

## MEISTERWERKE DER KUNST? EINE KURZE GEBRAUCHSANLEITUNG

Sowohl *Kunst* als auch *Meisterwerk* sind typisch neuzeitliche Konzepte, die in keiner antiken Sprache eine Entsprechung finden. Welchen Sinn hat es also, von *Meisterwerken der antiken Kunst* zu sprechen? Ein kurzer Blick auf die Begriffsgeschichte mag helfen, die Problematik zu klären.

Statt von *Kunst* spricht man auf griechisch von *téchne*, auf lateinisch von *ars*. Beide Begriffe zielen auf beliebige menschliche Fertigkeiten, die nicht jeder von Natur aus beherrscht, sondern die durch Lernen erworben werden und die durch Übung verbesserungsfähig sind. Das gilt für handwerkliche Tätigkeiten ebenso wie für die Wissenschaft – entscheidend ist deren Erlernbarkeit (während wir heute *Kunst* oft eher mit natürlichem Talent in Zusammenhang bringen).

Im frühen und hohen Mittelalter war die Schulbildung in den Klöstern nach den sieben *artes* organisiert, die insgesamt ein Kompendium des menschlichen Wissens darstellten; dabei bildeten Grammatik, Rhetorik und Dialektik die erste Grundlage (Trivium), während Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musiktheorie zur höheren Ausbildung gehörten (Quadrivium). Durch die Vermehrung der Wissensfelder geriet dieses System im Lauf des 12. und 13. Jahrhunderts in eine Krise. Dazu kam die Gründung der ersten Universitäten; dort wurden nicht die *artes*, sondern Jurisprudenz, Theologie und Philosophie gelehrt.

Die sieben *artes* verloren damit ihren Anspruch, die Gesamtheit des Wissens zu umschreiben, und wurden zu propädeutischen Disziplinen. Sie wurden nunmehr als freie Künste (*artes liberales*) bezeichnet, um sie von den sogenannten *artes mechanicae* zu unterscheiden. Zu den mechanischen Künsten zählten handwerkliche Techniken wie etwa die Wollweberei oder das Waffenschmieden; im Lauf der Zeit wurden aber auch Malerei und Bildhauerei dazu gerechnet, wobei sich Maler und Bildhauer allmählich – wie andere Handwerker auch – in Zünften organisierten.

*Ars* und Handwerk sind zu dieser Zeit noch Synonyme; von einer Unterscheidung ist gar nichts zu spüren. Vorangetrieben wurde eine solche Differenzierung erst durch die Gründung der Kunstakademien: der *Accademia del Disegno* in Florenz (1562), der *Accademia di San Luca* in Rom (1577; wobei der Heilige Lukas gewissermaßen als Musenersatz fungierte – eine Muse der Malerei hatte es ja nie gegeben) und der *Académie Royale de Peinture et Sculpture* in Paris (1648). In Akademien waren bis dahin ausschließlich die *artes liberales* gepflegt worden. Durch die Gründung der Kunstakademien reklamierten auch Maler und Bildhauer einen vergleichbaren intellektuellen (und gesellschaftlichen) Status für sich. Es ist symptomatisch, daß bei der Ausbildung von Nachwuchskräften der Hauptakzent nunmehr auf Aktzeichnung und Kunsttheorie gelegt wurde. Die intellektuelle Schulung stand im Vordergrund, von der handwerklichen Dimension wurde weitgehend abgesehen. Zum handwerklichen Kunstbetrieb standen die Akademien dadurch von Anfang an in scharfem Gegensatz. Gerade die Mitglieder der *Académie Royale* verstanden sich nicht als Handwerker, sondern als Mitglieder einer intellektuellen Elite; sie fühlten sich in erster Linie weniger als Maler (*peintres*) denn als Künstler (*artistes*): die Sammelbezeichnung taucht erst im Lauf des 18. Jahrhunderts auf, hat sich dann aber relativ schnell durchgesetzt.

Die Akademien fungierten nicht zuletzt auch als Begegnungsstätte zwischen den Künstlern und einer engen Gruppe aristokratischer Kunstliebhaber, die als Auftraggeber bzw. Käufer in Frage kamen. Die Werke von Akademiemitgliedern fanden ihre Kundschaft also direkt, und nicht erst auf dem Umweg über den Handel. Das bedeutete zunächst eine Stärke, verwandelte sich aber im Lauf des 18. Jahrhunderts in eine Schwäche. Das Aufkommen neuer, bürgerlicher Käuferschichten ließ einen immer lebhafteren Kunstmarkt entstehen; eng damit verbunden waren ein ausgeprägtes Ausstellungswesen und eine intensive, durch die Medien vermittelte Kunstkritik. Je lebhafter außerhalb der Akademien mit Kunst gehandelt und über Kunst diskutiert wurde, desto mehr verloren die Akademien ihre einstige Vorrangstellung und Bedeutung.

Dieser Epochenhorizont ist deswegen so wichtig, weil in ihm der moderne Kunstbegriff entstanden ist. Bereits 1719 faßt J. B. Du Bos Poesie und Malerei unter dem Oberbegriff der «schönen Künste» (*beaux arts*) zusammen, und eine knappe Generation später, 1746, veröffentlicht Ch. Batteaux seinen Traktat *Les beaux arts réduits à un même principe*. Zu den schönen Künsten (die von den mechanischen Künsten abgesetzt werden) rechnet Batteaux Musik, Dichtung, Malerei, Skulptur und Tanz; alle fünf streben nach einem gemeinsamen Ziel: das Vergnügen des Publikums, und sie haben ein gemeinsames Gestaltungsprinzip: die Nachah-

mung des Naturschönen. Bei näherem Zusehen erweist sich diese Definition – wie Diderot als einer der ersten höhnisch bemerkte – als ein vollkommener Zirkel: Batteaux definierte die schönen Künste als Nachahmung des Naturschönen und das Naturschöne als den Gegenstand dieser Nachahmung. Aber diese Zirkularität hat dem Erfolg keinen Abbruch getan. Die Einheit der schönen Künste, die Batteaux als erster auf den Begriff gebracht hatte, galt in der Folgezeit auch seinen Kritikern als selbstverständlich, sie wurde unter anderem auch in Diderots *Encyclopédie* aufgegriffen und propagiert. Und weil diese Einheit als selbstverständlich betrachtet wurde, ging man nach und nach vom Plural zum Singular über; statt von schönen Künsten sprach man einfach nur noch von Kunst (den impliziten Gegenpol bildet in der Folgezeit meistens die Wissenschaft).

Plausibel wirkte die von Batteaux proklamierte Einheit der Künste allerdings aus der Perspektive nicht der Produzenten, sondern der Rezipienten. Zwischen der Tätigkeit eines Dichters, eines Musikers oder eines Malers sind die Ähnlichkeit denkbar gering; Techniken und Materialien sind so verschieden, daß sich kaum Verbindungen herstellen lassen. Das Gemeinsame ergibt sich erst dann, wenn man die Wirkung auf das Publikum zum Kriterium macht. Der Kunstliebhaber, der ein Gedicht liest, einem Musikstück lauscht oder ein Gemälde betrachtet, wird in allen Fällen ein durchaus vergleichbares Vergnügen empfinden. Für dieses Vergnügen nun ist seit dem 18. Jahrhundert ein ganz bestimmtes Organ zuständig: der Geschmack. Dieser sei, so vermerkte H. G. Sulzer in seiner *Theorie der Schönen Künste*, «nichts anderes als das Vermögen, das Schöne zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre und Richtige zu erkennen, und das sittliche Gefühl die Fähigkeit, das Gute zu fühlen». Von entscheidender Wichtigkeit ist dabei, daß der Geschmack nicht von Natur aus gegeben, sondern daß er einer Schulung bedarf; er verlangt Übung, Aufmerksamkeit und Konzentration; und er artikuliert sich in einer bestimmten Art des sprachlichen Ausdrucks: im Gespräch über Kunst, in der Kunstkritik.

Beim neuzeitlichen Kunstbegriff lassen sich somit zwei Stoßrichtungen unterscheiden. Die eine zielt auf eine ontologische und gleichzeitig normative Bestimmung dessen, was als Kunst zu gelten hat; diese Bestimmungen haben meistens (wie die von Batteaux) eine gewisse Tendenz zum Zirkelschluß und stellen in aller Regel eine enge Verbindung her zwischen dem Schönen, dem Guten und dem Wahren. Die zweite Stoßrichtung ist nicht ontologischer, sondern rezeptionsästhetischer Natur, indem sie eine spezifische Einstellung des Rezipienten ins Spiel bringt: Kunst ist das, was ohne praktische Absichten zum Gegenstand einer intensiven, dem eigenen Vergnügen dienenden Betrachtung gemacht wird.

Die ontologische, normative Richtung werden viele heute als obsolet empfinden; die Künste lassen sich längst nicht mehr (und ließen sich vielleicht nie) auf den Bereich des Schönen festlegen. Die Frage, ob ein bestimmter Gegenstand kraft bestimmter Eigenschaften als Kunst bezeichnet werden solle, könne, dürfe oder nicht, ist kaum noch geeignet, die Gemüter zu erhitzen; wir können sie auf sich beruhen lassen. Höchst lebendig und aktuell ist aber der zweite Aspekt, bei dem es um die besondere Qualität der ästhetischen Betrachtung geht. Diese Art des Betrachtens ist eine spezifische Erfindung des 18. Jahrhunderts. Sie setzt Konzentration und Genauigkeit voraus, läßt sich geduldig auf die Eigenschaften des Gegenstandes ein, tastet ihn gleichsam mit den Augen ab und setzt das Beobachtete in eine sprachliche Beschreibung um. So hat Winckelmann Werke der antiken Kunst betrachtet, und ähnlich verfahren auch noch heutige Archäologen. Zwar haben sich die Methoden der Formanalyse und der historischen Einordnung erheblich verfeinert, aber die grundsätzliche ästhetische Einstellung ist im wesentlichen die gleiche geblieben. Diese Art der Betrachtung dient keinem praktischen Zweck, sondern der theoretischen Erkenntnis und – nach wie vor – dem persönlichen Lustgewinn; auch in diesem Punkt hat sich nicht allzu viel geändert. Im 18. Jahrhundert sprach Bâteaux von *plaisir*, Kant von interesselosem Wohlgefallen, andere einfach von Vergnügen. Ästhetisches Vergnügen setzt freilich eine gewisse Ruhe und Offenheit voraus: die Bereitschaft, sich auf das einzulassen, was man vor Augen hat, was zu sehen aber unter Umständen gar nicht so einfach ist. Es setzt Übung und eine gewisse Schulung des Blicks voraus. Im antiken Sinn könnte man das ästhetische Betrachten durchaus als *téchne* bzw. als ein *ars* bezeichnen, womit wir erneut bei unserem Ausgangsthema wären. Die Beiträge dieses Bandes konzentrieren sich jeweils auf ein einzelnes Werk und versuchen, dessen ästhetische Faszination zu erschließen; sie verstehen sich nicht zuletzt als Einladung und Anleitung zum Handwerk der ästhetischen Betrachtung.

Auch der Begriff des *Meisterwerks* hat eine längere Geschichte. In Frankreich findet er sich als *chef d'œuvre* bereits im 13. Jahrhundert und ist von dort in die übrigen europäischen Sprachen eingedrungen. Gemeint ist damit die Werkprobe, die der Handwerksgeselle am Ende seiner Ausbildung einer Jury vorlegt, um damit seine Meisterschaft unter Beweis zu stellen. Gerade weil der Begriff aus der Sphäre des Handwerks stammt, ist er in Kunstakademien zunächst vermieden worden. Seit dem späten 17. Jahrhundert taucht der Begriff aber dann doch auf – nicht nur bei akademischen Kunstliebhabern, sondern auch und vor allem in der Reiseliteratur: Er wird vorrangigen Sehenswürdigkeiten als Wertprädikat verliehen und bezeichnet die Höhepunkte der Kunst. In der antiken

Skulptur sind es höchstens vier Dutzend Werke und damit ein winziger Bruchteil aus der gesamten Überlieferung, die als Meisterwerke gelten; dem treten die Höhepunkte der Renaissance-Malerei an die Seite: Werke von Michelangelo, Leonardo, Raffael.

In der Klassischen Archäologie wird *Meisterwerk* schließlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts als *terminus technicus* eingeführt für ein Werk, das sich einem bestimmten, namentlich bekannten Meister zuschreiben läßt. In diesem Sinn schreibt A. Furtwängler über die *Meisterwerke griechischer Plastik* (1893). Ein Meisterwerk ist das Werk dann und nur dann, wenn sich in ihm die unverwechselbare Handschrift des Meisters, die Spur des individuellen Genius offenbart. Man sollte sich dieser wissenschaftlichen Tradition bewußt sein: auch und besonders dann, wenn man von ihr abweicht. In diesem Band möchten wir von der Genieästhetik wieder zurückfinden auf das ältere Verständnis von Meisterschaft, nicht zuletzt im technisch-handwerklichen Sinn: wobei die Parameter der Meisterschaft im Lauf der Zeit immer wieder neu definiert wurden und insofern eine historische Variable darstellen. So verstanden scheint die Einsicht in künstlerische Meisterschaft bestens geeignet, unseren Blick für historische Phänomene zu schärfen und – nicht zuletzt – ästhetisches Vergnügen zu vermitteln.

Die Texte dieses Bandes gehen zurück auf eine Vortragsreihe im Wintersemester 2004/2005, die das Institut für Klassische Archäologie der Ludwig-Maximilians-Universität in Zusammenarbeit mit dem Verlag C.H. Beck und dem Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke veranstalten konnte. Die erste Anregung dazu lieferte Stefan von der Lahr; zusammen mit Dorothee Bauer, Juliane Bretschneider und Andrea Morgan hat er auch die Herstellung dieses Buches durch alle Phasen hindurch begleitet und betreut: Ihnen allen haben wir herzlich zu danken.