

Der „Winckelmannsche Faden“ und Goethes Antikeverständnis.

Bemerkungen zu Goethes Winckelmannschrift

In der „Italienischen Reise“ notiert Goethe am 3. Mai 1787, als er in Catania die berühmte Münzsammlung des Prinzen Biscari besichtigte: „Hier konnte ich nun etwas kenntnisreicher scheinen... Ich lernte wieder und half mir an jedem dauerhaften Winckelmannschen Faden, der uns durch die verschiedenen Kunstepochen durchleitet, so ziemlich hin.“

Auf jenen „Winckelmannschen Faden“ beruft er sich bei jeder seiner Bemühungen, die geschichtliche Entwicklung der Kunstformen und der verschiedenen Stile zu erfassen: „Zuerst also wird man bei dem ungeheuren und doch nur trümmerhaften Reichtum dieser Stadt (Rom) bei jedem Kunstgegenstande aufgefordert, nach der Zeit zu fragen, die ihm das Dasein gegeben. Durch Winckelmann sind wir dringend aufgeregt, die Epochen zu sondern, den verschiedenen Stil zu erkennen, dessen sich die Völker bedienten, den sie in der Folge der Zeiten nach und nach ausgebildet und zuletzt wieder verbildet.“

So erscheint uns Goethe ganz in den Spuren Winckelmanns, und mit Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ bereiste er Italien. Das Bekenntnis zu den Ideen der Vorbildlichkeit griechischer Kunst, wie sie Winckelmann prägte, fand in seiner 1805 herausgegebenen Winckelmann-Schrift einen Höhepunkt. Winckelmann galt für ihn nicht nur als Repräsentant seiner Zeit, sondern des ganzen 18. Jahrhunderts, und er hoffte mit dieser Bekenntnisschrift seine eigenen Kunstbestrebungen am Weimarer Hof zu legitimieren.

Dennoch ist seiner Winckelmann-Schrift keineswegs ein volles und unkritisches Bekenntnis zum Antikebild und zur Kunstauffassung, wie sie bereits genau 50 Jahre zuvor Winckelmann in seiner Erstlingsschrift „Gedanken über die Nachahmung“, dann in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ und den „Monumenti“ formulierte.

Mit Winckelmann verbindet ihn vor allem das Ziel, die Vorbildhaftigkeit der griechischen Kunst nachzuweisen und das Wissen um die Periodizität der Kunstentwicklung.

Im Kapitel „Mengs“ spürt man aber zugleich, wohin Goethe über diese Maximen hinaus steuert, und daß sich hier eine Auseinandersetzung mit dem Antikebild und der Kunstinterpretation Winckelmanns vollzieht. Mengs, dem dieses Kapitel bedacht ist, wird hier nur in den ersten drei Sätzen behandelt und schon stößt Goethe auf den zitierten „Winckelmannschen Faden“ vor, zu dem er sich bekennt: „Wie man aber nicht lange mit Kunstwerken aufmerksam umgehen kann, ohne zu finden, daß sie nicht allein von verschiedenen Künstlern, sondern auch aus verschiedenen Zeiten herrühren und daß sämtliche Betrachtungen des Ortes, des Zeitalters, des individuellen Verdienstes zugleich angestellt werden müssen, also fand auch Winckelmann mit seinem Geradsinne, daß hier die Achse der ganzen Kunstkenntnis befestigt sei. Er hielt sich zuerst an das Höchste, daß er in einer Abhandlung von dem Stile der Bildhauerei in den Zeiten des Phidias darzustellen gedachte. Doch bald erhob er sich über die Einzelheiten zu der Idee einer Geschichte der Kunst und ent-

deckte als ein neuer Kolumbus ein lange gehandetes, gedeutetes und besprochenes, ja, man kann sagen, ein früher schon gekanntes und wieder verlorenes Land.“ Was nun folgt, ist eine längere Passage über das „verlorene Land“ der Kunsttheorie in der Antike selbst, in die er eigene Gedanken und Formulierungen hineinwebt zu einen Abriß der Wachstumstheorie der Künste, der „Vortrefflichkeit der Kunst von dem engsten Zeitraume“ bei den Griechen, und ein längerer Passus, der die Entwicklung der Malerei und Plastik der Griechen umfaßt. Dies geschieht nicht, wie man zunächst erwartet, unter Berufung auf Winckelmann oder die von Winckelmann verarbeiteten Kunstanschauungen der Antike, sondern nur unter Berufung auf zwei antike Autoren, Vellejus Paterculus und Quintilian.

Kein Hinweis auf Winckelmanns Antikeinterpretation, auf Winckelmanns Darstellung der Entwicklung antiker Kunst und dessen Begründung dafür. Nicht Winckelmann, sondern Quintilian muß aussagen, wie sich die Malerei und Plastik der Griechen entwickelt hat. Der der attizistischen Rhetorik verpflichtete Quintilian stützte sich ähnlich wie Plinius der Ältere, den Winckelmann als Gewährsmann häufiger aufführt, auf die spätere griechische klassizistische Kunsttheorie des 2. Jh. v. u. Z. Von Winckelmann wissen wir, wie vorsichtig er mit dieser antiken Kunsttheorie umgegangen ist, daß er sie primär nur als Ergänzung der monumentalen Überlieferung verwandte. So konnte er, nur um ein Beispiel zu geben, das von Goethe zitierte Urteil des Quintilian über Polyklet als den „zierlichen Bildhauer, der sich nicht über die glatten Wangen hinaus gewagt hat“ widerlegen. Warum also zitiert Goethe diese lange Passage, die in ihrer Aussagefähigkeit für die antike Kunst als dürftig bekannt war?

Ein Grund dafür wird deutlicher, wenn er auf die Wachstumstheorie der Künste im ersten Teil des Mengs-Abschnittes zu sprechen kommt. Mit einer Zitation nach Vellejus Paterculus leitet er die Passage ein. Unter Berufung auf Paterculus formuliert er hier seine Gedanken, er sieht die Kunst als ein Lebendiges (Zoon), das einen unmerklichen Ursprung, ein langsames Wachstum, einen glänzenden Augenblick seiner Vollendung, eine stufenweise Abnahme, wie jedes andere organische Wesen, nur in mehreren Individuen notwendig sich darstellen muß.

Mit der Betonung der künstlerischen Individuen, der Schöpfer der Kunstwerke geht Goethe bereits über Winckelmann hinaus. Nach Goethes Auffassung „ist die entscheidenste Wirkung aller Kunstwerke, daß sie uns in den Zustand der Zeit und der Individuen versetzt, die sie hervorbrachte“. Die Anerkennung des künstlerischen Individuums führt ähnlich wie bei Herder, von Winckelmann weg in Richtung auf die Romantik, die das Wesen der Kunst — gegen Winckelmann — in der Originalität des Künstlers sehen wollte.

Goethe läßt sodann eine eigene Übersetzung aus der *Historiae Romanae* des Vellejus Paterculus (I 17, 4–7) folgen, obwohl er sich Anfang 1805 eine Übersetzung hatte kommen lassen. Vellejus Paterculus beschäftigt sich mit der Frage „warum mehrere, ähnliche Menschen sich in einem gewissen Jahreskreis zusammenziehen und sich zur gleichen Kunst und deren Beförderung versammeln“. Die nun folgende Begründung des Paterculus, wie ihn Goethe zitierte, enthebt ihn selbst einer deutlichen Stellungnahme: denn die zur Konzeption der Romantiker tendierende

Frage nach Originalität des Künstlers im Kunstprozeß, wollte er nicht teilen. Die ethische Begründung des Paterculus war wohl Antwort genug, freilich ist sie sehr indifferent.

Winckelmanns geschichtsphilosophische Konzeption, die über Dubos and Montesquieu hinausging, sah in der griechischen Verfassung, Demokratie und der Freiheit das wichtigste Moment des Kunstlebens: „Die Kunst, welche von der Freiheit gleichsam das Leben erhalten, mußte also notwendig durch den Verlust derselben, an dem Orte, wo dieselbe vornehmlich geblüht, sinken und fallen“, heißt u. a. es in der „Geschichte der Kunst des Altertums“. Nur dem aufmerksamen Leser wird gewahr, was Goethe hier unter Berufung auf die antiken Quellen Winckelmann entgegenhält und er fügt sich damit übrigens in die Reihe jener Kritiker ein, die Winckelmann vorwarfen, Vellejus Paterculus nicht zitiert zu haben.

Das Vorbildliche der griechischen Kunst war für Goethe von gleichem Gewicht wie für Winckelmann. Doch ging es Goethe um eine andere Vorbildhaftigkeit und Art der Beweisführung, die in einer Parallele steht mit seiner naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise. In einer Linie mit Shaftesbury, die von Lessing und Herder weiter entwickelt wurde, ist für Goethe die ganze Kunst als ein „Lebendiges“ anzusehen.

Shaftesbury hatte bereits von den Kunstwerken als Organismus, als verkleinertes Abbild des Naturganzen gesprochen. Auf seiner Italienreise¹ entwickelte Goethe aus seiner naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise („Ihr habt mich oft ausgespottet und zurückziehen wollen, wenn ich Steine, Kräuter und Tiere mit besonderer Neigung aus gewissen entschiedenen Gesichtspunkten betrachtete: nun richte ich meine Aufmerksamkeit auf Baumeister, Bildhauer und Maler und werde mich auch hier finden lernen“) eine Sicht, die unter diesem Gesichtspunkt den absoluten Vorzug griechischer Kunst neu formulierte: Unter dem 28. 1. 1787 notiert er: „Ich habe eine Vermutung, daß sie nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin. Nur ist etwas anders dabei, daß ich nicht auszusprechen wüßte“. Und etwas später: „Soviel ist gewiß, die alten Künstler haben ebenso große Kenntnis der Natur: Diese hohen Kunstwerke sind zugleich die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und gültigen Gesetzen hervorgebracht. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.“

Das Kunstwerk ist also in seiner Art ein Naturwerk mit dessen innerer Gesetzmäßigkeit; es kann also nicht darum gehen, assoziativ Empfindungen auszulösen, vielmehr muß sich die innere Schlüssigkeit des Werkes auf den Betrachter übertragen lassen. Dies ist in erster Linie in der Form zu sehen, die innere Logik und Schlüssigkeit enthält. Inhaltliche Momente, subjektive Aussage, Stimmungen usw. werden der Form untergeordnet (bei der Besichtigung der antiken Statuen der französischen Akademie: „Hatte ich doch Proportion, Anatomie Regelmäßigkeit der

¹ Über den Zusammenhang von Kunstwerk und Naturwerk bei Goethe zuletzt in dem hochinteressanten Buch von N. Himmelmann, Utopische Vergangenheit, Archäologie und moderne Kultur. Berlin (West 1976), das der Winckelmann-Gesellschaft dankenswerter Weise vom Verfasser überlassen worden ist.

Bewegung mir eigenermaßen zu verdeutlichen gesucht, hier aber fiel mir nur zu sehr auf, daß die Form zuletzt alles einschließe, der Glieder Zweckmäßigkeit, Verhältnis, Charakter, Schönheit.“

Spätestens hier wird deutlich, daß die formale Struktur des Kunstwerks als Analogie zum Naturwerk zu einer Betrachtungsweise führt — übrigens eine Vorwegnahme der modernen, mit Wölflins „Naturgeschichte der Kunst“ begonnenen Verwissenschaftlichung des Kunsterlebnisses —, die von Winckelmann verfochtenen historischen Kategorien zwar theoretisch einschließen, doch als sekundär zurücktreten lassen. Goethes Versuch im „Laokoon“ (1797), seine Betrachtungsweise zu verifizieren, stellt denn auch als Kriterien die „Lebendige, hochorganisierte Natur, Charakter, Ruhe oder Bewegung, Ideal, Anmut und Schönheit“ in den Vordergrund. Historische Kategorien fehlen gänzlich, obwohl er, wie wir aus anderen Stellen wissen, darüber verfügte. So fügt sich die Eliminierung der historischen Kategorien, hier durch die Zitation antiker klassizistischer Kunsttheorien, in der Winckelmannschrift ebenfalls in diese Reihe hinein.

Um es nochmal zu wiederholen: Mit Winckelmann verbindet ihn das Ziel, nämlich das zeitlose Ideal der Antike nachzuweisen. Für Winckelmann engte sich der Begriff Kunst ein zu einer übernationalen kanonischen Kunst und Bildungswelt der Antike, die getragen wird von einer fiktiven demokratischen freiheitlichen Welt, Goethe unternimmt den Versuch, die formale Struktur der griechischen Kunstwerke als gesetzmäßige Naturwerke zum zeitlosen vorbildhaften Rang zu ernennen.

Kunstmethodisch erreichte Goethe damit zweifellos einen Durchbruch, der sich jedoch in der Eliminierung künstlerisch-historischen Kategorien von Winckelmann recht weit entfernt.

Das Mengssche Kapitel, in dem Goethe „das früher schon gekannte, und wieder verlorene Land“ aufsuchte, hat seine Bedeutung indes auch als einer der ersten Versuche, eine Geschichte der Kunstgeschichte zu initiieren, als deren Vorläufer uns Goethe wie Winckelmann gilt. Die Bedeutung einer solchen Kunstgeschichte formulierte Goethe einmal: „Wenn der Kenner seine Einsicht bloß der Geschichte verdankt, wenn sie den Körper zu den Ideen hergibt, aus welchem die Kunst entspringt, so ist auch die Geschichte der Kunst für den jungen Künstler von der größten Bedeutung, nur müßte er nicht in ihr etwa nur trübe, leidenschaftlich zu erjagende Vorbilder, sondern sich selbst auf seinem Standpunkt, in seiner Bestärkung gleicherweise gewahr werden“.

Dr. phil. M. Kunze (Stendal)

(Zusammenfassung des auf der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft 1977 gehaltenen Vortrages)