

Johann Joachim Winckelmann
Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke
in der Malerey und Bildhauerkunst (1755)

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laocoons [...]. Der Ausdruck einer so grossen Seele gehet weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweisen in einer Person [...]. (S. 21 f.)

Alle Handlungen und Stellungen der griechischen Figuren, die mit diesem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthisis nannten [...].

Im Laocoon würde der Schmerz, allein gebildet, Parenthisis gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerze der nächste war. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden.

Das wahre Gegentheil, und das diesem entgegen stehende äuserste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beyfall verdient nichts, als worinn ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführt heissen. Der Liebling ihrer Begriffe ist der Contrapost, der bey ihnen der Inbegriff aller selbst gebildeten Eigenschaften eines vollkommenen Werks der Kunst ist. Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Comet aus ihrem Creyse weicht; sie wünschten in jeder Figur einen Ajax und einen Capaneus zu sehen. (S. 23 f.)

Zur Erweiterung der Kunst ist noch ein grosser Schritt übrig zu thun [...]. Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen ist der ewige und fast einzige Vorwurf der neuern Maler seit einigen Jahrhunderten: Man hat sie auf tausenderley Art gewandt und ausgekünstelt, daß endlich Ueberdruß und Eckel den Weisen in der Kunst und den Kenner überfallen muß.

Ein Künstler, der eine Seele hat, die denken gelernet, läßt dieselbe müßig und ohne Beschäftigung bey einer Daphne und bey einem Apollo; bey einer Entführung der Proserpina, einer Europa und bey dergleichen. Er suchet sich als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu malen.

Die Malhery erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen [...]. (S. 39 f.)

Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunkt seyn [...]: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat. (S. 44)

Ein historisches Gemälde, welches Personen und Sachen vorstellet, wie sie sind, oder wie sie geschehen, kann sich blos durch den Ausdruck der Leidenschaften in den handelnden Personen von Landschaften unterscheiden: unterdessen sind beyde Arten nach eben der Regel ausgeführet, im Wesen eins; und dieses ist die Nachahmung.

Es scheint nicht widersprechend, daß die Malerey eben so weite Gränzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sey, dem Dichter zu folgen [...]. Nun ist die Geschichte der höchste Vorwurf, den ein Maler wählen kann; die bloße Nachahmung aber wird sie nicht zu dem Grade erheben, den eine Tragödie oder ein Heldengedicht, das Höchste in der Dichtkunst, hat. Homer hat aus Menschen Götter gemacht, sagt Cicero; das heißt, er hat die Wahrheit nicht allein höher getrieben, sondern er hat, um erhaben zu dichten, lieber das unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das blos mögliche gewählt; und Aristoteles setzt hierinn das Wesen der Dichtkunst, und berichtet uns, daß die Gemälde des Zeuxis diese Eigenschaft gehabt haben [...].

Diese Höhe kann ein Historienmaler seinen Werken nicht durch einen über die gemeine Natur erhabenen Umriß, nicht durch einen edlen Ausdruck der Leidenschaften allein geben: man fordert eben dieses von einem weisen Portraitmaler [...]. Beyde bleiben noch immer bey der Nachahmung; nur daß dieselbe weise ist [...]. Die Wahrheit, so liebenswürdig sie an sich selbst ist, gefällt und machet einen stärkeren Eindruck, wenn sie in einer Fabel eingekleidet ist; was bey Kindern die Fabel, im engsten Verstande genommen, ist, das ist die Allegorie einem reifen Alter. (Erläuterung, S. 133 f.)

Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, in: ders.: *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. 1 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 330; Neudruck der 2. Auflage, Dresden 1756), Baden-Baden u. Straßburg 1962, S. 1–44.

Johann Joachim Winckelmann: *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken*, in: ders.: *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. 1 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 330; Neudruck der 1. Auflage, Dresden 1756), Baden-Baden u. Straßburg 1962, S. 100–172.

Kommentar

In seinen *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* begründet Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) nicht bloß allgemein die Forderung der Antikennachahmung, die viel älter ist, sondern auf neuartige Weise, was das Wesen des Antiken sei, wie und warum es unter dem Blickwinkel der Gegenwart nachzuahmen sei und wogegen sich das Nachahmungspostulat richte.¹ Erzielt wird eine grundlegende Erneuerung der Kunst. Was von der antiken Bildhauerei gesagt wird, soll dabei zugleich für die antike Malerei gelten und für den modernen Historienmaler verbindlich gemacht werden. Der Historienmaler soll die Natur nicht zeigen »wie er sie findet«, sondern »bilden, wie sie es verlangt«. Wahre Schönheit ist mithin nicht auf dem Wege der Naturnachahmung zu erlangen sondern allein durch die Nachahmung der Alten, die »eine durch das Ideal erhöhte Natur« hervorzubringen wußten.² So ragt der »edle Contour« griechischer Werke sowohl über die schönste Natur als auch über eine idealische Verbindung einzelner schöner Teile der Natur hinaus. Er läßt die Bildung der höchsten Schönheit als Geheimnis der Griechen erscheinen, an die unter den neueren Künstler allein Raffael heranreiche.

Dabei geht es Winckelmann nicht allein um äußere Formenschönheit sondern zugleich um die innere Schönheit des griechischen Wesens, die sich im Ausdruck der Leidenschaften erweist.³ Dieser kann nicht auf natürliche Empfindungen sondern nur auf die Kraft eigener Maßgebung, »die Stärke des Geistes«, zurückgeführt werden. Den geforderten Ausdruck der Seelengröße kann der Historienmaler seinen Gestalten nur verleihen, wenn er eine umfassende Kenntnis und Anschauung menschlicher Individualität nach ihren höchsten Möglichkeiten besitzt. Winckelmann wendet sich damit entschieden gegen die Vorstellung, die Schönheit griechischer Werke beruhe auf Einförmigkeit, bloß weil die Extreme des Ausdrucks und der Stellung der Figuren in ihnen vermieden sind. Er wirft den modernen Historienmalern vor, sie würden Seelenzustände theatralisch zur Schau tragen. Die Vorstellung eines vollkommenen Werkes richte sich bei ihnen nicht an der eigentümlichen Individualität und der wahren Befindlichkeit der Seele der darzustellenden Person aus, sondern an der Möglichkeit, ihre eigene Geschicklichkeit (*franchezza*) unter Beweis zu stellen. Der antike Künstler dagegen habe auf wirkungsvolle Weise jeder Figur diejenige Stellung und denjenigen Ausdruck zu geben gewußt, die allein *ihrem* Wesen und *ihrer* Befindlichkeit gemäß seien. Die Vollkommenheit eines Werkes sei deshalb in einer wesenserschließenden Charakteristik der »grossen und gesetzten« Seele zu suchen, ihrer unter allen Umständen gewahrten inneren Gefäßtheit.

Die Neigung der modernen Historienmaler zu theatralischen Bravourstücken führt Winckelmann darauf zurück, daß die Gegenstände der Historienmalerei seit Jahrhunderten dieselben geblieben sind, so daß sie anscheinend auf andere Weise kein Interesse mehr erwecken können. Zugleich bemerkt er kritisch, daß die Historienmalerei ihren Bedeutungsanspruch nur im Zusammenhang mit einem entsprechenden Ort erfüllen könne und daß

derartige Orte in der neueren Zeit mit trivialen Dekorationen ausgefüllt würden.⁴ Eine Abhilfe gegen diese Mißstände sieht er nur in der Allegorie als Verknüpfung des sinnlich Anschaubaren mit dem dichterisch Vorstellbaren, das als Übersinnliches über die bloße Nachahmung hinausweist. Die Allegorie hat dem Historiengemälde über alles in der Natur Mögliche und Wahrscheinliche hinaus geistige und ästhetische Wahr-Scheinlichkeit zu verleihen. Sie soll im strikten Gegensatz zur barocken Tradition als Charakteristik der antiken Wahrheitserfahrung zur Geltung gelangen. Im Griechentum selbst stand die Allegorie in einem ähnlichen Verhältnis zur Natur wie der griechische Kontur, den der Künstler nicht in der Natur fand, und wie die Seelengröße des Laokoon, die über den natürlichen Ausdruck des Schmerzes erhaben ist. Doch weist sie zugleich über diese Bestimmungen hinaus, da sie in keiner Weise mehr der Nachahmung verpflichtet ist, ohne deshalb unsinnlich und rätselhaft sein zu müssen.⁵

Die antike Allegorie entspricht für Winckelmann unmittelbar dem griechischen Schönheitssinn, da sich dieser nicht allein an der äußeren Schönheit der Formen und der inneren Schönheit der Seele ausrichtet, sondern die Schönheit (im platonischen Sinn) als Kulminationspunkt menschlichen Fassungsvermögens zur Geltung bringt, als die Vereinigung der höchsten Ideen, derer der menschliche Geist fähig ist.⁶ Entsprechend muß der Historienmaler die Allegorie auffassen und verwenden, als ästhetische Integrationsform des Sinnlichen, des Un- und des Übersinnlichen.⁷ Er hat eine sinnlich-harmonische, das Denken anregende Verknüpfung verschiedener Ideen untereinander zu entwerfen; Allegorie in diesem Sinne ist für Winckelmann die gesamte antike Mythologie.⁸ Für den modernen Historienmaler kommt es darauf an, diese nicht als altbekannten trivialen Stoff der Kunst zu behandeln, sondern als umfassende poetische Bestimmung des menschlichen Geistes. Dies aber vermag er nicht, wenn er die Antike bloß kopiert oder nach einem vorab festgelegten Regelkanon verfährt, vielmehr nur, indem er den griechischen Geist in sich aufnimmt, um »sich selbst eine Regel« zu werden, was möglich erscheint, weil der griechische Schönheitssinn das Prinzip der Individuation einschließt, durch welches der moderne Gegensatz von Genie und Regel aufzuheben ist.

G. S.

Anmerkungen

- ¹ Es ist häufig bemerkt worden, daß sich die von Winckelmann angenommene Normativität des Griechenideals und seine historisch relativierende Betrachtung der Kunst als Entwicklungsprozeß letztlich disparat verhalten bzw. auf eine höchst eigenartige Weise in Winckelmanns Denken verknüpft sind; vgl. dazu Ingrid Kreuzer: *Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein*, Berlin 1959 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft).
- ² Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (hrsg. v. Ludwig Goldscheider), Wien 1934, S. 162.

- ³ Zu Winckelmanns Konzeption des klassischen Ausdrucks der Leidenschaften und speziell zur Herkunft und Bedeutung des Begriffs der »Parenthesis« vgl. Reinhart Brandt: »... ist endlich eine stille Einfalt und edle Größe«, in: Thomas W. Gaetgens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann*, Hamburg 1986, S. 41–53.
- ⁴ Als klassizistischer Gegenentwurf zu solcher Trivialität war die Ausgestaltung der Villa Albani konzipiert; vgl. Eva Maek-Gérard: *Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, in: Herbert Beck u. Peter C. Bol (Hrsg.): *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin 1982 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10), S. 1–58.
- ⁵ Zur ästhetischen Überschreitung der sinnlichen Erkenntnis bei Winckelmann vgl. Barbara Maria Stafford: *Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43/1980, S. 65–78.
- ⁶ Vgl. dazu Ulrike Rein: *Winckelmanns Begriff der Schönheit. Über die Bedeutung Platons für Winckelmann*, Phil. Diss., Bonn 1972.
- ⁷ Zu Winckelmanns Deutung antiker Kunstwerke als Allegorien vgl. Markus Käfer: *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986 (Heidelberger Forschungen, Bd. 27).
- ⁸ Zur Tradition der kunsttheoretischen Konfundierung von Malerei und Poesie vgl. Rensselaer Lee: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.