

WINCKELMANN UND DER BAROCK. GEDANKEN ZU SEINER NACHAHMUNGSTHEORIE

Stephanie-Gerrit Bruer

In seiner Erstlingsschrift formulierte Winckelmann das wohl am meisten diskutierte Postulat seiner Kunsttheorie wie folgt: "Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernt, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen."¹ Dieser Satz steht geradezu programmatisch für die Abkehr von der Kunst des Barock und für den Beginn des Klassizismus. Er soll Ausgangspunkt für die folgenden Bemerkungen zum Verhältnis Winckelmanns zum Barock sein, da er in dessen theoretischer Auseinandersetzung mit der Barockkunst eine Schlüsselstellung innehat. Gleichzeitig soll an ihm aber auch die vielschichtige Problematik der Stellung Winckelmanns zum Barock aufgezeigt werden.

Vielfach wurde schon darauf hingewiesen, wie sehr Winckelmann noch dem Barock, seiner Kunstauffassung und seiner Kunsttheorie verpflichtet ist.²

Beginnen wir mit einigen Anmerkungen zu Winckelmanns Stilempfinden bei antiker Plastik. Zwei von Winckelmann besonders bevorzugte und in großartigen Beschreibungen gepriesene Werke der griechischen Kunst, der Torso vom Belvedere und die Laokoongruppe, stammen beide aus der Spätzeit der griechischen Kunstentwicklung, dem Hellenismus. Diese Epoche steht dem barocken Stilempfinden recht nahe. Die virtuose, auf Licht- und Schattenwirkung beruhende Oberflächenmodellierung und eine gewisse Pathetik der oftmals gedrehten Körper waren leicht adaptierbar. Andererseits muß die Laokoongruppe mit ihrer flächigen, konturbetonten Komposition – gewissermaßen klassizistischen Tendenzen – Winckelmann besonders angezogen haben. Ähnliches gilt sicher auch für seine Hochschätzung des Apoll vom Belvedere.

Dennoch zeigt sich auch hier deutlich, daß Winckelmann in seinen theoretischen Anschauungen weiter war als in seinem subjektiven Erleben der Kunst. Einerseits konstatiert er als Grundsatz seiner Theorie: "Die glücklichsten Zeiten für die Kunst in Griechenland, und sonderlich in Athen, waren die vierzig Jahre, in welchen Perikles, so zu reden, die Republik regierte ..."³ Andererseits urteilt er z. B. über den Torso im Belvedere, den er in die Zeit "von Alexander dem Großen bis zu Julius Cäsar" datiert, in der "erste Zeichen des Verfalls" auftreten, wie folgt: "... ja man könnte sagen, daß dieser Herkules einer höhern Zeit der Kunst näher kommt als selbst der Apollo."⁴

Prägend für alle nachantike Rezeption griechischer Kunst waren die

Römer, d. h. ihre Selektion griechischer Plastik. Schon in augusteischer Zeit tritt ihre klassizistische Bewertung griechischer Kunst nachhaltig hervor. Nicht nur ihre schriftliche Hinterlassenschaft, sondern auch Plastiksammlungen und die zahllosen Kopien und "Zitate" griechischer Meisterwerke geben darüber Auskunft.

Die Römer waren es ja letztendlich auch, die aus den zum größten Teil verlorenen Schriften griechischer Kunsttheorie geschöpft haben und so deren Anschauungen tradierten. Im Hellenismus, einer bereits auf das 5. Jh. v.u.Z. zurückblickenden Zeit, war die klassizistische Theorie schon fest etabliert.

Seit der Renaissance war es allgemein üblich, daß ein Künstler die großen Meisterwerke der Antike studierte und nach ihnen arbeitete. Verwiesen sei hier stellvertretend auf Michelangelo, von dem Winckelmann in der Einleitung seiner großartigen Beschreibung des Torso vom Belvedere folgendes zu berichten weiß: "Ich teile hier eine Beschreibung des berühmten Torso im Belvedere mit, welcher insgemein der Torso vom Michelangelo genannt wird, weil dieser Künstler dieses Stück besonders hochgeschätzt, und viel nach demselben studiert hat."⁵

Eine herausragende Rolle spielten vor allem die berühmten Skulpturen im Belvedere, wie der Torso, die Lakoongruppe und der Apoll. Weiterhin wären hier noch der Antinous und der Borghesische Fechter zu nennen. An ihrer Hochschätzung hatte sich seit der Renaissance bis zu Winckelmann nichts geändert. Diese von den Künstlern durch mehrere Jahrhunderte studierten und gepriesenen Skulpturen sind die tragenden Stützen der Kunsturteile in Winckelmanns Werk. Von ihnen gibt er genaue, einfühlsame Beschreibungen, während er andere griechische Kunstwerke nur mit wenigen Worten vorstellt und in einer Weise charakterisiert, die fast antiquarisch anmutet. Natürlich war bei diesen so viel diskutierten Meisterwerken antiker Plastik für Winckelmann die Quellenlage nicht ohne Bedeutung. Er konnte sich durch sein ungeheures theoretisches Wissen, das er sich vor allem in der Bibliothek von Bünau angelesen hatte, auf eine ganze Reihe von Vorarbeiten stützen, so z. B., wie Baumecker nachwies, auf die Laokoonbeschreibung von Richardson.⁶ Von unschätzbarem Wert dürften für Winckelmann aber auch die Diskussionen im Künstlerkreis gewesen sein, gerade bei diesen so lange im künstlerischen Interesse stehenden Skulpturen.

Daß Winckelmann in Dresden große Anregungen vor allem durch die Freundschaft mit Oeser, der Schüler des berühmten Wiener Künstlers Donner war, erhalten hat, ist bekannt. Durch ihn geriet Winckelmann unter den Einfluß "der Wiener klassizistischen Schule, der Oeser zeit lebens verbunden blieb."⁷ In diesen Zusammenhang ordnet sich das folgende Zitat gut ein: "Die Donnerschen Gedanken von der 'edlen Einfalt und stillen Größe' der Antike gab Oe. an Winckelmann weiter, dessen 'Gedanken über die Nachahmung griech. Werke' der Niederschlag Oeserscher Gespräche sind."⁸ Ob sich die zitierte Formulierung schon in die-

ser Vollständigkeit bei Donner findet, sei dahingestellt, wichtig ist hier für uns der Sachverhalt. Wahrscheinlich hat aber Winckelmann gerade auch durch Vermittlung Oesers die scharfe Ablehnung Berninis von Donner übernommen. Daß Winckelmann in Dresden noch keine Berührung mit Werken Berninis hatte, wurde schon nachgewiesen.⁹ Für Winckelmann war Bernini der Inbegriff der von ihm so hart bekämpften Kunst des Barock schlechthin. Aufgrunddessen machte ihn Winckelmann quasi zu seinem Erzfeind. Nun hat jedoch gerade Bernini 1665 in einer Rede vor der Pariser Akademie nachdrücklich auf die Nachahmung antiker Kunstwerke hingewiesen. Aus dieser Rede seien hier einige Auszüge zitiert: "Wenn Sie meinen Rat hören wollen, ... möchte ich der Akademie den Vorschlag machen, Gipsabgüsse von sämtlichen schönen Antiken anzuschaffen ..., damit die jungen Leute daran lernen. Man läßt sie die antiken Modelle abzeichnen, um ihnen zunächst die Idee des Schönen beizubringen, ... Es hieße sie verderben, wenn man sie von vornherein vor das Naturvorbild setzte ..." ¹⁰

Obgleich diese Rede, die im Tagebuch von Berninis Reisebegleiter Chantelou aufgezeichnet ist, erst 1875 wiederentdeckt wurde, ist nicht auszuschließen, daß sie inhaltlich allgemein bekannt war. Zudem handelte es sich bei Berninis Vorschlag um eine seit der Renaissance praktizierte Methode.

Die Auseinandersetzung mit Bernini bildet in Winckelmanns Erstlingsschrift eine der drei Hauptkomponenten.¹¹ Er greift Bernini im wesentlichen deswegen an, weil dieser "den Griechen den Vorzug einer teils schönern Natur, teils idealischen Schönheit ihrer Figuren streitig machen wollte."¹² Er führt weiter aus: "Das Studium der Natur muß also wenigstens ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntnis des vollkommenen Schönen sein, als es das Studium der Antiken ist: und Bernini hätte jungen Künstlern, die er allezeit auf das Schönste in der Natur vorzüglich wies, nicht den kürzesten Weg dazu gezeigt."¹³ Bemerkenswert ist immerhin, daß sich Winckelmann in seiner Kritik gerade dieser Antithese von Antikennachahmung und Naturvorbild bedient.¹⁴

Das Studium antiker Plastik gehörte, wie oben schon gesagt, seit der Renaissance zum festen Ausbildungsprogramm junger Künstler. So erhielt z. B. 1577 die Akademie von San Luca unter der Leitung von Zuccari feste Satzungen, und der Lehrplan war noch im 19. Jahrhundert gültig. Das Kopieren und Arbeiten nach Abgüssen antiker Skulpturen war dort die Voraussetzung für die Arbeit nach lebenden Modellen. Daß Winckelmann mit den Grundregeln der Akademie vertraut war, ist anzunehmen. Auf recht genaue Kenntnisse stützt sich z. B. die folgende Argumentation in dem von ihm selbst verfaßten "Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst". Dort heißt es: "Über die vierzehnte Seite werde ich dem Verfasser ein Urteil unserer Akademie vorlegen. Er behauptet mit dem Tone eines Gesetzgebers: 'die Richtigkeit des Conturs müsse

allein von den Griechen erlernt werden'. In unseren Akademien wird insgemein gelehrt, daß die Alten von der Wahrheit des Umrisses einiger Teile des Körpers wirklich abgegangen sind, ..."15

Informationen über die Akademie und ihre Traditionen hat Winckelmann zweifellos durch seinen engen Kontakt zu Künstlern bezogen. Vor allem von Oeser hat er Kenntnisse über die Wiener Akademie erhalten. Bezeichnend für das geistig-künstlerische Klima, das Winckelmann in Dresden fand, ist auch sein Bericht über den Verkauf der Herculanerinnen von Wien nach Dresden. Er betont, daß "die ganze Akademie und alle Künstler in Wien"16 darüber sehr empört waren und daß der berühmte Barockkünstler Matielli die Herculanerinnen sogar in Ton kopierte, um sich den Verlust zu ersetzen, und ihnen später dann nach Dresden folgte. Matielli hatte an ihnen vor allem den Kontur und die Draperie studiert; beides faszinierte auch Winckelmann in besonderem Maße.

Auch außerhalb der Akademie wurde das Antikenstudium in der Ausbildung junger Künstler intensiv gepflegt. Vielfach wurden ausgedehnte Studienreisen nach Rom, dem Zentrum der Künste seit der Antike, unternommen.

Mengs, Winckelmanns Freund in Rom, z.B. wurde - so die Legende - als Dreizehnjähriger von seinem Vater "tagelang im Vatikan eingesperrt, wo er in berechneter Folge erst die Werke des Statuenhofes im Belvedere, dann die Fresken von Michelangelo und Raffael kopieren mußte."17 Hier übte er sich auch in stilkritischen Untersuchungen, so daß er später mit seinem Urteil seinen Freund bei dessen Beschreibungen des Torso und des Apoll vom Belvedere unterstützen konnte.18 Antiken dienten Mengs stets als Studienobjekte. So hatte er auch in seinem römischen Atelier eine beachtliche Gipsabgußsammlung aufgebaut.

Doch das ist keineswegs ein Einzelfall. Rubens, wohl der Hauptvertreter der Barockmalerei, unternahm als Dreiundzwanzigjähriger eine achtjährige Studienreise nach Rom, wie Eckardt schreibt, "ganz erfüllt von den Idealen des klassizistischen Manierismus".19 In dieser Zeit hat er eine ganze Reihe von Zeichnungen nach antiker Plastik angefertigt; besonders beeindruckte ihn der Laokoon, den er nicht nur einmal kopierte.

Auch Rubens war ein eifriger Sammler von Gipsabgüssen antiker Plastik. Er besaß eine der bedeutendsten Sammlungen seiner Zeit außerhalb Italiens. Die Beschäftigung mit antiker Kunst war bei ihm mit wissenschaftlichem Interesse an der Erforschung des Altertums verbunden. So plante er beispielsweise ein umfangreiches Tafelwerk über Gemmen. Sein ältester Sohn schrieb später über die von ihm gezeichnete Gemma Augustea eine Abhandlung.

Demzufolge rühmt Evers auch an Rubens besonders, daß diesem "das ganze Rüstzeug der Archäologie zur eigenen Sprache geworden war."20

Diese Beispiele sollen genügen, um die enge Beziehung der Kunst

seit der Renaissance zur Kunst der Antike aufzuzeigen. Daß die antike Mythologie eine der thematischen Hauptquellen der Kunst des Barock war, ist allgemein bekannt. Doch die Antikerezeption bezieht sich keineswegs nur auf die inhaltliche Komponente, sondern gilt ebenso in formaler Hinsicht, allerdings ganz durch barockes Formempfinden interpretiert und geprägt. Verweisen möchte ich in diesem Zusammenhang noch einmal auf die von mir schon zitierten zwei Hauptvertreter des Barock: Bernini und Rubens. So hat Bernini für seinen David gewiß auch Anregungen vom Borghesischen Fechter empfangen, ebenso für seine Apoll-Daphne-Gruppe vom Apoll vom Belvedere. Auch in Gemälden von Rubens klingt die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Laokoon an. Daß die meisten als Vorbilder genutzten antiken Kunstwerke dem barocken Stilgefühl sehr entgegenkamen, wurde schon gesagt. Doch ein Vergleich mit den griechischen Originalen zeigt, wie weit die großen Künstler des 17. Jahrhunderts in ihrer Interpretation und in ihrem Verständnis von ihren Vorbildern entfernt sind.

Obgleich Winckelmann selbst in so vieler Hinsicht noch dem barocken Formempfinden verhaftet ist, zeigt er dennoch gerade in der Auseinandersetzung mit der Kunst des Barock erstaunliche Treffsicherheit in seinen Urteilen, besonders wenn es sich um stilistische Analysen handelt. Als Beispiel soll hier noch einmal auf Rubens zurückgegriffen werden. Rubens, sonst in vieler Beziehung von ihm geschätzt, wird scharfsinnig kritisiert: "Viele unter den neueren Künstlern haben den griechischen Kontur nachzuahmen gesucht, und fast niemandem ist es gelungen. Der große Rubens ist weit entfernt von dem griechischen Umriss der Körper, und in denjenigen unter seinen Werken, die er vor seiner Reise nach Italien und vor dem Studium der Antiken gemacht hat, am weitesten."²¹

Die Herauslösung aus dem barocken Stilempfinden war ein äußerst schwieriger und langwieriger Prozeß. Oftmals eilte hier die Theorie der Praxis voraus. An den noch sehr barock wirkenden Illustrationen, die Oeser für Winckelmans "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" anfertigte, wird dies geradezu exemplifiziert. Winckelmann stand mit seiner Auseinandersetzung mit der Barockkunst keineswegs allein. Vielfach hat er z. B. von Oeser und Mengs Unterstützung erhalten, die ihrerseits wieder an Vertreter klassizistischer Kunsttheorie anknüpften.²² Die Eingrenzung der Nachahmung antiker Kunst auf die griechischen Werke ist schon vor Winckelmann in die Kunsttheorie gelangt. So hat Heres darauf hingewiesen, daß bereits Bellori 1664 in einer Rede vor der Akademie von San Luca die griechische Kunst als wahrhaftes Vorbild preist und die römische Kunst dagegen als Entartung proklamiert.²³ Dieses Urteil könnte ebensogut von Winckelmann stammen.

Es erhebt sich nunmehr die Frage, was eigentlich das Neue bei Winckelmann in der Betrachtung der griechischen Kunst als Norm und

Muster ist und was die ungeheure Wirkung seiner Nachahmungstheorie ausmachte. Vor allem dadurch, daß Winckelmann nicht nur die "Querelle des anciens et des modernes" genau studiert, sondern auch die bedeutenden Werke der französischen Aufklärung²⁴ (Bayle, Montesquieu, Voltaire und Dubos seien hier stellvertretend genannt) intensiv durchgearbeitet hatte, war er befähigt, die Kunst auch in ihrer Abhängigkeit von gesellschaftlichen Faktoren zu betrachten. In dieser Komplexität ging er über die obengenannten Postulate der Antikenachahmung hinaus. In seiner Geschichte der Kunst des Altertums schreibt er: "Die Ursache und der Grund von dem Vorzuge, welchen die Kunst unter den Griechen erlangt hat, ist teils dem Einflusse des Himmels, teils der Verfassung und Regierung und der dadurch gebildeten Denkungsart, wie nicht weniger der Achtung der Künstler und dem Gebrauche und der Anwendung der Kunst unter den Griechen zuzuschreiben."²⁵ Indem Winckelmann das Ideal der freien griechischen Polisdemokratie als eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Idealität der griechischen Kunst nachdrücklich hervorhebt, gewinnt dieser Gedanke an progressiver Kraft und wird über die erzieherische Funktion der Kunst politisch programmatisch.²⁶ So mußte die Nachahmungslehre zwangsläufig in den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen seiner Zeit ihre Konsequenzen haben. Zu einem wesentlichen Teil resultiert die ungeheure Wirkung dieser Schrift gerade aus dem gesellschaftlichen Kontinuum - dem Freiheitsstreben des aufsteigenden Bürgertums.

Anmerkungen:

1. J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: ders., Kleine Schriften und Briefe, hrsg. von W. Senff, Weimar 1960, S. 30.
2. Hier sind vor allem folgende Publikationen zu nennen: W. Kohlschmidt, Winckelmann und der Barock, in: ders., Form und Innerlichkeit, München 1955, S. 11-32; H. Marx, Winckelmanns Verhältnis zur Antikenrezeption in der Kunst des Barock unter besonderer Berücksichtigung von Werken des Louis de Silvestre, in: Archäologie zur Zeit Winckelmanns, hrsg. von M. Kunze, Stendal 1975, S. 45-54 (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 2); G. Heres, Winckelmann - Bernini - Bellori. Betrachtungen zur "Nachahmung der Alten", in: Forschungen und Berichte 19, 1979, S. 9-16.
3. J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, hrsg. von W. Senff, Weimar 1964, S. 264.

4. Ebenda, S. 279, 284, 293.
5. J. J. Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: ders., Kleine Schriften und Briefe (wie Anm. 1), S. 143.
6. Richardson hatte 1719 in seinem "Essay on the Theory of Painting" eine umfassende Beschreibung der Laokoongruppe gegeben. Baumecker stellt in einem genauen Vergleich beider Beschreibungen Gemeinsamkeiten, Übernahmen wie auch Unterschiede deutlich heraus: G. Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften, Berlin 1933, S. 132-137.
7. M. Kunze, Winckelmann und Oeser, in: Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser, hrsg. von M. Kunze, Stendal 1977, S. 13 (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 7).
8. P. F. Schmidt, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von U. Thieme u. F. Becker, hrsg. von H. Vollmer, Bd. XXV, Leipzig 1931, S. 571.
9. Siehe Heres (wie Anm. 2), S. 9.
10. Die Rede ist auszugsweise zitiert bei Marx (wie Anm. 2), S. 45, und Heres (wie Anm. 2), S. 10.
11. Vgl. Heres (wie Anm. 2), S. 9, der den Brief Winckelmans an Berendis vom 4.6.1755 anführt (J. J. Winckelmann, Briefe, hrsg. von W. Rehm in Verbindung mit H. Diepolder, Bd. I, Berlin (West) 1952, S. 176).
12. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung ... (wie Anm. 1), S. 37.
13. Ebenda, S. 38.
14. Heres weist besonders auf die Gemeinsamkeiten zwischen Winckelmans und Berninis Kunsttheorie hin und führt sie auf die "klassizistische Tradition des Seicento" als "gemeinsame Quelle" zurück: Heres (wie Anm. 2), S. 11.
15. Winckelmann, Kleine Schriften und Briefe (wie Anm. 1), S. 70.
16. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung ... (wie Anm. 1), S. 42.

17. U. Christoffel, *Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs*, Basel 1918, S. 11. An dieser Stelle wird auch auf die stilkritischen Untersuchungen von Mengs verwiesen.
18. Vgl. dazu den Brief Winckelmanns an Oeser vom 20.3.1756, in: *Winckelmann, Briefe* (wie Anm. 11), S. 213.
19. G. Eckardt, *Peter Paul Rubens*, Berlin 1977, S. 7 (*Welt der Kunst*).
20. H. G. Evers, zitiert nach: Eckardt (wie Anm. 19), Nr. 22.
21. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung ...* (wie Anm. 1), S. 40.
22. Heres (wie Anm. 2), S. 11.
23. Ebenda, S. 12.
24. Von großer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang die Studien von Baumecker (wie Anm. 6); M. Fontius, *Winckelmann und die französische Aufklärung*, Berlin 1968 (*Sitzungsberichte der Dt. Akademie der Wiss. zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst*, Jg. 1968, H. 1); M. Fuhrmann, *Die Querelle des Anciens et des Modernes, der Nationalismus und die Deutsche Klassik*, in: ders., *Brechungen. Wirkungsgeschichtliche Studien zur antik-europäischen Bildungstradition*, Stuttgart 1982, S. 129-149.
25. Winckelmann, *Geschichte der Kunst ...* (wie Anm. 3), S. 114-115.
26. Der erzieherische Wert der Kunst in seiner politisch-ideologischen Bedeutung war schon in der Antike erkannt. So hatte Platon in seinem "Staat" und vor allem in den "Gesetzen" diesem Gedanken Ausdruck gegeben, indem er "der künstlerischen Kultur als Mittel für die moralisch-politische Erziehung der Bürger und für die ästhetische Untermauerung der staatlich-rechtlichen Ideologie" eine entscheidende Rolle zuerkannte. Als solches Mittel ist die Kunst geradezu die "grundlegende positive Handhabe zur Formung der Gesellschaft in der nötigen Richtung und zur Gewährleistung ihrer Stabilität"; J. N. Dawydow, *Die Kunst als soziologisches Phänomen*, Dresden 1974, S. 177 (*Fundus-Bücher*, Bd. 33/34).