

LORENZ DITTMANN

Zur Entwicklung des Stilbegriffs bis Winckelmann*

Der Umfang des mit diesem Titel benannten Untersuchungsfeldes ist sehr groß. Eine umfassende Darstellung des Themas gibt es nicht. Auch in der folgenden Studie können nur einige wenige Positionen aus der Geschichte des Stilbegriffs – diese ebenfalls nur nach einigen Aspekten – angesprochen werden. Es ist dabei nicht beabsichtigt, den verdienstvollen Studien von Nicola Ivanoff: *Stile e Maniera*¹, Marco Treves: *Maniera. The History of a Word*², John Shearman: *Maniera as an Aesthetic Ideal*³ eine weitere dieser Art hinzuzufügen, vielmehr werden, um die Problematik des Stilbegriffs⁴ fassen zu können, die historischen Positionen unter dem Aspekt des "Systems" erörtert. Dies wird von den untersuchten Stilbegriffen selbst gefordert.

Den Begriff des Systems erläutert Kant wie folgt:

Ich verstehe aber unter einem Systeme die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee. Diese ist der Vernunftbegriff von der Form eines Ganzen, so fern durch denselben der Umfang des Mannigfaltigen so wohl, als die Stelle der Teile untereinander, a priori bestimmt wird. ... Das Ganze ist ... gegliedert (*articulatio*) und nicht gehäuft (*coarcervatio*); es kann

* Die Studie wurde im Sommer 1988 abgeschlossen.

1 In: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, I, Venedig 1957, S. 107 – 163.

2 In: *Marsyas* (1941), S. 69 – 87.

3 In: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Vol. II*, Princeton 1963, S. 200 – 221.

4 Neuere Literatur zum Stilbegriff: *The Concept of Style*. Ed. by Berel Lang, University of Pennsylvania Press 1979. – Wolfgang G. Müller: *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1981 (*Impulse der Forschung*, Bd. 34). – Arnulf Müller: *Stil. Studien zur Begriffsgeschichte im romanisch-deutschen Sprachraum*, Diss. Erlangen, Nürnberg 1981. – *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1986 (*suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 633). – Rudolf Heinz: *Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie. Problemgeschichtliche Untersuchungen zum Stilbegriff im 19. und 20. Jahrhundert*, Würzburg 1986.

zwar innerlich (per intus susceptionem), aber nicht äußerlich (per appositionem) wachsen, wie ein tierischer Körper, dessen Wachstum kein Glied hinzusetzt, sondern, ohne Veränderung der Proportion, ein jedes zu seinen Zwecken stärker und tüchtiger macht.⁵

Diesem strengen Begriff des Systems genügt kein Stilbegriff. Dennoch ist im Begriff des Systems die zentrale Fragestellung des Stilbegriffs enthalten, nämlich "die Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee": das Verhältnis von Einheit und Mannigfaltigkeit ist das Grundproblem auch des Stilbegriffs.

Aber Einheit ist "in sich selbst grundsätzlich schon Beziehung und der Gedanke 'Unterschied' ist in ihr mitzudenken." "Einheit soll die Verschiedenheit und Vielheit eines Mannigfaltigen hervortreten lassen, dieses aber zugleich auch in seinem Zusammengehören darstellen", wie Manfred Zahn definierte⁶, und weiter:

Wenn Einheit als ein Mannigfaltiges enthaltend und umfassend begriffen wird, dessen Zusammengehörigkeit sie hervortreten läßt, so ist mit solchem Umfassen auch zugleich eine Abgrenzung von anderem ausgesagt. Die Vollständigkeit eines restlos ausgefüllten Umfangs, also Einheit im Sinne Kants als Totalität begriffen, grenzt ein und damit zugleich ab. Der Begriff der Grenze enthält den Aspekt der Position und Negation.

Der Stilbegriff ist nichts anderes als eine kulturwissenschaftliche Anwendung des Begriffs der Einheit⁷, mit der zugleich Mannigfaltigkeit gesetzt ist. Dieser Beitrag soll einzelne Stilbegriffe als mehr oder minder strenge Zusammenfassungen unterschiedlicher Relationen von Einheit und Mannigfaltigkeit, – und damit auch Begriffe der Schönheit –, charakterisieren.

Dabei ist auch von vorneherein auf den Zusammenhang von "Einheit", und damit auch von "Stil", mit "Idee" und deren "Gegenständen" hinzuweisen. In transzendentalphilosophischer Fassung erläutert Kants *Kritik der reinen Vernunft* (B 708, 709) diesen Zusammenhang:

Die Vernunft kann ... diese systematische Einheit nicht anders denken, als daß sie ihrer Idee zugleich einen Gegenstand gibt, der aber durch keine Erfahrung gegeben werden kann; denn Erfahrung gibt niemals ein Beispiel vollkommener systematischer Einheit. Dieses Vernunftwesen ... ist nun zwar eine bloße Idee, und wird also nicht schlechthin und *an sich selbst* als etwas Wirkliches angenommen, sondern nur problematisch zum Grunde gelegt

5 Kritik der Urteilkraft, B 860, 861.

6 Manfred Zahn: Einheit, in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Hrsg. von Hermann Krings u. a., Studienausgabe, Bd. 2, München 1973, S. 323, 325.

7 Vgl. dazu: Einheit als Grundlage der Philosophie. Hrsg. von Karen Gloy und Enno Rudolph, Darmstadt 1985. – P. Hadot: Eine (das), Einheit, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 2, Darmstadt 1972, Sp. 361 – 384.

(weil wir es durch keine Verstandesbegriffe erreichen können), um alle Verknüpfung der Dinge der Sinnenwelt so anzusehen, *als ob* sie in diesem Vernunftwesen ihren Grund hätten, lediglich aber in der Absicht, um darauf die systematische Einheit zu gründen, die der Vernunft unentbehrlich, der empirischen Verstandeserkenntnis aber auf alle Weise beförderlich und ihr gleichwohl niemals hinderlich sein kann. . . . Mit einem Worte: dieses transzendente Ding ist bloß das Schema jenes regulativen Prinzips, wodurch die Vernunft, so viel an ihr ist, systematische Einheit über alle Erfahrung verbreitet. – Das erste Objekt einer solchen Idee bin ich selbst, bloß als denkende Natur (Seele) betrachtet. (B 710)

Hiebei aber hat sie nichts anders vor Augen, als Prinzipien der systematischen Einheit in Erklärung der Erscheinungen der Seele, nämlich: alle Bestimmungen, als in einem einigen Subjekte, alle Kräfte, so viel möglich, als abgeleitet von einer einigen Grundkraft, allen Wechsel, als gehörig zu den Zuständen eines und desselben beharrlichen Wesens zu betrachten . . . (B 710/711)

Die zweite regulative Idee der bloß spekulativen Vernunft ist der Weltbegriff überhaupt. (B 712)

Die dritte Idee der reinen Vernunft, welche eine bloß relative Supposition eines Wesens enthält, als der einigen und allgenugsamen Ursache aller kosmologischen Reihen, ist der Vernunftbegriff von Gott. (B 713)

“Ich”, “Welt” und “Gott” sind also die “Gegenstände” als “regulative Ideen” der systematische Einheit setzenden Vernunft. In der regulativen Idee des “Ich” gründet der Stilbegriff in seiner subjektiven Orientierung, in der regulativen Idee von “Welt” gründen die “objektiven” Stilbegriffe mit der Vielfalt ihrer Erscheinungen, als Stillagen, Stilhöhen, “Modi”, Regional-, National-, Zeitstile usf. Die regulative Idee “Gott” ist die höchste Einheit als möglicher Grund alles Seienden, und so auch der Kunst.

In diesem Sinne können die “Ideen” als “Gegenstände” einer systematischen Einheit der Vernunft auch als Richtmaß für die Beurteilung von Stilbegriffen gelten.

Nur mit einem Wort sei erwähnt, daß die drei Kategorien des Stilbegriffs, die Individualkategorie, die Weltkategorie und die Kategorie einer höchsten Ursache schon in der antiken Verwendung des Stilbegriffs, terminologisch meist mit Vorläufern dieses Wortes besetzt, fixiert waren: die Individualkategorien als “Kongruenz von Rede und Person”⁸ – ein Topos, der später in der Buffonschen Formulierung “*le style est l’homme même*” seine prägnanteste Wendung erhalten sollte –, die Weltkategorie als die “*genera elecutionis*”, mit ihrer Gliederung in “schlichter”, “mittlerer (oder gemischter)” und “erhabener Stil” (“*genus subtile, genus medium (mixtum), genus grande*”).

8 Müller: Topik des Stilbegriffs (s. Anm. 4), S. 11.

(sublime)“⁹, die oberste Kategorie schließlich als Idee einer höchsten Vollkommenheit, eines vollkommenen Stiles, an der sowohl die Individual- wie die Weltbestimmungen, die Inhaltskategorien, sich orientieren können.

Diese Studie beschränkt sich auf Lomazzo, Bellori und Winckelmann. Bei diesen drei Autoren sollen Systeme von Stilbegriffen in ihrer Gliederung nach Individualkategorie, Weltkategorie und Begriff einer höchsten Einheit charakterisiert werden. Dabei sind auch Begriffe der Schönheit mitzubedenken. Denn „Stil“ ist oft nichts anderes als eine Ausprägung von Einheit und Mannigfaltigkeit der Schönheit.

Um die wichtigsten Unterschiede vereinfachend vorwegzunehmen: Lomazzo gliederte die Individualkategorie am reichsten durch, band diese jedoch unlösbar an die Weltkategorie, Bellori differenzierte den Weltbegriff, die Individualkategorie trat zurück, Winckelmann entfaltete den Weltbegriff in eine historische Dimension. Alle drei Autoren hielten es für nötig, in der Idee einer höchsten Einheit und Vollkommenheit ihre Denkbäude zu festigen und abzuschließen. „Entwicklung des Stilbegriffs“ meint also nur die Abfolge dieser „systematisch“ orientierten Positionen.

„Lomazzo: A Doctrine of Styles“ lautet der Titel eines Abschnitts in Moshe Baraschs Buch *Theories of Art from Plato to Winckelmann*¹⁰. Es ist eine der wenigen Stellen, an der vom Stilbegriff hier die Rede ist. Im Quattrocento gab es noch kein System von Stilbegriffen. Wichtig war hier der *eine* gute Stil, die *eine* „perfetta regola dell'arte“. Erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bildete sich ein deutlicheres Bewußtsein davon aus, daß die großen Künstler der Gegenwart und einer noch jungen Vergangenheit in verschiedenen Stilen schufen: Raffaels „grazia“ wurde Michelangelos „terribilità“ entgegengestellt, venezianische Autoren suchten die Eigenart von Tizians Stil zu beschreiben. Vasaris „Stilsystem“ andererseits ist das von Perioden, von Epochen. Er unterschied die „buona maniera antica“ von der „maniera greca“, von der „maniera tedesca“, von der „buona maniera moderna“. Ein entsprechendes „System“ von Personalstilen findet sich bei Vasari nicht¹¹.

Erst Lomazzo entwarf ein Klassifikationsmodell von Individualstilen, – die jedoch eher auf künstlerische Archetypen denn auf individuelle Künstler sich beziehen. Der Tempel in Gian Paolo Lomazzos *Idea del Tempio della*

9 Vgl. Artikel „Rhetorik“ in: dtv-Lexikon der Antike. Philosophie, Literatur, Wissenschaft, Bd. 4, München 1970, S. 127 – 143, bes. S. 131 ff.

10 New York, London 1985, S. 285 – 291.

11 Zum Begriff der „maniera“ bei Vasari vgl auch: Svetlana Leontief Alpers: „Ekphrasis“ and Aesthetic Attitudes in Vasaris „Lives“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1960), S. 190 – 215.

*Pittura*¹² von 1590 wird getragen von sieben Säulen, Repräsentanten der sieben "governatori": Michelangelo, Gaudenzio Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Leonardo, Raffael, Mantegna und Tizian. Die sieben Teile der Malerei finden sich im Werke jedes Künstlers, jedoch in der Weise verschieden, daß bei jedem ein Teil ("parte o genere") dominiert, bei Leonardo das Licht, bei Mantegna die Perspektive, bei Tizian die Farbe usf.

Die "governatori", in denen sich jeweils ein Künstler repräsentiert, sind Glieder einer astrologischen Kosmologie. Die Künstler stehen in astrologischen Korrelationen zu Planeten, Metallen, Tieren, antiken Weisen usw. In solchen Zuordnungen suchte Lomazzo die Besonderheit der Künstler, vor allem ihre psychologische Eigenart zu bestimmen.

Erwin Panofsky wies auf den engen Zusammenhang von Lomazzos "Kapitel über die schönen Proportionen" mit der Schönheitslehre Marsiglio Ficinos hin:

Die Darlegungen Lomazzos sind, von mehreren Auslassungen, Einschüben und redaktionellen Veränderungen abgesehen, nichts anderes als eine fast wörtliche Wiedergabe derjenigen Schönheitslehre, die Marsiglio Ficino in seinem Kommentar zu Platos 'Symposion' vorträgt.¹³

Dies gibt Veranlassung, nach dem Gedankenzusammenhang in Ficinos Schönheitslehre zu fragen. Dazu sei auf Ernst Cassirer verwiesen. Cassirer grenzte Ficinos Theorie von den Gedanken Platos und des Neuplatonismus folgendermaßen ab: "Auch bei Platon gehört der Eros einem mittleren Reich des Seins an: zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, der intelligiblen Welt und der sinnlichen Welt stehend, ist er dazu bestimmt, beide aufeinander zu beziehen und aneinander zu binden. Diese Bindung vermag er nur zu vollziehen, sofern er selbst nicht ausschließlich einer der beiden Welten angehört", sondern beiden. So "strebt" die

Erscheinung selbst... nach der Idee... Aber innerhalb des Platonischen Systems ist diese Richtung nicht umkehrbar. Er gibt zwar ein 'Werden zum Sein'... nicht dagegen gibt es ein Wirken vom Sein zum Werden, von der Idee zur Erscheinung hin... Die Idee des Guten ist 'Ursache' des Werdens lediglich in dem Sinne, daß sie dessen Ziel und Ende darstellt, nicht in dem Sinne, daß sie als bewegende Kraft in das Getriebe der empirisch-sinnlichen Wirklichkeit eingreift. Dieses methodische Verhältnis erfährt sodann im System des Neuplatonismus seine metaphysische Deutung und seine metaphysische Hypostasierung. Auch hier eignet allem bedingten und abgeleiteten Sein der Trieb, zur ersten Ursache zurückzukehren. Aber diesem Streben des Bedingten zum Unbedingten entspricht auf der Seite des letzteren kein

12 Neuausgabe in: Gian Paolo Lomazzo: *Scritti sulle arti*. Vol. I, A cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze 1973, S. 241 – 373.

13 *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. Aufl. Berlin 1960, S. 55, vgl. auch S. 122 – 130.

Gegenstreben. Das Überseiende und das Über-Eine des Neuplatonismus steht auch 'über dem Leben'.

Ficinos Theorie der Liebe durchbricht diesen Gedankenkreis, sofern sie den Prozeß der Liebe als einen durchaus *wechselseitigen* Prozeß faßt. Das Streben des Menschen zu Gott, das sich im Eros darstellt, wäre nicht möglich ohne ein Gegenstreben Gottes zum Menschen. ... Gott, das absolute objektive Sein ist ebenso in die Subjektivität verstrickt und an sie, als Korrelat, als notwendiges Gegenüber, gebunden, wie alle Subjektivität auf ihn bezogen und gerichtet ist. Die Liebe selbst kann sich nicht anders als in dieser doppelten Form verwirklichen: sie ist ebensowohl der Drang des Höheren zum Niederen, des Intelligiblen zum Sinnlichen, wie sie die Sehnsucht des Niederen nach dem Höheren ist.

So ist der Eros "im eigentlichen Sinne zum 'Band der Welt' geworden ...".

"Die Philosophie der Renaissance", resümierte Cassirer, "hat diese Grundgedanken der spekulativen Liebeslehre Ficinos aufgenommen und sie für die Naturphilosophie wie für die Ethik, für die Kunsttheorie wie für die Erkenntnistheorie fruchtbar zu machen gesucht ...". "Die Theodizee der Welt, die Ficino in seiner Lehre vom Eros gegeben hatte, war zugleich zur eigentlichen Theodizee der Kunst geworden."¹⁴

Lomazzos Kunsttheorie ist in sich nicht völlig kohärent, es vermischen sich in ihr vielmehr astrologische und aristotelische Elemente mit solchen Ficinoscher Spekulationen – jedoch unter der Dominanz der letzteren. "Ficino hatte sich", wie Panofsky feststellte,

in seinen Schriften wohl um die Schönheit, nicht aber um die Kunst gekümmert, und die Kunsttheorie hatte sich bisher nicht um Ficino gekümmert – nun aber stehen wir vor der geistesgeschichtlich denkwürdigen Tatsache, daß die mystisch-pneumatologische Schönheitslehre des Florentiner Neuplatonismus, nach dem Verlauf eines vollen Jahrhunderts, als manieristische Kunstmetaphysik wiederaufersteht ...¹⁵

Der Geist der Ficinoschen Spekulation wurde wichtig auch für Lomazzos Stiltheorie. Die "Athmosphäre der Freiheit", die Ficinos Philosophie erfüllt, wirkte sich aus auch auf Lomazzos Stilkonzept. In ihr wird, wie erwähnt, für die Kunsttheorie erstmalig, eine Mannigfaltigkeit individueller Stile systematisiert – diese mannigfaltigen Stile aber erschienen in der Banung einer astrologischen Kosmologie. Mit solcher Determination, mit solcher Fixierung aber begnügte sich Lomazzo nicht. Robert Klein, wohl der beste Kenner der Lomazzoschen Kunsttheorie, wies die inneren Spannun-

14 Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, (1927) 2. Aufl. Darmstadt 1963, S. 139 – 142.

15 Idea (s. Anm. 13), S. 55.

gen seiner Stilkonzeption auf: die ungelösten Spannungen zwischen einer astrologischen Doktrin, die dazu dient, die "maniera" als eine nicht weiter begründbare, schicksalhafte Gegebenheit anzusetzen, und der Forderung, die Schönheiten und Charaktere aller Arten zu einer vollkommenen Übereinstimmung zu verbinden, als wäre der Künstler frei in der Art und Variation seiner "maniera". Lomazzo hörte nie auf, über eine ideale Vollkommenheit nachzudenken, allerdings die Vollkommenheit eines höchsten Eklektizismus, dessen bekanntester Ausdruck die Passage des siebzehnten Kapitels der *Idea* ist, die von den beiden schönsten Bildern der Welt handelt, von "Adam" und "Eva", entstanden im Zusammenwirken von Raffael, Michelangelo, Tizian und Correggio, wobei für den "Adam" Michelangelo die Zeichnung, Tizian die Farbe, Raffael die Proportionen, für die "Eva" Raffael die Zeichnung und Correggio die Farbe beisteuern sollten. Eine Zusammenarbeit dieser Art würde die gesuchte Lösung darstellen, insofern jeder Künstler seinem eigenen Genius folgen könnte und dennoch ein vollkommener Zusammenklang, eine humanistische Universalität zu erzielen wäre¹⁶.

16 "Il reste cependant, ... une dualité irrésolue: d'un part la doctrine astrologique sert à introduire la *maniera* comme une donnée irréductible, d'autre part elle enseigne à combiner les beautés et caractères de toutes sortes en vue d'une 'convenance' parfaite dans la représentation de l'histoire comme si l'artiste était libre de choisir et varier ses manières pour distribuer selon la raison les traits astrologiquement 'chargés', afin de satisfaire en même temps les goûts variés des différents critiques et l'exigence supérieure du *decoro* motivé ...". "Lomazzo n'a pas cessé de rêver d'une perfection idéale qui serait celle d'un électisme supérieur; son expression la plus connue est le passage du chapitre XVII de *L'Idea* sur 'les deux tableaux les plus beaux qui puissent être au monde', l'*Adam* et l'*Eve* issus de la collaboration de Raphaël, Michel-Ange, Titien, et Corrège, – l'un fournissant le dessin, l'autre le coloris, le troisième les proportions, etc. En fait, une collaboration de ce type représentait bien la solution désirée, car chaque maître travaillerait 'suivant son génie', et d'autre part la 'convenance' serait sauvée, car chacun s'appliquerait à la 'partie de l'art' où son style serait le mieux à sa place ...". "... la beauté idéale, pour laquelle (Lomazzo) n'y a pas de définition *formelle* possible (Lomazzo répète volontiers qu'elle est 'inaccessible aux sens seuls', intellectuelle, affaire de jugement), réside précisément dans la 'convenance' où toutes les manières confluent, chacune à sa place. Ainsi l'idéal humaniste d'universalité, avec son postulat aristotélicien, l'art comme fabrication, survit au moins comme exigence à côté du nouveau relativisme empirique." (Robert Klein: *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne. Articles et essais réunis et présentés par André Chastel*, Paris 1970, S. 183, 189, 190.) Die Stelle bei Lomazzo (Ausg. Roberto Paolo Ciardi, S. 294) lautet: "Ma dirò bene che, a mio parere, chi volesse formare due quadri di somma perfezioni, come sarebbe d'uno Adamo, e d'un Eva, che sono corpi nobilissimi al mondo, bisognarrebbe che l'Adamo si dasse a Michel Angelo da disegnare, e Tiziano da colorare, togliendo la proporzione e convenienza da Raffaello; e l'Eva si disegnasse da Raffaello e si colorisse da Antonio da Correggio; che questi due sarebbero i miglior quadri che

Lomazzos komplexe, eklektizistische Theorie hat ihre inneren Spannungen und Widersprüche begrifflich nicht ausgetragen und geklärt. Aber sie benennt wichtige in der Sache selbst gründende Probleme. Sie anerkennt eine Mannigfaltigkeit individueller Stile, schränkt das Konzept des Individualstils nicht ein auf die Kontingenz des bloß Individuellen, sondern entfaltet es in den "Weltbegriff" eines astrologisch-kosmologischen Zusammenhangs, versucht jedoch auch, dessen Schranken in der Konzeption einer höchsten Schönheit, einer universellen Schönheit wiederum aufzubrechen. Und zwar ist es bezeichnenderweise das Kunstwerk, in dem diese universelle Schönheit, wenn überhaupt, sich zeigt, – allerdings in der eklektizistischen Auffassung der Zusammenarbeit der größten Meister. Der Werkstil wird somit noch über die Individualstile gesetzt. Wie wenige andere Theorien thematisiert die Lomazzosche den Stilbegriff als Mannigfaltigkeit und Koinzidenz vielfältiger Entsprechungen, zugleich aber als Beschränktheit, die auf eine letzte überstilistische Universalität sich öffnen muß.

Giovanni Pietro Bellori¹⁷ Bedeutung für die Entwicklung des Stilbegriffs liegt u. a. in seiner Abgrenzung eines richtigen Stils, einer "rechten Mitte" zwischen den Extremen der "Manieristen" und der "Naturalisten"¹⁸. So heißt es in seiner *Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* von 1664¹⁹:

Daher bilden alle, die ohne Wissen um die Wahrheit das Ganze nur mit der Erfahrung zuwege bringen wollen, nur Larven anstatt Gestalten. Nicht viel besser sind die anderen, die sich Geist ausborgen und fremde Ideen abschreiben, denn die erzeugen nicht Kinder, sondern Bastarde der Natur und scheinen gerade auf den Pinselstrich ihrer Meister eingeschworen zu sein. Zu diesem Übel fügt sich ein weiteres, daß sie nämlich aus Mangel an Geist nicht die

fossero mai fatti al mondo." – Vgl. auch: Martin Kemp: 'Equal excellences': Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts, in: *Renaissance Studies* 1 (1987), S. 1 – 26. – Marilena Z. Cassimatis: *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538 – 1600)*, Frankfurt/M. etc. 1985 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 47).

- 17 Zu Bellori vgl. auch: Julius von Schlosser: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, (1924) Nachdruck Wien 1985, bes. S. 453 – 455, 591 – 592. – Curt Müller: *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, Leipzig 1937 (Palaestra 211), S. 24 – 29. – Ulrike Gertrud Maria Rein, geb. Rudolph: *Winckelmanns Begriff der Schönheit. Über die Bedeutung Platons für Winckelmann*, Diss. Bonn 1972, S. 60 – 66.
- 18 Vgl. Panofsky: *Idea* (s. Anm. 13), S. 59 ff.
- 19 Neuausgabe: *Giovanni Pietro Bellori: Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*. Nachdruck der Ausgabe Rom 1672, Bologna 1977 (Italice gens, N. 86).

guten Stellen herauszufinden vermögen und so auch noch die Fehler ihrer Lehrer auswählen, womit sie sich dann eine Idee des Schlechtesten formen. Hingegen stellen sich die Maler, die sich selber als Naturalisten rühmen, überhaupt keine Idee vor das geistige Auge. Sie kopieren einfach die Fehler der Körper und gewöhnen sich so an Häßlichkeit und Irrtümer und schwören nun ihrerseits auf das Modell als ihren Lehrmeister. Sowie man es aber ihren Augen entzieht, entschwindet ihnen die ganze Kunst.

So soll das, was die höchste Klugheit und die Idee der Meister unter den Malern darstellt, nach der Meinung dieser Leute (also der Manieristen) nur eine individuelle handwerkliche Mache sein, damit nur ja Weisheit und Torheit sich miteinander gemein machen. Aber die erhabenen Geister, die ihre Gedanken zur Idee des Schönen emporheben, sind ganz von ihr hingerissen und betrachten sie als etwas Göttliches ...²⁰.

Die "Idee des Schönen" ist das Kriterium einer Abgrenzung gegen "manieristisches" und "naturalistisches" Kunstschaffen, wobei der Begriff "maniera" nun – nach vereinzelt Formulierungen bei Armenini²¹ – zum erstenmal eine negative Bedeutung erhält. Es geht um das "richtige" Verhältnis von "Idee" und "Natur", wie es schon im Titel der Bellorischen Abhandlung angezeigt ist: *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura*. Die einleitenden Sätze lauten:

Als jener höchste und ewige Geist, der Schöpfer der Natur, bei der Erschaffung seiner bewunderungswürdigen Werke hoch in sich selbst emporschaute, schuf er die Urformen, genannt Ideen. Und da er nun jede einzelne Formenart durch diese Ideen zuerst aussprach, formte er den wunderbaren Zusammenhang aller Schöpfungswerke. Aber nur die himmlischen Körper oberhalb der Mondzone sind keiner Wandlung unterworfen und bleiben ewig schön und wohl geordnet, wie sie uns im Anblick ihrer durchmessenen Bahnen und ihrer Lichtstrahlen allrichtig und doch unfaßbar erscheinen. Die Körper unterhalb des Mondes dagegen sind der Veränderung und der Häßlichkeit unterworfen. Wenn auch die Natur unaufhörlich bemüht ist, ihre reichste Wirkung hervorzutreiben, so werden nichtsdestoweniger die Formen durch die Unvollkommenheit der Materie entstellt, und besonders die menschliche Schönheit vermengt sich, wie wir ja sehen, mit unendlich viel Mißgestalt und Unproportion, die an ihr sind. – Aus diesem Grunde bilden sich auch die edlen Maler und Bildhauer, wenn sie jenem Urschmied nacheifern, in der Vorstellung einen Begriff höherer Schönheit. Zu ihm blicken sie auf und verbessern die Natur in Form und Farbe ...²².

20 G. P. Bellori: Die Idee des Künstlers. Deutsche Übertragung, Geleitwort und Erläuterungen von Kurt Gerstenberg, Berlin 1939, S. 21, 22.

21 Vgl. Shearman: Maniera as an Aesthetic Ideal (s. Anm. 3), S. 207, 208.

22 Bellori: Idee (s. Anm. 20), S. 11/12.

“Bis dahin könnten”, so kommentierte Panofsky²³,

die Ausführungen Belloris ebensogut bei Lomazzo oder einem anderen neoplatonisch gerichteten Kunsttheoretiker der Manieristenzeit stehen. Aber nun erfolgt ein plötzlicher Bruch: denn jener im Geiste des Künstlers wohnenden Idee kommt nicht etwa ein metaphysischer Ursprung oder eine metaphysische Geltung zu, ... sondern die künstlerische *Idee selbst entstammt der sinnlichen Anschauung*, nur daß dieselbe in ihr auf eine reinere und höhere Form gebracht erscheint: ‘Durch Auswahl aus den natürlichen Schönheiten der Natur überlegen ...’.

Aber ist dieser Bruch wirklich so scharf, handelt es sich bei Bellori, wie Panofsky meinte, um eine “zugleich gegen Metaphysik und Empirismus Front machende Kampfstellung”²⁴, wären dann also Belloris Einleitungssätze bloße Floskeln? Zugegeben, Belloris Kunsttheorie entbehrt eines strengeren systematischen Zusammenhangs, – aber sie würde sich in unlösbare Schwierigkeiten verstricken, wollte man die lockeren Fäden ganz zerschneiden. Es sind die Schwierigkeiten der Auswahltheorie, des Elektionsgedankens, die hier zur Sprache gebracht werden müssen.

So formt die Idee das Naturschöne zur Vollkommenheit. Sie vereinigt die Wahrheit mit der Wahrscheinlichkeit aller Dinge, die dem Augensinn unterstellt sind, und, indem sie immer nach dem Besten und Bewunderungswürdigsten strebt, macht sie sich nicht nur zur Nebenbuhlerin, sondern zur Herrin der Natur,

erklärte Bellori und fügte dem das Hauptexemplum der Elektions-theorie hinzu:

Wenn Zeuxis nach fünf auserwählten Jungfrauen das so berühmte und von Cicero im ‘Redner’ als Vorbild hingestellte Bildnis der Helena entwarf, so lehrt er damit den Maler so gut wie den Bildhauer die schönsten Naturformen auf die Idee hin zu betrachten, indem er unter den verschiedenen Körpern wählt und die feinsten Formen aus ihnen herausucht. Denn er glaubte nun und nimmer, an einem einzigen Körper all die vollendeten Einzelheiten zu finden, die er für die göttliche Anmut der Helena suchte, weil doch die Natur niemals ein Einzelding in allen Teilen gleichmäßig vollkommen hervorbringt.²⁵

Aber: nach welchem Richtmaß wählt der Künstler aus, was ist ihm Kriterium der Bestimmung der “schönsten Naturformen”? Was konnte Bellori als Abgrenzung dienen gegen das “Manierierte” und das “Naturalistische”,

23 *Idea* (s. Anm. 13), S. 59/60.

24 *Ebd.*, S. 62. – Dagegen Schlosser: *Kunstliteratur* (s. Anm. 17, S. 592): “Belloris Gedankengang ist ganz platonischer Art.”

25 Bellori: *Idee* (s. Anm. 20), S. 12, 13.

wogegen er sich mit solcher Entschiedenheit wandte? Für die von Bellori in Anspruch genommene Bestimmtheit der wertenden Unterscheidung bedurfte es durchaus einer, wenn auch nur geahnten, nicht systematisch entfalteten Vergewisserung in einer metaphysischen Schönheitsidee, eben jener Idee, die in den einleitenden Sätzen der Bellorischen Abhandlung zum Ausdruck kommt.

Auch das Problem der künstlerischen Einheit steht mit dem Elektionsgedanken zur Diskussion. Bernini hätte, schrieb Winckelmann, sein Gegner, die Erzählung des Zeuxis als "ungereimt und erdichtet" angesehen, "weil er sich einbildete, ein bestimmtes Teil oder Glied reime sich zu keinem andern Körper, als dem es eigen ist."²⁶ Winckelmann selbst hatte keine Bedenken gegen den Bericht des Zeuxis und gegen die Elektionstheorie – Bernini aber wies damit auf eine grundsätzliche Schwierigkeit der Auswahlkonzeption hin. In Belloris nur lockerem Gedankenzusammenhang findet diese Fragestellung keine befriedigende Lösung.

Bellori ließ die Schönheit sich gliedern in eine Mannigfaltigkeit von Erscheinungen.

Die Aufgabe der Idee besteht darin, die Menschen schöner zu machen als sie gewöhnlich sind und das Vollkommene herauszufinden. Aber nicht nur eine solche Schönheit wohnt in der Idee, sondern ihre Erscheinungsformen sind mannigfaltig: stark, hochherzig, fröhlich und zudem feingestuft für jedes Alter und Geschlecht. Daher preisen wir nicht einzig und allein die üppige Venus ... oder den weichlichen Bacchus ..., sondern bewundern ebenso ... Apollo mit dem Köcher und mit ihrem Bogen Diana ... So schicken sich für die Verschiedenen verschiedene Formen, weil die Schönheit in nichts anderem besteht als darin, daß sie die Dinge in ihrer besonderen vollkommenen Natur darstellt, und eben aus ihr wählen die besten Maler, wenn sie eines jeden Gestalt betrachten.

Schönheit ist Darstellung der Dinge "in ihrer besonderen vollkommenen Natur", wird aber exemplifiziert an Gestalten der *Götter* – und wiederum verbunden mit dem Auswahlgedanken. – Eine weitere Differenzierung der Schönheit ergibt sich aus der Verschiedenartigkeit der dargestellten Handlungen und der dargestellten Leidenschaften – ebenfalls ein alter, letztlich aristotelischer Gedanke. Dies erfordert,

daß der Maler demgemäß in seinem Geist die Vorbilder der Leidenschaften bereithalten muß, die in den Bereich dieser Handlungen fallen in der Art, wie der Dichter den Zornigen, den Schüchternen, den Ergriffenen und den Fröh-

26 Nach: Rein: Winckelmanns Begriff der Schönheit (s. Anm. 17), S. 65. Vgl. Johann Winckelmanns sämtliche Werke, Einzige vollständige Ausgabe, hrsg. von Joseph Eiselein, Neudruck der Ausgabe 1825, Osnabrück 1965, Bd. IV, S. 69/70.

lichen der Idee nach in sich trägt und dazu dann auch die Idee des Lachens und des Weinens, der Furcht und Kühnheit ...²⁷.

Eine dritte Gliederung schließlich bezieht sich auf die Einteilung in "Schulen":

Es sind vor allem vier große Hauptschulen, um die es sich handelt: die römische mit ihren Begründern Raffael und Michelangelo, auf der Schönheit der antiken Statuen ruhend, die venezianische mit Tizian, die auf der natürlichen Schönheit des Naturvorbildes fußt, die verwandte lombardische mit Correggio, noch mehr auf den Reiz des Modells bedacht, die eigentliche Trägerin der 'Grazie', endlich die toskanische, deren Charakter äußerlich (noch in Erinnerung an das hier stets geforderte und gepflegte Disegno und Rilievo) in sorgsamem Detail und fleißigste Ausführung gesetzt wird ...²⁸.

So bleibt die Differenzierung der Schönheit fast ausschließlich objektgebunden, bezogen auf die unterschiedlichen "Naturen" der Götter, Menschen und Dinge und auf die Verschiedenartigkeit von Handlungen und Leidenschaften²⁹. Daher konnte Bellori auch nicht zur Besonderheit, zur "Zufälligkeit" des Individualstiles vordringen und mußte den Begriff "maniera" mit einer negativen Bewertung versehen. Eine geschichtliche Dimension der Schönheit konnte sich auch hier noch nicht entfalten.

Woher aber kann die objektgebundene Schönheit, – der "Weltbegriff" des Stils –, eine Legitimation finden, wenn nicht aus der Idee einer höchsten Einheit und Schönheit?

Belloris *Vita* des Poussin sind angegliedert Poussins *Osservazioni sopra la Pittura*. Hier erscheint der Stilbegriff im Zusammenhang von "materia", "concetto" und "struttura". "La maniera magnifica in quattro cose consiste, nella materia, ovvero argomento, nel concetto, nella struttura, nello stilo." Hauptsache ist "das Argumentum, der Gegenstand. Er muß 'groß' sein," muß zeigen "Schlachten, heroische Taten, Dinge, die auf die Götter Bezug haben, ihr geheimes Wesen sinnfällig andeuten. . . . Der Begriff (concetto) des Gegenstandes ist reines Erzeugnis des Geistes, der die Dinge zu durchdringen stebt. . . .". Die Kunst geht dabei nicht über die Grenzen der Natur hinaus.

Aber sie geht ihr vor, weil sie das in ihr Zerstreute zusammenzufassen vermag. Daraus muß sich dann die ganze Struktur (struttura) des Bildes ergeben, ungesucht, absichts- und mühelos: ein Ergebnis der Natur des besonderen

27 Bellori: Idee (s. Anm. 20), S. 18, 19.

28 Schlosser: Kunstliteratur (s. Anm. 17), S. 455.

29 Vgl. Ivanoff: Stile e maniera (s. Anm. 1), S. 115: "Per Agucchi . . . come più tardi per Bellori, il valore dell'opera dipende tutto della materia trattata e questa è la tipica tendenza umanistica, 'ut pictura poesis'."

Genius, der jedem Künstler innewohnt, und je nach diesem verschieden. Das Persönliche ist dann der Stil . . . : eine Sache der Natur sowohl als des Geistes.³⁰

Lo stilo è una maniera particolare, e industria di dipingere, e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicazione, e nell'uso dell'idea, il quale stile, maniera, o gusto, si tiene dalla parte della natura, e dell'ingegno.³¹

Die alternative Verwendung der Begriffe "stile", "maniera" und "gusto" zeigt, wie wenig festgelegt die Bezeichnung der individuellen Besonderheit noch war.

In Poussins berühmtem Brief vom 24. November 1647 an Paul Fréart de Chantelou, in dem er die musikalische *Moduslehre* auf die Theorie der Malerei überträgt, werden die objektiven Bindungen weiter differenziert.

Dieses Wort *Modus* bedeutet eigentlich Grund-Tonart oder Maß und Form, deren wir uns bei einer Schöpfung bedienen, die uns vor Überschreitungen bewahrt, indem sie uns zwingt, gewissermaßen alles auf ein mittleres Maß und zu Mäßigung abzustimmen, und dabei ist solches Mittelmaß, solche Mäßigung nichts anderes als eine besondere Art oder eine bestimmte feste Ordnung, bei deren Anwendung der Gegenstand sein Wesen bewahrt. – Da die Modi der Alten sich auf die Gesamtkomposition verschiedener Gegenstände bezogen, erwuchs aus deren Verschiedenheit ein gewisser Modusunterschied, durch den man begriff, daß jeder von ihnen irgendeine besondere Eigenart in sich barg, besonders wenn die zusammengestellten Gegenstände in den richtigen Proportionen zueinander standen; daraus erwuchs die Macht, in der Seele des Beschauers Leidenschaft zu wecken. Daher haben die Weisen bei den Alten jedem Modus die Eigenschaft zugeschrieben, die sie durch ihn angeregt sahen. So nannten sie den dorischen Modus stetig, ernst und streng und benutzten ihn für ernste, strenge und von der Weisheit durchdrungene Stoffe . . .³² (usw.).

30 Karl Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Alterstums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt, Bd. 2, Aus dem Nachlaß hrsg. von Richard Newald, Darmstadt 1965, S. 83, 84.

31 G. P. Bellori: *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni* (s. Anm. 19), S. 461. – Vgl. dazu Panofsky: *Idea* (s. Anm. 13), S. 115. – Anthony Blunt: Poussin's Notes on Painting, in: *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 1, London 1937/1938, S. 344 – 351.

32 Jan Białostocki: Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: *Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 19.

“Cette parole Mode signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous abstraint à ne passer pas outre nous faisant operer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et partant telle médiocrité et modération n'est autre que une certaine manière ou ordre déterminé, et ferme dedans le procéder par lequel la chose se conserue en son estre.

Diese Gliederung bezieht sich auf dieselbe Region, die Besonderheiten der Stoffe und der durch sie repräsentierten Leidenschaften, die auch in Belloris Gliederung der Schönheit angesprochen wurde – nur, daß Poussin solche Differenzierung nun in Kategorien faßte – das “Dorische”, “Phrygische”, “Lydische” usw., in Übernahme einer langen Tradition.

Ebensowenig wie bei Bellori wurde jedoch bedacht, in welchem Verhältnis die Objektkategorien des “Modus”, der “materia”, des “conchetto”, der “struttura” zur Subjektkategorie des Individualstils, der den untersten Platz in dieser hierarchischen Ordnung einnimmt³³, steht. Es wurde nicht reflektiert, daß erst im Individualstil alle Objektkategorien ihre entscheidende Prägung, ihr künstlerische Konkretion gewinnen.

Freilich gibt es Hinweise dafür, daß sich Poussin sehr wohl der Kraft und Besonderheit seines eigenen Stils bewußt war. So schrieb er am 7. April 1647 an Herrn von Chantelou:

Ich zweifle nicht, daß die große Masse der Maler behaupten wird, man ändere seinen Stil, wenn man, so wenig es auch sei, aus seinem gewohnten Ton herausgeht. . . . Ich bitte Sie nur, die Bilder, die ich Ihnen schicken werde, wie Sie es gewohnt sind, mit günstigem Auge aufzunehmen, obgleich alle in verschiedener Weise gemalt und koloriert sind. . . .³⁴

Die Superiorität des individuellen Stils über die “modi” ist hier klar genug angezeigt. Der schöpferische Künstler hat ein anderes, wenn auch nicht zur

Etans les Modes des ansiens une composition de plusieurs choses mises ensemble de leur variété naiscoit une certeine différense de Mode par laquelle l'on pouuoit comprendre que chascun d'eux retenoit en soy je ne scais quoy de varié principalement quand toutes les choses qui entroit au composé étoit mises ensemble proportionnément d'où procédoit une puissance de induire l'âme des regardans à diuerses passions de là vint que les sages antients atribuèrent à chascun sa propriété des effets qu'il voyoient naistre d'eus pour cette cause il apellèrent le Mode dorique stable graue et séuère et luy appliquoient matières séuères et plaine de sapiense ..” (Correspondance de Nicolas Poussin, Publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny, Paris 1911, S. 373.)

Zum Modusproblem vgl. auch: Barasch, Theories of Art (s. Anm. 10), S. 236. – “Modus”, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 9, Basel etc. 1961, Sp. 402 – 414.

33 Vgl. Ivanoff (s. Anm. 1), S. 118.

34 Nach: Künstlerbriefe, Übersetzt und erläutert von Ernst Guhl, 2. Aufl., umgearbeitet und vermehrt von Adolf Rosenberg, Zweite Hälfte, Berlin 1880, S. 243/244, 244. – “... Je n'ignore pas que le vulgere des Peintres ne disent que l'on change de manière si tant sois peu l'on sort (de son) ordinaire . . . Je vous prierei seulement de recepuoir de bon oeil comme s'est vostre coustume, les tableaux que je vous enuoyerei bien que tous soient différemt dépeint et colloriés . . .” (Correspondance de Nicolas Poussin, s. Anm. 32, S. 353, 354.)

ausdrücklichen Reflexion gelangtes Wissen um die individuelle Besonderheit als die akademische, die klassizistisch fixierte Doktrin.

Winckelmanns³⁵ Stilbegriff löst in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* den Begriff des "Geschmackes" in seinen früheren Schriften ab. Der "normative Begriff 'Geschmack' dient Winckelmann als Grundlage seiner Nachahmungslehre. Der 'wahre gute Geschmack' des Griechentums, 'den diese Nation ihren Werken gegeben', soll das Mittel werden zu der von Winckelmann erstrebten Erneuerung des ... zeitgenössischen Kunstschaffens."³⁶ Im Begriff des "Stils" entfaltete Winckelmann eine historische Dimension, wobei er sich in manchem an den Begriffen "goût" und "style" orientierte, wie sie Graf Caylus in seinen *Recueil d'antiquités* von 1752 bis 1767 verwendet hatte³⁷.

Winckelmanns Stilbegriff³⁸ ist nicht schlechthin identisch mit dem einer künstlerischen Form (in weitester Bedeutung). In der "Vorrede" zur *Geschichte der Kunst des Altertums*³⁹ unterschied Winckelmann zwei

35 Zu Winckelmann vgl.: Johann Joachim Winckelmann 1717 – 1768. Hrsg. von Thomas W. Gaethgens, Hamburg 1986 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert. Bd. 7) (Mit umfangreicher Bibliographie.) – Markus Käfer: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, Heidelberg 1986 (Heidelberger Forschungen, 27. Heft).

36 Ingrid Kreuzer: Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein, Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahressgabe 1959, Akademie-Verlag Berlin 1959, S. 27.

37 Zu Winckelmann und Graf Caylus vgl.: Samuel Rocheblave: Essai sur le Comte de Caylus. L'homme, l'artiste, l'antiquaire, Paris 1889, bes. Kap. III, S. 289 ff. und Kap. IV, La théorie – Caylus et Winckelmann, S. 328 ff. – Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl., Dritter Band, Leipzig 1898, S. 77 – 85. – Kreuzer: Winckelmanns Ästhetik (s. Anm. 36), S. 20 – 25. – Franz Josef Hausmann: Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, (1979) S. 191 – 209. – Norbert Miller: Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antiken-Anschauung im 18. Jahrhundert, in: J. J. Winckelmann (s. Anm. 35), S. 239 – 264, bes. 247 – 252.

38 Zum Stilbegriff bei Winckelmann vgl. u. a.: Kreuzer: Winckelmanns Ästhetik (s. Anm. 36), S. 26 – 31. – Nikolaus Himmelmann-Wildschütz: Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie, in: Marburger Winckelmann-Programm 1960, Marburg/Lahn 1961, S. 13 – 40. – Alex Potts: Winckelmann's Construction of History, in: Art History (1982), S. 377 – 407. – Herbert von Einem: Winckelmann und die Wissenschaft der Kunstgeschichte, in: J. J. Winckelmann (s. Anm. 35), S. 315 – 326, bes. S. 318 – 319.

39 Zitate nach der sprachlich modernisierten Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764 in der Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt 1972. Beigefügt sind Verweise auf die *Geschichte der Kunst des Altertums, 1763 – 1768* in:

Bedeutungen des Worts "Geschichte", eine "weitere", die ihm erlaubte, mit seiner Abhandlung den "Versuch eines Lehrgebäudes" zu liefern, und eine "im engeren Verstande, das ist in Absicht der äußeren Umstände"; dieser Geschichte ist der zweite Teil des Buches gewidmet. Sodann heißt es:

Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist beweisen. (S. 9; – III, S. 9, 10)

"Man wundere sich aber nicht", schreibt Winckelmann etwas später (S. 16/17; – III, S. 27),

wenn man einige Werke der alten Kunst mit dem Namen des Künstlers oder andere, welche sich sonst merkwürdig gemacht haben, nicht berührt findet. Diejenigen, welche ich mit Stillschweigen übergangen habe, werden Sachen sein, die entweder nicht dienen zur Bestimmung eines Stils oder einer Zeit in der Kunst, oder sie werden nicht mehr in Rom vorhanden oder gar vernichtet sein.

Der Charakter eines "Lehrgebäudes" zeigt sich in einer solchen Bemerkung. Mit schöner Offenheit weist sie auf die Schwierigkeit hin, mit der jede allgemeine Stiltheorie zu kämpfen hat.

Die Endphase der "Veränderung" der Kunst stellt keinen "Stil" mehr dar: Im dritten Kapitel, "Von der Kunst unter den Etruriern und unter ihren Nachbarn", heißt es:

Der Stil der etrusischen Künstler ist sich selbst nicht beständig gleichgeblieben, sondern hat wie der ägyptische und griechische verschiedene Stufen und Zeiten. . . . Diese verschiedenen Stufen der etrusischen Kunst sind wohl zu merken und genau zu unterscheiden, um zu einem Systema in derselben zu gelangen. Endlich, nachdem die Etrurier eine geraume Zeit den Römern untertänig gewesen, fiel ihre Kunst, . . . und da der Fall der Kunst kein Stil in derselben ist, so bleibe ich bei den vorher gesetzten drei Zeiten. (S. 109/110; – III, S. 350)

Aus einem ähnlichen Grunde glaubte Winckelmann sich berechtigt, "den Begriff eines römischen Stils in der Kunst, insoweit unsere jetzigen Kenntnisse gehen, für eine Einbildung zu halten." (S. 277; – V, S. 276) Das bedeutet: Winckelmanns Stilbegriff ist *als* "historischer" ein "systematischer", soll ein "Systema" der Kunst erkennen lassen. Er ist ein Hauptpfeiler seines "Lehrgebäudes". Die in der Geschichte sich entfaltende Einheit ist wertorientiert. Die "Zeiten" liegen nicht auf gleicher Höhe, sorgfältig unterschied Winckelmann "Zeiten" als "Stufen".

Die nähere Bestimmung des Stilbegriffs ergibt sich schon aus der Einteilung der einzelnen Kapitel.

Johann Winckelmanns sämtliche Werke, hrsg. von Joseph Eiselein (s. Anm. 26), Bd. III – VI.

Die Ägypter haben sich nicht weit von ihrem ältesten Stil in der Kunst entfernt, und dieselbe konnte unter ihnen nicht leicht zu der Höhe steigen, zu welcher sie unter den Griechen gelangt ist; wovon die Ursache teils in der Bildung ihrer Körper, teils in ihrer Art zu denken, und nicht weniger in ihren sonderlich gottesdienstlichen Gebräuchen und Gesetzen, auch in der Achtung und in der Wissenschaft der Künstler kann gesucht werden. Dieses begreift das erste Stück dieses Abschnitts in sich; das zweite Stück handelt von dem Stil ihrer Kunst, das ist, von der Zeichnung und Bekleidung ihrer Figuren; und in dem dritten Stücke wird von der Ausarbeitung ihrer Werke geredet. (S. 46; – vgl. III, S. 143)

Auch das den "Etruriern" gewidmete Kapitel ist dreigeteilt: Die Abhandlung über die Kunst der Etrurier ist in drei Stücke zu fassen: das erste und vorläufige begreift diejenigen Kenntnisse, welche das Verständnis des zweiten und wesentlichen Stücks erläutern und erleichtern.

Es ist selbst wiederum dreigeteilt: Der erste Abschnitt

enthält eine Betrachtung über die äußeren Umstände und Ursachen von den Eigenschaften der etrusischen Kunst; der zweite handelt von der Abbildung ihrer Götter und Helden, und im dritten Satze ist eine Anzeige der vornehmsten Werke der etrusischen Kunst.

Das zweite Stück

handelt von der Kunst selbst, von den Eigenschaften, Kennzeichen und von den verschiedenen Zeiten derselben; das dritte Stück ist eine Betrachtung über die Kunst unter den Nachbarn der Etrurier. (S. 87)

Man erkennt die strenge Gliederung. Vom "Stil" oder von "der Kunst selbst" und ihren "verschiedenen Zeiten" handelt jeweils das zweite Stück. Unter dem Titel "Stil" ist jeweils zu reden "von der Zeichnung des Nackenden" und "von bekleideten Figuren." (Vgl. S. 110; – III, S. 350) Kriterium ist dabei vor allem die Art der Linienführung. "Die allgemeine und vornehmste Eigenschaft der Zeichnung in diesem Stil des Nackenden", nämlich dem älteren ägyptischen, "ist das Gerade oder die Umschreibung der Figur in wenig ausschweifenden und mäßig gewölbten Linien." (S. 51; vgl. III, S. 164) Ähnlich heißt es von den "Etruriern": "Die Eigenschaften des ältern und ersten Stils der etrusischen Künstler sind erstlich die geraden Linien ihrer Zeichnung, nebst der steifen Stellung und der gezwungenen Handlung ihrer Figuren und zweitens der unvollkommene Begriff der Schönheit des Gesichts." (S. 110; – III, S. 352)

Hier werden Ansätze für eine Systematik in der Urteilsfindung über Einzelwerke faßbar, die auf ein "Systema" der Kunst bezogen sind.

Die Beschreibung einer Statue soll die Ursache der Schönheit derselben beweisen und das Besondere in dem Stile der Kunst angeben: es müssen also die Teile der Kunst berührt werden, ehe man zu einem Urteile von Werken derselben gelangen kann. (S. 10; – III, S. 11)

Dort also, wo von Einzelwerken die Rede ist, muß ihre Schönheit angesprochen, deren "Ursache" "bewiesen" werden. Die "Teile der Kunst" sind zu reflektieren. Der Werkstil wird als "das Besondere in dem Stile der Kunst" aufgefaßt. Damit eröffnet sich ein anderer, nichthistorischer Aspekt des Winckelmannschen "Lehrgebäudes".

An dieser Stelle ist auf den Rang der Sprache Winckelmanns, auch und gerade in seinen Beschreibungen und den darin enthaltenen Stilbestimmungen wenigstens zu verweisen⁴⁰. Winckelmanns Sprache unterwarf sich selbst strengen Stilforderungen. Hanna Koch resümierte:

Als Werke der Rhetorik betrachtet, zeigen Winckelmanns Schriften auch die Einheitlichkeit, die er vor allem anstrebt. Die antike Stilistik kennt den Begriff der hohen Schreibart in einer nicht geschichtlichen, sondern wesensmäßigen Bedeutung und hebt sie ab von dem ἰδὼν γένοϋς, der schlichten Darstellung, die vor allem auf Klarheit und Verständlichkeit ausgeht und nicht minder kunstvoll gehandhabt werden muß. Dem entspricht die Sprache Winckelmanns in den rein sachlichen Teilen des Werkes. Die in sie eingefügten Beschreibungen hohen Tones wirken nicht als Fremdkörper oder bloßes Ornament am nüchternen Bau, sondern als Höhepunkte einer natürlichen Gliederung...⁴¹.

Im Unterschied zu den Kapiteln über die "Kunst unter den Ägyptern, Phöniziern und Persern" und über die "Kunst unter den Etruriern und unter ihren Nachbarn" besteht das Kapitel "Von der Kunst unter den Griechen" aus "vier Stücken":

Das erste und vorläufige handelt von den Gründen und Ursachen des Aufnehmens und des Vorzugs der griechischen Kunst vor anderen Völkern; das zweite von dem Wesentlichen der Kunst, das dritte von dem Wachstum und von dem Falle derselben; und das vierte von dem mechanischen Teile der Kunst. (S. 128; – IV, S. 8)

Bereichert ist dieses Kapitel also um das zweite Stück, in dem "das Wesentliche der Kunst" abgehoben wird vom "Wachstum und Fall derselben". Auch schon in solcher Gliederung zeigt sich, wie wenig bei Winckelmann Kunst aufgeht in ihrer stilhistorischen Entfaltung. War in den vorangegangenen Beispielen der historische "Stil" abgegrenzt von Verfallsphasen oder unbestimmbar erscheinenden Erscheinungen von Kunst, so hier nach einer anderen Seite hin, gegen ein "Wesentliches".

40 Vgl. dazu: Hanna Koch: Johann Joachim Winckelmann. Sprache und Kunstwerk, Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahrgabe 1956/57, Akademie-Verlag Berlin 1957, S. 122 – 131: Die stilbestimmende Beschreibung. – Hans Zeller: Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere, Zürich 1955 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte, hrsg. von Emil Staiger).

41 Koch: Winckelmann. Sprache und Kunstwerk (s. Anm. 40), S. 152. – Vgl. dazu auch: Zeller: Winckelmanns Beschreibung des Apollo (s. Anm. 40), S. 205 f.

Die "Gründe" und "Ursachen" der Kunst, die hier zugleich deren "Vorzug" gewährleisten, werden im Griechen-Kapitel am ausführlichsten dargelegt:

Der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchem die Kunst soll getrieben werden, und zu diesem Samen war Griechenland der auserwählte Boden; ... Vieles, was wir uns als idealisch vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen. Die Natur, nachdem sie stufenweise durch Kälte und Hitze gegangen, hat sich in Griechenland, wo eine zwischen Winter und Sommer abgewogene Witterung ist, wie in ihrem Mittelpunkte gesetzt ... (S. 129; – IV, S. 8, 9)

lauten Hauptsätze dieses Abschnitts, die Winckelmanns viel erörterte Beziehung zur "Naturgeschichte"⁴², zur "Klimatheorie" des 18. Jahrhunderts aufzeigen. Die "vornehmste Ursache des Vorzugs" der griechischen Kunst aber ist, "in der Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland", die "Freiheit".

Die Freiheit hat in Griechenland alle Zeit ihren Sitz gehabt, auch neben dem Throne der Könige, welche väterlich regierten, ehe die Aufklärung der Vernunft ihnen die Süßigkeit einer völligen Freiheit schmecken ließ (S. 130; – IV, S. 18),

dieser "auklärerische", mehr von Wunsch und Hoffnung denn von historischer Wirklichkeit inspirierte Zug in Winckelmanns Denken wurde in neueren Studien angemessen gewürdigt.⁴³

Der historische Verlauf erhält bei den Griechen seine kanonische Ausprägung, ist selbst kunstgemäß gebaut:

Die Kunst der Griechen hat wie ihre Dichtkunst, nach Scaligers Angaben, vier Hauptzeiten, und wir könnten deren fünf setzen. Denn so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Teile und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme und das Ende, worin der Grund liegt von den fünf Auftritten oder Handlungen in theatralischen Stücken, ebenso verhält es sich mit der Zeitfolge derselben: da aber das Ende derselben außer die Grenzen der Kunst geht, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten. Der ältere Stil hat bis auf den Phidias gedauert; durch ihn und durch die Künstler seiner Zeit erreichte die Kunst ihre Größe, und man kann diesen Stil den großen und hohen nennen; von dem Praxiteles an bis auf den Lysippus und Apelles erlangte die Kunst mehr Grazie und Gefälligkeit, und

42 Zu diesem Zusammenhang vgl.: Müller: Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung (s. Anm. 17), S. 37 – 38. – Wolf Lepenies: Johann Joachim Winckelmann. Kunst und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert, in: J. J. Winckelmann (s. Anm. 35), S. 221 – 237.

43 Vgl. dazu: Max L. Baeumer: Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts, in: J. J. Winckelmann (s. Anm. 35), S. 195 – 219.

dieser Stil würde der schöne zu benennen sein. Einige Zeit nach diesen Künstlern und ihrer Schule fing die Kunst an zu sinken in den Nachahmern derselben, und wir könnten einen dritten Stil der Nachahmer setzen, bis sie sich endlich nach und nach gegen ihren Fall neigte. (S. 207; – V, S. 173/174)

Solche Gliederung überschreitet die bloße Lebensmetapher von Wachstum und Verfall, so sehr sie diese auch in sich schließt.

Auch die Abhandlung vom Wachstum und Fall der griechischen Kunst "geht nicht weniger als das (zweite) Stück auf das Wesen derselben" – warum mußte ihr dennoch ein eigener Abschnitt "Von dem Wesentlichen der Kunst" vorgeschaltet werden? Er umfaßt zwei Teile:

der erste handelt von der Zeichnung des Nackenden, welcher auch die Tiere mitbegreift; der zweite von der Zeichnung bekleideter Figuren, und insbesondere von der weiblichen Kleidung.

Zeichnung des Nackenden und bekleidete Figuren waren auch die Richtmaße der Stilbestimmungen in den vorhergehenden Kapiteln. Jetzt aber geht es weiter:

Die Zeichnung des Nackenden gründet sich auf die Kenntnis und auf die Begriffe der Schönheit, und diese Begriffe bestehen teils in Maßen und Verhältnissen, teils in Formen, deren Schönheit der ersten griechischen Künstler Absicht war. ... (S. 139; – IV, S. 45)

Eine ausdrückliche Erörterung der Schönheit⁴⁴ wird also zur Beurteilung der griechischen Kunst – und nur bei ihr – gefordert.

"Von der Schönheit ist zuerst überhaupt zu reden und zum zweiten von der Proportion und alsdann von der Schönheit einzelner Teile des menschlichen Körpers." Der Begriff der Schönheit gehört – in der Verklammerung des zweiten und dritten Stücks des Griechen-Kapitels, wie im Denkgebäude Winckelmanns überhaupt – untrennbar zum Begriff des Stils bei Winckelmann. "In der allgemeinen Betrachtung über die Schönheit ist vorläufig ... der verneinende Begriff derselben (zu berühren), und alsdann ist einiger bestimmter Begriff der Schönheit zu geben." Winckelmann machte es sich sehr schwer in der Bestimmung der Schönheit. "Es kann ... leichter, wie Cotta beim Cicero von Gott meint, von der Schönheit gesagt werden, was sie nicht ist, als was sie ist." "Ein allgemeiner deutlicher Begriff" der Schönheit gehört "unter die unerfundenen Wahrheiten". "Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das Urteil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein, und es würde die Überzeugung von der wahren

44 Zur Ästhetik Winckelmanns vgl. u. a.: Reinhard Brandt: "... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe", in: J. J. Winckelmann (s. Anm. 35), S. 41 – 53. - Rein: Winckelmanns Begriff der Schönheit (s. Anm. 17). - Barbara Maria Stafford: Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 43 (1980), S. 65 – 78.

Schönheit leicht werden." (S. 139; – IV, S. 45,46) Damit war von aller bloßen Maßästhetik Abstand genommen – ohne doch zu einem schieren Irrationalismus zu führen. Es stellten sich hier vielmehr für Winckelmann schwierige erkenntnistheoretische Probleme.

Ein bejahender Begriff (der Schönheit) ... erfordert die Kenntnis des Wesens selbst, in welches wir in wenig Dingen hineinzuschauen vermögend sind. Denn wir können hier wie in den meisten philosophischen Betrachtungen nicht nach Art der Geometrie verfahren, welche vom Allgemeinen auf das Besondere und Einzelne und von dem Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften geht und schließt, sondern wir müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche Schlüsse zu ziehen. (S. 148; – IV, S. 58)

Winckelmann hielt also ein rein deduktives Verfahren für unzureichend – ein auch für die Stiltheorie bedenkenswerter Standpunkt. Aber führt denn ein induktiver Weg zum Ziel?

Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da sie dasselbe in erschaffenen Dingen erforscht und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen gesucht, haben dasselbe in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten und der Teile unter sich und mit dem Ganzen desselben gesetzt. Da dieses aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welche die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können.

Winckelmann übernahm hier Gesichtspunkte der Elektionstheorie, war damit aber auch mit deren Schwierigkeiten konfrontiert.

Da ferner diese Vollkommenheit durch den Schöpfer aller Kreaturen in dem ihnen zukommenden Grade gegeben worden, und ein jeder Begriff auf einer Ursache besteht, die außer diesem Begriff in etwas andern gesucht werden muß, so kann die Ursache der Schönheit nicht außer ihr, da sie in allen erschaffenen Dingen ist, gefunden werden. Eben daher, weil unsere Kenntnisse Vergleichungsbegriffe sind, die Schönheit aber mit nichts Höherem kann verglichen werden, rührt die Schwierigkeit einer allgemeinen und deutlichen Erklärung derselben. (S. 149; – IV, S. 59/60)

Es gründet darin auch die Schwierigkeit der Verbindung der Stilbegriffe mit dem Begriff *dieser* Schönheit – denn Stilbegriffe sind *auch* "Vergleichsbegriffe".

Die platonisch-plotinische Tradition spricht sich in Winckelmanns Bestimmung der "höchsten Schönheit" aus:

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, welches uns der Begriff der Einheit und Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet, (S. 149; – IV, S. 60)

Aber wie kann "Einheit und Unteilbarkeit" die Vielfalt aus sich entlassen? Winckelmann stand hier vor dem schier unlösbaren Problem der plotinischen Einheitslehre. Für Plotin ist

das Eine . . . das absolut einfache Prinzip, das jede Vielheit vereinigt, ein absolut Unteilbares, dessen absolute Unteilbarkeit nicht die eines Unendlichen an Kleinheit ist, sondern im Gegenteil eines Unendlichen an Vermögen . . . Plotin besteht entschieden auf der absoluten Transzendenz des Einen. Wenn Andersheit oder passiv Unendliches von ihm kommt, dann lediglich durch eine Art von Überfluß, der es absolut unbeweglich läßt. (P. Hadot⁴⁵)

Von Plotin aus führten kaum Wege zur Vielfalt der Werke und der welt-, der objektgebundenen Stile. Dementsprechend hat die neoplatonische Kunstphilosophie vornehmlich beigetragen zur Ausgestaltung der Konzeption des künstlerischen Schöpfertums⁴⁶, und von da aus zur Darstellung von "Künstlerviten", die aber bei Winckelmann gerade fehlen. Winckelmann rang hier mit der Unterscheidung von "Einheit" als abstrakter "Einfachheit" und "Einheit", die "Mannigfaltigkeit" in sich enthält, ohne diese Differenz zu durchschauen.

Einheit als Einfachheit aufgefaßt muß deshalb ein unbestimmter Begriff bleiben, weil die Möglichkeit einer Analysis nicht mehr gegeben ist. Nur durch Analysis gewinnt ja ein Begriff Bestimmtheit. Einfachheit analysieren zu wollen heißt gerade, dem zuwider zu handeln, was der Begriff selbst aussagen soll. Die Auseinanderlegung einer Mannigfaltigkeit von Momenten und der gleichzeitige Aufweis ihrer Beziehungen zueinander ist in bezug auf Einfachheit deshalb widersinnig, weil dieser Begriff Mannigfaltigkeit aus sich ausschließen will. (M. Zahn⁴⁷)

So mußte Winckelmann Zuflucht suchen zur Metapher, um durch sie hindurch zu einer Einheit zu gelangen, die Mannigfaltigkeit in sich schließt:

Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig, und dadurch sind sie harmonisch . . . (S. 149; – IV, S. 60)

Doch soll auch in einer Mannigfaltiges in sich fassenden Einheit die "einfache", aller Analysis widerstehende Einheit bewahrt werden, und zwar

45 Eine (das), Einheit (s. Anm. 7), Sp. 365.

46 Vgl. dazu: Ernst Cassirer: Freiheit und Form, Studien zur deutschen Geistesgeschichte, 3. Aufl., Darmstadt 1961, S. 134. – Einschränkend aber: Alfred Baeumler: Ästhetik, Teil I (Handbuch der Philosophie), München 1934, S. 26. – Rein: Winckelmanns Begriff der Schönheit (s. Anm. 17), S. 57 – 60.

47 In: Einheit (s. Anm. 6), S. 323.

in dem für Winckelmann so charakteristischen Begriff der "Unbezeichnung"⁴⁸.

Aus dieser Einheit folgt eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgendeinen Zustand des Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesünder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist. (S. 150; – IV, S. 61)

Die Konzeption der "Unbezeichnung" ist aber im selben Maße von moralphilosophischen Reflexionen bestimmt:

So wie nun der Zustand der Glückseligkeit, das ist die Entfernung vom Schmerze und der Genuß der Zufriedenheit in der Natur der allerleichteste ist, und der Weg zu derselben der geradeste . . . , so scheint auch die Idee der höchsten Schönheit am einfältigsten und am leichtesten . . .

Gerade unter diesem Aspekt aber wird die Erfordernis eines zusätzlichen Momentes, des "Ausdrucks", deutlich:

Da aber in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen auch nach dem Epicurus kein mittlerer Stand ist und die Leidenschaft die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welcher der Dichter segelt und der Künstler sich erhebt, so kann die reine Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtungen sein, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der Handlung und Leidenschaft setzen, welches wir in der Kunst mit dem Worte *Ausdruck* begreifen. (S. 150; – IV, S. 61, 62)

Im "Ausdruck" fand Winckelmann eine Differenzierungsmöglichkeit der Schönheit.

Sie bleibt jedoch in engen Grenzen:

Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaft sowohl als der Handlungen. In beiden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachteiliger ist dieselbe der Schönheit. Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit sowie dem Meere der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von

48 Zum Problem der "Unbezeichnung" vgl. auch: Hermann Cohen: Kants Begründung der Ästhetik, Berlin 1889, S. 50 ff. – Rein: Winckelmanns Begriff der Schönheit (s. Anm. 17), S. 132 – 170.

stillem, gesittetem Wesen sind. Es kann auch der Begriff einer hohen Schönheit nicht anders erzeugt werden als in einer stillen und von allen einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele. . . . (In Bildern der Götter wurde) der Ausdruck (der Schönheit) gleichsam zugewägt, und die Schönheit war bei den alten Künstlern die Zunge an der Waage des Ausdrucks. . . . (S. 164/165; – vgl. IV, S. 191, 192, 193)

Gleichlautende Eingrenzungen kehren im Stil-Kapitel wieder:

Das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdrucks tat der Harmonie und der Großheit in dem schönen Stile keinen Eintrag: die Seele äußerte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers und trat niemals mit Ungestüm hervor. In Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen wie im Laokoon, und die Freude schwebt wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rührt, auf dem Gesichte einer Bacchante, auf Münzen der Insel Naxos. Die Kunst philosophierte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt. (S. 224; – vgl. V, S. 224)

Aber auch in sich selbst ist die Schönheit der Differenzierung fähig – um dem Wesen der dargestellten Gestalten entsprechen zu können. (Das im “Modus”-Begriff Gemeinte kommt hier in anderer Formulierung zur Geltung.)

So wie nun die Alten stufenweis von der menschlichen Schönheit bis an die göttliche hinaufgestiegen waren, so blieb diese Staffel der Schönheit. In ihren Helden, das ist, in Menschen, denen das Altertum die höchste Würdigkeit unserer Natur gab, näherten sie sich bis an die Grenzen der Gottheit, ohne dieselben zu überschreiten und den sehr feinen Unterschied zu vermischen. (S. 161; – IV, S. 139)

Schon an der Bildung der einzelnen Muskeln werden diese Grenzen gewahrt und die “sehr feinen Unterschiede” sichtbar.

Die Regung der Muskeln ist am Laokoon über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich ineinander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken. In dem Rumpfe des vergötterten Hercules ist in eben diesen Muskeln eine hohe idealische Form und Schönheit; aber sie sind wie das Wallen des ruhigen Meeres; fließend erhaben und in einer sanften abwechselnden Schwelung. Im Apollo, dem Bilde der schönsten Gottheit, sind diese Muskeln gelinde und wie ein geschmolzen Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen und werden mehr dem Gefühle als dem Gesichte offenbar. (S. 162; – IV, S. 140)

Auch “unter den weiblichen Gottheiten sind wie an den männlichen verschiedene Alter und auch verschiedene Begriffe der Schönheit, wenigstens in den Köpfen, zu bemerken. . . .” (S. 162; – IV, S. 145)

Immer kommt es indes darauf an, die Einheit der Schönheit in der Mannigfaltigkeit mitwahrzunehmen und mitzudenken. In ihr gründet die Jugend der griechischen Götter:

In der schönen Jugend fanden die Künstler die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung. Denn die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern und fortgeführt niemals einen Zirkel beschreiben, folglich einfacher, aber auch mannigfaltiger als ein Zirkel, welcher, so groß und so klein derselbe immer ist, eben den Mittelpunkt hat und andere in sich schließt oder eingeschlossen wird. (S. 151; – vgl. IV, S. 64, 65)

Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen und in der Ausfließung einer aus der andern ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen. Ein schönes jugendliches Gewächs, aus solchen Formen gebildet, ist wie die Einheit der Fläche des Meeres, welche in einiger Weite eben und stille wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich alle Zeit in Bewegung ist und Wogen wälzt. (S. 152; – vgl. IV, S. 65, 66)

Die in den "Stilen" sich bekundende Veränderung der Schönheit ist *prinzipiell* keine andere als die durch Wesen und Alter der dargestellten Gestalten geforderte Differenzierung – nur sind deren Pole weiter gespannt. Das Wesen der Schönheit gibt das Richtmaß zur Charakterisierung auch der Stile. "Der gleichsam unerschaffene Begriff der Schönheit, vornehmlich aber die hohe Einfalt, sowohl in der Bildung der Köpfe als in der ganzen Zeichnung, in der Kleidung und in der Ausarbeitung" bilden die "vornehmsten Eigenschaften" des "hohen Stils", in dem die Entwicklung gipfelt. "Diese Schönheit", fuhr Winckelmann zu seiner Charakteristik fort,

ist wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idee, welche in einem hohen Verstande und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt und mit einem Hauche geblasen zu sein scheint. (S. 219; – V, S. 212)

Gedachte große Meister des hohen Stils hatten die Schönheit allein in einer vollkommenen Übereinstimmung der Teile und in einem erhobenen Ausdrucke und mehr das wahrhaftig Schöne als das Liebliche gesucht. (S. 221; – V, S. 215/216)

Bezeichnenderweise finden sich wichtige "systematische" Aussagen über das Wesen der Schönheit in der Erörterung des "hohen Stils":

Da aber nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist und jenen Künstlern beständig gegenwärtig war, kann gedacht werden, so müssen sich diese Schönheiten allezeit diesem Bilde nähern und sich einander ähnlich und gleichförmig werden: dieses ist die Ursache von der Ähnlichkeit der Köpfe der Niobe und ihrer Töchter, welche unmerklich und nur nach dem Alter und dem Grade der Schönheit in ihnen verschieden ist. Wenn nun der Grundsatz des hohen Stils, wie es scheint, gewesen ist, das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit und entfernt von inneren Empörungen in einem Gleichgewichte

des Gefühls und mit einer friedlichen und immer gleichen Seele vorzustellen, so war eine gewisse Grazie nicht gesucht, auch nicht anzubringen. Dieser Ausdruck einer bedeutenden und redenden Stille der Seele aber erfordert einen hohen Verstand: 'Denn die Nachahmung des Gewaltigen kann', wie Plato sagt, 'auf verschiedene Weise geschehen; aber ein stilles, weises Wesen kann weder leicht nachgeahmt, noch das nachgeahmte leicht begriffen werden.' (S. 221; – V, S. 216)

Die vornehmste Eigenschaft, durch welche sich der schöne Stil "von dem hohen Stile unterscheidet, ist die Grazie ..." (S. 219; – V, S. 213) "Grazie"⁴⁹ aber wird nicht einfach als stilkennzeichnendes Moment eingebracht, sondern als göttliche Wesenheit, und die Verwandlung des hohen in den schönen Stil erscheint wie als die Einführung der "gefälligeren Grazie" in das Reich der Kunst.

... die Grazie, welche wie die Musen nur in zwei Namen bei den ältesten Griechen verehrt wurde, scheint wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein. Die eine ist wie die himmlische Venus von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. Die zweite Grazie ist wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Gefolgin der ersten ... (S. 222; – V, S. 217/218)

Die Künstler des schönen Stils gesellten mit der ersten und höchsten Grazie die zweite, und so wie des Homerus Juno den Gürtel der Venus nahm, um dem Jupiter gefälliger und liebenswürdiger zu erscheinen, so suchten diese Meister die hohe Schönheit mit einem sinnlichern Reiz zu begleiten und so die Großheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen ... (S. 223; – V, S. 222)

Die historische Veränderung, Wachstum und Fall der Kunst sind dieser nichts Fremdes. Sie hat ihre Möglichkeiten in sich selbst ausgeschöpft und muß so zu einem notwendigen, gleichsam naturhaften Ende kommen:

Da nun die Verhältnisse und die Formen der Schönheit von den Künstlern des Altertums auf das höchste ausstudiert und die Umrisse der Figuren so bestimmt waren, daß man ohne Fehler weder herausgehen noch hineinlenken konnte, so war der Begriff der Schönheit nicht weiter zu treiben. Es mußte also die Kunst, in welcher, wie in allen Wirkungen der Natur, kein fester Punkt zu denken ist, da sie nicht weiter hinausging, zurückgehen. Die Vorstellungen der Götter und Helden waren in allen möglichen Arten und Stellungen gebildet, und es wurde schwer, neue zu erdenken, wodurch also der

49 Zum Begriff der "Gratia" vgl. auch: Barasch: *Theories of Art* (s. Anm. 10), S. 220 – 228. – Koch: *Winckelmann. Sprache und Kunstwerk* (s. Anm. 40), S. 147 – 150. – Zeller: *Winckelmanns Beschreibung des Apollo* (s. Anm. 40), S. 108.

Nachahmung der Weg geöffnet wurde. Diese schränkt den Geist ein, und wenn es nicht möglich schien, einen Praxiteles und Apelles zu übertreffen, so wurde es schwer, dieselben zu erreichen, und der Nachahmer ist alle Zeit unter dem Nachgeahmten geblieben. (S. 225; – V, S. 236/237)

Winckelmann kannte kein historisches Kontinuum. Der Begriff der Einheit, der in vielfältiger Weise sein Denken bestimmte, prägte auch seine Geschichtsauffassung. Geschichte konnte so nur als Wiederholung in sich geschlossener Abfolgen gedacht werden. Sie ermöglichte die Übertragung der antiken Perioden auf die Geschichte der neueren Kunst.

Das Schicksal der Kunst überhaupt in neuern Zeiten ist, in Absicht der Perioden, dem im Altertum gleich: es sind ebenfalls vier Hauptveränderungen in derselben vorgegangen, nur mit diesem Unterschiede, daß die Kunst nicht nach und nach wie bei den Griechen von ihrer Höhe heruntersank, sondern sobald sie den ihr damals möglichen Grad der Höhe in zwei großen Männern erreicht hatte (ich rede hier allein von der Zeichnung), so fiel sie mit einem Male plötzlich wieder herunter. Der Stil war trocken und steif bis auf Michelangelo und Raphael; auf diesen beiden Männern besteht die Höhe der Kunst in ihrer Wiederherstellung: nach einem Zwischenraume, in welchem der üble Geschmack regierte, kam der Stil der Nachahmer. . . (S. 236; – V, S. 260)

Winckelmann, der in seinen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (1755) überzeugt war: "Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten . . ." ⁵⁰, und der sich um eine Verbesserung der Kunst seiner Gegenwart bemühte, erkannte in seiner *Geschichte der Kunst* die Unnachahmlichkeit der Griechen.

Ich bin in der Geschichte der Kunst schon über ihre Grenzen gegangen, und ungeachtet mir bei Betrachtung des Untergangs derselben fast zumute gewesen ist wie demjenigen, der in der Beschreibung der Geschichte seines Vaterlandes die Zerstörung desselben, die er selbst erlebt hat, berühren mußte, so konnte ich mich dennoch nicht enthalten, dem Schicksale der Werke der Kunst, so weit mein Auge ging, nachzusehen. So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit betränten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe . . . (S. 393; – VI, S. 365)

"Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen: dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben, und welchen wenige finden; nur der versteht die wenigen Worte, der sich diesen Begriff aus sich

50 J. J. Winckelmann: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Hrsg. von Walter Rehm, Berlin 1968, S. 29.

selbst gemacht hat.“ Diese Schönheitsdefinition Winckelmanns, hier entnommen seiner *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* von 1759⁵¹, bestimmt auch seinen Stilbegriff. Stil ist nichts anderes als die historische Entfaltung der Schönheit. Das Problem, Einheit zusammenzudenken mit Mannigfaltigkeit – in kunstgeschichtlicher Perspektive – löste Winckelmann jedoch in entschiedener Akzentuierung der Einheitsthematik.

Friedrich Schlegel sprach 1798 in seinen *Athenäums-Fragmenten* vom “systematischen Winckelmann, der alle Alten gleichsam wie Einen Autor las, alles im ganzen sah”⁵². – In Delacroix’ Tagebüchern findet sich, nebenbei, ein ganz ähnliches Urteil über die Antike, in einer Aufzeichnung des Jahres 1858:

Die Antike ist immer sich gleich, vollkommen in den Details und als Ganzes in gewisser Hinsicht tadellos. Die Werke scheinen von der Hand eines einzigen Künstlers herzurühren, die Nuancen des Stiles wechseln in den verschiedenen Epochen, aber berauben nicht ein einziges antikes Stück des merkwürdigen Reizes, der sich aus der einheitlichen Tradition von verhaltener Kraft und Einfachheit ergibt, wie sie die Modernen niemals in den zeichnenden Künsten und vielleicht überhaupt in keiner Kunst erreicht haben.⁵³

Dies nur als Hinweis darauf, daß Winckelmanns Auffassung nicht leichthin mit einem “Zeitgeist” zu verrechnen ist.

Friedrich Schlegel fuhr in seiner Kennzeichnung fort:

Der systematische Winckelmann . . . legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen, den ersten Grund zu einer materialen Altertumslehre. Erst wenn der Standpunkt und die Bedingungen der absoluten Identität des Antiken und Modernen, die war, ist oder sein wird, gefunden ist, darf man sagen, daß wenigstens der Kontur der Wissenschaft fertig sei, und nun an die methodische Ausführung gedacht werden könne.

Schlegel wollte sich also nicht zufrieden geben mit der These einer “absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen” – und auch für Winckelmann, der die Entwicklung der neueren Kunst in Parallele setzte zu derjenigen der antiken und der die Kunst seiner Gegenwart verbessern wollte, gilt diese These nicht radikal. Dennoch aber zeigte sich die Geschlossenheit des Stilverlaufs für Winckelmann nur an der antiken Kunst.

51 Ebd., S. 152.

52 Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I. Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, München etc. 1967, S. 188/189.

53 Eugène Delacroix: Mein Tagebuch. Deutsche Bearbeitung von Erich Hancke, 3. Aufl., Berlin 1913, S. 267. – Vgl. Journal de Eugène Delacroix, tome troisième 1855 – 1863, ed. Paul Flat et René Piot, Paris 1893, S. 308 (24 février 1858).

Nur aus der Ferne wird solche Stileinheit sichtbar.

An die Stelle des naiven, von einer ungebrochenen Schaffensfreudigkeit getragenen Gefühls der direkten Nähe tritt das Bewußtsein der Ferne, der unüberbrückbaren zeitlichen Distanz, die die Gegenwart und ihre grenzenlose Nichtigkeit von jener Vergangenheit trennt, in der alle Quellen der Natur offen scheinen,

wie Ernst Heidrich diesen hermeneutischen Sachverhalt charakterisierte⁵⁴.

Daß dies "Bewußtsein der Ferne" bei Winckelmann zusammengeht mit einem Gefühl verzehrender Sehnsucht, lehren die Schlußworte seiner *Geschichte der Kunst des Altertums*. Nicht in geistiger Unbetroffenheit hat der Stilbegriff bei ihm seinen Ursprung, sondern, wie der Begriff der Schönheit selbst, in der Anteilnahme. Und was für den Begriff der Schönheit gilt, gilt auch für den Begriff des Stils: "... nur der versteht die wenigen Worte," (Mannigfaltigkeit im Einfachen) "der sich diesen Begriff aus sich selbst gemacht hat." Stil ist keine objektive Gegebenheit, sondern eine metaphysische Konstruktion, eine Idee, und dies gilt für alle Dimensionen des hier erörterten Stilbegriffs – wie auch des Modusbegriffs –, mit welchen objektivistischen Ansprüchen diese auch auftreten.

Was geschieht mit dem Stilbegriff, wenn er sich löst vom Begriff der Schönheit? Was geschieht mit dem Stilbegriff, wenn er sich löst vom Begriff einer höchsten, metaphysischen Einheit? Diese weitere Geschichte des Stilbegriffs, des Stilbegriffs als eines klassifikatorischen, deskriptiven, als Hypothese kunsthistorischer Ordnungstiftung ist hier nicht mehr zu behandeln.

Den Abschluß bilde ein Zitat Max Webers, das auch als Erläuterung des neuen Ranges von Individualität, und damit von Individualstil gelesen werden kann, ohne daß damit das Korrelat einer höchsten Einheit zur "Illusion" erklärt würde:

Es ist das Schicksal unserer Zeit, mit der ihr eigenen Rationalisierung und Intellektualisierung, vor allem Entzauberung der Welt, daß gerade die letzten und sublimsten Werte zurückgetreten sind aus der Öffentlichkeit, entweder in das hinterweltliche Reich mystischen Lebens oder in die Brüderlichkeit unmittelbarer Beziehungen der Einzelnen zueinander. Es ist weder zufällig, daß unsere höchste Kunst eine intime und keine monumentale ist, noch daß heute nur innerhalb der kleinsten Gemeinschaftskreise, von Mensch zu Mensch, im pianissimo, jenes Etwas pulsiert, das dem entspricht, was früher

54 Ernst Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917, S. 30.

als prophetisches Pneuma in stürmischem Feuer durch die großen Gemeinden ging und sie zusammenschweißte.⁵⁵

Solch "prophetisches Feuer" begründete, so ist zu vermuten, auch den überindividuellen Stil, der mit dem Entzug dieses Pneumas seine Verbindlichkeit für uns verloren hat.

55 Max Weber: Wissenschaft als Beruf, in: Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1922, S. 554.