

AFFINITÄTEN ÜBER ZEITLICHE GRENZEN: KLASSIZISTISCHE KUNSTTHEORIEN DER ANTIKE UND IHRE REZEPTION ZU BEGINN DER DEUTSCHEN KLASSIK DURCH J. J. WINCKELMANN

MAX KUNZE
(Pergamon-Museum, Berlin)

Winckelmans Entdeckung des Griechischen hat auf die zeitgenössische und nachfolgende deutsche Literatur und bildende Kunst bekanntlich auf unterschiedliche Weise gewirkt. Mein Referat will unter nur einem Gesichtspunkt darlegen, warum von Winckelmann aufgenommene antike Vorstellungen so nachhaltige Wirkungen zeigen konnten, andere dagegen Ablehnung fanden. So hatten seine aus der platonisierenden Tradition geschöpften Vorstellungen der idealischen Schönheit griechischer Kunstwerke – ein aus den verstreuten Einzelzügen der Natur gewonnenes Werk des Verstandes als Ideal der Schönheit – zweifellos stärker in der bildenden Kunst des Klassizismus als in der Literatur der Klassik gewirkt. Unter anderem gehörte Wieland in diesem Punkt zu den entschiedenen Kritikern Winckelmans; 1777 hatte er im deutschen Merkur unter dem Titel «Gedanken über die Ideale der Alten» Winckelmans Vorstellungen verworfen und die neuplatonische Idee von der Imagination und göttlichen Schöpferkraft des Künstlers und damit der Schönheit als zeitlos geistiges Prinzip mit dem Ziel hervorgehoben, die auf formale Elemente begründete sinnliche Schönheit griechischer Kunst und ihrer Idealbilder, wie sie Winckelmann sah, abzulehnen: der durch Wieland gekennzeichnete Schaffensprozeß des Künstlers ist zu jeder Zeit wiederholbar, da die geistige Schönheit keinen Wandlungen unterliegt; griechische Kunst verliert dadurch jede Normativität.¹

Reinhard Brandt hat kürzlich die duale Struktur des Ästhetischen in Winckelmans Theorie herausgearbeitet und damit den Kontrast von Form und Ausdruck.² Der Winckelmansche Begriff der edlen Einfalt und stillen Größe bildet neben der Natur im Ideal des Schönen die zweite Dimension und damit «Raum für einen Antagonismus der Seele mit der menschlichen Natur und ihren Leiden und Leidenschaften.»³ Die Schönheit im Kunstwerk erfährt durch Winckelmann damit eine eindeutig moralische Bestimmung: griechische wie zeitgenössische Plastik ist – im Winckelmanschen Verständnis – niemals wirkliche Kunst ohne sittliche Größe. Ausgangspunkt der Untersuchung

von Brandt bildete die Schrift des Pseudo-Longinus *Über das Erhabene (Peri hypsous)*, dessen Vokabular Winckelmann z.T. direkt übernahm.

Diese duale Struktur des Ästhetischen, die übrigens bis in das 20. Jahrhundert die Anschauungen von griechischer Kunst bestimmte und für die zeitgenössische realistische Plastik gern als Voraussetzung impliziert wird, hatte Winckelmann aus den antiken Kunsttheorien ebenso wie aus der Anschauung antiker Kunstwerke gewonnen. Die erhaltenen Skulpturen waren ihm Prüfstein für einige Kunsturteile, die er aus den Werken des Cicero, Quintilian, Vitruv und Plinius exzerpierte und in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) als mittragende Begriffe für ein System der Scheidung von Kunstepochen und ihres Stilablaufes benutzte. Es waren aber – wie zu zeigen ist – von den römischen Autoren benutzte Wirkungsbegriffe einer spätgriechisch-klassizistischen Kunsttheorie, die zwar auf eine allgemeine *pulchritudo* (Schönheit) zielen, aber zugleich sittliche Werte einschließen. Daß Winckelmann Elemente dieser, zu seiner Zeit noch längst nicht wiederentdeckten Kunsttheorie intuitiv übernahm, liegt offensichtlich auch daran, daß er eben in der Regel römische Kopien vor sich hatte und – wie Hellmut Sichtermann in anderem Zusammenhang schrieb – «Originale, d.h. unmittelbare Gefühle nur vor Nachempfundenen, Umgedeuteten haben» konnte.⁴

In seinen Werken betonte Winckelmann immer wieder, daß zu allen Zeiten die «Wissenschaft in der Kunst vor der Schönheit vorausgeht und also auf richtige strenge Regeln gebaut, mit einer genauen und nachdrücklichen Bestimmung zu lehren anfangen muß,» daß aber die antiken Schriftquellen «außer einige Anzeigen von Einsicht, bloß historisch sind.»⁵

Die «bloß historischen Anzeigen» hatte Winckelmann für seine Periodenbeschreibungen genutzt und die Abfolge der antiken Künstlergenerationen, wie sie etwa Quintilian und Plinius überliefern, in die Perioden des Strengen, des Schönen und des Stils der Nachahmer gesetzt. Zu den «Anzeigen von Einsicht» gehören die bei Cicero, Quintilian und Plinius beschriebenen Kriterien der Stilentwicklung. Der ältere Stil sei zunächst *duriora* (härter), dann *minus rigida* (weniger steif) gewesen, was Winckelmann als «etwas hart» und «genau begrenzte Umrisse» überträgt.

Diligentia ac decor ist das antike Urteil über den hohen Stil, *diligentia* (Sorgfalt, Genauigkeit), was Winckelmanns «Richtigkeit» entspricht (es sei wahrscheinlich, daß durch Polyklet «dieser großen Richtigkeit ein gewisser Grad schöner Form aufgeopfert worden» sei⁶) und *decor* (Wohlgefälligkeit, Anstand), den Winckelmann im sittlich-moralischen Sinne als «Gleichgewichte des Gefühls und mit einer friedlichen immer gleichen Seele» umschreibt.⁷

Höchste Schönheit (*pulchritudo*) sei mit Phidias erreicht, so Winckelmann in Übereinstimmung mit den antiken Schriftstellern. Zu dem «aequare deum» (die Göttlichkeit erreichen) als Kennzeichen des phidiasischen Götterbildes schreibt Winckelmann:

Die Schönheit ist wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande, in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde.⁸

Quintilian und Winckelmann meinen dasselbe: Schöpferische Einbildungskraft und das Erleben der göttlichen Schönheit als rationales Prinzip. Winckelmann faßte den hohen Stil als «schön, erhaben und groß» zusammen und übernahm damit wiederum die von Quintilian in diesem Zusammenhang gebrauchten ästhetisch-moralischen Begriffe «pulchritudo et maiestas» als Kennzeichen der Epoche.

Die zweite Stufe der Klassik haben auch die antiken Autoren von der ersten abgehoben, die Zeit von Praxiteles bis Lysipp und Apelles, Winckelmanns «schöner Stil» also. Nachdrücklich bezieht sich Winckelmann auf die bei Livius und Quintilian gegebene Charakteristik Lysipps, «welcher die Natur mehr als dessen Vorgänger nachahme.»⁹ In diesem 4. Jahrhundert v.u.Z. verbinden sich also *veritas*, Naturwahrheit, mit *Grazie*, die die antiken Quellen Praxiteles zubilligen. Am Ende steht bei Quintilian Demetrios, der wegen seiner übertriebenen *veritas* getadelt wird. Winckelmann läßt ihn weg: Offenbar war ihm aus anderen Quellen aufgefallen, daß dieser Künstler ein Jahrhundert vor Lysipp gelebt hat.¹⁰ Mit Plinius übernimmt er aber das Kennzeichen der Lysipp-Nachfolger, das *similitudines reddere*,¹¹ Ähnlichkeiten herstellen, als Kennzeichen des Stils der Nachahmer, deren Anstrengungen sich auf das Porträt richteten. Er umriß damit wie die antike Kunsttheorie den Weg von der griechischen Klassik bis zum frühhellenistischen Porträt. Doch macht Winckelmann deutlich, daß der Gipfel nicht die *veritas*, sondern die *pulchritudo* und *maiestas* sind, wie sie von Phidias und Alkamenes für die Kunst erobert wurden. Der Weg vom Gipfel herab – so überliefert es uns auch Plinius – gehe zur bloßen und absoluten Naturwahrheit bei Lysipp, um im platten Realismus der Nachahmer zu enden.

Das Grundscheina der Entwicklung bei Winckelmann ist einer antiken Kunsttheorie entnommen, die ihre Wurzeln im späthellenistischen Idealismus des 2. Jahrhunderts v.u.Z. hat und die dann das Bild von griechischer Kunst in römischer Zeit prägte. Ihre Rekonstruktion verdanken wir B. Schweitzer¹² und damit erst unserem Jahrhundert. Die Kunstbetrachtung dieser Theorie gründete sich nicht auf Gestaltungsbegriffe, sondern auf Wirkungsbegriffe der Form (*maiestas*, *decor*, *ingenium*), die auf das Gedankliche im Kunstwerk, auf die durch den Ausdruck vermittelten ethischen Inhalte überleiten.

Die Entwicklungstheorie, unter solchen Gesichtspunkten betrachtet, hatte auch für die verschiedenen Bereiche des Gegenständlichen, das Tier-Menschen- und Götterbild also, verschiedene Wertstufen hinsichtlich der Würde des Gegenstandes. Winckelmann hat dieses antike System zu einem neuen

Höhepunkt getrieben: Die Einzelformen der Kopfprofile von Götter-, Heroen- und Menschendarstellungen in der griechischen Plastik waren ihm Grundlage für die Typologie, ja, die subtilen Unterscheidungen zwischen den Göttern selbst waren aus ethisch bewerteten Formensprachen, den verschiedenen Stufen der *maiestas* und *decor*, gewonnen. Die Götter, «vom Jupiter bis auf den Vulcanus» sind nach Winckelmann im Hinblick auf die Schönheit unterschieden:

und so wie Antinous bloß aus dem Untertheile seines Gesichts, und Marcus Aurelius aus den Augen und Haaren eines zerstümmelten Cameo ... erkannt wird, so würde es Apollo seyn, durch dessen Stirn, oder Jupiter durch dessen Bart, wenn ich Köpfe derselben finden, von denen weiter nichts vorhanden wäre.¹³

Nach Winckelmann ist «die Bildung der Würdigkeit des Begriffs von der Gottheit gemäß,» die Form also Ausdruck ethisch-sittlicher Haltungen und Erwartungen.

Über seine Gewährsmänner der römischen Zeit ist Winckelmann damit der antiken klassizistischen Theorie gefolgt und hat sie als Grundlage für sein Lehrgebäude genommen. Sie war aber auch kongruent den antiken Werken, die er interpretierte: nämlich römischen Kopien nach griechischen Meisterwerken oder Neuschöpfungen in römischem Kunstgeschmack aus Perioden des römischen Klassizismus; dieser antike Klassizismus wählte bereits jeweils das aus, «was der Veranschaulichung der ethischen Werte am besten diene.»¹⁴

Es ist kein Zufall, daß «Handlungsarmut, klassizistischer Chiffrencharakter und Gedanklichkeit», verbunden mit einer merkwürdigen Offenheit der Bilder,¹⁵ die römisch-klassizistische Kunst ebenso auszeichnet wie die bildende Kunst des europäischen Klassizismus. Das Winckelmannsche Bild griechischer Kunst war damit ähnlich dem des römischen Nachempffindens und Umdeutens; es bestimmte letztlich auch die nachfolgende Sicht innerhalb des europäischen Klassizismus.

Eine andere Affinität über Zeiten hinweg springt in diesem Zusammenhang ins Auge. Die antike klassizistische Kunsttheorie setzte ein ebenso breites, an der Kunst interessiertes Publikum, eingeschlossen kunsttheoretisierende Künstler und Dilettanten, voraus wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts es im bildungsbeflissenen Bürgertum Europas entstanden war: beiden, also ähnlich gelagerten gesellschaftlichen Bewegungen, entsprachen adäquate Kunsttheorien und Begriffssysteme. Vielleicht wirft diese Tatsache auch Licht auf jene Stelle in Goethes Winckelmann-Essay von 1805, in dem es heißt:

Doch bald erhob er sich über Einzelheiten zu einer Idee einer Geschichte der Kunst und entdeckte als ein neuer Kolumbus ein lang geahndetes,

gedeutetes und besprochenes, ja, man kann sagen, ein früher schon gekanntes und wieder verlorenes Land.¹⁶

Anstelle einer Zusammenfassung von Winckelmanns Ideen zur antiken Kunstgeschichte – die man vergebens bei Goethe sucht – findet der Leser bei Goethe Übersetzungen aus den Kunsturteilen des Vellejus Paterculus und des Quintilian, Zeugnisse der «gekannten» und wieder «verlorenen» antiken Welt.

ANMERKUNGEN

- 1 Zuletzt Vf., « 'In Deiner Miene diese stille Größe und Seelenruh' zu sehen! » – Winckelmann bei Wieland, » in: *Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. 14 (Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, 1987) 65–75.
- 2 R. Brandt, «... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe,» in: *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*, hrg. v. Thomas W. Gaehtgens (Hamburg: Georg Meiner-Verlag 1986) 41–53.
- 3 Ebd. 48.
- 4 Hellmut Sichtermann, in: *Arcadia* 12 (1977) 101.
- 5 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden: Walthersche Hofbuchhandlung 1764) 431.
- 6 Ebd. 225.
- 7 Ebd. 229.
- 8 Ebd. 226 f.
- 9 Ebd. 227, 344 f.
- 10 Zu Demetrios in dieser antiken Theorie vgl. B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen* (Halle: Max Niemeyer-Verlag 1932) 39 ff.
- 11 Vgl. Schweitzer (wie Anm. 10) 39.
- 12 B. Schweitzer (wie Anm. 10).
- 13 J. J. Winckelmann, *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums* (Wien: Akademischer Verlag 1767) 42.
- 14 P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München: Beck Verlag 1987) 256.
- 15 Ebd. 254.
- 16 J. W. v. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, hrg. v. H. Holtzhauer (Leipzig: Seemann-Verlag 1969) 218 ff.