Ein schlangenwürgender Herakles-Knabe der ein Bogen-prüfender Eros war

Anmerkungen zu einem um 1750 aus Rom nach Kassel gelieferten Grisaille-Gemälde von Johann Helfrich Cramer*

von Andreas Hillert

Inspiriert von den Eindrücken seiner Italienreise und beseelt von der Idee eines antiken Heroentums ähnlichen Herrschaftsideals liess Landgraf Karl von Hessen-Kassel (reg. 1677-1730) auf der Wilhelmshöhe in Kassel den den Herakles Farnese monumentalisierenden Kassler Herkules errichten.[1] Die Sammelleidenschaft seines Sohnes Wilhelm VIII. (reg. 1730 bzw. 1751-1760), des ‚eigentlichen' Begründers der Kassler Kunstsammlungen, war insbesondere auf die Werke alter Meister ausgerichtet. Daneben erwarb er Antiken und gab, auch um damit von ihm neu errichtete bzw. in Planung befindliche Bauten ausstatten zu können, Aufträge an Künstler. Mit Blick auf die dominierende Herakles-Statue auf der Wilhelmshöhe wurde und wird im- wie explizite vorausgesetzt, dass Herakles-Darstellungen die Herrscher-Ikonographie des Hauses Hessen-Kassel dominierten. Angesichts der seinerzeit ubiquitären Verbreitung entsprechender Szenen bleibt die Frage, inwieweit die griechisch-römische Antike im allgemeinen und Darstellungen des Herakles im besonderen dabei tatsächlich eine Kassel-spezifische Rolle spielten, jedoch in mehreren Hinsichten offen.[2] Der für Kassel mit

---

* Ohne Dr. Kurt Deppert, Frankfurt, der seinerzeit einem von der Antike begeisterten Studenten (der etwa in dem Alter war, indem J. H. Cramer das Bild gemalt hat) das Herakliskos-Gemälde aus dem Nachlass von Dr. Grosse (günstig..) vermittelte, wäre dieser Aufsatz nicht entstanden. Für vielfältige Unterstützung und Anregungen bin ich Frau Dr. Marianne Heinz, Kassel, Herrn Prof. Dr. Sebastian Schütze, Kingston, Kanada, Prof. Dr. Georg J.M. Weber, Kassel, Prof. Dr. Gerhard Zimmer, Eichstätt, und nicht zuletzt und überhaupt meiner Frau Christina geb. Lemnitz und meiner Tochter Sophia zu Dank verpflichtet.

1 s. zusammenfassend Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Ausstellung Kassel, hg. von Christiane LUKATIS und Hans OTTOMEYER. Kassel 1997, S. 79 ff.; vgl. Rüdiger SPLITTER: Meisterwerk in Kleinformat. Antike Münzen bieten Neues zum „Herkules Farnese" und seiner wenig bekannten Variante „Herkules Caserta". Antike Welt 5, 2006, S. 53-58.

2 zur Antikensammlung Wilhelm VIII. s. Peter GERCKE: Zur Geschichte der Skulpturensammlung. In: Antike Steinskulpturen und Neuzeitliche Nachbildungen in Kassel. Bestandskatalog, hg. von Peter GERCKE und N. ZIMMERMANN-ELNEITY. Mainz 2007, S. 11 ff. – 1750 wurde in Den Haag die Slg. des Grafen J. G. van Wassenaer Obdam erworben: „Die Zusammensetzung der Slg. Wassenaer aus Antiken, neuzeitlichen Kopien und freieren antikisierenden Objekten entsprach dem Charakter von Antikensammlungen des 17. bis frühen 18. Jahrhunderts insbesondere außerhalb Italiens."; 1751 wurde dann die Slg. des Weihbischofs von Hahn gekauft („übliche gefälschte Marmorköpfe"). Später bemühte sich Landgraf Friedrich II. vergeblich J. J. Winckelmann für den landgräflichen Dienst zu gewinnen. Zur Gemäldesammlung vgl. Bernhard SCHNACKENBURG: Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel. Gründer der Kasseler Gemäldegalerie, in: Kassel im 18. Jahrhundert, hg. von Heide WUNDER, Christina VANJA und Karl-Hermann WEGNER, Kassel 2000, S. 71-81. Der 1753 zum Hofmaler ernannte Johann Heinrich Tischbein lieferte 1754 im

wiederholten Besetzungen und Plünderungen einhergehende Siebenjährige Krieg, der Wilhelm VIII. 1756 ins Exil zwang, bedeutete einen kurzfristigen Abbruch aller Bauaktivitäten und ging mit erheblichen Zerstörungen einher. Da archivarische Zeugnisse nur sporadisch vorhanden sind, ist der diesbezügliche tatsächliche Verlust praktisch nicht rekonstruierbar. Aber auch von den später u.a. von Landgraf Friedrich (reg. 1760-1785) restaurierten und neu erbauten Residenzen hat sich, zuletzt durch die verheerenden Zerstörungen im zweiten Weltkrieg, kaum etwas erhalten. Ausnahmen sind der Weißenstein-Flügel von Schloss Wilhelmshöhe und die Rokoko-Ausstattung von Schloss Wilhelmsthal, dessen Grundstein Wilhelm VIII. noch 1753 gelegt hatte. Vor diesem Hintergrund verdient ein in Privatbesitz aufgetauchtes, dem Vernehmen nach aus hessischem Adelsbesitz und aus „einem Kasseler Schloss" stammendes Gemälde (Abb. 1) besonderes Interesse.[3] Es wurde entsprechend einer rückseitig auf dem Keilrahmen angebrachten alten Aufschrift von „Johann Helfrich Cramer" gemalt, einem weitgehend unbekannten, nachweislich um 1750 für Wilhelm VIII. tätigen Maler.

Auftrag von Wilhelm VIII., ehemals als Teil einer Raumausstattung bzw. zum Einbau in eine Wandvertäfelung intendiert, als Gegenstücke die beiden Gemälde „Herkules und Omphale" (Inv. B 1775 Nr. 11) und „Die Verspottung des Anakreon" (Inv. B 1775 Nr. 35), s. Stefanie HERAUEUS: Spätbarock und Klassizismus. Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Museen Kassel, Wolfratshausen 2003, S. 220 ff. Nr. 194 und 195 mit Abb. und Lit., wobei diese, wie auch andere von Tischbein für Wilhelm VIII. gemalten Werken, im französischen Stil gehalten sind und primär auf ein mythologisch bzw. historisch legitimiertes amouröses Genre abzielen. Eine spezielle, Herakles hervorhebende Konnotation ist zumindest hier nicht auszumachen.

3 Öl auf Leinwand, 64 x 75 cm. Das Gemälde wurde 1980 aus dem Nachlass des Frankfurter Kunsthändlers Dr. Grosse erworben, der es laut seiner Dokumentation „aus hessischem Adelsbesitz gekauft" hatte: „ursprünglich stammt das Bild aus einem Kassler Schloss". Auf der Rückseite, auf dem Keilrahmen findet sich die Bezeichnung „Johann Helfrich Kramer". Das Bild wurde 2002 von Heinrich Jakob, Prutting, restauriert, wobei alle Übermalungen und alte Retuschen abgenommen wurden. Die originale Leinwand erwies sich als intakt, eine Doublierung war nicht erforderlich. Der Zustand der Gemäldeoberfläche selber war insgesamt mäßig, mit zahlreichen Kratzern und kleineren Ausbrüchen sowie Farbabreibungen infolge älterer Restaurierungen. Insbesondere im Bereich der marmornen Schale bzw. des Sitzes, auf der der Knabe ruht, auf deren linker Seite, dürfte das Gemälde ehemals unfertig geblieben sein (s. u.). Dieser Bereich war bereits früh mit weiß-grauer Farbe verschmiert worden. An der linken Schulter des Knaben, unterhalb seines Kopfes zur Brust hin und links-seitlich des Kopfes, zum Oberarm hin, finden sich relativ großflächige alte Übermalungen bzw. Pentimenti. Hier wurden offenbar bereits in Weiß angelegte Partien erneut mit einer kräftigen braunen Farbe zugedeckt. Die über diesen Pentimenti liegende ursprüngliche Fassung wurde dann vermutlich bei älteren Reinigungsversuchen weitgehend abgerieben. Sie wurden durch Lasuren, soweit zur Erzielung eines geschlossenen Gesamteindruckes nötig, rekonstruiert. Auch wenn die Bezeichnung auf dem vermutlich im 19. Jahrhundert erneuerten Keilrahmen nicht von J. H. Cramer selber stammt, ist – im Vergleich mit den in Kassel erhaltenen Werken (s. Anm. 2) – die seinerzeit mutmaßlich auf Überlieferung beruhende Zuweisung und auch die Herkunft aus Kassel in hohem Maße plausibel. Zur Biographie von J. H. Cramer s. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich THIEME und Felix BECKER Bd. 8, Leipzig 1913, S. 53; Helmut THIELE: Einwohner und Familien der Stadt Kassel. Eheschließungen, Geborene, Verstorbene 1731-1839, in: Gesellschaft für Familienkunde in Kuressen und Waldeck e.V. 9, 1986, S. 263; HERAUEUS (wie Anm. 2), S. 41 f. – das Sterbedatum ist unbekannt, die entsprechende Angabe im Katalog Kassel bezieht sich auf die Inventarisierung von acht seiner Gemälde in Kassel.

Am 16. 1. 1730 war Johann Helfrich Cramer als Sohn des Porzellanmalers Caspar Heinrich Cramer in Kassel getauft worden. In einem Brief des Frankfurter Barons Häkkel vom 16. Juni 1753 wird er dann als Schüler von Georges Desmarées vorgestellt, der in dieser Zeit in Kassel tätig war, und für seine gelungenen Kopien „*dass man von den Originalen keinen Unterscheyd finden kann*“ gelobt.[4] 1756 wurden insgesamt acht Gemälde des seinerzeit noch sehr jungen Malers, jeweils mit dem Vermerk in Rom gemalt bzw. kopiert, in Kassel inventarisiert. Demnach muss sich der Maler zwischen 1753 und 1756 in Rom aufgehalten haben. Nur zwei dieser Bilder, jeweils in Weiß und Grautönen vor braunem Hintergrund, also als Grisaille ausgeführt, sind derzeit noch nachweisbar: eine Darstellung „spielender Kinder“ bzw. von Amor und Psyche als Kinderputten, nach einer Marmorgruppe von Filippo della Valle (1697-1768) oder einem Stich danach (Abb. 2), sowie ein nach einer antiken Marmorbüste gemaltes Porträt des römischen Kaisers Caracalla (Abb. 3). Dessen Gegenstück, ein Bildnis des Kaisers Caligula ist ebenso verschollen bzw. verloren wie Kopien u.a. nach A.R. Mengs. Im Verzeichnis der Hochfürstlich-Hessischen Gemäldegalerie in Kassel von 1783 war zudem ein – derzeit ebenfalls nicht mehr nachweisbares – Selbstbildnis im Maskenkostüm von J. H. Cramer als No 208 aufgeführt.[5]

Das im Folgenden vorgestellte Bild, ebenfalls als Grisaille gemalt und eine antik wirkende Marmorstatue vorstellend, zeigt – angesichts der charakteristischen Konstel-

---

4 Friedrich BLEIBAUM: Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regionalbezirk Kassel VII: Kreis Hofgeismar. Erster Teil: Schloss Wilhelmsthal, Kassel 1926, S. 54; zitiert nach HERAUEUS (wie Anm. 2), S. 41; der Briefwechsel zwischen Wilhelm VIII. und dem Baron Häckel ist bislang nicht wissenschaftlich bearbeitet worden, s. ebendort S. 10 mit Anm. 3.

5 HERAUEUS (wie Anm. 2), S. 41 f., Nr. 26 (Amor und Psyche als Kinderputten, Öl auf Leinwand, 108 x 90,5 cm, Inv. B 1775 Nr. 443, erworben um 1756) und Nr. 27 (Kaiser Caracalla, nach Marmor gemalt. Öl auf Leinwand, 72,5 x 60 cm, Inv. 1749 ff. Nr. 859, als in Rom entstanden verzeichnet). Im Anhang HERAUEUS (wie Anm. 2), S. 380 f. Anh. 70 wird aus altem Bestand ein weiteres Grisaille-Gemälde, Öl auf Leinwand, 91,5 x 142 cm, Drei spielende Putten auf Kornähren, Allegorie des Sommers, – mit Fragezeichen – Johann Helfrich Cramer zugewiesen. Die folgende Zusammenstellung aller Erwähnungen von Gemälden J. H. Cramers in Kassel, sowie den Hinweis, dass sich auch in den Listen der in den 1970ger Jahren mit Dr. Grosse getauschten Bildern kein Hinweis auf einen Herakliskos findet, wird Prof. J.M. Weber, Kassel, verdankt:
Inventar 1749ff.
857. Cramer (Helferich) Zwey Lebens Große spielende Kinder nach Marmor in Rom gemahlt … 3 5 ½ 2 10 [ca. 108 x 89 cm]
858. 859. Cramer (H.) Zwey Römische Kayßer Köpfe nach Marmor, genannt Calicula und Carracalla in Rom gemahlt … 2 4 1 11 [ca. 73 x 60 cm]
860. 861. 862. 863. Cramer (H.) Vier Köpfe nach Mengs in Rom gemahlt, welches die 4. Jahrszeiten vorstellen. auf Leinen …. 1 4 ½ 1 1 [ca. 42,5 x 34 cm]
864. Cramer (H.) Ein stück ins kleine nach F: Barostio [Federico Barocci] Copiert in Rom auf Leinen …. 2 3 1 9 [ca. 70,6 x 55 cm]
Im Inventar 1816 ff. wird zu den Bildern erwähnt, dass nur das erste (hier als Amor und Psyche) in der Galerie sei, die beiden Kaiserköpfe „waren bis 1808 im Museum [Fridericianum], nach dieser Zeit sind dieser vermisst worden. Habe sich wieder gefund.“ Das Gegenstück zum erhaltenen Caracalla ist heute verschollen. Die Vier Jahreszeiten sind laut Inv. 1816 unter Jérôme abhanden gekommen. Zur Kopie nach Barocci wird vermerkt: „Früher vermisst“. Im Inventar 1875 ff. taucht unter dem Namen Helferich Cramer nur noch das Amor und Psyche-Bild auf.

lation (kleiner Junge mit Schlange) offenkundig – den Kampf des Herakles-Knaben gegen die ihm in die Wiege gelegten Schlangen. Als eines der nicht allzu zahlreichen Relikte von im Auftrag von Wilhelm VIII., zumindest aber dem Hof nahestehenden Kreisen, errichteten bzw. ausgestatteten Kassler Bauten um 1750 und nicht zuletzt als Schlaglicht auf das Leben des in diesen Jahren für den Kasseler Hof tätigen Johann Helfrich Cramer verdient das auf den ersten Blick eher unscheinbare Gemälde mehr als nur einen flüchtigen Blick.

Die allererste Heldentat ...

Bildmittig erscheint ein stämmiger nackter Junge mit noch kleinkindhaften Proportionen. Frontal, mit nach rechts geneigtem Oberkörper, sitzt er auf einer mit einer Decke bzw. einem Laken ausgestatteten flachgewölbten Schale. Diese, rechtsseitig durch einen vorne abgerundeten Steg gesichert, ruht auf einer rechteckigen Basis. Unser Protagonist hat das rechte, im Knie leicht angewinkelte Beinchen nach vorne ausgestreckt, während das linke in Knie und Hüfte angewinkelt ist. Mit seiner ausgestreckten Rechten hat er eine Schlange ein Stück (zu) weit unterhalb ihres Kopfes gepackt, darum bemüht, das Untier von sich weg zu drücken bzw. reißen. Die Schlange wiederum hat sich, ihre Rest-Freiheit nutzend, zurückgewandt und sich in den rechten Unterarm des Knaben verbissen. Entsprechend ist sein Blick auf seine Rechte und auf den Kopf des ihn peinigende Tier gerichtet. Der Leib der Schlange liegt in flachem Bogen über den Unterkörper des Knaben. Den merkwürdig stumpfen, wurmartigen Schwanz des Tieres hält der Knabe in der auf seinem linken Knie aufliegenden Linken. Die Mimik des durch breite Stirn, flockenförmige Haare und eine mittig in die Stirn fallende Strähne charakterisierten Kinderkopfes wird von hochgezogenen Brauen, einer Stirnfalte und einem zusammengezogenem Mund dominiert. Offenkundig ist der kleine Kämpfer hochgradig angespannt, wobei seine Züge zwischen Anspannung, Schmerz und entschlossener Gegenwehr liegende Affekte zu spiegeln scheinen.

Der hier als Malerei vorgestellten Statue liegt eine chiastische Struktur zugrunde. Die Glieder der rechten Seite des Knaben sind gestreckt, die der linken gebeugt. Das – vom Betrachter aus gesehen – nach links gerichtete Bewegungsmoment findet in der dem entgegengerichteten Ausrichtung des Oberkörpers ihren Ausgleich. Bezogen auf das Gemälde als in der Fläche angelegtes, imaginär Räumlichkeit vermittelndes Werk, umschreibt die Komposition eine Raute, ein schräg gestelltes Viereck, wobei Kopf und rechter Fuß des Knaben sowie seine beiden Fäuste mit den Schlangen die vier Ecken markieren. Letztere können auch als Endpunkte eines der Darstellung unterlegten Kreuzes gesehen werden, dessen Querbalken vom Schlangenleib markiert wird. Durch Sockel und Bett wird die Plastik respektive deren Darstellung stabilisiert und optisch in der Horizontalen verankert. Kompositorisch wird im Gemälde somit der nach außen drängenden Dynamik eine klare geometrische Struktur entgegengesetzt und die Komposition in spannungsvoller Balance gehalten. Die klare Zentrierung der Darstellung, die insbesondere in Unteransicht gut zur Geltung kommt, und nicht zuletzt die großflächig-schwungvolle, dabei wenig subtil-differenzierte Qualität der Malerei legen nahe,

dass das Bild ursprünglich nicht als autonomes Kunstwerk sondern als Dekorationsstück gemalt wurde. Vermutlich war eine Anbringung z.B. als Supraporte intendiert.[6]

Dass der erste Kampf des Heraklesknaben, sein Ringen und Würgen mit den ihm von der rachsüchtigen Hera geschickten Schlangen dargestellt ist, ist evident. Und auch stilistisch scheint alles problemlos auflösbar zu sein. Johann Helfrich Cramer hat demnach eine antike, zumindest aber eine von der Antike inspirierte Marmorstatue bzw. Marmorgruppe – wenn man denn die Schlange als Gegenüber des Knaben ansieht – wiedergegeben. Als Dekorationsmaler wird er sich dabei, wie bei den beiden in Kassel erhaltenen Gemälden (Abb. 2-3), an konkrete Vorbilder bzw. Vorlagen gehalten haben. An welche?

Augenscheinlich eine antike Marmorstatue...

Die allererste Heldentat des Herakles, die Erwürgung der dem unehelichen Zeus-Sohn von der eifersüchtigen Hera in die Wiege gelegten Schlangen, ist ein in der antiken Kunst geläufiges Thema.[7] Entsprechende Darstellungen finden sich auf Fresken, Mosaiken, Reliefs, vor allem aber in der Kleinkunst, von der Vasenmalerei bis zu Münzbildern, und auch in Form rundplastischer Bildwerke. Plinius[8] erwähnt ein Gemälde des berühmten Malers Zeuxis, auf dem der kleine Schlangenwürger im Kontext der weiteren Handlung, seiner Mutter Alkmene und dem (Zieh-)Vater Amphitryon erschien. Zusätzlich oder alternativ zu den genannten Personen treten auf Vasenbildern und in der römischen Wandmalerei u.a. der (Halb-)Bruder des Herakles, Iphikles, und eine Amme auf. In der Plastik und auf Münzen konzentriert sich die Darstellung hingegen in aller Regel auf den schlangenwürgenden jungen Heros.

Neben der allgemeinen Popularität des Helden-Heroen, wobei die Jugendtaten gewissermaßen als Vorspann und Antizipation der späteren, kanonischen Taten erscheinen, hat die relative Beliebtheit des Schlangen-Themas spezifische inhaltliche und künstlerische Implikationen. Geradezu archetypisch, auf wunderbare Weise, gelingt es hier dem vermeintlich Hilflos-Unterlegenen, ähnlich David gegen Goliath, einer gottgesandten, schier unüberwindlich erscheinenden Gefahr zu trotzen. Dies prädisponiert die Schlangenwürge-Szene zum militärischen Sieges-Denkmal, vor allem aber zur

---

6 Von der Komposition her scheint das vorliegende Gemälde als Supraport, zumindest aber für eine Anbringung über Augenhöhe konzipiert zu sein. Als Supraport für einen Repräsentationsraum, wobei Formate mit einer Breite von mindestens einem Meter üblich waren, vgl. etwa HERAUEUS (wie Anm. 2), S. 304 ff., ist es offenkundig zu klein. Von der Größe her entspricht das Bild dem allerdings hochformatigen Gemälde mit der Caracalla-Büste, s. Anm. 2, alle weiteren Überlegungen zum ehemaligen Kontext bleiben in Ermangelung weiterer Dokumente spekulativ.

7 Zum schlangenwürgenden Herakles-Knaben s. Otto BRENDEL: Der Schlangenwürgende Herakliskos. JdI 47, 1932, S. 191-238; Gerd LIPPOLD: Herakliskos. Römische Mitteilungen 51, 1936, S. 96-103; Susan WOODDFORD: The Iconographie of the Infant Heracles Strangling Snakes. In: Image et Céramique Grecque, 1983; LIMC Bd. IV, 1988, S. 827 ff., Nr. 1598 ff. insb. 1634-1638; Herakles Herkules. Ausstellung München, hg. von Raimund WÜNSCHE. München 2003-2004, 43 ff. mit weiterer Lit.

8 Plinius nat. hist. 35, 63 „... et Hercules infans dragones strangulans, Alcmene matre coram parente et Amphitryone." ; vgl. Pausanias I, 24,1 dazu Otto BRENDEL (wie Anm. 7), S. 218 ff.

Demonstration unbedingten Siegeswillens in schier ausweglosen Situationen. Pausanias erwähnt eine wohl in einer solchen Konstellation errichtete Statue dieses Themas auf der Athener Akropolis. Auch bei Münzdarstellungen, zumindest soweit die Münzen nicht von Städten geprägt wurden, die sich in unmittelbarer Verbindung mit dem Herakles-Mythos sahen, liegen entsprechende programmatische Implikationen nahe.[9] Der besondere künstlerische Reiz der Szene, wie u.a. schon von J.W. von Goethe angesichts eines Freskos aus Herkulaneum darlegte, liegt im pittoresken Gegensatz zwischen der die eines Erwachsenen übertreffenden Arm-Kraft des Knaben und seinen ansonsten drollig-hilflosen, dem gerade eben sitz- aber noch nicht stehfähigen Alter entsprechenden Proportionen und Bewegungsmustern.

Die Fragen nach der antiken Bildtradition des Mythos sowie der Datierung und Zuordnung der überlieferten Darstellungen des schlangenwürgenden Heraklesknaben wurden in der archäologischen Literatur wiederholt thematisiert. Was die rundplastischen Versionen anbelangt war es – auch hier – ein zentrales Anliegen der Forschung, die hinter den meist aus römischer Zeit stammenden Versionen bzw. Repliken stehenden Meisterwerke griechischer Zeit zu rekonstruieren. Diese konnten, angesichts der erst in der Spätklassik und im Hellenismus ‚entdeckten' naturnah-kleinkindlichen Proportionen des Knaben, nicht vor bzw. mussten in eben dieser Zeit entstanden sein.[10] Darüber hinausgehende, konkrete wie konsensfähige Ergebnisse stehen bislang aus. Die derzeit etablierte, im Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)[11] vertretene Typologie unterscheidet einen sitzenden und einen knienden Heraklesknaben bzw. Herakliskos. Diese beiden Kategorien sind jedoch kaum mehr als grobe formale Raster; beide beinhalten ikonographisch wie stilistisch heterogene Werke.

Kniende Herakles-Knaben sind deutlich in der Überzahl. Seit der Renaissance gehört ein in den Uffizien in Florenz aufbewahrte Herakliskos, der eine Schlange mit seiner Rechten über den Kopf nach oben reißt und mit der Linken ein weiteres Tier zu Boden drückt, zu den bekanntesten Darstellungen seiner Art (Abb. 4). Eine wohl auf das gleiche Vorbild zurückgehende, aus Rom stammende antike Replik gelangte nach St. Petersburg. Was das Motiv des Kniens anbelangt finden sich ähnliche Darstellungen u.a. auf Reliefs, Mosaiken, Gemmen und Münzen. Bei eingehenderem Vergleich der Details wird jedoch schnell deutlich, wie unterschiedlich diese Darstellungen sind. Dies betrifft die Körperhaltung, wobei z.B. das linke Bein bei einigen Versionen angewinkelt, bei anderen gestreckt ist, und insbesondere auch die Drapierung der Schlangen, die sich auf diverse Weisen mehr oder weniger häufig um die Gliedmaßen ringeln. Auch wenn sich zwei Grund- bzw. Prägnanztypen unterscheiden lassen, wobei der eine der Statue in Florenz entspricht (deren Gleichsetzung mit der bei Pausanis erwähnten Statue auf der Akropolis spekulativ bleibt) und der andere durch einen nach hinten und oben ausgestreckten linken Arm und einen eine Schlange zu Boden drückende Rechte charakterisiert sind, so bezeichnen diese eher die Gegenpole eines Spektrums individuell

9 z. B. Reiner VOLLKOMMER: Herakles. Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit. IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle VI, 1987, S. 7-30 insb. S. 14 f. Abb. 7.

10 BRENDEL (wie Anm. 7), S. 194.

11 LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae) IV, Zürich 1988, S. 827-830 (S. Woodford).

gestalteter Varianten denn dezidiert als solche abgrenzbare, als Vorbilder anzunehmende Statuen.[12] Auch wenn man die bereits bei den antiken Varianten vorkommenden Modifikationen der Knie-Haltung (wobei z.B. ein „kniendes Bein ins Profil gerückt" werden konnte) und eine – relative – künstlerische Freiheit von J.H. Cramer berücksichtigt, ist die Ableitung seines Gemäldes von den knienden antiken Herakliskoi ausgeschlossen. Durch das Knien, zumal mit gespreizten Beinen, wird der Körper frontal ausgerichtet und das Geschlechtsteil nach vorne gerückt. Der gemalte Herakliskos hingegen ist diesbezüglich diametral anders angelegt.

Ähnliches gilt für die im Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae dem zweiten, dem sitzenden Typus zugewiesenen Skulpturen.[13] Bekanntester Vertreter ist hier eine wohl mit einem Porträtkopf versehene Statue in Rom: der vergleichsweise ruhig, mit gestrecktem rechten und angezogenen linken Bein auf dem nackten Boden sitzende Knabe drückt mit der Linken eine Schlange auf den Boden. Mit der rechten hält er die andere, dem Untier tief in die Augen blickend, in Augenhöhe (Abb. 5). Die Unterschiede zum Herakliskos von J.H. Cramer sind, auch wenn künstlerische Freiheiten und unterschiedliche Schauseiten eingerechnet werden, erheblich und schließen ein Vorbild-Abbild Verhältnis aus.

Die sich einer klaren Typenscheidung weitgehend entziehende Variabilität der antiken Herakliskos-Plastiken dürfte ihrerseits Gründe haben. Offenbar lag seinerzeit die Intension weniger darin, exakte Kopien von bekannten Meisterwerken dieses Themas zu schaffen bzw. zu erwerben, sondern in der dekorativen und/oder symbolischen Qualität der Darstellung. Die impliziten politischen Dimensionen der Szene wurden bereits erwähnt. Mit einem Porträtkopf versehen wurden Darstellungen des Schlangenwürgers – mit heroisierenden Implikationen – auf Grabsteinen zitiert und wohl auch für Grab-

12 Zu den knienenden Herakliskos-Varianten s. LIMC (wie Anm. 11) S. 828-829; zur Statue Florenz, Uffizien Inv. Nr. 322 ebendort S. 829, Nr. 1624; BRENDEL (wie Anm. 7), Abb. 12; Mansuelli, G.A., Galleria degli Uffizi, Le Sculture I, Florenz 1958, Nr. 63; Andreas LINFERT: Boethoi. in: Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia. Ausstellung Bonn, hg. von Giesela HELLENKEMPER-SALIES, Hans-Hoyer VON PRITTWITZ und GAFFRON und Gerhard BAUCHHENSS. Ausstellung Bonn 1994, S. 831- 847, insb. 838 ff. Abb. 4. Die Statue ist seit 1589 in der Tribuna belegt. Der hochgestreckte rechte Arm und Teile des re. Beines wurden bereits vor 1600 ergänzt. In dieser Form wurde die Statue wiederholt kopiert, z. B. als Bronzestatuette, Padua, Mitte 16. Jahrhundert, H. 10,7 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum, Leihgabe Slg. D.M.J. Binder; I.N. B 17 – Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellung Frankfurt. Hg. von Hans BOL und Peter BECK, Frankfurt 1985/1986, Nr. 96 S.400 – die den Knaben weiter nach vorne geneigt zeigt. Die Replik in St. Petersburg s. LIMC Nr. 1625; BRENDEL (wie Anm. 7), Abb. 13. Eine weitere Replik tauchte unlängst im Schweizer Kunsthandel auf: Cahn Auktionen, Auktion 3, 19.9.2008, S. 208ff., Nr. 320 – eine 43 cm hohe Marmorstatuette aus der Slg. Henry Barbier. Eine in wesentlichen kompositorischen Aspekten spiegelbildlich angelegte Variante, wobei der Herakles-Knabe, auf seinem angewinkelten rechten Bein kniend, eine Schlange mit der Rechten zu Boden drückt und die andere mit der Linken nach oben reißt, tauchte unlängst im Kunsthandel auf, s. Gorny und Mosch, München, Auktion 168, 24.6.2008, Nr. 225 mit Abb. (Bronzestatuette, H 4 cm).

13 Zu den sitzenden Herakliskoi: LIMC (wie Anm. 11), S. 829-830, Nr. 1629-1838. Zur Statue in Rom, Capitolinisches Museum Gall.59 Inv. 247, ebendort Nr. 1634; Stuart Jones, Sculpt Mus. Cap. 128f. Nr. 54b Taf. 25; ein näherer Vergleich der im LIMC unter „Herakles alone, a snake in each hand, Kneeling" zusammengefassten Werke macht die erhebliche Varianz deutlich.

statuen jung verstorbener Knaben verwendet.[14] Auch wenn der Herakliskos auf J.H. Cramers Gemälde auf den ersten Blick antik aussehen mag, eine identifizierbare bzw. heute nachweisbare antike Plastik als unmittelbares Vorbild liegt ihm sicher nicht zugrunde. Der gemeinsame Nenner der betreffenden antiken Plastiken und der auf dem Gemälde dargestellten Plastik ist somit nicht viel mehr als ein nackter Knabe, der es mit Schlange(n) zu tun hat.

... eine barocke Statue des schlangenwürgenden Herakles-Knaben?

Darstellungen des sein erstes Abenteuer bestehenden Herakles blieben auch in der Nachantike – wohl aus ähnlichen Gründen wie zuvor – populär. Neben unmittelbaren Repliken und Wiedergaben der antiken Werke (vgl. Anm. 12), wurden seit der Renaissance in mehr oder weniger freier Anlehnung hieran neue Darstellungen des Themas geschaffen. Prominente Beispiele finden sich u.a. in Rom und in Florenz, wo Giovanni Bologna für Großherzog Francesco I. de´ Medici eine Serie von Heraklestaten schuf, die in der Uffizien-Tribuna aufgestellt waren, aber auch in Deutschland. Darstellungen des Herakliskos sind in entsprechenden Kontexten u.a. im Italienischen Saal der Landshuter Stadtresidenz (Thomas Hering, 1541), auf einem Stich von Heinrich Aldegrever (von 1550) und auf einer in der Schatzkammer der Münchner Residenz aufbewahrten Schmuckkassette von Wenzel Jamnitzer (1560) und zudem auf Tapisserien des 16. Jahrhunderts ebenso wie auf barocken Gemälden nachweisbar. Herakliskoi zieren diverse Schauplätze herrschaftlicher Machtdemonstration vom Brandenburger Tor (Tondo an der mittleren breiten Durchfahrt, linke Torquerwand, Entworfen von Gottfried Schadow) bis zum Thronsaal der Münchner Residenz (von Ludwig Schwantaler, 1830/32).[15] Mit allen den hier aufgeführten Darstellungen hat der Herakliskos von J.H.

14 Henning WREDE: Consecratio in formam deorum, Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1981, S. 239 Nr. 124 Taf. 17,2 – vgl. ebendort S. 240 Nr. 125 Taf. 17,1 – Statue in St. Petersburg, s.o. Anm. 13.

15 Zur nachantiken Rezeption s. u.a. Herkules. Tugendheld und Herrscherideal (wie Anm. 1), S. 10 Abb. 2 Kat. Nr. 6 (Kupferstich von Aldegrever); ein Relief-Tondo, Bronze 32,7 cm, von Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, gen. Antico, Mantua um 1480, London, Victoria und Albert Museum I.N. 58-1881, Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellung Frankfurt (wie Anm. 12), Nr.94, S. 397-398, zeigt den auf dem prunkvollen Bett knienden Knaben, beide Arme ausgestreckt, in den Händen jeweils eine Schlange, darüber Hera in einem von Pfauen gezogenen Wagen, daneben Amme und Mutter; Wolfger A. BULST: Der Italienische Saal der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 26, 1975, S. 123-176. Zur Schmuckkassette, die Wenzel Jamnitzer um 1550-1560 fertigte, aus dem Besitz des bayerischen Herzogs Wilhelm V. (lat. Inschrift: „Weltrum begleitet die hochgemuten Taten des Herkules, weil sie sich als Werke des Lebens erwiesen“), wobei der Herakliskos mit den Schlangen neben Taten des gereiften Helden auf dem Deckel erscheint, s. Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. Ausstellung Nürnberg. Hg. von Gerhard BOTT. Nürnberg 1985, Nr. 19, S. 224 f.; zum Brandenburger Tor: Barbara DEMANDT: Metamorphosen eines Tores. Pegasus-Onlinezeitschrift IV/1 26, 2006, Abb. 43 (www.pegasus-onlienzeitschrift.de/erga_1_2004_demandt.html). Die in Bayern befindlichen Denkmäler sind in „Die Eichstätter Datenbank zur Antike-Rezeption/Kunst“ (Dr. Peter GRAU) erfasst (www.1.ku-eichstaett.de/SLF/Klassphil/grau/eichst.htm).

Cramer, vom allgemeinen Gegenstand abgesehen, wenig gemein. Wenn schon nicht in der Antike, so ist sein Vorbild mutmaßlich unter den in Italien vor 1750 entstandenen Plastiken zu suchen. Herr Professor Sebastian Schütze, Queen`s University, Kingston, Canada, wird der Hinweis auf eine diesbezüglich besonders interessante, in verschiedenen Bronze-Güssen überlieferte Herakliskos-Statuette von Antonio Algardi verdankt (Abb. 6).[16] Sie zeigt den jungen Herakles auf einer auf dem flachen Boden liegenden Decke sitzend.

Nach links gewendet und offenkundig für eben diese Hauptansichtsseite konzipiert, hat er mit der ausgestreckten Rechten und der zur Brust hin angewinkelten Linken jeweils eine Schlange gepackt, dicht unterhalb von deren Köpfen. Mit dem Oberkörper ist er leicht zurückgewichen, den Blick auf die mit der Rechten gehaltene Schlange gerichtet. Sein linkes Bein ist gestreckt, das rechte angewinkelt. Gewisse Ähnlichkeiten zum Herakliskos des J.H. Cramer, vom Typus des Kopfes mit der in die Stirn fallenden zentralen Strähne, über das Motiv der mit einem Fuß nach vorne gezogenen Decke bis zur Anordnung der Arme, sind ebenso offensichtlich wie deutliche Unterschiede, etwa was die intendierte Schauseite und die gewissermaßen spiegelbildliche Anordnung der Beine anbelangt. Als unmittelbares Vorbild scheidet dieser Typus eben so sicher aus, wie die antiken Werke .... Angesichts der reichen Bild-Produktion von Renaissance und Barock lässt sich per se natürlich letztlich nicht ausschließen, dass es einen Herakliskos gegeben haben könnte, der J. H. Cramer als Vorbild diente. Eine Reihe von Details des Gemäldes, die bei eingehendem Vergleich mit den diversen Herakliskos-Darstellungen deutlich werden, machen diesbezüglich jedoch stutzig. Alle anderen Herakliskoi, antike wie nachantike, halten ihre Schlangen so, dass sie gelegentlich sich selber, aber in keinem Fall den jungen Helden beißen können. Ein Herakliskos, der wie der auf dem J.H. Cramer-Gemälde von einer Schlange fest in den Arm gebissen wird, kommt nirgends vor und wäre inhaltlich, schließlich ist er der prädisponierte Sieger, bedenklich ...

Schlangenlinien

Ein Schlangen-Vergleich unterstreicht die Ausnahmestellung des J.H. Cramerschen Herakliskos. Hinsichtlich der pittoresken Darbietung der Schlangen bleibt nur die Statue in Rom (Abb. 5) vergleichsweise zurückhaltend (was ggf. mit dessen Verwendung als Bildnisstatue zusammenhängen könnte, s. o.). Ansonsten aber ist für Schlangen-Darstellungen kennzeichnend, dass die Tiere ihre Opfer möglichst oft umschlingen, sich um deren Glieder winden und zudem in frei hängenden Partien in möglichst viele, mitunter ornamental wirkende und/oder die Figuren regelrecht überwuchernde Windungen gelegt sind. Dieser Gesichtspunkt, der etwa in der Laokoon-Gruppe in geradezu

16 Jennifer MONTAGU: Alessandro Algardi. Yale University Press 1985, S. 405 ff. Cat. A.127. Von dem um 1650 entstandenen Modell war noch 1719 eine Terracotta-Version nachweisbar. Bis heute haben sich mehrerer in Details abweichende Bronzegüsse der ca. 40 cm hohe Komposition erhalten, u.a. im Burghley House, Sammlung des Marquess of Exeter (Abb. 6), im Louvre, Paris und der Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rom.

archetypischer Weise veranschaulicht ist[17], lässt sich – mit unterschiedlichen Akzenten und unter Berücksichtigung nachantiker Ergänzungen der antiken Stücke – an fast allen der bereits erwähnten antiken und nachantiken Herakliskos-Statuetten explizieren. Das gerade die Schlangen-Darstellungen von den jeweiligen Künstlern gerne frei und phantasievoll ausgestaltet wurden, zeigt u. a. der Vergleich unterschiedlicher Güsse der A. Algardi-Bronze. Hier wurde der statuarische Typus des Herakliskos weitgehend getreu übernommen bzw. abgeformt, die Schlangen hingegen in der Werkstatt des jeweiligen Gießers erheblich modifiziert. Bei einer Variante wendet sich die mit der Rechten gehaltenen Schlange vom Knaben züngelnd ab, bei der anderen hat sie sich in ihren eigenen Leib verbissen ...(s. Anm. 16).

Demgegenüber ist der Leib der Schlange auf dem J.H. Cramer Bild, wie beschrieben, ein bogenförmig über den Bauch des Knaben gezogenes, glattes, homogen-starkes Gebilde. Eine zweite Schlange wiederum ist nicht sicher auszumachen und der Wurmfortsatz in der linken Hand des Helden macht weder als Kopf noch als Schwanz einer Schlange einen überzeugenden Eindruck. Dies alles kann kaum mit der limitierten Kunstfertigkeit des Kasseler Malers oder aber der Qualität seiner Vorlage begründet werden. Schlangenlinien malen kann schließlich jedes Kind.... Der bogenförmige Schwung des vermeintlichen Schlangenleibes und der Umstand, dass dieser hinter der rechten Hand des Knaben, zum Schlangenkopf hin, abrupt schlanker wird, legen vielmehr nahe, dass hier ursprünglich wohl gar keine Schlange intendiert und der Knabe somit auch kein schlangenwürgender Herakles war. Vielmehr dürfte zunächst tatsächlich ein Bogen gemeint gewesen sein und die Figur dementsprechend ein seinen Bogen schnitzender bzw. konkret ein dessen Spannkraft prüfender Eros / Amor. Mit seinen Händen hielt er jeweils ein Ende des Bogens, die Linke war vermutlich nach hinten-unten ausgestreckt. Eros versuchte den Bogen über seinen angewinkelten linken Oberschenkel zu biegen, was – wie sich in den angespannten Gesichtszügen spiegelt – offenkundig anstrengend war und die hohe Durchschlagskraft der Waffe des Liebesgottes bezeugte. Diese Konstellation erklärt schließlich auch das von Herakliskos-Plastiken abweichende Sitzmotiv des Knaben: während dort das kleinkindhaft-unbeholfene Knien oder ein ebenso wenig Beweglichkeit implizierendes Sitzen auf dem Boden, den Gegensatz zwischen Hilflosigkeit und übermenschlicher Arm-Kraft unterstreicht, wäre

17 Georg DALTROP: Die Laokoongruppe im Vatican. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung, Xenia. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen 5, 1982; Werner FUCHS: Die Skulptur der Griechen[4], München 1993, 380ff. Abb. 421; R. R. R. SMITH: Hellenistic Sculpture. (1992) 108-110 Abb. 143; Bernard ANDREAE: Laokoon und die Gründung Roms. Mainz [3]1994. Bei der Auffindung fehlte der rechte Arm des Laokoon. Dieser wurde von Fra Giovannangelo Montorsoli, wohl im Sinne Michelangelos, aus Stuck und als nach oben hin ausgestreckt, den Schlangenleib vom Körper wegreißend, ergänzt. Zur Rezeptionsgeschichte: Margarete BIEBER: Laocoon, The influence of the group since its discovery. Detroit 1942, 2.Aufl. 1967; Francis HASKELL, Nicholas PENNY: Taste and the Antique. The Lure Sculpture 1500-19000, New Haven/CT 1981, S. 243-247 Nr. 52 Fig. 125; Hanno Walter KRUFT: Metamorphosen des Laokoon. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks. Pantheon 62, 1984, S. 3-11 zuletzt Maria-Aurora VON HASE SALTO: Der „Laokoon“ – Ein Mythos wird zum Kunstwerk. Antike Welt 6, 2007, S. 37-45.

bzw. ist dieses Motiv bei einem Bogen-prüfenden Amor deplaziert. Dieser braucht eine sichere Sitzposition und Beinfreiheit, um seinen Bogen spannen zu können.

Im Rahmen der Umgestaltung zum Herakliskos, die angesichts des improvisatorischen Charakters letztlich wohl nur vom Maler des Bildes, von J.H. Cramer erdacht und realisiert sein kann, wurde rechts der Schlangenkopf angefügt und die vorher hinter dem Schenkel zu denkende, ursprünglich gar nicht oder, schräg hinter dem linken Knie, nur teilweise dargestellte linke Hand in ihrer jetzigen Position gemalt. Die zwangsläufig damit einhergehende Positionierung des linken Arms und der linken Schulter ist anatomisch unbefriedigend, was durch die sich an dieser Stelle im Braun-Grund des Bildes verlierende Tiefe einigermaßen geschickt kaschiert wird.

Noch deutlicher als am retouchierten Bild ließ sich die Verwandlung des Erosknaben in einen Herakliskos während der Restaurierung, nach Abnahme aller alten Übermalungen, nachvollziehen (Abb. 6). Unterhalb des Kinns sowie im Bereich der linken Schulter des Knaben waren offenbar bereits in Weiß ausgeführte Partien mit einer deckenden braunen Farbe übermalt worden, letzteres sicherlich im Kontext der veränderten Haltung des linken Arms. Zudem findet sich eine ähnliche, deckende braune Farbe zwischen der Außenkontur des Kopfes, der rechten Schulter und des rechten Oberarms. Hier wurde demnach ein ebenfalls bereits angelegter Flügel des Eros-Knäbleins ungeschehen gemacht. Dass bei alledem das Gemälde unvollendet blieb oder aber nur in großer Eile fertiggestellt worden sein kann, als weiterer Hinweis auf eine offenbar bewegte Entstehungsgeschichte des Bildes, wird angesichts der ursprünglich weitgehend undefiniert gebliebenen rechten Seite des Sockels und der darauf – wie auch immer – ruhenden marmornen Schale deutlich (vgl. Anm. 3).

Darstellungen des seinen Bogen schnitzenden und prüfenden Eros-Knaben sind seit der Antike bekannt. Am prominentesten war der Eros des Lysip, der allerdings einen stehenden und deutlich älteren, dem Putten-Alter entwachsenen Jungen zeigt.[18] Im Rahmen diverser „Scherzi di Amore“ kommen sich anstrengende oder auch leidende, etwa von Bienen gestochene oder von Venus gezüchtigte Eroten häufig vor. In entsprechendem Kontext bleibt das J.H. Cramer als Vorbild bzw. als erste Anregung dienende, barocke Werk zu suchen.[19]

---

18 Die um 330 v. Chr. entstandenen Bronze-Statue des Lysipp (H 130 cm), die ehemals im böotischen Thespiai stand, ist durch mehrere römische Repliken überliefert (zuletzt Caterina MADERNA: Die letzten Jahrzehnte: Form und Raum. In: Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II, Klassische Plastik. Peter C. BOL. Mainz 2004, S. 344 ff. Abb. 314-317 – auch zur Mehrdeutigkeit der vom Restaurator der Statue in Rom, Kapitolinische Museen, als Bogen-Prüfung interpretieren Handlung, wobei ehemals auch ein Entspannen des Bogens gemeint gewesen sein könnte); ein um 1800 entstandener Bronze-Abguss befindet sich in der Antikensammlung in Kassel (Inv. Nr. N1). Zu den überaus zahlreichen antiken Eros-Darstellungen s. zusammenfassend LIMC III (1986) S. 928, 933 ff. (Hermary-Caainatis-Volkommer), dito S. 1022 ff. s. v. Eros, Amor, Cupido (Blanc-Gury). Dem in diversen Überlieferungen tradierten Mythos zur Folge schnitzte sich Amor, noch bevor er laufen konnte, Pfeil und Bogen, um sie an Tieren, später aber an Menschen auszuprobieren.

19 In barocken Bildprogrammen kommen Eroten fast ubiquitär vor, die Identifizierung des – vorauszusetzenden – konkreten Vorbildes des von J.H. Cramer gemalten Eros, das wohl im Umkreis bzw. der Nachfolge von L. Bernini und A. Algardi zu suchen ist, steht aus. Die spontangenrehafte Mimik erinnert an Plastiken aus der Zeit Ludwig XV, etwa eines von einem Hummer

Warum wurde aus einem Amor ein schlangenwürgender Herakles?

Es bleibt die Frage, warum aus dem seinen Bogen prüfenden Amor ein Herakliskos geworden ist respektive warum J.H. Cramer, offenbar in großer Eile bzw. mit relativ wenig Sorgfalt, die beschriebenen Modifikationen vornahm. Dass er mutmaßlich in Rom das Grisaille-Gemälde im Rahmen eines mehr oder weniger förmlichen und konkreten Auftrags geschaffen hat, ist anzunehmen. Die Art aller von ihm überlieferten Bilder (Abb. 1-3) legt nahe, dass sie als – für welchen Kontext auch immer – Dekorationsstücke und damit als Bestandteile von programmatisch vornehmlich auf die Antike ausgerichtete Ausstattungsprogramme entstanden sind. Römische Kaiser, Amor und Psyche und der Herakliskos sind als Inhalte gesichert. Wie auch immer, offenbar war im intendierten Kontext ein (weiterer) Amor-Knabe nicht nötig, eine Herakliskos schien passender und/oder dem (bzw. für den) Auftraggeber wichtig zu sein. Hinsichtlich der dabei ursprünglich intendierten Verwendung des Herakliskos bleibt alles Weitere spekulativ: war er als Teil eines Herakles-Zyklus gedacht? Ein solcher Zyklus, zu dem es in aristokratischen Räumlichkeiten Parallelen gab, hätte zumal einem Raum der Kassler Residenz bzw. eines offiziellen Bauwerkes gut angestanden.... wobei derzeit aber keine weiteren Indizien für die (ehemalige) Existenz oder auch nur Planung eines derart ausgestatteten Raums in Kassel sprechen. Zudem gehört das Schlangenabenteuer des Herakleskknaben nicht zu den kanonischen Taten des Helden und wurde in entsprechenden Dekorationsprogrammen oft ausgespart.[20]

J. H. Cramers Grisaille-Gemälde waren offenbar von den kurz zuvor von Landgraf Wilhelm VIII. erworbenen Gemälden des Amsterdamer Malers Jacob de Wit angeregt worden[21], die er noch vor seiner Abreise nach Rom gesehen haben wird. Etwas Ähnliches, wobei die Bilder mutmaßlich nicht ad libitum sondern für einen konkreten architektonisch-inhaltlichen Rahmen intendiert waren, wird seinem Auftraggeber, mutmaßlich Wilhelm VIII. vorgeschwebt haben, als er den bis dato vor allem als Kopist in Erscheinung getretenen jungen Maler nach Rom schickte. In eben diesem Jahr, 1753, hatte Wilhelm VIII. Johann Heinrich Tischbein den Älteren (1722-1789) zum Hofmaler ernannt. Von dessen Souveränität war der mit seinen etwa 23 Jahren als Kopist tätige und damit noch quasi in Ausbildung befindliche J. H. Cramer in jeder Hinsicht weit entfernt. Als

---

gezwickten Knaben von Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759) oder eines Kindes mit Vogelkäfig von Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785).

20 Monumentale Herakles-Zyklen, die zumeist Darstellungen der sog. zwölf kanonischen Taten beinhalten, sind seit der Antike bekannt (z.B. die Metopen des Zeus-Tempels in Olympia, Frank BROMMER: Herakles. Die Zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur. Darmstadt 1979, 53ff.; zuletzt Herakles Herkules (wie Anm. 7), S. 56 ff. mit Lit.; nachantike Zyklen sind bzgl. der Anzahl und Auswahl der Szenen freier (vgl. etwa die Galleria die Ercole, Villa Belrespiro, nach Entwürfen von A. Algardi, s. MONTAGU (wie Anm. 16), S. 454 f. Nr. A. 198; zu den Statuetten von G. Bologna s. Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Lichtenstein, Ausstellung Frankfurt, hg. von Herbert BECK und Peter C. BOL, Frankfurt 1986/1987, S. 170 ff. (J. D. Draper, J. Hecht, O. Raggio), vgl. Anm. 15.

21 1752 wurden für die Galerie mehrere grossformatige Grisaille-Gemälde, die Jahreszeiten darstellend, des Amsterdamer Malers Jacob de Wit (1659-1764) erworben (GK 433, 271 x 146 cm), einer virtuosen Spezialität des für dieses frei mit antiken Motiven spielenden Genres bekannten Spezialisten.

letzterer, wohl nicht vor dem Sommer des Jahres 1753, in Rom eintraf, regierte Papst Benedikt XIV aus Bologna. Vergleichsweise liberal gegenüber den geistigen Entwicklungen seiner Zeit und u. a. mit Voltaire korrespondierend verfolgte er gleichwohl die menschliche Vernunft über göttliche Weisheiten stellenden Freidenker (wie Denis Diderot). Spätbarocke Malerei und Veduten, etwa von Giovanni Paolo Pannini, prägten den Stil der Zeit. Bereits 1751 war der zu diesem Zeitpunkt – relativ zu J.H. Cramer – nur etwa 4 Jahre ältere Anton Raphael Mengs (bereits zum dritten Mal) nach Rom gekommen, nun um in die Accademia di San Luca aufgenommen zu werden. Mit seinem an der Antike orientierten, akademisch-klassizistischen Ansatz stieg er schnell zum berühmtesten Maler seiner Zeit auf. Vier Jahreszeiten-Gemälde hat J.H. Cramer nach A.R. Mengs kopiert, was als eines der frühesten Belegen für die künstlerische Rezeption dieses Malers möglicherweise auch auf einen persönlichen Kontakt verweisen könnte (s.o. Anm. 5). 1755 schließlich, vermutlich weilte J.H. Cramer noch in Rom, betrat Johann Joachim Winckelmann erstmals die heilige Stadt.[22] In diesen Kontexten und Dunstkreisen war J.H. Cramer aus Kassel, vermutlich als Stipendiat seines Landesherren – in untergeordneter Stellung – mit dem dezidierten Auftrag, Kopien und dekorative Bilder zu liefern tätig. Unterschiede zwischen antiken Originalen, Kopien und Nachschöpfungen sahen er und/oder seine Auftraggeber offenbar noch nicht. Nachantike Vorlagen waren eben so gut, vielleicht sogar barock-dekorativer als antike ...

Während Winckelmann die später gelegentlich nach ihm benannte Epoche intellektuell-ideologisch prägte und A.R. Mengs zum Liebling der internationalen Aristokratie avancierte, kam es 1756 zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges. Wilhelm VIII., der sich auf die Seite Preussens geschlagen hatte, floh vor den anrückenden französischen Truppen. Eine Reihe der von J.H. Cramer gelieferten Bilder war bereits in Kassel inventarisiert. Das bemerkenswerte Herakliskos-Gemälde, soweit überliefert die früheste Darstellung dieses Themas in bzw. für Kassel überhaupt[23], gehörte nicht zu dieser Gruppe. In den Kasseler Verzeichnissen taucht es nicht auf. Dass es nach Kassel, zumindest in den Kasseler Raum gelangte, ist anzunehmen. Wann und in welchem – vermutlich weniger prominenten – Kontext es schließlich aufgehängt wurde, bleibt offen. Der im bekannten Werk von J.H. Cramer einzigartige kreativ-improvisierte und, zumal was den linken Teil der als Sitz des Herakliskos dienenden Basis anbelangt, unfertige Charakter des Gemäldes lässt sich vielleicht am besten vor dem historischen Hintergrund auflösen. Aus einem Liebesgott wurde ein heroischer Kämpfer. Als Identifikationsfigur eines (erwachsenen) Landgrafen war der Herakliskos offenkundig ungeeignet – als Symbol einer unterlegen erscheinenden, gleichwohl unbezwingbaren Per-

22 Zur politisch-künstlerischen Situation in Rom um 1750 vgl. August Bernhard RAVE: Gaspare Traversi. Heiterkeit im Schatten. Ausstellung Stuttgart 2003; Steffi ROETTGEN: Anton Rafael Mengs, 1728-1779, München 1999; Stefanie Gerrit BRUER: Winckelmanns Leben als Gelehrter in Rom. In: Winckelmann-Museum Stendal, hg. von Stefanie Gerrit BRUER. Stendal 1996, S.80-117; Hartmut SCHMIDT: Die Kunst des Reisens – Bemerkungen zum Reisebetrieb im späten 18. Jahrhundert am Beispiel von Goethes erster Italienreise. In: Goethe in Italien. Ausstellung Düsseldorf u. a., hg. von Jörg GÖRES, Mainz 1986-1987, S. 9-14.

23 Vgl. Stefanie HERAUEUS: Die Wiedergeburt des guten Geschmacks in Hessen. Landgraf Karl als Kriegsheld und Kunstmäzen, in: Tugendheld und Herrscherideal (wie Anm. 1), 79 ff. sowie ebendort S. 141 ff.

sönlichkeit war er gerade zu Beginn des Siebenjährigen Kriegs, in dem sich der Französische König und Wilhelm VIII. gegenüber standen, hochaktuell (vgl. Anm. 9). Dem vermutlich irrtümlich eingeführten Motiv der den Knaben in den Arm beißenden Schlage käme vor diesem Hintergrund eine hellsichtig-tragische Konnotation zu... Um ein Herakliskos-Bild von Grund auf neu zu malen war seinerzeit entweder keine Zeit und/oder kein Material mehr vorhanden; ein vorhandenes, unvollendetes Gemälde des Eros konnte ohne größeren Aufwand in einen solchen Herakles-Knaben verwandelt werden. Der unbeschwert-kreative Umgang mit ikonographischen Formeln, den J.H. Cramer hier exerziert, ist bemerkenswert und vermittelt einen prägnanten Eindruck von einer Kunst-Auffassung, in der es (noch) nicht um Authentizität oder eine Huldigung antiker Meisterwerke ging, sondern um eine antike wie nachantike Aspekte verschmelzende, auf einen konkreten kommunikativen Kontext hin ausgerichtete Bildersprache.

Was wurde aus J. H. Cramer um und nach 1756? Finanzielle Unterstützung durch den Landgrafen dürfte er nun vermutlich nicht mehr erhalten haben. Während sich A.R. Mengs aus ähnlicher Situation heraus scheinbar mühelos finanziell und karrieremäßig emanzipieren bzw. etablieren konnte, verschwand J. H. Cramer – zumindest den derzeit bekannten Archivalien nach – von der historischen Bühne. Was hätte für ihn näher gelegen, als sich nach anderen Auftraggebern umzusehen, etwa nach reichen Engländern, die er zuvor in Rom kennen gelernt haben könnte? Ob er um/nach 1756 verstorben oder aber mit einem J. H. Kramer identisch ist, der zwischen 1765 und 1775 in der Society of Artists, der Free Society und auch der Royal Academy in London mehrere Porträts, darunter das des Königs von Dänemark (1770) sowie Landschaften ausstellte, bleibt offen.[24] Angesichts seiner im Amor-Herakliskos demonstrierten (Ver-)Wandlungsfähigkeit wäre J. H. Cramer eine Karriere in London durchaus zuzutrauen. Wichtiger und (kunst-)wissenschaftlicher als Sentimentalitäten dieser Art ist das hier vorgestellte Amor-Herakliskos-Gemälde selber, als Zeugnis einer ihre Identität zwischen Antike, Barock und frühem Klassizismus suchenden Epoche. Der künstlerisch-ideologische Wandel, wie er sich auch in Kassel um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzog, ist in seiner Vielschichtigkeit und Dynamik dadurch zumindest um ein Gemälde konkreter fassbar geworden.

24 HERAUEUS (wie Anm. 2), S. 41; vgl. Gustav PARTHEY: Deutscher Bildersaal I, Berlin 1861, S. 302 f. sowie Anm. 3.

Abb. 1: J. H. Cramer, Der Herakles-Knabe im Kampf mit den ihm von Hera in die Wiege gelegten Schlangen, Öl auf Leinwand, 64 x 75 cm, um 1755, Privatbesitz

Abb. 2: J. H. Cramer, Amor und Psyche als Kinderputten, Öl auf Leinwand, 108 x 90,5 cm, Staatliche Museen Kassel, Inv. B 1775 Nr. 443, vor 1756

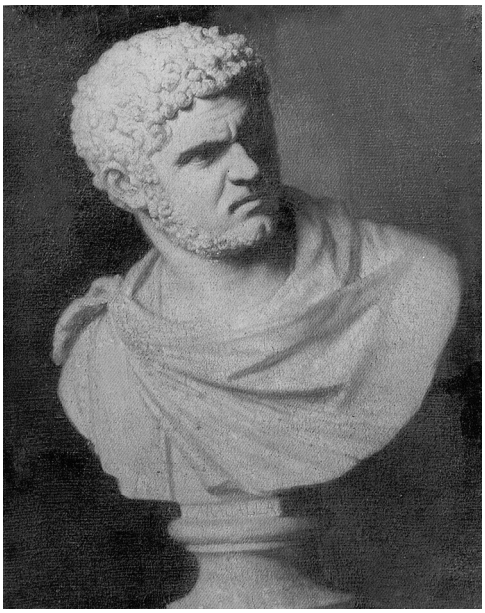

Abb. 3: J.H. Cramer, Kaiser Caracalla, nach Marmor gemalt. Öl auf Leinwand, 72,5 x 60 cm, Staatliche Museen Kassel Inv. 1749ff. Nr. 859, vor 1756

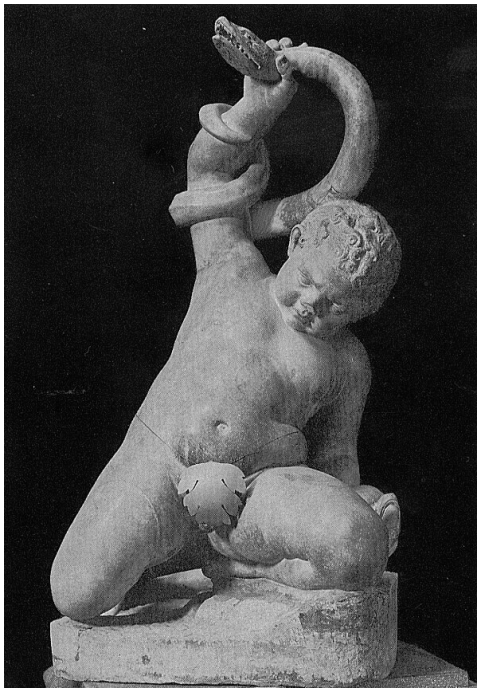

Abb. 4: Herakliskos, römische Marmorstatue nach hellenistischem Vorbild, Florenz, Uffizien Inv. Nr. 322

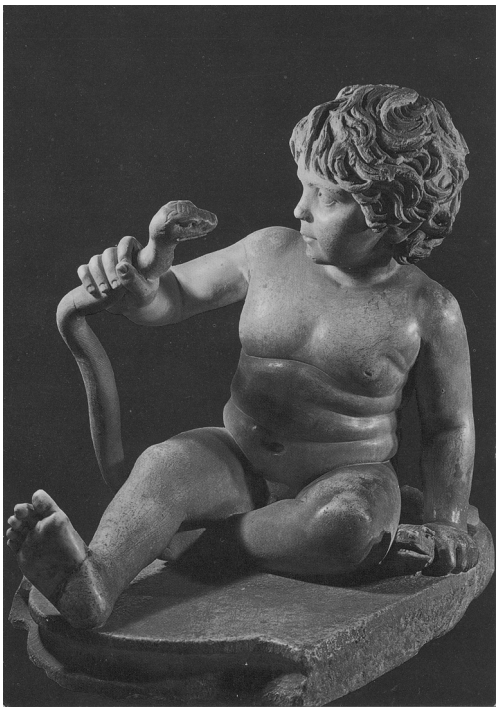

Abb. 5: Herakliskos, römische Marmorstatue nach hellenistischem Vorbild mit Porträtkopf, Rom, Capitolinisches Museum Gall.59 Inv. 247

Abb. 6: A. Algardi, Herakliskos. Bronze, H 40 cm, Burghley House, Sammlung des Marquess of Exeter (nach Jennifer MONTAGU: Alessandro Algardi. Yale University Press, 1985, Abb. 194)

Abb. 7: J. H. Cramer, Herakles-Eros-Knabe, Ausschnitt des Gemäldes Abb. 1 nach Entfernung alter Übermahlungen während der Restaurierung (Foto Heinrich Jakob).