

Markus Käfer

J. J. Winckelmann – ein Ancien?

In der Fragestellung ist der Hinweis auf die Querelle des Anciens et des Modernes enthalten. Ob Winckelmann in die direkte Tradition der Querelle (des Anciens) zu stellen sei, scheint verneint werden zu können. Er wollte allein schon aus national bedingtem Interesse die Querelle nicht wieder aufleben lassen, da in Sachsen nicht dieselben Gründe für oder gegen eine »Befreiung vom Primat der Antike«¹ galten wie in Frankreich.

In Frankreich hatte sich »das eigentliche Dilemma des Streites von einem bestimmten Punkt an von selbst aufgelöst«. Dieser Punkt war erreicht mit der »Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen« (Friedrich Schlegel über Winckelmann). In Frankreich war schon abgeschlossen, was »in Deutschland mit Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums« (1764) erst einsetzte: der Übergang von der klassischen zur historischen Betrachtung (K. Reinhardt).² Jedoch kann daraus nicht gefolgert werden, daß auch die Prämissen der in der Querelle verhandelten Positionen an Interesse verloren hätten, weil diese Positionen als miteinander unvereinbar erkannt worden waren und sich deshalb »auflösten«. Noch war nicht endgültig geklärt, ob die kausalen Erklärungsversuche der Vorbildlichkeit der griechisch-antiken Kunst für deren Normierung ausreichen bzw. ob die Normierung nicht den kausalen Erklärungskriterien widersprach. Auch ist es keineswegs so, daß Winckelmann ohne Zögern als Historiker anerkannt wird, da seine Begriffssprache das Epochenpezifische der griechischen Kunst ganz unhistorisch zur Norm erhebe. So ist denn die Wirkungsgeschichte Winckelmanns die »eines ›unhistorischen‹ Historikers«.³

Martin Fontius charakterisiert Winckelmann als einen »engagierten Ancien«. Seine »Stellungnahme« zur Querelle sei »in dem berühmten Satz seines Erstlingswerkes enthalten: ›Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand von Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernt, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen.« Diese »Stellungnahme« kennzeichnet Fontius jedoch als Nachfolge La Bruyères, der »entschieden für das Altertum Partei genommen hatte«.⁴ Nimmt Winckelmann »die mythisch gewordene Norm der ›imitation des anciens‹« wieder auf, in der das »geschichtliche Anderssein« der Moderne geleugnet wird,⁵ Verfährt sich Winckelmann mit seinem Nachahmungspostulat in der Argumentationsweise der Querelle, die »gleichsam die letzte Form einer ungeschichtlichen Auseinandersetzung zwischen der Tradition und dem Zeitalter der Moderne« war?⁶

Alexander Demandt konstatierte jüngst, Winckelmanns »Geschichtsvorstel-

lung« sei »weder für einen Fortschrittsdenker noch für einen Historisten [...] akzeptabel« gewesen, zumal er in seinem Gesamtbild vom Altertum »Licht und Schatten allzu ungleich, allzu ungerecht« verteilt habe. »Verglichen mit den immer wieder ergiebigen Werken von Montesquieu und Voltaire, von Gibbon und Herder, gebricht es Winckelmanns Arbeiten am historischen Urteilsvermögen, an geschichtlichem Interesse, an Menschenkenntnis. Winckelmanns Altertum wird nicht vom lebenden Wesen [?], sondern von Statuen bevölkert.«⁷

Wird hier nur offener, direkter als gewohnt formuliert? Werden hier die Gründe variiert, die Friedrich Meinecke dazu veranlaßten, Winckelmann wegen seiner unzureichenden Geschichts(er)kenntnis das Verdienst vorzuenthalten, an der Bildung der Geschichtstheorie des Historismus beteiligt gewesen zu sein? Allenfalls als Platoniker wird Winckelmann in die Gründerfamilie des Historismus aufgenommen.⁸

Alexander Demandt spricht für die Alte Geschichte, sein Urteil bezieht sich jedoch auf den ganzen Winckelmann, einschließlich den, dem mangelnde Menschenkenntnis zum Verhängnis wurde. In der gleichen Veröffentlichung werden die »Leistungen« Winckelmanns »präzis« benannt, die den allzu Gerichteten wieder aufrichten und – von der Klassischen Archäologie aus gesehen und insgesamt – rehabilitieren.⁹

Winckelmanns Griechenbegeisterung ist zunächst eine literarische und kunsttheoretisch begründete, erweitert durch seine zeitgeschichtlichen Studien, und die daraus resultierende »Ablehnung der Rokokokunst in kulturkritischer Absicht«¹⁰. Die Werteskala, die die Geschichte der Kunst dem Kunstkritiker anbietet, ist nicht auf die künstlerische Form allein bezogen, denn diese ist vielmehr an physische, politische und moralische Faktoren gebunden. Winckelmann fordert sehr viel zeitbewußter als die Anciens der Querelle die Nachahmung der Antike.

Welche geschichtlich-gesellschaftlichen Motive bei der Modellbildung der modernen Geisteswelt mitwirkten, entfaltete anschaulich und in der Argumentationsweise für Winckelmann vorbildlich Voltaire in seiner Untersuchung über »Le Siècle de Louis XIV« (1751). Von den vier glücklichen Zeitaltern näherte sich das Zeitalter Ludwigs XIV. wohl am ehesten der Vollkommenheit.¹¹ Voltaire drängt seinen Zeitgenossen die Entscheidung auf: »Bejahung oder Verneinung der weltgeschichtlichen Spitzenstellung des Zeitalters Ludwigs XIV.«¹² Bei Winckelmann wird daraus kontrastiv nur der »glückliche Zeitpunkt«, »in welchem die Künste, als eine fremde Colonie, in Sachsen eingeführt worden.« Der »Zeitpunkt«, der noch anhält und zu dem die sächsischen Herrscher ihr auf die Antike und Renaissance gerichtetes Mäzenatentum beweisen konnten.¹³

In der Querelle des Anciens et des Modernes ging es auch um die Streitfrage, ob sich der wissenschaftliche Fortschritt, wie er sich in den Naturwissenschaften manifestierte, mit dem Fortschrittsbegriff im Bereich der Kunst und in der Kunsttheorie vereinbaren läßt. Der Konnex im Begriffsverständnis von Fortschritt liegt in der Ausbildung einer wissenschaftlichen Methodik und eines auf empirischen Untersuchungen gegründeten, gefestigten und neuen Begriffsapparates. Winckelmanns Optimismus, daß sich »der gute Geschmack [...] mehr und mehr durch die Welt ausbreitet«¹⁴, enthält auch die Zuversicht, daß durch eine klare kunsthistorische und kunstkritische Begrifflichkeit der Fortschritt der Kunst ermöglicht bzw. beschleunigt werden kann.

Winckelmann muß in seiner Erstlingsschrift unter anderen gegen Voltaire den Beweis antreten, daß der Rekurs auf die Antike nicht in Widerspruch steht zu einem möglichen und angestrebten Fortschritt auch in der Kunstausübung. Voltaire schreibt nämlich in seinen »Remarques sur l'histoire«, seinen »Anmerkungen über die Geschichte überhaupt«, wie Lessing übersetzt, deren methodische Prinzipien für eine neue Geschichtsschreibung sich Winckelmann sehr wohl aneignet: »Die Künste, welche die Ehre des Staates sind, werden [vom Ende des 15. Jhs. an] zu einer Höhe gebracht, in welcher sie weder Rom noch Griechenland kannte.«¹⁵ Gegen Voltaires neuzeitliche Orientierung muß Winckelmann die Beschäftigung mit der Antike durch Forschungsergebnisse begründen, um Voltaire zu entkräften, für den »die alte Geschichte abhandeln, heißt, [. . .] einige Wahrheiten mit tausend Lügen zusammen schreiben.« Winckelmann muß Voltaire nachweisen, daß die Mythologie für das Verständnis der antiken Kunst und Kunsttheorie und damit für das Verständnis der Entstehung von Kunst unerlässlich ist und daß die Mythologie nicht nur als Motivspender für die zeitgenössische Kunst und Literatur gelten kann, denn Voltaire fährt nach dem obigen Zitat fort: »Diese Geschichte ist vielleicht weiter zu nichts nütze, als wozu die Mythologie nütze ist, daß man nämlich die großen Begebenheiten heraus zieht, welche den Inhalt zu unsern Bildern, zu unsern Gedichten hergeben, und zu einigen moralischen Anwendungen dienen müssen.«¹⁶

Auf diese und ähnliche Stellen mag sich Hegel bezogen haben, darin die Aversion gegen manche französische Eigenart mit Winckelmann teilend, wenn er Voltaire vorwirft, er habe mit Unrecht gesagt, »daß die Franzosen die Werke der Alten verbessert hätten; sie haben sie nur nationalisiert, und bei dieser Verwandlung verfahren sie mit allem Fremdartigen und Individuellen um so unendlich ekler, als ihr Geschmack eine vollkommen hofmäßige soziale Bildung, Regelmäßigkeit und konventionelle Allgemeinheit des Sinnes und der Darstellung forderte.«¹⁷

Gegen den sich auf die Neuzeit beschränkenden Erkenntnishorizont setzt Winckelmann die Aufgabe des Verstehens und der Verständnisvermittlung der Antike: Was für Homer gelte, »daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen.«¹⁸ Der Fähigkeit der Nachahmung geht die Bewunderung voraus, die man wiederum nur lernt, indem man das Verstehen, die Methode des Verstehens lernt. Die Nachahmung der griechischen Kunst muß dann in eine Aporie führen, wenn die Voraussetzung der Fähigkeit und Legitimation zur Nachahmung nicht in die Nachahmung eingeht: das Verstehen der Werke der Griechen.

Die kunstkritische Methode unterscheidet sich von der naturwissenschaftlichen dadurch, daß sie sich ihres Gegenstandes, der Kunst, in seiner geschichtlichen Entwicklung vergewissern muß, um zur Wesenserkenntnis zu gelangen. Die zeitgenössische Kunst erschwert es sehr, das Wesen der Kunst zu erkennen.

Alexander Demandt verweist in seinem oben zitierten Aufsatz immer wieder auf die schon von Heyne und Herder kritisierten geschichtlichen Irrtümer Winckelmanns; besonders erweise Heyne »Freiheit und Kunst als inkommensurable Größen.« Ist Winckelmann als Historiker unglaubwürdig, so kann es mit seiner Gesinnung, die auf solchen Irrtümern basiert, nicht glaubwürdiger bestellt sein:

»Winckelmanns Freiheitspathos in der Hochburg der Inquisition wirkt etwas rokokohaft, unernst.«¹⁹ Wenn es stimmt, daß es weder archäologische noch historische Zeugnisse für die kunsthemmende Wirkung der Tyrannis gibt (Demandt, ebd.), wird dann Winckelmanns Auffassung, daß in Griechenland »die Freyheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst« sei²⁰, im wörtlichen Sinne »gegenstandslos«? Wäre es nicht angebrachter, statt eine »richtige Geschichtsschreibung« zu insinuieren, Winckelmanns Motive seiner Modellbildung zu beschreiben und zu erklären? Ist es nicht ein höchst ungeschichtliches Verfahren, diese Motive zu übergehen? Und gilt für Winckelmann nicht auch der hermeneutische Allgemeinplatz, daß »alle Begegnung mit einem Werke der Kunst eine Begegnung mit uns selbst« bedeutet?²¹

In der griechischen Antike ging mit der Kunstproduktion die theoretische Reflexion über Kunst einher, an die sich Winckelmann sehr viel kenntnisreicher anschließt als seine Vorgänger. »Es ist danach nicht der Zufall eines äußerlichen Zusammentretens, wenn gerade an dieser [griechisch-antiken] Kunst eine Theorie der Kunst entstand. Und sie mußte notwendig von der Frage nach dem Verhältnis der Kunstform zum Sein ausgehen.«²² Die Antike zeigt für Winckelmann einen Bedingungs-zusammenhang zwischen Kunst und Leben, der dem Kunstkritiker deutlich macht, welche analogen politischen und sozialen Bedingungen erfüllt sein müssen, um Fortschritt in der Kunst zu ermöglichen.

Der in der griechischen Antike vorhandene Formenschatz zeigt, wovon aus in der Kunst Fortschritt zu bestimmen ist. Notwendigerweise knüpft sich an solche Ausgangsbestimmung der Vorbildlichkeit von Kunst die Normierung dieser Kunst. Winckelmanns Prämisse liegt darin, daß politische Freiheit eine künstlerische Freiheit ermöglicht, und nur die politische Freiheit die notwendigen Voraussetzungen für solche Werke schaffen kann, wie sie uns aus der griechischen Antike erhalten sind.

Erst die Wiederherstellung ähnlicher äußerer Bedingungen ermöglicht eine ähnliche Kunstproduktion. Einerseits können die zeitgenössischen Künstler diese Bedingungen nicht selbst bewirken, andererseits müssen sie die Mängel in ihrer Kunstproduktion erkennen, d. h., sie müssen fähig sein, aus Kenntnis der antiken Geschichte diese Bedingungen hypothetisch vorwegzunehmen. Winckelmann geht in seiner Geschichtsauffassung nicht so weit, die verschiedenen Stufen der Entwicklung der Kunst als allgemeines Gesetz der Geschichte der Kunst nachzuweisen. Er nennt lediglich historisch nachweisbare Bedingungen, unter denen »Aufstieg und Fall« der Kunst eintreten können bzw. eingetreten sind. Für seine Zeit und für die Hoffnung auf eine Kunsterneuerung zu seiner Zeit verwendet er das Bild des Phönix,²³ ein Bild, das einen historischen Determinismus abwehrt.

Daß eine Entwicklung möglich ist, belegt Winckelmann mit dem Hinweis auf Holbein und Dürer, wenn auch im Konjunktiv gesprochen, mit der Zeitspanne Raffael – Michelangelo in Italien²⁴ und dem Werk seines Freundes Mengs. Dies mag von Winckelmann etwas zaghaft vorgetragen sein, es zeigt jedoch seinen Versuch, den von ihm gesetzten Normanspruch der griechischen Kunst zu relativieren, um damit den logischen Zwängen der Notwendigkeitsbeziehung zwischen der politischen Freiheit, den klimatischen Bedingungen und den künstlerischen Gebilden der griechischen Antike zu entgehen. Gewiß, diese

Relativierung hebt nicht das Nachahmungspostulat der Antike auf, es wird vielmehr dadurch bestätigt.

Zugleich läßt sich eine andere Prämisse erkennen, die Winckelmann in logische Schwierigkeiten bringt: Die Geschichte der Kunst hält für den Künstler einen Formenschatz bereit, der in der griechischen Antike bis zur Vollkommenheit ausgeschöpft worden zu sein scheint und deswegen überhaupt normiert werden kann; andererseits muß der Formenreichtum im Sinne von Fortschritt ergänzt und erweitert werden.

Es wäre jedoch falsch zu behaupten, daß erst »die Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber der Antike« historisches Denken in Gang setzte. Der Satz »die geschichtliche Reflexion hebt die ästhetische Norm auf«²⁵ enthistorisiert Norm als kunstkritischen Begriff in seiner Begriffsfindung. Das Beschreibungsinstrumentarium, das von Winckelmann zu einem gefestigten Begriffsinstrumentarium entwickelt wurde, enthält in sich in diesem Stadium der Begriffsfindung notwendigerweise eine Tendenz zur Normierung. Besteht nicht auch eine innere Abhängigkeit zwischen der Begriffsbestimmung von Stil, Kontur, Zeichnung, Komposition und Ausdruck und der Normierung, die in jedem Begriff enthalten ist?

Auch für Winckelmann geht es noch darum, genauer zu bestimmen, was ein Kunstwerk sei. Ist es da historisch adäquat, den Versuch einer genaueren Bestimmung mit Hilfe der Normierung einer Epoche und einzelner Kunstwerke an einem Kunstwerkbegriff zu messen, der sich normativen Kriterien entzieht? Winckelmanns Ziel, bei der Beschreibung der Geschichte der Kunst Unterscheidungskriterien zu gewinnen, macht ihn auch zum Gründer der Kunstwissenschaft, die von nun an nach immer differenzierenderen Begriffen sucht und sich dabei der normativen Anwendung ihrer Begrifflichkeit entledigt.

Die Formel, ein normatives Kunsturteil sei ahistorisch, den Eigenwert jedes Kunstwerkes, jeder Kunstepoche (an-)erkennen sei historisch, ist zu einfach, weil sie die Übergänge und ursächlichen Bezüge in der Kunstwissenschaft verwischt. Winckelmanns ästhetische Urteilsnormen sind aus der Geschichte der Kunst und Kunsttheorie gewonnen und gehen in seine Kunstkritik ein, die ohne solche Beschreibungsbegriffe (wie Zeichnung, Kolorit, Kontur usw.) nicht auskommt, wenn sie die Bedingungen angeben möchte, wie ein Kunstwerk geschaffen und wie es als schön beurteilt werden kann.

In den Anfängen des Historismus bestand ein ursächlicher, positiver Zusammenhang zwischen normativem Denken und Geschichtsauffassung, gab es noch keinen Widerspruch zwischen historischer Perspektive und normativem Urteil: »Nur in den Anfängen des Historismus, etwa in Winckelmanns epochemachendem Werk, war das normative Moment noch ein wirklicher Antrieb der historischen Forschung selbst gewesen.«²⁶ In diesem Punkt beendet Winckelmann die Querelle und erfüllt Voltaires Forderung nach einer philosophischen Betrachtung der Geschichte, indem er die Kunsttheorie durch die Geschichte der bildenden Kunst begründet.²⁷

Anmerkungen

- ¹ P.-E. Knabe, Literatur. – In: Frankreich im 17. Jahrhundert. Hrsg. v. P.-E. Knabe. Köln 1983 (Kölner Schriften zur Geschichte und Kultur), S. 89–132, S. 123.
- ² H. R. Jauss, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«. – In: Ch. Perault, Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences (mit einer einleitenden Abhandlung von H. R. Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von M. Imdahl). München 1964, S. 8–64, S. 9.
- ³ H. C. Seeba, Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines »unhistorischen« Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte. – In: Deutsche Vierteljahresschrift, 1982, Sonderheft »Kultur, Geschichte und Verstehen«, S. 168–201.
- ⁴ M. Fontius, Winckelmann und die französische Aufklärung. – In: Sitzungsberichte der Dt. Akad. d. Wiss. zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst, Jg. 1968, Nr. 1. Berlin 1968, S. 1–27, S. 5 f.
- ⁵ H. R. Jauss (wie Anm. 2), S. 14 f.
- ⁶ H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode. 2. durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. Tübingen 1960, S. 503
- ⁷ A. Demandt, Winckelmann und die Alte Geschichte. – In: Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768. Hrsg. v. Th. W. Gaethgens. Hamburg 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert, Bd. 7), S. 301–313, S. 309 f.
- ⁸ Vgl. M. Käfer, Winckelmanns hermeneutische Prinzipien. Heidelberg 1986 (Heidelberg, Univ. Phil. Fak., Diss. 1984), S. 38 ff.
- ⁹ A. H. Borbein, Winckelmann und die Klassische Archäologie. – In: J. J. Winckelmann (wie Anm. 7), S. 289–299, S. 290.
- ¹⁰ E. Maek-Gérard, Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. – In: Forschungen zur Villa Albani: Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Hrsg. v. H. Beck und P. C. Bol. Berlin 1982, S. 2–59, S. 33.
- ¹¹ Voltaire, Versuch über das Jahrhundert Ludwigs des XIV. – In: G. E. Lessings Übersetzungen aus dem Französischen Friedrichs des Großen und Voltaires. Hrsg. v. E. Schmidt. Berlin 1892, S. 40–122, S. 40 f.
- ¹² Hans Kortum, Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur. Berlin 1966, S. 6.
- ¹³ J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Mit Sendschreiben und Erläuterung Dresden 1756, S. 2.
- ¹⁴ Ebd., S. 1.
- ¹⁵ Voltaire, Anmerkungen über die Geschichte überhaupt. – In: G. E. Lessings Übersetzungen (wie Anm. 11), S. 31–39, S. 35.
- ¹⁶ Ebd., S. 39.
- ¹⁷ G. W. F. Hegel, Ästhetik. Mit einer Einführung von G. Lukács. Hrsg. v. F. Bassenge. 2 Bde., 2. Aufl., Berlin und Weimar. Lizenzaug. Frankfurt a. M. [o. J.], Bd. I, S. 262.
- ¹⁸ Winckelmann (wie Anm. 13), S. 3.
- ¹⁹ Demandt (wie Anm. 7), S. 305.
- ²⁰ J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums Dresden 1764, S. 130.
- ²¹ H.-G. Gadamer, Ästhetik und Hermeneutik. – In: Kleinere Schriften II. Interpretationen. Tübingen 1967, S. 1–8, S. 1.
- ²² H. Kuhn, Die Kulturfunktion der Kunst. Bd. 2, Erscheinung und Schönheit. Berlin 1931, S. 83.
- ²³ S. Röttgen, Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst. – In: J. J. Winckelmann (wie Anm. 7), S. 161–178, S. 169 ff.
- ²⁴ Ebd., S. 174.
- ²⁵ J. Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. 2 Bde., Darmstadt 1985, Bd. I, Von der Aufklärung bis zum Idealismus, S. 16.
- ²⁶ Gadamer (wie Anm. 6), S. 270.
- ²⁷ Vgl. F. Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke. Hrsg. v. E. Behler, J. J. Anstett und H. Eichner. Bd. III, Paderborn 1975, S. 334.