL LUDWIG FERNOW, *Römische Studien*, Bd. 1, Zürich 1806, S. 1–248 pass.
- ³ WA (vgl. Anm. 1) 1, 32, S. 63–65, 70–71, 80. – Vgl. WA 1, 32, S. 453.
- ⁴ HANS MACKOWSKY, *Johann Gottfried Schadow. Jugend und Aufstieg*, 1764–1797, Berlin 1927, S. 140–141.
- ⁵ CARL HEINRICH VOGLER, *Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen*, in: Neujahrsblatt des Kunstvereins des historisch-antiquarischen Vereins zu Schaffhausen 1893 (= Schaffhauser Neujahrsblätter 1892/93). – *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen*, Katalog der Ausstellung in Schaffhausen (Museum zu Allerheiligen), 25. September bis 21. November 1993, bearb. von DIETER ULRICH/DAISY SIGERIST.
- ⁶ Aus der älteren Literatur: F. JONAS, *Zur Geschichte von Trippels Goethebüste*, in: Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 5, 1875, S. 966–971 (nur hinsichtlich der Abbildungen darüber hinausgehend: FRANZ WEINITZ, *Der Bildhauer Alexander Trippel und seine Arbeiten in Arolsen und Weimar*, in: Der Kunstmärker 2, 1920, S. 427–429). – Umfassend CARL HEINRICH VOGLER (vgl. Anm. 5), S. 20 Anm. 1, S. 33–37. – Zu den Goethe-Büsten ferner: ERNST SCHULTE-STRATHAUS, *Die Bildnisse Goethes* (Propyläen-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken, Erstes Supplement), München o.J. [1910], S. 37–38, Taf. 69–71. – EMIL SCHAEFFER, *Goethes äussere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen*, Leipzig 1914, S. 52–53, Taf. 30–31. – Zuletzt GUDRUN KÖRNER, in: *Goethe und die Kunst*, hrsg. von SABINE SCHULZE, Katalog der Ausstellung in Frankfurt a.M. (Schirn Kunsthalle), 21. Mai – 7. August 1994, und Weimar (Kunstsammlungen), 1. September – 30. Oktober 1994, Nr. 131 mit Abb.
- ⁷ Winkelmann und sein Jahrhundert. In *Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe*, Tübingen 1805, S. 351–352. – Ähnlich finden sich die (knappen, nahezu unzulänglichen) Angaben zu den Werken und das Urteil auch in Meyers postum publizierter Kunstgeschichte, die im wesentlichen um 1810 geschrieben wurde. (JOHANN HEINRICH MEYER, *Geschichte der Kunst*, hrsg. von HELMUT HOLTZHAUER/REINER SCHLICHTING, Weimar 1974, S. 301) Meyer war zeitweise Trippels Schüler (CARL HEINRICH VOGLER [vgl. Anm. 5], S. 31) und vermittelte sicherlich auch den Kontakt zu Goethe.
- ⁸ Vgl. Goethes Bericht über die mit Trippel geführte «höchst angenehme belehrende Unterhaltung, mit meinen Wünschen und Zwecken unmittelbar zusammentreffend» (WA [vgl. Anm. 1] 1, 32, S. 70).
- ⁹ EUGEN VON PHILIPPOVICH, *Kritische Betrachtungen zu Arbeiten der Schaffhauser Bildhauer Alexander Trippel und Johann Jakob Schmid*, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 35, 1958, S. 127–134, hier S. 130.
- ¹⁰ CHRISTIAN VON HOLST, *Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer*, Katalog der Ausstellung in Stuttgart (Staatsgalerie), 14. Februar – 31. Mai 1987, S. 31 Abb. 18.
- ¹¹ Ehemals Moritz von Bethmann, Frankfurt/Main; Foto Marburg 71169.
- ¹² WA (vgl. Anm. 1) 1, 31, S. 201. – Er selber strebte allerdings während der italienischen Reise auch nach einer einzigartigen, geradezu gottähnlichen Vollkommenheit («befleissigen will ich mich der grossen Gegenstände und mich ausbilden, ehe ich vierzig Jahre alt werde»; WA [vgl. Anm. 1] 1, 30, S. 213).
- ¹³ ERNST SCHULTE-STRATHAUS (vgl. Anm. 6), S. 16–18, Taf. 24 als Umarbeitung nach Taf. 22. – Der Typus des Apoll mit Leier und Lorbeerkrone hält sich in der Skulptur bis ins frühe 20. Jahrhundert; man vergleiche beispielsweise die Schiller-Statue vor dem Stuttgarter Schauspielhaus, 1905 von Adolf Donndorf ausgeführt. (JÖRG GAMER, *Goethe-Denkäbler – Schiller-Denkäbler*, in: HANS-ERNST MITTIG/VOLKER PLAGEMANN [Hrsg.], *Denkäbler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, Mücken 1972, S. 141–162, hierzu S. 387 Abb. 45).
- ¹⁴ Trippels Porträtstatuette der Tochter des Grafen Löwenthal «als Amazone mit dem Kranze» (GEORG KASPAR NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 19, Mücken 1849, S. 95) zeigt auch bei ihm die Verwendung ausdrücklicher allegorischer Bezüge in Verbindung mit einem Bildnis.
- ¹⁵ Damals im Palazzo Giustiniani (JOHANNES OVERBECK, *Griechische Kunstmystologie*, Leipzig 1871, Taf. 22 Fig. 35), jetzt London, British Museum.
- ¹⁶ GUDRUN KÖRNER in: SABINE SCHULZE (vgl. Anm. 6), Nr. 131.
- ¹⁷ Johann Konrad Wagner (1737–1802), Kammerdiener Karl Augusts, zweite Juni-Hälfte 1799, an Goethe; Autograph im Goethe-Schiller-Archiv Weimar, Goethe Eingegangene Briefe, 28/25, fol. 235 (Hervorhebung B. Maaz); vgl. WA (vgl. Anm. 1) 3, 15.2, S. 67.

- ¹⁸ Propyläen 3, 1800, 2. Band, S. 167.
- ¹⁹ «Porträts gestattet man zu machen, jedoch keine gemeine Ähnlichkeit. Das ganze Wesen, Benehmen, die individuelle Gemüthsbeschaffenheit, der intellectuelle Charakter, soll aus dieser Oberfläche hervorstrahlen, und obwohl solches in der Natur nicht der Fall ist, so verlangt man es doch von diesen Charakter-Ideal-Portraits.» (JULIUS FRIEDLAENDER [Hrsg.], *Gottfried Schadow – Aufsätze und Briefe*, Stuttgart 1890, S. 48); dazu auch WALTER SCHEIDIG, *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805* (Schriften der Goethe-Gesellschaft 57), Weimar 1958, S. 137–143. – Zu Schadows Streit mit Goethe zuletzt HILMAR FRANK in: *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, hrsg. von BERNHARD MAAZ, Katalog der Ausstellung in Köln/Düsseldorf/Berlin 1994, S. 141–147.
- ²⁰ JULIUS FRIEDLAENDER (vgl. Anm. 19), S. 4.
- ²¹ BERNHARD MAAZ, *Alexander Trippel zwischen Freiheit und Amt. Eine Studie zum Vergleich*, in: CLAUDE KEISCH (Hrsg.), *Asmus Jakob Carstens – Joseph Anton Koch, Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution*, Katalog der Ausstellung in Berlin (Nationalgalerie), 14. Dezember 1989–25. Februar 1990, S. 13–15.
- ²² CHRISTIAN VON HOLST (vgl. Anm. 10), Nr. 58a mit Abb., weitere Hinweise auf den Zusammenhang zu Trippel dort vor allem S. 210 und 303.
- ²³ CHRISTIAN VON HOLST (vgl. Anm. 10), Nr. 72.
- ²⁴ Johann Peter Kauffmann, Bildnisbüste der Angelika Kauffmann, Marmor, H. 96 cm, Rom, Protomoteca Capitolina; eine Replik befindet sich in München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek. – Vgl. *Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen*, Katalog der Ausstellung in Bregenz (Vorarlberger Landesmuseum), 23. Juli – 13. Oktober 1968, und Wien (Österreichisches Museum für angewandte Kunst), 8. November 1968 – 1. Februar 1969, S. 123, Nr. 299, Abb. 324.
- ²⁵ FRIEDRICH EGGLERS, *Christian Daniel Rauch*, Bd. 1, Berlin 1873, S. 7–8. – KARL EGGLERS, *Christian Daniel Rauch*, Bd. 5, Berlin 1891, S. 11.
- ²⁶ Zuletzt: MICHAEL SNODIN (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, Katalog der Ausstellung in London (The Victoria and Albert Museum), 31. Juli – 27. Oktober 1991, New Haven/London 1991, Nr. 5 mit Abb.
- ²⁷ Selbst bei Trippels Biograph Horner ist – ganz damaligem Denken gemäß – von der Erweckung des Genies die Rede, namentlich des «angeborenen Genie» ([JOHANN JAKOB HORNER], *Das Leben und die Charakteristik Alexander Trippels von Schafhausen*, in: *Viertes Neujahrssstück*, herausgegeben von der Künstler-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1808, Zürich 1807, S. 4); allerdings ist diese Erweckung eine Folge handwerklicher Betätigung.
- ²⁸ «In dieser Gruppe ikonographisch eng zusammengehöriger Werke liegt der Keim für die szenischen Denkmäler des Klassizismus und des Neubarocks.» (JÖRG GAMER [vgl. Anm. 13], S. 143) – Man darf allerdings diese Denkmäler nicht von Angelika Kauffmanns Komposition ableiten, sondern muss diese Zeichnung als eine Umsetzung eben der um 1800 beliebten, aus der Antike abgeleiteten, der Theaterlust nahestehenden Dichterkrönungen verstehen.
- ²⁹ Vgl. DIETER ULRICH, in: *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), S. 108.
- ³⁰ *Briefe an Goethe in Regestform*, Bd. 1, Weimar 1980, Nr. 297; Angelika Kauffmann an Goethe, 21.9.1788. – Vgl. OTTO HARNACK, *Zur Nachgeschichte der italienischen Reise. Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788–1790* (Schriften der Goethe-Gesellschaft 5), Weimar 1890, Nr. 25.
- ³¹ Reiffenstein an Goethe, Mitte Dezember 1788; zitiert nach *Briefe an Goethe* (vgl. Anm. 30), S. 142 Nr. 320.
- ³² Christian Friedrich Tieck an Amalie von Voigt, Berlin, 5. Juli 1819; Weimar, Goethe-Schiller-Archiv, Autographensammlung Nr. 2970/35. – Goethe liess dieses Werk für seine Berliner «plastischen Freunde» Rauch und Tieck im September 1820 – zusammen mit den A-tempo-Büsten – nach Berlin senden. (WA [vgl. Anm. 1] 4, 33, S. 212).
- ³³ Vgl. JULIUS FRIEDLAENDER (vgl. Anm. 19), S. 71.
- ³⁴ Tieck schien, da derzeit ortsansässig, die etwas älteren Rechte zu haben.
- ³⁵ Vgl. bes. JULIUS FRIEDLAENDER (vgl. Anm. 19), S. 72.
- ³⁶ WALTER GEESE, *Gottlieb Martin Klauer. Der Bildhauer Goethes*, Leipzig (1935).
- ³⁷ In verschiedenen Varianten 1801 bis 1804 bearbeitet. Vgl. BERNHARD MAAZ, *Christian Friedrich Tieck, 1776–1851. Leben und Werk*, Berlin 1995, S. 146–148, 264–265, Nr. 30 mit Abb.
- ³⁸ «Der Abguss meiner jugendlichen Büste ist ebenfalls glücklich angekommen» (Goethe an Tieck, Weimar 5. Oktober 1825; WA [vgl. Anm 1] 4, 40, S. 85) Hierzu ferner: EDMUND HILDEBRANDT, *Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik*, Leipzig 1906, S. 26–28, 160, Taf. III, Abb. 3–4. – ERNST SCHULTE-STRATHAUS (vgl. Anm. 6), S. 38. – BERNHARD MAAZ, (vgl. Anm. 37), S. 349–350.
- ³⁹ Gips, 71 x 45 x 32 cm, unbezeichnet, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik.
- ⁴⁰ Heinrich Berges an Christian Friedrich Tieck, Rechnung vom 30.5.1839; Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, HA/I Archiv der Nationalgalerie, Autographensammlung Nr. 3006.
- ⁴¹ Er wird einen Abguss aus Tiecks Werkstatt besessen haben; Tieck bot sie schon früh Goethe zum Verkauf/Versand an. (Friedrich Tieck an Goethe, in: *Goethe-Jahrbuch* 7, 1886, S. 202–205) Dieser liess einen Abguss an die Grossherzogliche Bibliothek gehen (EDMUND HILDEBRANDT [vgl. Anm. 38], S. 27), der vermutlich mit einem der beiden heute in der Stiftung Weimarer Klassik vorhandenen identisch ist. – Tiecks Produktion dürfte später durch die Firmen Micheli oder Eichler fortgeführt worden sein.
- ⁴² CARL GUSTAV CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu herausgegeben von Elmar Jansen, Weimar 1966, Bd. 1, S. 285. – Das Geschenk muss demnach in die Zeit vor 1865 fallen.
- ⁴³ Leipzig 1843.
- ⁴⁴ Der Verkauf erfolgte durch die Firmen G. Eichler (CARL HEINRICH VOGLER [vgl. Anm. 5], S. 65) und Gebr. Micheli (*Preisverzeichnis der Bildhauer-Werke von Gebr. Micheli*), Berlin 1917, S. 5, 10, 15, o.Nr.), die hier marktführend waren.
- ⁴⁵ Diese Abgüsse basierten auf der 1868 unter A. Donndorfs Aufsicht durch den Former A.G. Wiesing, Dresden, angefertigten Form vom Weimarer Marmor. Ein früher würdiger Bericht hierüber in: *Dioskuren* 14, 1869, S. 21 unter der Überschrift «Kunstkritik». Die «Göthe-Büste» von Alexander Trippel, möglicherweise von E. Förster verfasst. Ein anderer anonyme Bericht in: *Kunstchronik* 4, 1869, S. 115. – Alle derartigen Berichte setzen ein grosses, allgemeines Interesse an dem Werk oder der Person voraus. Trippels Büste galt allerdings als eine der «seltenen glücklichen Inspirationen ...», welche auch dem mittelmässigen Talent unter dem Eindruck einer mächtigen Naturerscheinung beschieden werden» (Ebenda). Ein Nachtrag hierzu an gleicher Stelle, S. 191, lässt erkennen, wie viel Verwirrung bereits damals um die beiden Marmore entstanden war. – Die Berichte über diese Neuheit auf dem Markt zogen sich durch die gesamte überregionale Presse. So findet sich ei-

- ne ausführliche Notiz beispielsweise in der Augsburger Zeitung vom 16.12.1869. Später darüber auch in: *Tageblatt für den Kanton Schaffhausen*, 8.10.1892.
- ⁴⁶ Ab 1872 wurden die Abgüsse von der Firma Gebr. Weschke verkauft (*Neuestes Verzeichnis von Abgüssen anerkannt guter Werke der plastischen Kunst ... in Gips ...*, Gebrüder Weschke, Kunstformerei, Dresden, Illustrierter Katalog, 1913: S. 10, Nr. VI.29, in Gips und Elfenbeinmasse: Höhe 82 cm; vgl. ebendort Nr. VI.72: Höhe 55 cm). 1880 erwarben die Dresdner Kunstsammlungen ein Exemplar aus der Produktion von Weschke (Inv. 1174). Für freundliche Mitteilung danke ich Frau Dr. Bärbel Stephan, Dresden.
- ⁴⁷ FRIEDRICH EGGLERS 1873 (vgl. Anm. 25), S. 8.
- ⁴⁸ Vgl. dazu ansatzweise BERNHARD MAAZ/KLAUS STEMMER, *Berliner Gypse des 19. Jahrhunderts – Von der Idee zum Abguss –*, Katalog der Ausstellung in Berlin (Abguss-Sammlung Antiker Plastik), 15. Juli – 17. Oktober 1993, Alfter 1993, bes. S. 13–16 und 103.
- ⁴⁹ Goethe – Italienische Reise, in: JOHANN HEINRICH MEYER (vgl. Anm. 7).
- ⁵⁰ HERMANN ROLLETT, *Die Goethe-Bildnisse*, Wien 1883, S. 81, Nr. XXXII/I/1.
- ⁵¹ HERMANN ROLLETT (vgl. Anm. 50), S. 80–83 mit Abb. (auf dem Titelblatt bezeichnenderweise eine Vignette mit der Arolser Goethe-Büste von Trippel!). – FRIEDRICH ZARNCKE, *Kurzgefasstes Verzeichniss der Originalaufnahmen von Goethe's Bildniss*, Leipzig 1888, S. 76–78, Nr. 90, Taf. XII.6.
- ⁵² Selbst der dem Klassizismus seit Winckelmanns Verdikt verhasste Barock wurde erst in der zweiten Jahrhunderthälfte wiederentdeckt, die Kunstgeschichte des Klassizismus folgte in ihrer Wiederentdeckung noch später.
- ⁵³ CARL HEINRICH VOGLER (vgl. Anm. 5).
- ⁵⁴ *Das Leben und die Charakteristik Alexander Trippels von Schaffhausen*, in: Viertes Neujahrstück herausgegeben von der Künstler-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1808, Schaffhausen 1808.
- ⁵⁵ *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zürich 1810, S. 676. – Hierzu jüngst: *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen* (vgl. Anm. 5), Nr. 3 mit Abb.
- ⁵⁶ «Im Anfange war er häufigen Falten günstig, und ging dann erst später zu breitern, weicher gebrochenen über.» (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, Tübingen 1805, S. 351) Von Nagler umformuliert: «Anfangs liebte er einen reichen, strengen Faltenwurf, und wählte erst in der späteren Zeit eine breitere, weicher gebrochene Gewandung.» (GEORG KASPAR NAGLER [vgl. Anm. 14], S. 97) – Selbst hier «begleitet» Goethe Trippels Biographie.
- ⁵⁷ A. SEUBERT, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1882, S. 449.
- ⁵⁸ Oberflächliche Mitteilungen z.B. auch bei FRANZ REBER, *Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873*, Stuttgart 1876, S. 80 (er kennt – seltene Ausnahme – die Potsdamer Merkur-Büste von Trippel, erwähnt jedoch die so allbekannte Goethe-Büste nicht).
- ⁵⁹ ERNST FÖRSTER, *Geschichte der deutschen Kunst*, Leipzig 1860.
- ⁶⁰ WILHELM BODE, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin 1887, S. 244–248.
- ⁶¹ HERMANN KNACKFUSS, *Deutsche Kunstgeschichte*, Bd. 2, Bielefeld/Leipzig 1888, S. 325.
- ⁶² *Allgemeine Deutsche Biographie* 38, Leipzig 1894, S. 621–625.
- ⁶³ «Trippel, den die weimarische Goethebüste bekannt gemacht hat» (BERTOLD DAUN, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 1909, S. 95).
- ⁶⁴ HERMAN RIEGEL, *Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts*, Hannover 1876, S. 161.
- ⁶⁵ WALTER GENSEL, *Kunstgeschichte. Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution*, Bielefeld/Leipzig 1903, S. 561.
- ⁶⁶ FRIEDRICH HAACK, *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*, Stuttgart 1905, S. 62.
- ⁶⁷ ADOLF FEULNER, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Potsdam 1929, S. 138.
- ⁶⁸ CORNELIUS GURLITT, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts, Ihre Ziele und Taten*, Berlin 1907 [3., umgearbeitete Auflage], S. 39.
- ⁶⁹ MAX SCHMID, *Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, Bd. 1, Leipzig 1904, S. 71: «Trippels Goethebüste ist immerhin, obgleich eine freie Dichtung, doch natürlicher und ausdrucksvoller, als die Schöpfungen späterer Antikomanen.»
- ⁷⁰ SIEGFRIED GRAF PÜKLER-LIMPURG, *Der Klassizismus in der Deutschen Kunst*, München 1929, S. 96.
- ⁷¹ GUSTAV PAULI, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, Berlin 1925, S. 62.
- ⁷² Gustav Pauli als Autor des vierten Bandes von: GEORG DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin/Leipzig 1934, S. 71.
- ⁷³ HANS HILDEBRANDT, *Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts*, Potsdam 1931, S. 34.
- ⁷⁴ RICHARD HAMANN, *Geschichte der Kunst*, Bd. 2, Berlin 1955. – HARALD KELLER, *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1966. – Beide ohne Besprechung Trippels.
- ⁷⁵ «Die Büste Trippels von 1787 heroisiert den Goethe des Sturm und Drang, stilistisch noch ganz in der Tradition des Barock.» (PETER BLOCH/WALDEMAR GRZIMEK, *Das Klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1978, Sp. 116).
- ⁷⁶ BERNHARD MAAZ/KLAUS STEMMER (vgl. Anm. 48), S. 64–65, Nr. II/2 mit Abb. – VOLKMAR ESSERS, *Johann Friedrich Drake*, München 1976, S. 20–21, Kat. 15, Abb. 5, 7, 8.
- ⁷⁷ BERTHOLD DAUN, *Siemering*, Bielefeld/Leipzig 1906, S. 38–40, Abb. 26.
- ⁷⁸ PETER BLOCH/WALDEMAR GRZIMEK (vgl. Anm. 75), Sp. 185.
- ⁷⁹ Mit neutralem Mantel und mit Halstuch der Mode um 1800–1810, also nicht der Goethe der italienischen Zeit. – BERNHARD MAAZ, *Kleinplastiken des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung der Nationalgalerie*, Katalog der Ausstellung in Bonn, Burg Vischering, Hamburg, Schloss Cappenberg, Göttingen, Berlin 1992, Nr. 36 mit 2 Abb.
- ⁸⁰ JUTTA VON SIMSON, *Fritz Schaper 1841–1919*, München 1976, S. 16–18, Nr. 74, Abb. 57. – PETER BLOCH/WALDEMAR GRZIMEK (vgl. Anm. 75), Taf. 272.
- ⁸¹ A. HAGEN, *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*, Bd. 2, Berlin 1857, S. 27.
- ⁸² ANDREAS OPPERMANN, *Ernst Rietschel*, Leipzig 1873, S. 235.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 9: Stiftung Weimarer Klassik, Weimar.

Abb. 2, 4: Reproduktionen aus ERNST SCHULTE-STRATHAUS, *Die Bildnisse Goethes* (Propyläen-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken, Erstes Supplement), München o.J. [1910].

Abb. 3: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

Abb. 5: Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

Abb. 6: Protomoteca Capitolina, Rom.

Abb. 8: Reproduktion aus EMIL SCHAEFFER, *Goethes äussere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen*, Leipzig 1914.

Abb. 10: Museum der bildenden Künste, Leipzig.

Abb. 11: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin.

ZUSAMMENFASSUNG

Das bis heute bekannteste Werk Alexander Trippels ist seine in zwei voneinander in Details abweichenden Fassungen existierende Goethe-Büste (Arolsen, Weimar). Zu Lebzeiten Trippels und in der frühen Rezeptionsgeschichte stand dieses hochgeschätzte Bildnis stellvertretend für das gesamte Œuvre des Bildhauers und hatte dessen künstlerische Fähigkeiten (und bald auch seine Grenzen) zu belegen, da viele andere Werke seiner Hand nur schwer zugänglich waren. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts kam es zu massenhafter Vervielfältigung; das Interesse an dem Dargestellten überwog allerdings nunmehr jenes an den künstlerischen Qualitäten der Büste. Gleicher lässt sich an der Rezeption in der künstlerischen Produktion der Nachwelt beobachten: Trippels Porträt galt hier weniger als authentisch, sondern hatte vielmehr einen bestimmten Lebensabschnitt Goethes heraufzubeschwören, nämlich die Jahre seiner Italien-Reise. Die Rezeption der Büste in der kunstgeschichtlichen Literatur zum deutschen Klassizismus unterlag deutlichen Schwankungen, die massgeblich von ausserkünstlerischen Faktoren beeinflusst wurden. Christian Daniel Rauchs Goethe-Büste von 1820 erfuhr dank ihrer realistischeren Auffassung eine dauerhaftere Wertschätzung und löste diejenige Trippels weitgehend (doch nicht vollständig) ab.

RÉSUMÉ

L'œuvre le plus important d'Alexandre Trippel est le buste de Goethe qui existe en deux versions (Arolsen, Weimar). Au temps de Trippel et au début de l'histoire de la réception de son œuvre, cet image hautement appréciée représentait pour ainsi dire tout l'œuvre du sculpteur et devait documenter ses capacités artistiques (et bientôt aussi ses limites) car beaucoup d'autres œuvres de sa main n'étaient que difficilement atteignables. Au cours du 19^e siècle, les reproductions se multiplièrent de plus en plus car l'intérêt pour le poète représenté l'emporta sur celui pour les qualités artistiques du buste. Il en est de même pour ce qui concerne la réception de la production artistique après la mort de Trippel: son portrait n'était plus compris comme une représentation authentique mais il était plutôt la référence à une certaine période de la vie de Goethe, les années de son voyage en Italie. La réception du buste dans la littérature de l'histoire de l'art de l'époque du classicisme allemand subissait d'importants changements qui étaient en grande partie influencés par des facteurs non-artistiques. Le buste de Goethe créé par Christian Daniel Rauch en 1820 jouissait grâce à son image plus réaliste d'une estime durable et dépassait peu à peu celle que rencontrait Trippel.

RIASSUNTO

Le opere sinora più conosciute di Alexander Trippel sono il busto di Goethe (Arolsen, Weimar) eseguito in due versioni, differenti l'una dall'altra nei dettagli. All'epoca di Trippel queste raffigurazioni particolarmente apprezzate furono dapprima ben accolte dalla critica e dal pubblico che le tramandarono quali opere più rappresentative dello scultore, in quanto documenti preziosi, dato che numerose sue opere erano infatti difficilmente accessibili, delle sue qualità artistiche (e presto anche dei suoi limiti). Nel corso del XIX sec. vennero eseguite numerose riproduzioni e l'interesse per il contenuto superava quello espresso per la qualità artistica dei due busti. Questa constatazione vale anche in merito alla percezione della produzione artistica da parte della posterità. Il ritratto di Trippel non veniva valutato tanto per la sua autenticità ma piuttosto per la sua funzione nella rievocazione di un periodo determinante nella vita di Goethe, ossia gli anni del suo viaggio in Italia. La percezione del busto nella letteratura della Storia dell'arte del Classicismo tedesco era caratterizzata da pronunciate fasi altalenanti, influenzate in maniera determinante da fattori extra-artistici. Il busto di Goethe del 1820, eseguito da Christian Daniel Rauch, ottenne, grazie a un'interpretazione più realistica, un successo di critica e di pubblico più duraturo, emarginando quasi completamente il busto

SUMMARY

The best known work by Trippel today is his bust of Goethe, of which there are two existing versions (Arolsen, Weimar) that differ in a few details. In Trippel's lifetime and in the early reception of his work, this highly esteemed bust stood for the sculptor's entire œuvre and artistic skills (and soon for his limitations as well), since few other works from his hand were readily accessible. In the course of the 19th century, the bust was virtually mass-reproduced, interest in the subject far outweighing its artistic qualities. Subsequent artistic production was similar: Trippel's portrait was not valued for its authenticity, as its main purpose was to evoke a certain period in Goethe's life, namely his journey through Italy. In art historical studies on German Classicism, the reception of the bust fluctuated markedly, largely under the influence of extra-artistic factors. Christian Daniel Rauch's Goethe bust of 1820 enjoyed enduring popularity due to its more realistic approach and supplanted Trippel's work (though not entirely).