

Käfer, Markus

Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungspostulat

Es ist für Winckelmann von selbstfinderischer Bedeutung, daß er sich bei seinen ersten schriftstellerischen Versuchen auch (Winter 1753/54 in Nöthnitz) mit Xenophon befaßt, dessen Schriftstellerqualitäten er – in Nachfolge der griechischen Rhetoriker – als idealiter beschreibt und sich diese als Norm setzt. Winckelmann stellt sich die Frage, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, um dem schriftstellerischen Ideal eines Historikers zu genügen. Er beantwortet die Frage mit Hilfe rhetorischer und kunstkritischer Kategorien, wobei ihm die rhetorischen Kategorien zur kunstkritischen Urteilsbildung dienen. "Xenophon schreibt wie die Musen würden gesprochen haben nach dem Urtheil der Alten. Die schöne Natur mit allen ihren Reitzungen herrscht durch und durch in seinen Schriften. Er hat dieselbe wie sein Lehrer (Sokrates) vollkommen gekannt: er ist mit ihr umgegangen, wie sie es verlangt; sie will nicht entblößet, aber auch nicht mit Schmuck überladen seyn."

Der Potentialis "wie die Musen würden gesprochen haben" erklärt sich aus der "schönen Natur", die den Musen als Abkömmlingen Gaias und Uranos' wesentlich zukommt. Die Geschichtsschreibung hat auch teil an der genealogischen Herkunft der Musen als Töchter Zeus' und der Mnemosyne, der Göttin Gedächtnis/Erinnerung. "Die schöne Natur" hatte Xenophon "liebenswert" gebildet. Sie zeigt sich in Xenophons "Gesichte" wie in seinen Schriften: als "ein sanftes und stilles Wesen", "sie herrscht durch und durch", als sei Xenophon nur ihr Medium in seinen Schriften. Xenophon weiß, was sie "verlangt": "nicht entblößet, aber auch nicht mit Schmuck überladen seyn." Die kreative Vollkommenheit Xenophons hat ihre Voraussetzung in der Natur, in der natürlichen Schönheit Xenophons.

Der erklärenden Verbindung von "schöner Natur" und Rhetorik beziehungsweise der Verbildlichung des Rhetorischen ("nicht entblößet, nicht mit Schmuck überladen") liegt die universalistische Tendenz der Rhetorik zugrunde, oder mit anderen Worten: die Rhetorik verweist auf ihre Entstehung aus der schönen Natur.

Die Eigenschaften der schönen Natur transformieren sich in der Geschichtsschreibung Xenophons in rhetorische Qualitäten, die einer natürlichen Fähigkeit entspringen. Die Qualitäten der "schönen Natur" zeigen sich als Qualitäten des talentierten Geschichtsschreibers. Xenophon beginne und beende seine Geschichte vom persischen Feldzug, die "Anabasis", mit "edler Einfalt"¹; und aus Xenophon spreche "gleichsam die unschuldige Jugend" im Vergleich zum "männlichen Alter" Herodots. Xenophon mache es wie Homer, er erfülle die Forderung nach "erleuchtete[r] und reine[r] Kürze"², die Cicero "allen Reitzungen in der Geschichte" vorziehe. Das Kriterium der richtigen Darstellung beinhaltet Bescheidenheit und verbale Zurückhaltung, wolle "ein Skribent" nicht "noch mehr Absichten als die Wahrheit" haben: "Die Lehrer der Redekunst fanden diesen Anfang [den der "Anabasis"] vollkommen schön": "Darius und Parysatis hatten zweien Prinzen [...] der ältere, Artaxerxes, der jüngere, Cyrus. Darius ließ sie, da er krank wurde und sein Ende merckte, vor sich kommen."

Ohne Übergang, aber in der rhetorischen Begrifflichkeit bleibend, führt Winckelmann zur Exemplifizierung und als Beleg für seine sentenzhafte conclusio "die Natur ist schwerer zu erreichen als die Kunst" Beispiele aus der bildenden Kunst an: "Die nackten Gratien würden dem Meister mehr zu schildern kosten als die Gemahlin des Jupiters mit aller ihrer Pracht: ein prächtiger Aufzug vom Cagliari wird leichter als eine Diana im Bade von Albano nachzuahmen seyn." Mit einem an die Sentenz angefügtem Horaz-Zitat (Hor. c. ars., 240-242) weist Winckelmann auf das fast vergebliche Bemühen der Nachahmung der Natur hin: "ut sibi quivis/Speret idem, sudet multum frustraue laborat [laboret]/Ausus idem" [so daß jeder, der sich eben dies erhofft, viel schwitzt und vergeblich sich abmüht, sollte er Gleiches wagen.]³

Diese Ausführungen sind deswegen aufschlußreich, weil Winckelmann in diesem Fragment skizzenhaft eine Theorie entwirft, die als Axiom die schöne Natur (real seiend und in der griechischen Antike definiert) zur Voraussetzung hat. Was später zu einzelnen, konstruktiven Theorieelementen wird, ist hier in geselliger und sich stützender Nachbarschaft vereint. Winckelmann versammelt Begriffe zu einer Bedeutungsfamilie, in der sich Identisches und sich Widerstrebendes unkompliziert zusammenfindet. Wenn der Sachverhalt, von dem die Rhetorik ausgeht, nicht auf den der öffentlichen Rede eingegrenzt wird, gewinnt die Rhetorik eine ubiquitäre Bedeutung, leistet sie auch für eine kunstkritische Theorieentwicklung logische und terminologische Hilfestellung. Dementsprechend lassen sich die rhetorischen Begriffe flexibler handhaben, da sie je nach kunstkritischer Perspektive ihre hierarchische Struktur wechseln, verschiedene Konfigurationen bilden: das "sanfte und stille Wesen" Xenophons wird in der Kennzeichnung "unschuldige Jugend" variiert; die "erleuchtete und reine Kürtze", wird der Bedeutung "edle Einfalt" hinzugefügt, dem wiederum das "vollkommen schön" beigesellt ist. Die "Reitzungen" der "schönen Natur" werden mit "nicht entblößet", aber auch mit "nackt" und "unschuldig" auf eine emotive, verhalten erotische Bedeutungsebene gebracht; dem stehen die "Reitzungen in der Geschichte, das Gekünstelte" als negative Begriffe gegenüber, die in "Pracht, prächtiger Aufzug, mit Schmuck überladen" noch spezifiziert werden. Das Ziel der definitorischen Bemühungen richtet sich auf die Exemplifizierung von "schöner Natur", die sich begrifflich mit "Wahrheit" verbindet.

Winckelmanns Skepsis, die schöne Natur nachahmen zu können, d.h. der Gegensatz zwischen schöner Natur und Kunst, ergibt sich aus der zu seiner Zeit vor allem am Hofe praktizierten Kunst, die die soziale, letztlich also moralische Scheinhaftigkeit provokant zur Schau stellt. Nachahmen meint in diesem Kontext für Winckelmann, das Natürliche, die Figuren natürlich und nicht in barockem Pomp darzustellen, die Figuren nicht in Pose zu setzen und sie nicht in Pose "zu kleiden". Die neue Aufgabe der Kunst besteht darin, das Wahre, die schöne Natur, die das Moralische in sich trägt, das Natürliche der menschlichen Natur darzustellen.

Winckelmann weicht in seinem nächsten schriftstellerischen Versuch, einem Essay⁴ nicht von dieser Thematik ab, wenn auch nun die neuere Geschichte als *historia magistra vitae* die Perspektive der Nachahmung weitet. Es geht ihm um den Nachweis, daß die Geschichtswissenschaft, will sie sich an der Bildung des Menschen beteiligen, will sie das Menschenbild mitprägen und Herrschaftsverhalten in eine humane Richtung lenken, sich

dieses Selbstbewußtsein gegen die Hofgeschichtsschreibung aneignen kann. Der moralische Anspruch, mit dem Winckelmann auftrat, wurde am und vom Hofe, wie nicht anders zu erwarten, ignoriert. So erscheint es unter diesem Aspekt wie ein weiterer Versuch der menschenbildenden Einflußnahme, wenn Winckelmann zur Antike zurückkehrend, für die museale Tätigkeit seines Landesherrn in einem kulturkritischem Sinne die Begründung nachliefert, insbesondere das landesväterliche Motiv für den Ankauf der griechischen Kunstwerke preist und in seiner Schrift "Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst" dem kulturpolitischen Impetus des Herrschers "interpretierend" seine Stimme leiht: "Sein [Augusts III.] Eifer, die Künste zu verewigen, hat endlich nicht geruhet, bis wahrhafte untrügliche Wercke Griechischer Meister, und zwar vom ersten Range, den Künstlern sind zur Nachahmung gegeben worden."⁵

Wie sich diese Aufforderung zur Nachahmung der Werke griechischer Meister in die kulturpolitischen Appelle Winckelmans einpaßt, soll an Hand der Titelvignette der "Nachahmungsschrift" und ihres Kontextes dargestellt werden (Abb. 33-34). In einem Brief an seinen Freund Berendis, dem er ein Exemplar zukommen läßt ("Ich übersicke Dir etwas von meiner Arbeit."), beschreibt er ausführlich die Umstände der Veröffentlichung seiner Schrift. Im letzten Absatz bemerkt er zum Titelpuffer bestimmt, in einem fast herrisch deiktischem Gestus: "Das erste Kupfer ist die Nachahmung." Er fügt hinzu: "Der Maler ist Timanthes."⁶ Timanthes war ein Zeitgenosse von Parrhasius und Zeuxis. Sein berühmtestes Bild war die Opferung der Iphigenie; dieses Sujet wählte Winckelmann mit Adam Friedrich Oeser als Eingangsvignette: den Maler Timanthes bei der Ausführung seines Gemäldes. Die insgesamt drei Vignetten Oesers (ohne Signum) sind gewiß in ausführlicher Diskussion mit Winckelmann über Absicht, Komposition und Bildprogramm entstanden.⁷ Winckelmans in einem beharrenden Ton vorgebrachte obige Behauptung – "Das erste Kupfer ist die Nachahmung." – mag ein Nachhall sein, wie er sich gegen Oeser behauptet hat, vielleicht behaupten mußte, denn er erwähnt in diesem Brief, nicht nur aus freundschaftlicher Rücksicht gegenüber dem Briefadressaten, Oeser als Zeichner der Vignetten nicht, er weist lediglich in einem Postskriptum daraufhin, daß er "bey dem Hern. Mahler Oeser" Logis bezogen habe. Tags zuvor hatte er an seinen Freund Uden Oesers Verdienste zumindest mit einem einzigen Satz gewürdigt: "Einer meiner besten Freunde, welcher die Kupfer gezeichnet und mit Scheidewasser geetzet hat, beförderte die Sache sehr."⁸

Über die künstlerische Qualität dieser Zeichnungen gibt es, meist von einem Gesamturteil über Oeser ausgehend, höchst kritische Anmerkungen. Die zum Teil sich widersprechenden Urteile der Zeitgenossen Oesers scheinen ihre Wirkung sogar noch zu verstärken. So charakterisiert Carl Justi Oeser in all seinen Widersprüchen, die die Zeitgenossen an ihm festmachten. Nicht weniger hart, ja geradezu entwertend und objektives Urteil durch extremes Lob und extremen Tadel vortäuschend, verfährt er selbst mit Oeser; er bescheinigt ihm "schlichten deutschen Sinn", nennt ihn (künstlerisch) ein "schillerndes Wesen", das jedoch keine Kraft gehabt habe, durch "Taten das Neue" hervorzubringen: "Er schwebt und schwankt in der Zwischenregion zwischen Künstler und Dilettant: vielgeschäftig und träge, voll Erfindungen und ohne schöpferische Kraft, ein alles leicht er-

greifendes Talent und Unfähigkeit zur Meisterschaft in irgend etwas [...]”⁹ Oeser habe bereitwillig Vignetten und Illustrationen gezeichnet, da darin "das Interesse der Dichtung dem unzureichenden künstlerischen Gehalt nachhilft"¹⁰. Wie eine minimale Revision des Urteils, nun auf reale Vorlagen bezogen, liest sich die Ein-Satz-Bemerkung Justis über die drei Vignetten aus der Nachahmungsschrift, für die Justi die *inventio* sogar Oeser zuschreibt: "Drei zierliche Vignetten hatte Oeser erfunden und radiert."¹¹

Ähnlich äußert sich Alphons Dürr, der sogar von einer "Bitte" Winckelmanns an Oeser weiß; Oeser habe für die Schrift "zur äußeren Verzierung" drei Vignetten "entworfen". Für eine "Verzierung" mag genügen, daß die Vignetten "wie Oesers spätere Sachen gestreich leicht, aber flüchtig und unbestimmt behandelt [sind], mehr hingeworfen und angedeutet als ausgeführt"¹². Alphons Dürr kommen keine Bedenken gegen solche Art von Freundesdienst für die Erstveröffentlichung einer Schrift, in der besonders gegen "Verzierungen" polemisiert wird.

In den Erläuterungen zu den Vignetten geht es neben dem Urteil über den künstlerischen Wert also um die Zuschreibung der geistigen Urheberchaft. Auch bei Karl Ludwig Urlichs wirken Justis und Dürres Auffassungen nach: Die "Vignetten von Oeser" seien "gefällig in der Erfindung[!], in der Zeichnung marklos und verschwommen. Die Wahl[!] der Gegenstände hatte der Schriftsteller selbst getroffen"¹³. Walther Rehm neigt dazu, die Verantwortung für die Vignetten Oeser zuzuschreiben, als müßte Winckelmann kunstkritisch entlastet werden: "von ihm [Oeser] stammen die 3 sehr matten[?] Kupfer"¹⁴. Max Kunze hält jedoch dagegen: "Die Wahl der Themen [der drei Vignetten] aus der Antike dürfte [...] auf Winckelmann selbst zurückgehen". Aber auch Max Kunze kann sich nicht so recht für die künstlerische Qualität erwärmen, wenn er vom "flüchtig barocken Stil" der Vignetten spricht, und mit "flüchtig" wohl wenig programmatisch durchdacht und der Schrift ikonologisch nicht angemessen genug meint.¹⁵ Für Ernoe Marosi entspricht Winckelmanns Allegorienlehre dem "spätbarocken Stilcharakter der Radierungen Oesers"; die Titelvignette sei "barocken Kompositionen in der Kompliziertheit der Bildvorstellung, in dem fast grenzenlosen Ineinanderschmelzen des Bildes im Bilde völlig gleich."¹⁶

Die strengen Urteile über Oesers zeichnerische Leistungen lassen sich bei der Titelvignette wohl darauf zurückführen, daß die Opferungsszene wie "hingeworfen", nur skizziert wirkt, zeichnerisch nicht "sauber" ausgeführt ist oder auf genaues Ausführen verzichtet wurde. Die Zeichnung ist eher wie eine Vorlage zu verstehen und mag als unvollendete darauf hinweisen, daß sie nur eine versuchte Rekonstruktion eines verlorengegangenen Gemäldes ist. Die nächste Stufe der Zeichnung könnte ihre Lavierung sein, was die sehr schematisch und nachlässig gezeichnete Hand Kalchas' erfordern mag (und die gemeint sein könnte, wenn Justi sagt (zitiert?): "hier ist eine Hand, die auch etwa eine Fischflosse vorstellen könnte"¹⁷). Allerdings sind Bewegung und dramatische Effekte szenographisch gekonnt miteinander verbunden. Es ging Oeser und Winckelmann wohl um den Gesamteffekt und nicht um eine naturalistische Wiedergabe von Einzelheiten; auch zeigt es die Scheu der Autoren, eine Eindeutigkeit der Rekonstruktion vorzuspiegeln, während die Agamemnon-Figur auch in der griechischen Kunst häufig dargestellt und ikonographisch "vorgezeichnet" ist.

Winckelmann hatte bei Oeser Zeichenunterricht genommen. Als Zeichenschüler Oesers schätzte sich Winckelmann sehr wohl als talentiert ein, wenn es ihm bisher auch wegen

äußerer Umstände nicht vergönnt war, diese Talente zu pflegen.¹⁸ Er bestätigt diese Selbsteinschätzung von Rom aus, mit einem heftigen Vorwurf an seine Eltern, aber auch in der Zuversicht, daß er seine ihm angeborene Fähigkeit in einem noch erweiterten Sinne verwirklicht hat: "Die Natur hatte wollen einen Mahler aus mir machen, der Unverstand der Eltern aber trieb mich von dieser Bahn mit Gewalt ab, unterdeßen ist alles was ich gelesen habe gleichsam zur Malerey geworden."¹⁹

Philipp Daniel Lippert, Oesers Freund und "ein Mann nach Winckelmanns Herzen"²⁰ charakterisiert beider Qualitäten aus unmittelbarer Beobachtung: "Aber so ein fleißiger und belesener Gelehrter er auch immer ist, so würde er doch [...] mit seiner weitläufigen Wissenschaft in Büchern kleben bleiben seyn, wenn er nicht zuvor einige Zeit bey unserm gemeinschaftlichen Freunde, Herr Oesern, [...] seine Känntniß durch dessen guten Geschmack entwickelt, und sein Auge stark gemacht hätte"²¹. Max Kunze folgert aus dieser und anderen zeitgenössischen Äußerungen über Oesers und Winckelmanns freundschaftliche Zusammenarbeit, es lasse sich kaum, "das Urteil aufrechterhalten, daß die Dresdner Schriften 'Oeser nach dem Munde' geschrieben sind. Die Anregungen durch Oeser liegen auf allgemeiner Ebene, eben des praktischen Kunstausübens und -erlebens. Darüber hinaus verdankt Winckelmann seinem Freunde viele faktographische Kenntnisse."²² Die ikonographischen Erläuterungen der Vignetten in den beiden oben zitierten Briefen sind jeweils so in den Brief eingefügt, als seien sie wie die Briefe selbst der inventio des Briefschreibers zuzuordnen. Zumindest verweisen sie auf die kunstliterarischen Kenntnisse des Autors der Schrift, dem alles "gleichsam zur Malerey geworden" und der die ikonologischen Vorgaben (Sujetwahl, publizistische Absicht, Funktion in bezug auf Lizenz und Widmung, das Titelblatt als *summa quaestio*) in den "Unterredungen" definiert. Die Verbindung von Literatur und bildender Kunst ist Thema der Vignette und thematisch in der Titelbildgestaltung umgesetzt. Die Nachahmung bezieht sich auf die verschiedenen Kunstgattungen und ihr Verhältnis zueinander.²³

Im Widmungsexemplar, d.h. in der ersten Auflage (1755), ist das Titelblatt anders als in der zweiten, nämlich emblematisch angeordnet. Die *inscriptio* ist eine Aufforderung, als solche wird der Wort-Titel in der Abhandlung erläutert, und weist auf die *pictura*, die das Motto "Nachahmung der griechischen Werke" exemplifiziert; das Epigramm wiederholt argumentativ, die Autorität eines Horaz verbürgt die Richtigkeit, das im Motto und Bild vielleicht noch enthaltene Rätsel. Titel und Epigramm werden im Bild auf andere Weise dargestellt, werden "allegorisiert". Die Emblematischer Oeser und Winckelmann geben dem Motto und dem Bild durch die Pointierung im Epigramm den wahren Sinn. Der Betrachter wird aufgefordert das im Bild enthaltene Exempel und seine Beispielhaftigkeit zu erkennen. Die bildliche und die verbalen Aussagen fügen sich zusammen und steigern sich im gegenseitigen Verweis zu einem Gesamttitel, in dem Exempel, Exemplifizierung, Weg und Ziel des nachahmenden Handelns enthalten sind.

Noch bevor Winckelmann namentlich als Autor der Schrift den sächsischen König um Lizenz für sein Werk bittet, zitiert er Horazens Aufforderung, die er, wie im Titel angekündigt, auch auf die bildende Kunst anwendet: "Vos exemplaria Graeca/Nocturna versate manu/versate diurna" [Nehmet die griechischen Muster (Beispiele) zur Hand, und studieret sie bei Nacht und bei Tage] (Hor. c. ars poetica 268-269). Die *exemplaria graeca*, vor-

gegeben auch in der aristotelischen Poetik, lassen sich nicht allein auf Literarisches und deren Rhetorik beschränken, sondern verweisen auf einen Kunst-Begriff, der alle künstlerischen Ausdrucksformen umfaßt. Mit dem Zitat immunisiert sich Winckelmann gegen eine etwaige Ablehnung, da er ja ganz in Horazens Nachfolge sein kleines Werk zur Druckfreigabe vorlegt. Was der römische Kaiser Augustus förderte bzw. zuließ, wird ein August von Sachsen (gar ein dritter) nicht verwehren können.

Im Kontext des Zitates tadelt Horaz den Literaturkritiker, der nicht "einsieht" ("videt"), was schlecht komponierte, unmelodische Gedichte seien, und der deshalb römischen Dichtern unverdient Nachsicht gewähre. Durch das Studium der griechischen Meisterwerke jedoch gewinne der Kritiker begründbare Kriterien für sein Kunsturteil. Mit dem seiner Schrift vorangestellten Horaz-Motto läßt Winckelmann mehrere Parallelen zu Horaz anklingen. Der Zeitkritiker Horaz verweist auf die Beispielhaftigkeit der griechischen Dichtung. Winckelmann schließt sich Horazens Skepsis gegen einen eigenen römischen Kunststil an und verweist auf seine Skepsis gegen Eigenständigkeit und künstlerische Aussagekraft der in Dresden praktizierten Kunst. Wie Horaz versteht sich Winckelmann als Vermittler eines in der griechischen Antike vorgegebenen Formenschatzes, einer aus den griechischen Beispielen abgeleiteten Poetologie, d.h. einer Kunst-Technik-Lehre. Wie Horaz sieht Winckelmann die zeitgenössischen Dichter bzw. Künstler in einem Dilemma. Die Künstler haben den Bezug zur Tradition verloren und die Kunstkritiker können mangels vollendeter Kunstwerke nur unzureichende Kriterien für die Kunsterkenntnis gewinnen. Die Kunstobjekte der Griechen öffnen dem Künstler den Blick für vollendete Form und ermöglichen dem Kritiker, seine Begrifflichkeit an Hand der griechischen Meisterwerke neu zu finden und zu entwickeln.

In der *pictura* ist – von der Dramatik des dargestellten Geschehens und der perspektivischen Anordnung zuerst dorthin gelenkt – die Opferungsszene Iphigeniens mit dem Priester Kalchas wiedergegeben, die im Lessingschen Sinne als "fruchtbarer Augenblick" charakterisiert werden kann, weil die Vorgeschichte darin enthalten und die Nachgeschichte angedeutet ist bzw. vom Kenner ergänzt werden kann. Über der Szene hat sich eine dunkle Wolke gebildet, die ihren Schatten auf die Opferungsszene wirft, das Altargeschehen einzuhüllen beginnt, in Schrägstrichmanier gezeichnet; Iphigeniens obere Brustpartie, ihr Hals und Gesicht sind schon beschattet, während sich ihr übriger Körper noch hell vom dunklen Ambiente abhebt. Schmerzergeben lehnt sich Iphigenie an Kalchas, der den rechten Arm in einer flehend abwehrenden Geste erhebt, während die andere Hand Iphigenie beschützend und tröstend berührt. Soldaten (Achilleus links, Menelaos rechts?) und Frauen drängen sich um den Scheiterhaufen. Links hinter Iphigenie ist eine Frau zu erkennen, vielleicht Klytaimestra, die sich in ihrem Schmerz abwendet. Zur bildlichen Erzählung des Opfergeschehens gehört auch Agamemnon, der – als Feldherr gekennzeichnet – sich von der Altarszene abwendet, nicht wie Karl Ludwig Ulrichs meint "an eine Säule gelehnt"²⁴ (wobei mit "Säule" wohl die hinter Agamemnon vertikal in gleichmäßigen und ungleichmäßigen Abständen durchgezogenen und gestrichelten Linien gemeint sind), sondern sich mit der linken Hand, in einer anatomisch gezwungenen Drehung, auf eine Balustrade oder einen Mauerrest stützt, wie auch das Spielbein in einer etwas überdrehten Haltung gezeigt wird. Agamemnon ist hier in der Äußerung seines Schmerzes ("O Jammer,

wie bin ich tief ins Unheil gestürzt"²⁵) Laokoon vergleichbar: "der Künstler gab ihm [Laokoon], um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stand der Ruhe in solchem Schmerz der nächste war."²⁶ Agamemnon hält sein Gesicht mit seinem Manteltuch bedeckt, was als Regieanweisung mit Herkunftsnachweis auf der Schriftrolle, die die Funktion einer Malerpalette hat, zu lesen ist: Aus Euripides' "Iphigenie in Aulis" wird der Vers wiedergegeben "ὄμματων πέπλον προθεῖς" [das Tuch vor Augen haltend].²⁷

Plinius d. Ä. rühmt Timanthes' "außerordentlich hohe Erfindungsgabe", die er in einer Weise umschreibt, wie sie Winckelmann in seinen kunstkritischen Beschreibungen als Kriterium angewandt hat: "Und an den Werken dieses einzigartigen Mannes allein glaubt man immer mehr zu erkennen als gemalt ist". Als Beispiel seiner Erfindungsgabe nennt Plinius das Iphigenie-Gemälde: "Denn von ihm stammt eine vom Lob der Redner ausgezeichnete Iphigenie, die dem Tode geweiht am Altar steht; obwohl er alle Anwesenden, besonders den Oheim in Betrübnis gemalt und dabei jeglichen Ausdruck der Traurigkeit hineingelegt hatte, hat er das Antlitz des Vaters selbst aber verhüllt, da er es nicht würdig darstellen konnte."²⁸ Plinius distanziert sich durch seine Kritik nicht vom "Lob der Redner", sondern verwendet selbst, in der Begründung für den Genius des Malers, die rhetorische Kategorie des Decorum, der Angemessenheit.

Der Oesersche Maler Timanthes legt letzte Hand an sein Werk, wobei er den Pinsel wie ein Bildhauerwerkzeug hält, was ganz der plastikähnlichen Darstellung Agamemnons entspricht. Von der erzählerischen Perspektive "Timanthes bei der Ausführung seines Gemäldes" abgehoben, und damit deutlich die historische Distanz der Autoren der Vignette und des Betrachters thematisierend, sind im Vordergrund links archäologische Überreste dargestellt. Ein Torso, der "Belvederetorso"²⁹ liegt so arrangiert auf einer Säulentrommel, als sei seine Enthauptung vorangegangen, so akkurat und ohne Bruchstelle (wie auch der Säulenteil und die Säulenbasis) ist der Schnitt gezeichnet.

In der Vignette sind deutlich drei Geschehensbereiche, und auch Wissensbereiche, voneinander getrennt und aufeinander bezogen. In diesen Geschehensräumen spiegeln sich mehrere Sinnebenen, die die besondere Bildkomposition und das ikonographische Inventar des Titelkupfers ausmachen: Mythologie, Dichtung, (auch auf Aischylos' "Iphigeniea" und eine Sophokles-Bearbeitung "Iphigeniea in Athen" wird hingewiesen) Malerei, Zeichnung, Skulptur und Architektur müssen sich zur Rekonstruktion von Antikem zusammenfinden bzw. als Quellen zum Verständnis von Antikem verwertet werden, dem historisches Bewußtsein und Sinn für Chronologie beigegeben sein muß, d.h., "ein erster Versuch des neuen Typs der archäologischen Rekonstruktion."³⁰ Das Opferungsgeschehen entspricht der hinteren Bildschicht. Die auf einen Holzrahmen aufgezugene Leinwand ist links klar kenntlich gemacht; es fehlt, durch die Ateliersituation bedingt und gewollt, jeder barocke Rahmen, aber auch beim Kupfer als Titelbild ist auf jede zusätzliche Rahmung verzichtet, wodurch die autonome Bedeutung der Vignette noch verstärkt wird. Die untere Begrenzung des Timanthes-Gemäldes ist schräg ins Bild hineingezogen. Vom Gemälde, von der mythologischen Darstellung, wurde ein Vorhang weggeschoben (rechts, was Urlichs mit "Säule" meinte, s.o.), um den Blick auf das theatrum sanctum freizugeben. Iphigenies Körper geht von einer flach- in eine hochreliefartige Linienführung über, die in der

Altarstufe fortgesetzt wird und aus der Zweidimensionalität heraus in den zweiten Bildraum, zum zweiten Geschehen führt, das skulpturenhaft dreidimensional ausgeführt scheint und Agamemnon mit seinem bildnerischen Schöpfer vereint. Timanthes malt nicht ein Bild, sondern vergegenwärtigt die Szene so, daß Agamemnon wie eine lebende Figur aus dem Hintergrundgeschehen hervortritt und sich den Größenverhältnissen des Malers anpaßt. Es wird eine Illusion der Räume geschaffen, die das mythische Geschehen vom historisch faßbaren Geschehen trennt und sie zugleich verbindet. Die Präsenz des Malers Timanthes soll ihn als einen Künstler mit besonderer Absicht und praefigurativ herausstellen, da Winckelmann mit seiner Schrift eine noch umfassendere Darstellung (Rekonstruktion) der griechischen Antike wagt.

Die Szene leitet den Betrachter weiter zum Vordergrund, führt aus dem imaginierten zweiten Rahmen hinaus in die dritte Bildschicht, zum Torso. Der Torso zeigt die geradezu planvolle Zerstörung durch den Menschen und läßt schmerzlich das Verlorene bewußt werden. Der Zustand der Überreste verlangt die Konnotation des Verlorenen, wie sie mit dem (verlorenen) Gemälde des Timanthes exemplifiziert wird. Die Vignette definiert bildlich nicht, was klassisches Stilideal sein könnte. Hier wird "historisch-deskriptiv eine Zeit", "eine Epoche" wachgerufen, hier ist die historische Reflexion vom "Bewußtsein des Verfalls und der Ferne"³¹ geprägt. Insbesondere der Torso verweist darauf, daß die griechische Antike zunächst als eine "geschichtliche Erscheinung" verstanden werden muß. Dem Betrachter wird verdeutlicht, welcher Anstrengung es bedarf, diese Ferne zu überwinden, um die Überlieferung neu zu beleben, neu konstituieren zu können, um das "Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen"³² zu leisten. Der komplexe Vorgang der Nachahmung wird in die synchronische, kreative und in die diachronische, rekreative Dreierheit Betrachten, Verstehen und Handeln aufgelöst und ihrer notwendigen Einheit programmatisch verbildlicht.

Die Erklärung, warum er "das Opfer der Iphigenia" als "das erste Kupfer" gewählt hat, "warum ich[!] das gethan habe", hat Winckelmann "Sr. Majest. schriftlich erklärt", in der Widmung und "in dem letzten Bogen"³³ seiner Schrift. "Das wenige, was ich bringe, sey zugleich ein Opfer für den Schutz-Gott des Reichs der Künste, dessen Grenzen ich zu betreten gewaget habe; und Opfer sind allezeit weniger durch sich selbst, als durch die reine Absicht derselben, gefällig gewesen: diese wird für mich das Wort reden."³⁴ Winckelmann spielt sinnig die Funktionen einer Widmung durch, die dem majestätischen Befehl der Unterordnung zuvorkommt bzw. ihr entspricht, gleichzeitig aber die Eigenempfehlung nutzt und durch die nun öffentlich gemachte Bitte Anerkennung und Förderung durch den König erzwingen will. Winckelmann huldigt dem Empfänger der Schrift, changiert jedoch den Adressaten verwirrend im Spiegel der Mythologie: Mit dem oben zitierten letzten Abschnitt entzieht Winckelmann seine Schrift zumindest zur Hälfte seinem König, denn was er darbringe, "sey zugleich [!] ein Opfer für den Schutz-Gott des Reichs der Künste", womit vordergründig August III. gemeint sein könnte, da Winckelmann das Lob mit "Beschützung der schönen Künste" schon intonierte. Der wahre "Schutz-Gott des Reichs der Künste" ist jedoch ein Mythos.

Dramatisiert Winckelmann nicht unangemessen, wenn er die Vorlage seiner Schrift als "Opfer" bezeichnet, das "Opfer der Iphigenia" auf der vorhergehenden Seite in Vergleich

setzt? Der König wird über das Schicksal der Schrift, und damit über Winckelmanns Schicksal entscheiden. Das eigentliche Opfer wäre eine Ablehnung der Schrift. Doch Winckelmann bietet die mythische Lösung für die Entscheidung an: Nicht die Schrift selbst, soll beurteilt werden, sondern die (wie bestimmbare?) "reine Absicht", die sich Winckelmann bescheinigt und dem König beteuert. Winckelmann entzieht seine Schrift der Urteilsfähigkeit des Königs: "die reine Absicht [...] wird für mich das Wort reden." Nachdem Winckelmann als Historiker³⁵ keine Anerkennung in den Hof- und Gelehrtenkreisen Dresdens gefunden hatte, war er "beynahe entschlossen, wo nicht mir selbst, doch wenigstens andern unbekannt zu werden."³⁶ Winckelmann weiß, und darin liegt für ihn die Vergleichbarkeit mit Iphigenie, was sich für ihn persönlich mit der Vorlage der Schrift entscheidet: "Von der Schrift wird mein ganzes Schicksal abhängen."³⁷

Die Opferung der Iphigenie ist nur ein Segment der Titelvignette. Mag dem Herrscher die Macht zugestanden werden, die Opferung in Rettung zu verwandeln, und Winckelmann ihm dafür gar göttlich-weibliche Züge der Artemis andichtet, wie er sich Iphigenie gleichstellt, so wird in Agamemnon eine neue Attributierung von Herrschaft präsentiert, die sich gegen die bisherigen Herrscherdarstellungen wendet: im Hermelinmantel, im Goldenen Vlies, mit Allongeperücken, mit Orden behangen, mit Zepter und Kugel und Verkleidung in mythologische Allegorien. Was Winckelmann schon in seinen "Gedanken vom mündlichem Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte" formuliert hatte, war ein neues Herrscherbild: "ein Freund der Menschen, ein Vater des Vaterlandes, ein Helfer der Unterdrückten, ein großmüthiger Beförderer der Künste". Was Winckelmann vom Geschichtsschreiber fordert, "die Asche gütiger Fürsten zu sammeln", und was er sich selbst in seiner geschichtlichen Wahrheitsfindung und als Vermittler dieser Wahrheiten abverlangt, manifestiert sich in Agamemnons Haltung: "man unterrichte durch die Vollkommenheit der Seele mehr als durch die Stärke des Arms"³⁸. Winckelmann hatte die ihn ignorierende Reaktion des Hofes auf soviel Freiheitsanspruch und -hoffnung zu spüren bekommen "und mußte [nun] bedächtlicher verfahren"; und trotzdem: "Diejenigen welche den hiesigen Geschmack kennen, wissen mit welcher Freyheit ich in dem letzten Bogen [seiner Nachahmungsschrift] dem König selbst die Wahrheit gesagt."³⁹ Dort faßt er seine Intention in das gewagt-mythologische Bild vom Prometheus, des Prometheus, der den Göttern das Feuer raubt und für die Menschen ein neues Zeitalter beginnen läßt. Er bereitet den damit erhobenen Anspruch vor durch vernichtende Urteile über die Repräsentationskunst und ihre Programmatik. "Die Abscheu vor den leeren Raum füllet also die Wände; und Gemähde von Gedancken leer, sollen das Leere ersetzen." Der horror vacui ist nur Ausdruck der eigenen (programmatischen) Leere und ist aus sich heraus zu keiner kreativen Kraft fähig. Ein Auftraggeber für solche Kunst wird auch nicht bemerken, wenn ein Maler "Vorwürfe wähet, die mehr zur Satire, als zur Ehre desjenigen, dem er seine Kunst weihet, gereichen müssen"; ja ein solcher Auftraggeber ohne Kunstverstand wird "aus feiner Vorsicht" von einem Maler verlangen, "Bilder zu machen, die nichts bedeuten sollen." Der tiefere Grund für diesen Unverstand ist ein moralischer, den Winckelmann in Horazens Worten (Hor. c. ars poetica 421) aufdeckt: "Der Bauherr eines neuen Gebäudes Dives agris, dives positus in foenere [fenore] nummis." [Reich durch Ackerland und reich durch Gelder aus Wuchergeschäften]. Durch diese moralische

Selbst-Diskreditierung wird der Künstler zumindest in eine Teil-Autonomie entlassen, denn von Aufträgen wird er abhängig bleiben. Es gilt aber der inventio den Verstand zurückzuerobern; sie ist eine entdeckende Tätigkeit und läßt dem Betrachter entdeckenden Spielraum: "Der Pinsel, den der Künstler führt, soll im Verstand getunckt seyn". Was Plinius an Timanthes rühmt, macht Winckelmann zum *Kunstkriterium schlechthin*: Der Künstler "soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt"; ist er fähig, "einen Vorwurf [...] dichterisch" in Allegorien "einzukleiden", "wird ihn seine Kunst begeistern, und wird das Feuer, welches Prometheus den Göttern raubte, in ihm erwecken."⁴⁰ Nicht die Herrscher, sondern die Künstler sind die Wohltäter und Erzieher der Menschheit. Wie Prometheus, so formt der Künstler das neue Menschenbild, wie Prometheus, der "Vorausdenkende", entwirft der Künstler ein Ideal, das aus gesellschaftlicher Erstarrung und geistiger Leere herausführen soll. Diese prometheische Geste hat das Bild Winckelmanns mit geprägt: "Eine solche antike Natur war [...] in Winckelmann wieder erschienen, die gleich anfangs ihr ungeheures Probestück ablegte"⁴¹. Wie eine "Erscheinung" wirkte Winckelmanns Schrift, die nicht nur "seine Morgenröthe"⁴² wurde.

Anmerkungen

¹ Zur rhetorischen Tradition des Begriffs "Einfalt" vgl. die Hinweise bei Max L. Baeumer, *Außerdeutsche Winckelmann-Rezeption*, in: Johann Joachim Winckelmann 1717- 768, hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986, S. 195-219, S. 204

² Vgl. zum brevitatis-Ideal Hans Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, Zürich 1955 (Zürcher Beiträge zur deutsche Literatur- u. Geistesgeschichte Nr. 8) S. 180 ff. und Alain Calvié, *Les sources françaises de la formule de Winckelmann, "edle Einfalt und stille Größe"*, in: *Cahiers d'Études Germaniques* 21, 1991, S. 99-111

³ Johann Joachim Winckelmann, *Über Xenophon*. Fragment, in: KS S. 13-16

⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte*, in: KS S. 17-25

⁵ *Gedanken* S. 29

⁶ Br. I Nr. 112 S. 175 u. 177 (4. Juni 1755)

⁷ "So sind die dem Text seiner Schrift beigegebenen Vignetten nicht nur Zeugen seiner [Winckelmanns] Zusammenarbeit mit Oeser, sondern mögen darüber hinaus den tieferen Wünschen Winckelmanns, seine Gedankengänge auch bildlich zu veranschaulichen, entsprochen haben." Ernoe Marosi, *Winckelmann, Oeser und Timanthes*, in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest 24, 1978, S. 305-310, bes. S. 305

⁸ Br. I Nr. 110 S. 171 (3. Juni 1755); erst im Schlußwort seiner Erläuterung der Gedanken [...] wird sich Winckelmann für die "Unterredungen" öffentlich bedanken; Winckelmann *Über Xenophon*, wie Anm. 3, S. 144. Die Briefe an Uden und Berendis (3./4. Juni 1755) intonieren nach erwartungsangenen Tagen die gelingende "Identitätskonstruktion" Winckelmanns. Vgl. Martin Disselkamp, *Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom*, Tübingen 1993 (Studien zur deutschen Literatur Bd. 124) S. 11

⁹ Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 4. Auflage, mit einer Einführung von Ludwig Curtius, I-II, Leipzig 1943 (Reprint, Hildesheim, Zürich, New York 1983), Bd. I, S. 393-394

¹⁰ Justi, *Winckelmann*, wie Anm. 9, S. 389

¹¹ Justi, *Winckelmann*, wie Anm. 9, S. 430

¹² Alphons Dürr, *Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1879, S. 57-58

¹³ Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Erste Ausgabe 1755 mit Oesers Vignetten, Einleitung von Karl Ludwig Ulrichs, Heilbronn 1855 (Dt. Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 20) S. IV. Oeser hat es wahrlich schwer, mit seinen Buchillustrationen vor kunstkritischem Urteil zu bestehen, um noch ein weiteres Beispiel anzufügen: "geistreiche Leichtigkeit, etwas flüchtige und unbestimmte Art der Behandlung, die am besten mit Goethes für Oesers Kunst gebrauchtem Wort nebulistisch charakterisiert ist, dabei in der Zeichnung geniale Sicherheit." Dieses ausgreifende Urteil zeichnet sich vor allem durch die rhetorische Figur des Chiasmus aus, wie sie sich in den Adjektiven offenbart: "geistreich/flüchtig - unbestimmt/genial", was sich, goethisch gesprochen, zu "nebulistisch" addiert. Der Nebel löst sich einige Seiten später in die Erkenntnis auf, die Oeser "Betonung theoretisch - gedanklichen Unterrichts" bescheinigt bzw. hervorhebt, daß Oesers "Lehren zu richtunggebenden Erkenntnissen" wurden - für Winckelmann und Goethe, in: Maria Lanckoronska, Richard Oehler, Die Buchillustrationen des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, 3 Teile, Leipzig 1932 - 1934, 2. Teil: Die deutschen und schweizerischen Buchillustration des Vorklassizismus, Leipzig 1933, S. 18 u. 43

¹⁴ Br. I S. 540. Wegen dieser eindeutigen Zuschreibung wohl zählte Walther Rehm die Vignetten auch nicht zu den "Entwürfen" Winckelmanns.

¹⁵ Max Kunze, Winckelmann und Oeser, in: Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser. Eine Aufsatzsammlung, hrsg. von Max Kunze, Stendal 1977 (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Bd. 7), S. 9-22, S. 17

¹⁶ Marosi, Winckelmann, wie Anm. 7, S. 307

¹⁷ Justi, Winckelmann, wie Anm. 9, Bd. 1, S. 388

¹⁸ Kunze, Winckelmann und Oeser, wie Anm. 15, S. 12

¹⁹ Br. I Nr. 126 S. 199-200 (27. Januar 1756)

²⁰ Gerald Heres, Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmann, Leipzig 1991, S. 93

²¹ Br. IV Nr. 119 S. 211

²² Kunze, Winckelmann und Oeser, wie Anm. 15, S. 14-15

²³ Marosi erläutert "die drei Vignetten in ihrer Folge als eine zusammenhängende Allegorie der Künste", wobei die Timantheszene die "Allegorie der Malerei" repräsentiert .

²⁴ Winckelmann, Gedanken 1855, wie Anm. 13

²⁵ Euripides, Iphigenie in Aulis, in: Sämtliche Tragödien und Fragmente. Griechisch - Deutsch, Bd. V übersetzt von Ernst Buschor, hrsg. von Gustav A. Seeck, München 1977, S. 131-253, bes. S. 143, V. 137

²⁶ Gedanken S. 44; Reinhard Brandt kommentiert diese Textstelle und ihren Kontext unter dem Gesichtspunkt Ausdruck: "Ausdruck findet einzig die wahre Sittlichkeit, die Stärke des Geistes, die heroische Kraft des Weisen und Helden, kurz: die Tugend, die Virtus." In: vgl. Anm. 1, Reinhard Brandt.: "[...] ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe", S. 41-54, bes. S. 50

²⁷ Euripides, Iphigenie, wie Anm. 25, "Unechter Schluß der Iphigenie in Aulies" S. 378-385, S. 378, V. 1550. Diese nur erzählte bildliche Konstellation wird im Drama mehrfach dramaturgisch vorbereitet: Agamemnon sieht sich von einem Daimon überlistet und beklagt unmittelbar vor dem Wiedersehen mit Iphigenie sein Schicksal: "Mein Aug will weinen und ich schäme mich/ Sowohl der Tränen wie des trocknen Augs,/ So tief hat mich des Schicksals Schlag gebeugt." (S. 169, V. 451-453) und vor der ahnungslosen Iphigenie, die von ihm einen "frohen Blick" erwartet, kann er seine Gemütsregung nicht verbergen: "Ich seh dich an, so glücklich als ich kann." Iphigenie: "Und Tränen stürzen dir aus deinem Aug!" (S. 183, V. 648 - 650), und die Umarmung wünschend und zugleich abwehrend: "Wenn dich mein Arm berührt, entstürzt mir neue Tränenflut. Geh jetzt hinein!" (S. 185, V. 683-685), und die Innigkeit mit Iphigenie in der späteren Geste des solitären Schmerzes vorwegnehmend will Agamemnon mit einer Frage die Wahrheit verdrängen: "Du weinst mein Kind? Dein Blick ist voller Schmerz,/ Du blickst zu Boden, hüllst dich in dein Kleid?" (S. 216, V. 1122-1123)

²⁸ Plinius Secundus, Gaius, Naturkunde, Lateinisch-deutsch, hrsg. u. übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978, (Historia naturalis Buch 35) S. 61, 74, 73

²⁹ Marosi, Winckelmann, wie Anm. 7, S. 308

³⁰ Marosi, Winckelmann, wie Anm. 7, S. 309

³¹ Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, 2. Aufl. durch einen Nachtrag erweitert, Tübingen 1965, S. 272

³² Gadamer, Wahrheit, wie Anm. 31, S. 274-275

³³ Br. I Nr. 110 S. 171-172

³⁴ Gedancken S. 28

³⁵ Winckelmann, Gedanken vom mündlichen Vortrag, wie Anm. 4

³⁶ Br. I Nr. 110 S. 170

³⁷ Br. I Nr. 110 S. 172

³⁸ Winckelmann, Gedanken vom mündlichen Vortrag, wie Anm. 4, S. 20

³⁹ Br. I Nr. 110 S. 171

⁴⁰ Gedancken S. 58-59

⁴¹ Johann Wolfgang Goethe, Goethes Werke, Bd. I-XIV, München 1981 (Hamburger Ausgabe) Bd. XII, S. 99

⁴² Johann Gottfried Herder, Denkmal Johann Winckelmann's, in: Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann, Berlin 1963 (Jahresgabe 1963 der Winckelmann-Gesellschaft Stendal), S. 31-62, bes. S. 40-41