

Volker Riedel

Winckelmannsches Gedankengut in Erich Arendts Bildbänden zur Welt des Mittelmeeres

Erich Arendt (1903–1984), ist vor allem als Lyriker und Übersetzer bekannt. Durch seine Reisen in die Provence und nach Sizilien 1929 und 1931, durch sein Exil in Spanien, insbesondere auf Mallorca, und seine Teilnahme am spanischen Bürgerkrieg sowie schließlich durch mehrere Reisen nach Italien, Südfrankreich und Griechenland von der Mitte der fünfziger bis zum Anfang der achtziger Jahre hat er eine enge Vertrautheit mit der Welt des Mittelmeeres – namentlich ihrer Inseln – gewonnen, die ihn wie keinen anderen Schriftsteller der DDR zu einer geradezu existentiellen Bindung an die Landschaft, die Menschen, den Mythos und die Kunst der Antike führte.

Zwischen 1959 und 1970 hat er die Bildbände »Inseln des Mittelmeeres«, »Griechische Inselwelt«, »Säule Kubus Gesicht« und »Griechische Tempel« veröffentlicht, deren großangelegte Vor- und Nachworte u. a. Auskunft geben über Erfahrungen und Erkenntnisse, die seinem dichterischen Spätwerk zugrunde liegen, über sein Welt- und Menschenbild, über sein Verhältnis zu Natur und Geschichte, über seine ästhetische Position und seine Vorstellungen von der Funktion der Kunst in der Gesellschaft.¹ Ein nicht geringer Teil seiner Ausführungen betrifft die Kultur, namentlich die bildende Kunst, der Antike – und hierbei scheint mir Winckelmannsches Gedankengut unverkennbar zu sein.

Arendt beruft sich zwar in diesen Texten niemals selbst auf den Begründer der Archäologie und Kunstgeschichte und sagt auch in seinen Interviews aus den siebziger Jahren nichts über eine Beziehung zu ihm; es gibt (wie ich mich bei einer Durchsicht seines Nachlasses überzeugen konnte) darüber keine brieflichen oder sonstigen schriftlichen Äußerungen; seine Bibliothek (die uns über seine Lektüre unterrichten könnte) ist nicht erhalten geblieben, und inwieweit er Literatur entliehen hat, konnte bisher nicht festgestellt werden – das heißt, beim gegenwärtigen Forschungsstand sind keine gesicherten Aussagen darüber möglich, ob und in welchem Maße der Autor vor oder bei der Abfassung dieser Texte Winckelmannsche Schriften gelesen hat und durch sie unmittelbar angeregt wurde oder ob er nicht vielmehr auf Gedanken zurückgriff, die bis zu einem gewissen Grade Gemeingut einer kultur- und kunstgeschichtlich interessierten Öffentlichkeit waren. Bekannt ist allerdings, daß Arendt in den siebziger Jahren im Winckelmann-Museum zu Stendal gearbeitet hat², woraus auf eine *bewußte* Affinität geschlossen werden darf. Und was vor allem erbracht werden kann, ist der Nachweis, daß Ideen des großen Aufklärers noch in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts auch außerhalb der eigentlichen Fachwissenschaft lebendig waren.

Am offenkundigsten zeigt sich dies in Arendts Ausführungen über vorbild-

liche gesellschaftliche Zustände als unerläßliche Voraussetzung für eine kulturelle, insbesondere künstlerische Blüte – zunächst bezogen auf die Griechen im allgemeinen, mit denen »die eigentliche, die Hochkultur des Mittelmeeres« begonnen habe³, später vor allem auf zwei Epochen: »de[n] frühe[n] minoische[n] Traum« und »die kurze weithin strahlende Zeit der Klassik«.⁴ Charakteristische Merkmale einer »Hochkultur« sind für Arendt das Fehlen einer Bürokratie orientalischen Stils und die Ausübung der Macht durch »die Gesamtheit der freien Bürger«⁵, das Nichtvorhandensein einer Theokratie und eines sakrosankten religiösen Dogmas⁶ und die absolute Diesseitigkeit des Denkens und Fühlens, eine Haltung der »Lebensfreude, Schönheit und Gesittung«.⁷ In einer derartigen Kultur steht »der Mensch« mit seiner »Tüchtigkeit«, seiner »Entfaltung«, seiner »Vortrefflichkeit«, seiner »Vervollkommnung« und seinem »Glück« im Mittelpunkt⁸; es herrschen ein Zusammenklang und eine freie Entwicklung seiner körperlichen und geistigen Kräfte⁹ sowie »die bruchlose Einheit weitestgespannter Bereiche des menschlichen Geistes«¹⁰, die gleichermaßen Künste, Philosophie und Einzelwissenschaften umfaßt¹¹.

Der große Gedanke Winckelmanns, daß in Griechenland die Freiheit des politischen Lebens die wesentliche Ursache für die Größe und Schönheit der Kunst gewesen sei – ein Gedanke, der im ersten Kapitel des vierten Buches seiner »Geschichte der Kunst des Altertums« explizit dargelegt wird¹² und der sein gesamtes Hauptwerk so konsequent durchzieht, daß Blüte und Verfall der Kunst jeweils konkret aus den gesellschaftlichen Zuständen abgeleitet werden –; dieser Gedanke bestimmt in hohem Maße auch das Antikebild Erich Arendts und kommt sowohl in Detailaussagen (wie in der Erkenntnis von der Einheit leiblicher und musischer Bildung¹³ oder in der Ablehnung des orientalischen Despotismus¹⁴) zum Ausdruck als auch darin, daß Erscheinungen des klassischen Altertums nahezu einen Leitbildcharakter für die Emanzipationsbestrebungen der eigenen Zeit erhalten. So wie Winckelmann eine klare Kampfposition gegen den fürstlichen Absolutismus und die »Unnatur« des politischen Lebens seiner Zeit bezogen und bürgerliche Zielstellungen entwickelt hat, wendet sich der engagierte Antifaschist Erich Arendt gegen den Mißbrauch der Macht in Vergangenheit und Gegenwart und sieht in der demokratischen Polis des 6. und 5. Jahrhunderts v. u. Z., die ihm geradezu ein »Anti-Staat« ist, »in dem das öffentliche Leben alles zu regeln versucht«¹⁵, die Antizipation eines Gemeinwesens, in dem (nach den programmatischen Worten des jungen Marx) »der wirkliche individuelle Mensch den abstrakten Staatsbürger in sich zurückerkämpft und als individueller Mensch in seinem empirischen Leben, in seiner individuellen Arbeit, in seinen individuellen Verhältnissen *Gattungswesen* geworden ist, [. . .] seine »forccs propres« als *gesellschaftliche Kräfte* erkannt und organisiert hat und daher die gesellschaftliche Kraft nicht mehr in der Gestalt der *politischen Kraft* von sich trennt«¹⁶.

In diesem Zusammenhang ist es kein Zufall, daß Arendts Antikebegegnung ebenso wie diejenige Winckelmanns vor allem am griechischen Altertum orientiert ist und das römische zwar im einzelnen anerkennt, insgesamt aber bedeutend geringer einschätzt. Stellt der Gelehrte des 18. Jahrhunderts »die Menschlichkeit der Griechen« und »das wilde Herz der Römer« einander entgegen und erklärt er prononciert: »in einem Staate, welcher auf den Krieg bestand, wird

wenig Gelegenheit gewesen sein, die Kunst zu üben«,¹⁷ so interessiert den modernen Autor bei aller Verwurzelung mit der »Lateinität«¹⁸ vor allem »das Griechische, die Gedächtnistiefe von Meer und Land, das Mythische, die »unbesiegbare Bläue«, was alther dort bewahrt ist«. ¹⁹ Die lateinische Welt blieb zwar bis zu seinem Lebensende präsent; der größte Teil seines Alterswerkes aber ist von griechischer Landschaft, griechischem Mythos und griechischer Kunst geprägt. Betont Arendt dabei in dem Band »Inseln des Mittelmeeres« bei den Römern neben menschenfeindlichen auch humanisierende und kulturstiftende Tendenzen,²⁰ so werden sie in »Griechische Inselwelt« merklich knapper und kühler behandelt²¹, und in »Säule Kubus Gesicht« werden ihre pragmatische Ausrichtung »auf Ausdehnung und Festigung der Macht« und ihre »barbarische Unwissenheit im Reich der Kunst« rigoros abgewertet: »Eine große, praktischem Nutzen unterstellte zivilisatorische Kultur. Dem geistig-seelischen Bedürfnis des Menschen, der Kunst gab sie wenig.«²²

Winckelmannsches Erbe dürfte auch darin zu sehen sein, daß Arendt nicht nur die gesellschaftlichen, sondern auch die natürlichen landschaftlich-klimatischen Bedingungen menschlichen Lebens und Schaffens²³ in seine Betrachtungen einbezieht. So ist für ihn das Dasein der mittelmeerischen Menschen gleichermaßen durch die »Härte« wie durch die »Schönheit« einer elementaren Landschaft geprägt, die die Bewohner sowohl bedroht als auch stählt und ihnen »eine Möglichkeit, ein Stück Heimat des Menschen« gibt.²⁴ Die »Klarheit der Dinge und ihre gebieterische Realität«, des »Himmels stete Bläue« und die »formende Macht griechischer Meereslandschaft« hätten »Sinnenstärke« und »Realitätssinn« der Inselbewohner befördert und sich in Architektur und Plastik der Antike, bis zu einem gewissen Grade auch noch im Bauen und in der Lebenshaltung der Gegenwart niedergeschlagen.²⁵

Was nun die Einschätzung der griechischen Kunst selbst betrifft, so zeigen sich auch hierin verwandte Grundpositionen. Winckelmann sah sie durch »eine edle Einfalt, und eine stille Größe«, durch »Harmonie« und seelische »Großheit« charakterisiert,²⁶ führte aus, daß der »höchste Vorwurf« der Kunst der Mensch sei²⁷, ja, daß in der Kunst noch »mit mehrerer Richtigkeit« als in der Philosophie der Satz vom Menschen als »aller Dinge Maß und Regel« gelte²⁸, und fand in der (wie er sie nannte) »idealischen Schönheit« der griechischen Meisterwerke²⁹ eine Einheit von Göttlichem und Menschlichem vollendet, vertrat also – ohne dies polemisch zu akzentuieren – einen Gottesbegriff, der fern von transzendenten oder politisch-ideologischer Gewalt war: »Die höchste Schönheit ist in Gott! und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden.«³⁰

Arendt betont die Stellung des Menschen in seiner Individualität gegenüber den Instanzen politischer und religiöser Macht, eine uneingeschränkt aufs Diesseits ausgerichtete Haltung, Klarheit, Einfachheit, Harmonie und Maß. Die minoische Kunst ist für ihn gekennzeichnet durch »Daseinsfreude«, durch »Freude an« und »Einssein mit [. . .] der Natur«, durch »Lust am Leben« und eine »Lebensverherrlichung, ein Preisen der Daseins-Schönheit im Geschlecht«; sie ist »Ausdruck intensiver Daseinslust und eines Lebensgenusses in reiner Kraft, einer Schwerelosigkeit ohne Schwäche, ohne Überfeinerung«, verkörpert »An-

mut, Sinnenfreude und Farbigkeit« und ist »lebenszugewandt« selbst auf den Sarkophagen.³¹ An der archaischen Kunst ist ihm die Säule »das Abbild des Menschen symbolhaft-leibhaftig«,³² und die Kouroi (die freiplastisch gearbeiteten Jünglingsgestalten aus dem 7. und 6. Jahrhundert v. u. Z.), in denen sich »aus der Leibhaftigkeit der Säule [...] des Menschen allseitige Gestalt« herauschält, die sich von der »Tempelfassade« und somit von der »Götterwillkür« lösen und die dadurch den »Beginn der ersten *profanen* Kunst auf der Erde«, ein »Heraustreten in die Freiheit« bedeuten, »künden des Menschen unabsprechbare Schönheit, seinen Stolz« und seinen »Triumph über die Urangeist des Todes«, sind ein »entschiedenes Schreiten hin zur Menschwerdung des Menschen, zum Aufbruch in sein freies Eigensein.«³³

Auch Gebilde der Baukunst, die gemeinhin in erster Linie nicht der Verherrlichung von Individuen, sondern der Repräsentanz staatlicher und sakraler Macht dienen – nämlich Paläste und Tempel –, sieht Arendt als humane Schöpfungen griechischen Geistes. Die Paläste auf Kreta sind ihm – im Gegensatz zur »schreckenverbreitend[en]«, »lebensfeindliche[n] Machtsphäre« der mykenischen Burgen – »wohnlich, gefällig, lebbar«³⁴, zeugen von »Daseinserfülltheit« und »Gelöstheit«: »Nirgends war hier eine Schaustellung der Macht, nirgends eine erdrückende, gebieterische Monumentalität, das Zeichen von Despotie oder des inneren Zerfalls. Alles [...] diente dem Leben, war seine Funktion, alles ein Bemühen, die Schönheit der Welt einzufangen und einzubeziehen in den gepriesenen, gelebten Augenblick.«³⁵

Die griechischen Tempel aber sind ihm Ausdruck einer Religiosität, in der »das Göttliche« nur noch »in Menschengestalt [...] wahrgenommen« wird,³⁶ in der – und dies drückt Arendt im Unterschied zu Winckelmann sehr wohl polemisch aus! – die Götter weder unnahbar, furchteinflößend und überdimensional wie orientalisch Gottheiten noch jenseitig, den Leib verachtend und Niederknien fordernd wie der christliche Gott, sondern diesseitig, leiblich schön, von hellem Verstand und menschlich in höchster Vollendung sind, »eine Gewähr für das Gedeihen des gemeinschaftlichen Lebens«³⁷. Die Tempel sind folglich Zentren des Lebens in der demokratischen Polis, fern jeder außermenschlichen Monumentalität: »Eine dem Menschen geschlossen-offene Form, ein Baukörper, der als ein lebendiger Leib mit Gliedern, als ein Ganzes geschaut sein will, maßvoll in seinen Dimensionen, der in seinem Wuchs und Säulenglanz beglückt, human wirkt, ausgeglichen in den Proportionen. [...] Ein unerhörter Ausgleich von Gegensätzlichkeiten, von Horizontalen und Vertikalen waltet in diesem Bauwerk, eine anmutig gefügte, spannungsreiche Architektur, die unter einer vernunftvollen Gesetzmäßigkeit gefügt ist.«³⁸

Immer wieder rühmt Arendt – sei es knapp andeutend wie in »Inseln des Mittelmeeres«, sei es geschichtsphilosophisch verallgemeinernd wie in den eben zitierten Sätzen aus »Säule Kubus Gesicht«, sei es kunstgeschichtlich detailliert präzisierend wie in »Griechische Tempel« – »Anmut und offene[n] Geist der Griechenwelt«, die »heitere erste Stille«, die »Vollkommenheit räumlichen Maßes« und einen »Geist, der die Schönheit als Gesetz und eine erste Achtung des Lebens wollte«,³⁹ die »spannungsgeladene innere Größe, eines Baugebildes innewohnende Kraft, Dauer und Feste manifestierend in überschaubarer Wohlformtheit und leibhafter Klarheit«, »Einfachheit und Intensität«, die »leben-

dige[-] Ganzheit, die kein Nebensächliches duldet«, »harmonisches Gleichgewicht« und »maßgerechte Schönheit«.⁴⁰ Namentlich Parthenon und Erechtheion als »lebendiger Organismus«, »lebendige Harmonie« und »Schönheit in der Einfachheit« hätten »die Gesetze der Vollkommenheit« am deutlichsten zutage treten lassen.⁴¹

Dabei ist für beide Autoren charakteristisch, daß die Kunst zwar von der »Beobachtung der Natur«⁴² auszugehen, sich aber nicht in einer simplen »Nachahmung der Natur«⁴³ zu erschöpfen habe. Winckelmann findet in den griechischen Meisterwerken »nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur«⁴⁴ und rühmt an den alten Künstlern, daß sie angefangen haben, »sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur«⁴⁵. Der Schöpfer des Apollo im Belvedere zum Beispiel habe sein »Werk gänzlich auf das Ideal erbaut« und »nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen«.⁴⁶ Künstler und Gelehrte hingegen, die sich ausschließlich oder vorrangig auf die Nachahmung der Natur fixieren, finden Winckelmanns unverhohlenen Spott.⁴⁷

Für Erich Arendt nun gelten bereits an der prähistorischen Kunst das »große Erwachen zu einer Gestaltung, diese Überwindung nackter Triebhaftigkeit und kosmischer Lebensangst, [...] der schöpferische Akt, das Dauern in Bild und Symbol« als charakteristisch; es sei nicht »um bloße Darstellung, Spiegelung oder Nachahmung der Natur« gegangen, auch wenn »Lebensnähe und -unmittelbarkeit« erreicht wurden, sondern um »die mystische Verbundenheit von Bild und Realität«. Neben und vor dem prähistorischen Realismus habe eine völlig abstrakte Kunst gestanden, deren Ziel »die geistige Wiedererschaffung der grenzenlos chaotischen Welt« gewesen sei und die »im völligen Gegensatz zu jedem Naturalismus« gestanden habe. »Abstraktion wie Realismus, geistiges wie reales Erfassen von Welt«, »ein äußerstes Abstraktiosvermögen und eine intensive Realitätsschau« hätten sich wechselseitig durchdrungen.⁴⁸

In ähnlicher Weise ist für Arendt »das hohe Prinzip der Vervollkommnung, der Vollkommenheit« in der griechischen Kunst »die Harmonie, die die sich widerstreitenden Realitäten in Gleichgewicht hält«: »Grunderlebnis eines frühen Volkes: alles hat sichtbar zu werden! Auf daß für das urmächtig Wilde, das Dumpfe kein Raum bleibt. Sichtbarkeit als geistiges Element, aus eigenster innerer Bedrohung heraus. [...] Nicht die Realität selber ist das Ziel, nicht der Realismus das Prinzip der griechischen Kunst, weder in der Frühzeit noch in der Klassik, dem Gipfel. Sondern Gleichmaß, Harmonie und dann ein Gesetz, das das Endliche wie das Unendliche faßt: der Goldene Schnitt. Bloße Realitätsschau begann erst in der Zeit des Zerfalls.«⁴⁹

Wir sollten uns bei diesen Ausführungen nicht an der Verwendung bestimmter Begriffe stoßen, sondern an die in Frage stehende Sache halten. Wenn Winckelmann der »individuellen« eine »idealische Schönheit« entgegenstellt, so bedeutet dies (nach heutiger Terminologie) nicht eine Absage an eine realistische Kunst, sondern – wie die nähere Charakterisierung der »individuellen Schönheit« als »auf das Einzelne gerichtet« und der »idealischen« als »eine Wahl schöner Theile aus vielen Einzelnen und Verbindung in Eins« belegt – eine Orien-

tierung an typischen und wesentlichen Merkmalen der Wirklichkeit, wie sie durch die Aktivität und Eigenständigkeit des Künstlers erkannt und gestaltet werden.⁵⁰ Und in Arendts scheinbar genereller und leicht provokatorischer Distanzierung vom »Realismus« zeigen sich tatsächlich einmal eine prononcierte Abkehr von Auffassungen früherer Jahre, die das Wesen einer realistischen Kunst ausschließlich oder vorwiegend in der Wiedergabe der objektiven Realität sahen, und zum anderen die nachhaltige Hinwendung zu den Möglichkeiten der Kunst, die Wirklichkeit wertend in bezug auf den Menschen darzustellen, in hohem Grade die historisch, sozial und individuell bestimmte Subjektivität des Künstlers und seiner Phantasie in diese Darstellung einzubringen und in Wechselbeziehung mit den Rezipienten zu einem wirkenden Moment des gesellschaftlichen Lebens zu werden. Es sind dies Prinzipien, die nach unserem gegenwärtigen Erkenntnisstand – und das heißt: bei der Betonung weniger des Bildcharakters als der Funktionsbestimmung der künstlerischen Tätigkeit – dem Realismus nicht nur nicht entgegenstehen, sondern vielmehr zu seinen spezifischen Merkmalen gehören⁵¹ und die überdies mit der allgemeinen Erkenntnis aus Lenins »Philosophischen Heften« korrespondieren: »Das Bewußtsein des Menschen widerspiegelt nicht nur die objektive Welt, sondern schafft sie auch.«⁵²

Schließlich ist für Arendt ebenso wie für Winkelmann die griechische Kunst nicht allein ein historisches Phänomen, das es in seiner Eigenart zu beschreiben gilt, sondern sie hat zugleich eine aktuelle – beispielhafte, vorbildliche, maßstabsetzende – Funktion. Namentlich in »Säule Kubus Gesicht« stellt er einer Kunst, die sich um nichts als »Wirklichkeitstreue« und »Eroberung des Raumes« bemüht und »vor allem die Realitäten des äußeren Lebens will«,⁵³ jene entgegen, die den ganzen Menschen zu ihrem Gegenstand und Adressaten hat, gehen die kunsthistorischen Aussagen unmittelbar in kunsttheoretisch-aktuelle über: »Die Gefühlswelten, das Poetische im Menschen, das Übersinnliche seiner Seelenzustände, das Irrationale des Unbewußten« seien seit der Renaissance in Europa »zum überwiegenden Teil brach geblieben«. Die Folge einer solchen Reduzierung des Kunstverhaltens auf das äußerliche Leben sei gewesen, daß »die übrigen Kräfte der menschlichen Psyche in die Gestaltung bloßer Subjektivismen, in die reine Abstraktion als Ausdruckswert (Dynamismus, Tachismus), in die Symbolwelt eines Surrealismus« getrieben worden seien. Die griechische Kunst aber sei ein erstes Beispiel für eine Kunst, die »den Menschen mit all seinen Gefühls- und Bewußtseinswelten als ihren eigensten unveräußerlichen Wert, als ihr Zentrum hat« – und damit für eine Kunst, wie sie in »unsere[r] Welt« wieder möglich werde.⁵⁴

Bei allen Gemeinsamkeiten zwischen den Antikebildern Winkelmanns und Arendts dürfen freilich auch die gravierenden Unterschiede nicht außer acht bleiben: Unterschiede, die teils auf den enorm gewachsenen historischen und kunsthistorischen Erkenntnisstand, teils auf die weltanschauliche Entwicklung von der bürgerlichen Aufklärung des 18. zum wissenschaftlichen Sozialismus des 20. Jahrhunderts und teils auf die spezifische Kunstprogrammatische des modernen Autors zurückzuführen sind.

Während für Winkelmann die Regierungsjahre des Perikles »die glücklichsten Zeiten für die Kunst in Griechenland und sonderlich in Athen« gewesen sind⁵⁵ und überhaupt die Antikerezeption der deutschen Klassik sich primär am

Perikleischen Athen orientierte, führt Arendt prononciert aus, daß nicht Griechenland, sondern Kreta die »Wiege der europäischen Kultur, der Künste und Wissenschaften« gewesen sei. Das kretische Reich im 3. und 2. Jahrtausend v. u. Z. ist ihm das »Goldene Zeitalter, mit dem Europa begann«, »eine frühgeschichtliche Hochkultur, die in ihrem Reichtum, ihrer Pracht, ihrem Adel sich nur mit den höchsten Zivilisationen vergleichen läßt«, »eine Frühzeit während Friedens, voll von Lebensfreude, Schönheit und Gesittung«, eine »Kultur, in deren Zentrum der Mensch stand mit seinem Glück.«⁵⁶ Die demokratische Polis hingegen weise – bei aller Anerkennung, die Arendt ihr zollt – bereits einen (von Winckelmann nicht erwähnten) Mangel auf: die »Sklavenvirtschaft«.⁵⁷

Arendt hält sich zwar ebensowenig wie Winckelmann frei von einer ahistorischen Verklärung der alten Welt – die Interpretation der minoischen Kultur etwa sieht davon ab, daß es auch bereits auf Kreta soziale Unterschiede gab und wir wohl von einer Variante der Klassengesellschaft altorientalischen Typs sprechen müssen; die Beschreibung des Perikleischen Athens ist mehr am Polis-Leitbild als an der Polis-Realität orientiert –; dennoch vermeidet er eine pure Gleichsetzung von Vergangenheit und Zukunft, verzichtet auf eine Normierung der antiken Kunst und weist auf die Neuartigkeit und Eigenständigkeit der gegenwärtigen Epoche hin, die im Unterschied zum Altertum »ihre tiefe Transparenz aus der Durchsichtigkeit der Geschichte des Menschen, der Erde und des Kosmos hat«⁵⁸. Wo Winckelmann noch ziemlich direkt zu einer »Nachahmung der Alten« aufrief⁵⁹ – wenn er darunter auch nicht »die knechtische Folge«, sondern eine »mit Vernunft geführet[e]«, zu »etwas Eigene[m]« werdende Nacheiferung verstand⁶⁰ –, dort geht Arendt methodisch-paradigmatisch vor, beschränkt sich auf die Aussage, daß die Antike für ein menschenwürdiges Leben »ein erstes Vermächtnis solcher Möglichkeiten in der Kunst« schuf⁶¹.

Eine wesentliche Modifizierung hat Winckelmannsches Gedankengut bei Arendt auch darin erfahren, daß bei dem Gelehrten des 18. Jahrhunderts die humanisierenden Potenzen der Kunst noch eng mit einer Harmonisierung und Idealisierung verbunden waren und die »Schönheit« uneingeschränkt »als der höchste Endzweck, und als der Mittelpunkt der Kunst« gepriesen wurde,⁶² während bei dem modernen Schriftsteller diese humanisierenden Potenzen – auch wenn die Begriffe »Harmonie« und »Schönheit« einen hervorragenden Stellenwert einnehmen – einhergehen mit einem genauen Wissen um die Widersprüche und die Tragik des menschlichen Lebens. Erich Arendts Kunstkonzeption ist dialektisch par excellence. Eine wichtige Rolle spielt in ihr der Begriff des »Maßes«, »des »Menschenmaßes« – aber es ist ein Maß, das erst nach langem und schwerem Kampf errungen wurde und das der Überwindung natürlicher und sozialer Schranken und der Lösung geschichtlicher Antinomien dient. »Alles Ungeheuerliche, Finstere, Wirre und Wilde«, lesen wir in »Inseln des Mittelmeeres« von der Kultur der Griechen, »ward von einem milderem, humaneren Leben durchdrungen, unter dem Wirken des Geistes gegliedert, mit Ausgeglichenheit und Maß in eine gültige menschenbildende Form gebracht.« Die »Schönheit als Gesetz« und die »Achtung des Lebens« seien errungen worden »trotz des Wissens um die Tragik des Seins und die Blindheit des Verhängnisses, das immer einbrechen kann«.⁶³ In »Griechische Inselwelt« führt Arendt aus, daß erst »in einem schweren Prozeß voller Gefahr, Tragik, Scheitern und endlosem

Mühen ein Gelingen, ein Maß für das Leben, die Dinge und das Handeln« erwachsen sei, »das ganz des Menschen ist«. ⁶⁴ In »Säule Kubus Gesicht« weist er darauf hin, »daß der Tag jener Menschen« durchaus nicht »in Harmonie verlief«, sondern daß der »Willen zu menschlichem Maß und Harmonie« errungen worden sei »als eine Zielsetzung, als ein Entwurf des Lebens, das selber keineswegs maßvoll, vernünftig war«. ⁶⁵ Und in »Griechische Tempel« heißt es abschließend: »Das die Doppelgesichtigkeit der ganzen hellenischen Epoche: Unsägliche Gefährdung und ein heller Wille zur Überwindung, in Maß und Gestaltung.« ⁶⁶

Es kann im Rahmen dieses Vortrages nicht ausgeführt, soll aber wenigstens angedeutet werden, daß in Arendts Gedichten (»Gesang der sieben Inseln«, 1956; »Ägäis«, 1967; »Feuerhalm«, 1971; »Memento und Bild«, 1976; »Zeitsaum«, 1978; »entgrenzen«, 1981) das Widersprüchliche, Konfliktreiche sowohl der mittelmeeerischen Landschaft wie auch der antiken Geschichte bedeutend stärker hervortritt und daß die humanisierenden Potenzen der Kunst noch deutlicher aus einer krisenhaften Wirklichkeit hervorgehen. ⁶⁷

Nicht zufällig nimmt in Arendts kunstgeschichtlichen und -philosophischen Ausführungen das klassische Griechenland weniger Raum ein als ältere Kulturen. Mehr als eine in ihrer Schönheit und Harmonie *vollendete* Kunst berührt ihn der *Beginn* einer Kunst, die aus dem ursprünglichen Dunkel hervortritt und dessen Spannungen noch ahnen läßt. ⁶⁸ Wo Winckelmann sich vorrangig auf Werke aus klassischer und nachklassischer Zeit stützt – darunter durchaus auch solche, die bereits den Beginn einer geglätteten höfischen Kunst anzeigen –, dort trägt Arendt in der Wahl seiner Gegenstände gleichermaßen den krisenhaften Erfahrungen unserer Epoche wie den Entdeckungen der Kunstgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert Rechnung. ⁶⁹ Insbesondere der Kouros ist ihm »das reinste menschliche Antlitz, das je geschaffen war«: »Mit dem Lächeln des Kouros ist die seit Urzeiten herrschende Absolutheit des Sakralen gebrochen, der Ewigkeits-Mythos auf ein Irdisch-Humanes geleitet, in ihm verwurzelt. In Einklang gebracht sind im Bereich dieses Lächelns das Dämonische, Blutige, das des Menschen Anfang war, und das Geistige.« ⁷⁰

Daß die Werke einer *frühen* Kunst bereits *späte* Produkte eines historischen Prozesses sind, gehört zu den grundlegenden Aussagen Erich Arendts, die sich – in Übereinstimmung mit neueren altertumswissenschaftlichen Erkenntnissen – von den Überlegungen des 18. Jahrhunderts deutlich abheben, in denen eher (relativ) *späte* Werke als Zeugnisse einer *frühen* Kultur gewertet wurden; in dem Gedanken aber, daß trotz aller Spannungen der Geschichte der Mensch in der Lage ist, sein eigenes »Maß« zu finden und es im sozialen wie im geistig-künstlerischen Bereich zu verwirklichen, lebt, neben vielen anderen Erfahrungen und Traditionsbezügen, im Schaffen dieses sozialistischen Schriftstellers auch das »Erbe« des Aufklärers Winckelmann.

Anmerkungen

¹ Erich Arendt / Katja Hayek-Arendt, Inseln des Mittelmeeres. Von Sizilien bis Mallorca. Leipzig 1959; Erich Arendt / Katja Hayek-Arendt, Griechische Inselwelt. Leipzig 1962; Erich Arendt, Säule Kubus Gesicht. Bauen und Gestalten auf Mittelmeerinseln. Dresden 1966; Griechische Tempel. 42 Bildtafeln. Aufnahmen und Geleitwort von Erich Arendt. Leipzig 1970. – Vgl.

- auch Volker Riedel, Härte und Schönheit. Erich Arendts Begegnung mit der Welt des Mittelmeeres. – In: Neue Deutsche Literatur (in Vorbereitung).
- ² Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Max Kunze.
- ³ Arendt, Inseln des Mittelmeeres (wie Anm. 1), S. 11.
- ⁴ Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 9.
- ⁵ Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 23. – Vgl. Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 13 f.
- ⁶ Vgl. Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 11, 14; Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 19.
- ⁷ Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 11 f.
- ⁸ Arendt, Inseln des Mittelmeeres (wie Anm. 1), S. 11; Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 12, 14.
- ⁹ Vgl. Arendt, Inseln des Mittelmeeres (wie Anm. 1), S. 11; Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 13 f.; Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 25.
- ¹⁰ Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 14.
- ¹¹ Vgl. Arendt, Inseln des Mittelmeeres (wie Anm. 1), S. 11 f.; Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 14 f.; Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 22.
- ¹² Johann Winckelmanns sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe. Hrsg. v. Joseph Eiselein, I–XII, Donauöschingen 1825–29, Bd. 4, S. 18–26. – Über Winckelmanns Verhältnis zur Antike vgl. auch: Volker Riedel, Winckelmann und Lessing, Gemeinsamkeiten und Unterschiede im klassischen deutschen Antikebild. In: Winckelmanns Wirkung auf seine Zeit: Lessing – Herder – Heyne. Hrsg. v. Johannes Irmischer. Stendal 1988, S. 29–45.
- ¹³ Vgl. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. – In: Winckelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 10–20.
- ¹⁴ Vgl. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. – In: Winckelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 3, S. 134, 277.
- ¹⁵ Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 13.
- ¹⁶ Karl Marx, Zur Judenfrage. – In: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke. Berlin 1956 ff., Bd. 1, S. 370.
- ¹⁷ Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. – In: Winckelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 16 / Bd. 5, S. 279.
- ¹⁸ Verstehen und Verständlichkeit. Gespräch mit Erich Arendt. [Gesprächspartner: Achim Roscher.] – In: Neue Deutsche Literatur 21 (1973) 4, S. 129.
- ¹⁹ Stunde der Akademie mit Erich Arendt. – In: Mitteilungen der Akademie der Künste der DDR 17 (1979) 8, S. 13.
- ²⁰ Vgl. Arendt, Inseln des Mittelmeeres (wie Anm. 1), S. 13 f.
- ²¹ Vgl. Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 16.
- ²² Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 31–34. (Zitate: S. 32, 34.)
- ²³ Vgl. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung . . . – In: Winckelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 7, 10; Geschichte der Kunst des Altertums. Ebd., Bd. 3, S. 122 bis 139 / Bd. 4, S. 8 f.
- ²⁴ Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 5, 23.
- ²⁵ Arendt, Inseln des Mittelmeeres (wie Anm. 1), S. 7 f.; Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 8, 19, 22.
- ²⁶ Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung . . . – In: Winckelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 30; Geschichte der Kunst des Altertums. Ebd., Bd. 5, S. 224.
- ²⁷ Winckelmann, Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. – In: Winckelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 207. – Vgl. Geschichte der Kunst des Altertums. Ebd., Bd. 3, S. 125 / Bd. 4, S. 140.
- ²⁸ Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. Hrsg. v. Wilhelm Senff. Weimar 1964, S. 401.
- ²⁹ Vgl. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung . . . – In: Winckelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 10; Geschichte der Kunst des Altertums. Ebd., Bd. 4, S. 62.
- ³⁰ Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. Ebd., Bd. 4, S. 60.
- ³¹ Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 11–13.
- ³² Ebd., S. 15.
- ³³ Ebd., S. 17 f. – Vgl. Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 30.

- ³⁴ Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 22.
- ³⁵ Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 14.
- ³⁶ Ebd., S. 21.
- ³⁷ Ebd., S. 23 f. (Zitat: S. 23.) – Vgl. Arendt, Griechische Tempel (wie Anm. 1), S. 47, 50.
- ³⁸ Ebd., S. 24 f.
- ³⁹ Arendt, Inseln des Mittelmeeres (wie Anm. 1), S. 12 f.
- ⁴⁰ Arendt, Griechische Tempel (wie Anm. 1), S. 48, 51 f.
- ⁴¹ Ebd., S. 81, 85.
- ⁴² Winkelmann, Gedanken über die Nachahmung ... – In: Winkelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 17.
- ⁴³ Ebd., S. 23; Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 7.
- ⁴⁴ Winkelmann, Gedanken über die Nachahmung ... – In: Winkelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 10.
- ⁴⁵ Ebd., S. 17.
- ⁴⁶ Winkelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. Ebd., Bd. 6, S. 221.
- ⁴⁷ Vgl. Winkelmann, Gedanken über die Nachahmung ... Ebd., Bd. 1, S. 20 f., 23 f.
- ⁴⁸ Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 7 f.
- ⁴⁹ Ebd., S. 28 f.
- ⁵⁰ Winkelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. – In: Winkelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 62.
- ⁵¹ Vgl. Dieter Schlenstedt, Problemfeld Widerspiegelung. – In: Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin, Weimar 1981, S. 15–188.
- ⁵² Wladimir Iljitsch Lenin, Werke. Berlin 1955 ff., Bd. 38, S. 203.
- ⁵³ Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 7, 39.
- ⁵⁴ Ebd., S. 38 f.
- ⁵⁵ Winkelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. – In: Winkelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 5, S. 348.
- ⁵⁶ Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 10–12.
- ⁵⁷ Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 11, 13; Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 23.
- ⁵⁸ Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 39.
- ⁵⁹ Winkelmann, Gedanken über die Nachahmung ... – In: Winkelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 8.
- ⁶⁰ Winkelmann, Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. Ebd., Bd. 1, S. 206.
- ⁶¹ Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 39.
- ⁶² Winkelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. – In: Winkelmanns sämtliche Werke (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 45.
- ⁶³ Arendt, Inseln des Mittelmeeres (wie Anm. 1), S. 12 f.
- ⁶⁴ Arendt, Griechische Inselwelt (wie Anm. 1), S. 8.
- ⁶⁵ Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 19, 25.
- ⁶⁶ Arendt, Griechische Tempel (wie Anm. 1), S. 47.
- ⁶⁷ Vgl. hierzu (neben dem in Anm. 1 genannten Aufsatz) folgende Arbeiten des Verfassers: Homer-Rezeption und poetische Konfession Erich Arendts. – In: Weimarer Beiträge 27 (1981) 5, S. 97–123; Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin 1984, S. 100–102, 153–155; Macht und Ohnmacht der Kunst. Zu einem Aspekt der Antikerezeption in der DDR-Literatur der siebziger Jahre. – In: Weimarer Beiträge 30 (1984) 4, S. 595–597.
- ⁶⁸ Vgl. Gerhard Wolf, Mythos als Wirklichkeit – Realität als Mythos. – In: Erich Arendt, Starrend von Zeit und Helle. Gedichte der Ägäis. Mit Reproduktionen nach Radierungen von Paul Eliasberg. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Leipzig 1980, S. 5, 7 f.
- ⁶⁹ Vgl. Ludger Alscher, Zur Bedeutung der Skulpturen vom Zeustempel für das Griechenbild unserer Zeit. – In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 25 (1976) 4, S. 427–439.
- ⁷⁰ Arendt, Säule Kubus Gesicht (wie Anm. 1), S. 18 f.