

WINCKELMANN'S IDEE DER SCHÖNHEIT UND IHR EINFLUSS
AUF WALTER PATER

by

Andreea Pillat

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
September 2010

© Copyright by Andreea Pillat, 2010

DALHOUSIE UNIVERSITY

GERMAN DEPARTMENT

The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled “WINCKELMANN'S IDEE DER SCHÖNHEIT UND IHR EINFLUSS AUF WALTER PATER” by Andreea Pillat in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Dated: 3 September 2010

Supervisor: _____

Readers: _____

DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE: 3 September 2010

AUTHOR: Andreea Pillat

TITLE: WINCKELMANN'S IDEE DER SCHÖNHEIT UND IHR EINFLUSS
AUF WALTER PATER

DEPARTMENT OR SCHOOL: GERMAN DEPARTMENT

DEGREE: MA CONVOCATION: October YEAR: 2010

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions.

Signature of Author

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

The author attests that permission has been obtained for the use of any copyrighted material appearing in the thesis (other than the brief excerpts requiring only proper acknowledgement in scholarly writing), and that all such use is clearly acknowledged.

INHALTSVERZEICHNIS:

ABSTRACT	v
KAPITEL 1: EINFÜHRUNG	1
KAPITEL 2: JOHANN JOACHIM WINCKELMANN	3
2.1. Sein Leben und eine kurze Einführung in sein Werk	3
2.2. Winckelmanns Schönheitsideal	6
2.2.1. Voraussetzungen und Entstehung griechischer Kunst. Historische Perspektive	6
2.2.2. Winckelmanns Begriff der Schönheit	9
2.2.3. Die Sinne	14
2.3. Einheit zwischen Leben und Werk bei Winckelmann	17
2.4. Winckelmanns Verdienst	19
KAPITEL 3: GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL UND DIE „VORLESUNGEN ÜBER DIE ÄSTHETIK“	26
3.1. Geschichtliche Betrachtung der Kunst	27
3.2. Hegels Kunstverständnis	30
3.3. Die ideale Schönheit der klassischen Kunstform	35
KAPITEL 4: WALTER HORATIO PATER	38
4.1. Paters Winckelmann-Aufsatz	39
4.2. Eine Ästhetik der Sinne	46
KAPITEL 5: SCHLUSSFOLGERUNG	52
BIBLIOGRAFIE:	54

ABSTRACT

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit der Idee der Schönheit bei Winckelmann und ihrem Einfluss auf Walter Pater, den englischen Kritiker. Der Begriff der Schönheit wird chronologisch analysiert. Als erstes wird die Schönheit in Winckelmanns Werk untersucht und dessen Merkmale herausgearbeitet. Des Weiteren wird verfolgt in wie fern sich der Schönheitsbegriff mit der Zeit geändert hat und welchen Einfluss dieser auf die weitere Entwicklung der Ästhetik hatte. Hegel übernimmt Winckelmanns Idee der Schönheit und verwendet diese Idee in seiner eigenen Ästhetik. Walter Pater übernimmt und entwickelt die Idee der Schönheit nicht nur von Winckelmann, sondern auch von Hegel. In dieser Arbeit werden die Einflüsse beider Kunstkritiker, Winckelmann und Hegel auf Walter Pater gezeigt. Der letztere wird seine eigene Ästhetik entwerfen, die sich auf den Schönheitsbegriff Winckelmanns und Hegels stützt.

The following work deals with the idea of Beauty as seen in the work of Winckelmann and its influence on Walter Pater, the English critic. The concept of Beauty is to be analyzed chronologically. First of all, the concept of Beauty in Winckelmann's work will be analysed and its particularities will be described. Further, the concept of Beauty will be analyzed in so far as it changes throughout time and influences the further development of aesthetic theory. Hegel takes up Winckelmann's idea of Beauty and uses this idea in his own aesthetic theory. Walter Pater takes up and develops the idea of Beauty not only from Winckelmann, but also from Hegel. The influence of both art critics, Winckelmann and Hegel, on Walter Pater will be shown in this thesis. The latter, as this thesis shows, was to develop his own aesthetic theory, which is supported by the concept of Beauty in Winckelmann and Hegel.

KAPITEL 1: EINFÜHRUNG

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit Winckelmanns Idee der Schönheit und ihrem Einfluss auf Walter Pater. In seinem Werk „The Renaissance“ entwickelt er seine eigene Ästhetik, die auf seinen Vorgängern, besonders Winckelmann oder Hegel, gründet. Um Walter Paters Schönheitsdefinition zu verstehen, ist es nötig, diejenigen Kunsttheoretiker vorzustellen, die Pater nachhaltig beeinflusst haben. Es ist daher wichtig, die für diese Arbeit relevanten Schönheitsbegriffe chronologisch vorzustellen und zu erläutern.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit Johann Joachim Winckelmann. Es wird versucht, dessen Begriff der Schönheit und die Art und Weise ihrer Ermittlung festzulegen.

Im zweiten Teil wird Georg Wilhelm Friedrich Hegel behandelt, der für seine Ästhetik, insbesondere für die Beschreibung der klassischen Kunstform und somit der Schönheit, Ideen und Begriffe verwendet hat, die zuvor Winckelmann in seinem Werk verwendet hatte. Als Theoretiker der Kunst betrachtet Hegel den Kunsthistoriker und -liebhaber Winckelmann nicht nur als seinen Vorgänger in der Beschreibung und Einordnung der Kunst, sondern erkennt seinen Verdienst für die Moderne: die Entdeckung der Sinne. Winckelmanns Erkenntnis der Schönheit durch die sinnliche Erfahrung der griechischen Kunst wird von Pater übernommen.

Der dritte und letzte Teil der folgenden Arbeit befasst sich mit Walter Horatio Pater. In seinem Winckelmann-Aufsatz, der hier besprochen wird, übernimmt er viele Gedanken nicht nur von Winckelmann selbst, sondern auch von Hegel, den er zum Teil sogar wörtlich übersetzt. Sein Verdienst besteht jedoch darin, dass er nicht nur Ideen übernommen, sondern sie in seiner eigenen Ästhetik weiterentwickelt hat.

Zwischen Winckelmann und Walter Pater Winckelmann-Aufsatz liegen rund 150 Jahre.
Ziel dieser Arbeit ist zu zeigen, wie die Idee der Schönheit, ihre Feststellung, entstanden ist und durch Pater weiterentwickelt wurde.

KAPITEL 2: JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Dieses erste Kapitel, Winckelmann gewidmet, beschäftigt sich hauptsächlich mit dessen Leben und dessen Begriff der Schönheit. Auch wenn es ungewöhnlich und für eine wissenschaftliche Arbeit nicht immer von großer Bedeutung ist, ist es hier unerlässlich, das Leben des Schriftstellers, in diesem Falle des Kunst- und Kulturhistorikers sowie Ästheten Winckelmann, darzustellen. Der Grund hierfür liegt in der engen Verbindung, die zwischen seinem Leben, seiner Person und seinem Werk besteht.

Das erste Subkapitel beschreibt die wichtigsten Stationen im Leben des Johann Joachim Winckelmann in groben Zügen.

Der zweite Teil, der das Schönheitsideal bei Winckelmann zum Thema hat, ist wiederum in drei Teile gegliedert. Es werden nacheinander die Geschichtlichkeit, der Begriff der Schönheit und die Bedeutung der Sinne für die Erkenntnis derselben besprochen.

Die letzten zwei Subkapitel beschäftigen sich mit der Einheit zwischen Leben und Werk bei Winckelmann sowie mit seinem Verdienst für die moderne Betrachtung der Kunst.

2.1. Sein Leben und eine kurze Einführung in sein Werk

Winckelmann wird im Dezember 1717 in Stendal, Brandenburg, als Sohn eines Schuhmachers geboren.¹ 1738 besucht er als Theologiestudent die Universität in Halle. Während des Theologiestudiums widmet er sich der griechischen Kunst und Kultur, indem er die griechische Sprache erlernt und sich mit der Philosophie auseinandersetzt. 1748 geht er nach Dresden und arbeitet als Bibliothekar für den Grafen von Büнау, der

¹ Vgl. Wolfgang Leppmann, *Winckelmann. Ein Leben für Apoll. Das rätselhafte, dramatische Lebensschicksal des Mannes, der als „Vater der Archäologie“ und Begründer der deutschen Klassik Epoche machte.* (München, 1982). Ab hier zitiert als: Leppmann.

eine Geschichte des Heiligen Römischen Reichs herausgeben will. Die Schätze der Dresdner Kunstgalerie erwecken in Winckelmann seine Leidenschaft für die griechische Kunst. Er lernt Adam Friedrich Oeser kennen, der auch auf Goethe einen großen Einfluss ausüben wird. Seine spätere Kernformulierung des klassischen Schönheitsideals „Edle Einfalt und stille Größe“ geht ursprünglich auf Oeser zurück.² Winckelmanns Interesse für die Literatur des Altertums erweckt in ihm den Wunsch, eine Reise nach Rom zu unternehmen. In Rom arbeitet er erneut als Bibliothekar, diesmal für Cardinal Passionei. Er wird zum Katholizismus konvertiert, obwohl er sich sein Leben lang von der Kirche fern hält. Diese Entscheidung hilft ihm jedoch, ungehindert seiner Leidenschaft für griechische Kunst nachzugehen.³ Im Jahr 1755, bevor er nach Rom aufbricht, publiziert er sein erstes Werk, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerey und Bildhauerkunst“. Dieses Werk verhilft ihm zu Ruhm. Die Gedanken, die er hier äußert, werden später in seinem Hauptwerk „Geschichte der Kunst des Alterthums“ ausgearbeitet. Winckelmann wird nicht nur wegen seiner Ideen, sondern auch wegen seines Schreibstils bewundert und anerkannt. 1763 zieht er in das Haus seines Arbeitgebers und Freundes Cardinal Albani ein, wo er auch als Bibliothekar tätig ist. Dieser ist im Begriff, seine Kollektion der Porta Salaria zu vergrößern. Es ist die Zeit, in der Winckelmann, am Anfang mit der Hilfe Mengs‘, beginnt, sich ernsthaft mit römischen Antiquitäten zu beschäftigen. Es folgen kleinere Werke, sein Hauptwerk erscheint jedoch erst im Jahr 1764, fast ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen seines ersten Buches. Die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ wird bald als wichtiges Werk in der Literatur angesehen. Er schreibt nicht nur eine Geschichte der griechischen Kunst,

² Horst Dieter Schlosser, *dtv-Atlas Deutsche Literatur*, München ¹⁰2006, S. 163

³ Vgl. Leppmann, S. 87

sondern er beschreibt die Umstände und die Voraussetzungen, unter denen diese entstehen konnte, im Vergleich zu anderen, benachbarten Völkern. Sein größter Verdienst ist jedoch seine Ausarbeitung der Idee der Schönheit in der Kunst, die nach ihm namhafte Schriftsteller und Philosophen beeinflussen wird, unter denen sich Lessing, Goethe, Schiller, Hegel und, nicht zuletzt, Walter Pater befinden. Im historischen Teil seines Hauptwerkes bedient er sich nicht nur seiner Studien der griechischen Skulpturen und Malereien, sondern auch der Werke antiker Schriftsteller. Sein Wissen und seine lebhaftere Fantasie veranlassten ihn zu Spekulationen über Kunstwerke, von denen er kaum Informationen besaß. Auch wenn viele seiner Schlussfolgerungen über die griechische Kunst, die auf römischen Kopien beruhen, später verworfen werden sollten, sein Enthusiasmus für seine Arbeit, sein starker, aber gleichzeitig eleganter Schreibstil und die Beschreibungen der griechischen Werke sorgen bis heute für Faszination und ein andauerndes Interesse.

Winckelmann stirbt 1768 in Triest auf dem Rückweg nach Rom. Kurz davor wurde er von Maria Theresia als Zeichen ihrer Wertschätzung ehrenvoll in Wien empfangen. In Triest fällt er einem Mörder zum Opfer und verendet qualvoll an seinen Stichwunden. Bis heute bleibt der Fall von der Ermordung Winckelmanns, trotz intensiver Recherche, im Dunkeln.

Sein ungewöhnliches Leben, sein Aufstieg von einer armen Schuhmacherfamilie zu einer der größten Persönlichkeiten seiner Zeit, sein Werk und die Passion für die griechische

Antike und nicht zuletzt die Umstände seines frühen Todes haben viele Schriftsteller, Wissenschaftler und Laien beschäftigt.⁴

2.2. Winckelmanns Schönheitsideal

Dieser Teil des Kapitels über Winckelmann beschäftigt sich mit dem Begriff des Schönen. Es werden die zwei bekanntesten Werke berücksichtigt: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“ sowie sein Hauptwerk „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Beide haben die Schönheit als zentrales Thema.

2.2.1. Voraussetzungen und Entstehung griechischer Kunst. Historische Perspektive

Winckelmanns Hauptwerk, „Die Geschichte der Kunst des Alterthums“, versteht sich als eine Beschreibung der Abfolge verschiedener Kunstepochen, die im antiken Griechenland ihre Blüte erfahren haben. Der Autor zeigt nicht nur die Stufen verschiedener Kunstepochen, die er der genauen Betrachtung der altertümlichen Kunstwerke und des Studiums antiker Philosophen entnehmen konnte, sondern er stellt die griechische Kunst im Kontext ihrer eigener Zeit dar und vergleicht sie mit der benachbarter Völker. Durch seine eigenen Kommentare und Beschreibungen der Kunstwerke will er die Überlegenheit der griechischen Kunst gegenüber der Kunst der Ägypter oder Etrusker beweisen. Seine Argumentationen gehen so weit, dass er sogar das Klima der Region, in der die griechische Kunst sich entfalten konnte, als Ausgangspunkt für die Entstehung derselben verantwortlich macht. Um diese Überlegenheit zu belegen, befasst er sich in

⁴ Vgl. Leppmann.

großen Teilen dieses Werks mit Beschreibungen, die sehr subjektiv geprägt sind (darin liegt zum Teil auch der Reiz der literarischen und kulturgeschichtlichen Untersuchung der Winckelmann'schen Kunstgeschichte), und mit der Idee der Schönheit, die einen sehr großen Einfluss auf die nachkommenden Generationen von Literaten hatte. Doch was die geschichtliche Betrachtung seiner Kunstgeschichte angeht, so liegt sein großer Verdienst in der Tatsache, dass er den Verfall der griechischen Kultur zu erklären versuchte:

Denn so wie jede Handlung und Begebenheit fünf Theile, und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme, und das Ende, worinn der Grund lieget von den fünf Auftritten oder Handlungen in theatralischen Stücken, eben so verhält es sich mit der Zeitfolge der Kunst: da aber das Ende derselben außer die Gränzen derselben gehet, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten.⁵

Winckelmann erkennt, dass eine Kultur, in diesem Falle die der alten Griechen, einen Anfang, einen Höhepunkt und einen Niedergang hat. Diese Idee wurde später von Hegel übernommen und in seinem Werk „Vorlesungen über die Ästhetik“ bearbeitet. Auch andere Autoren wie Spengler oder Nordau beschäftigen sich mit Phänomenen des Niedergangs der Kulturen.

Nichtdestoweniger wurden viele Grundbegriffe der Kunstkritik und -geschichte von jenen Deutschen geprägt, die sich auf Winckelmann berufen konnten: von Herder, Goethe, einigen Romantikern, Nietzsche, Burckhardt und – in denjenigen Aspekten ihres Werkes, die unter die Rubrik ‚Kulturkritik‘ fallen – auch von Marx, Spengler und Freud. Selbst wenn der heutige Künstler gegen überlieferte Formen protestiert, indem er ein ‚Werk‘ aus Autoteilen und Abfällen anderer Industrieprodukte ‚schafft‘, ist er noch den Männern verpflichtet, die mit Hilfe der von Winckelmann entworfenen Begriffswerkzeuge als erste die ästhetischen, moralischen und gesellschaftlichen Dimensionen aller Kunst abgesteckt haben.⁶

Winckelmann versteht diese Geschichte der Kunst als Mittel, um ein „Lehrgebäude“ zu liefern und den zukünftigen Generationen und Künstlern die Schönheit und den Wert

⁵ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Mainz am Rhein 2007) S. 429. Ab hier zitiert als: *Geschichte der Kunst*.

⁶ Leppmann, S. 121

dieser antiken Kunst vor Augen zu führen. „Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums, soviel möglich ist, beweisen.“⁷

Die Kunst sieht Winckelmann als eine Notwendigkeit der Menschheit „ohne welche sie nicht bestehen kan.“⁸ Auch andere Völker haben eine Kultur entwickelt, doch was macht die Kunst der Griechen so besonders?

Der erste wichtige Grund ist das Klima der Region, in der die Griechen sich befanden. Am Anfang seines Werkes „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“, unbefangen und überzeugt von der Überlegenheit griechischer Kunst, schreibt er:

Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden. „[...] wegen der gemässigten Jahreszeiten, die sie hier angetroffen, den Griechen zur Wohnung angewiesen, als ein Land welches kluge Köpfe hervorbringen würde.“⁹

Andere Gründe für „den guten Geschmack“ dieses Volkes sieht Winckelmann in der Sprache, mit deren Hilfe die geistigen Bilder der homerischen Epen die Künstler der Antike inspiriert haben sollen. Nicht zuletzt wird auch die Religion, die für Hegel später auch eine wichtige Rolle für die Beschreibung der Kunstformen spielt, erwähnt.

Denselben hohen Stellenwert hat auch der Körperkult. Laut Winckelmann hatte das

⁷ Geschichte der Kunst, S. XVII

⁸ Ebenda, S. 7

⁹ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Malerey und Bildhauerkunst* (Baden-Baden 1962) S. 1-2. Ab hier zitiert als: Nachahmung der griechischen Werke.

geringe Wachstum der persischen Kunst ihren Grund in der Nichtdarstellung der Nacktheit in der Kunst.¹⁰

2.2.2. Winckelmanns Begriff der Schönheit

In seiner Geschichte der griechischen Kunst ist nicht nur die Einteilung, Eingrenzung und Erläuterung dieser Kultur von zentraler Bedeutung, sondern sein Begriff von der Schönheit spielt hier eine wesentliche Rolle. Fragen wie ‚Was ist Schönheit?‘ und ‚Warum ist ein bestimmtes Kunstwerk schön?‘ werden beantwortet.

Winckelmann geht die Beantwortung dieser Fragen systematisch an: „In der allgemeinen Betrachtung über die Schönheit aber ist vorläufig der verschiedene Begriff des Schönen zu berühren, welches der verneinende Begriff derselben ist, und alsdann ist ein bestimmter Begriff der Schönheit zu geben; [...]“¹¹. Er fängt mit der allgemeinen Erläuterung des Begriffs an und exemplifiziert ihn im Anschluss anhand mittlerweile weltberühmter antiker Kunstwerke, wie z.B. dem Apollo von Belvedere.

Das erste Merkmal für die Schönheit ist die Farbe. Zu Winckelmanns Zeiten nahm man an, dass die antiken Statuen weiß waren, sodass sich seine Beschreibung auf diese Tatsache stützt. Den Grund für die Wahl dieser Farbe versucht Winckelmann so zu erklären:

Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weißer er ist, ja er wird nackend dadurch größer, als er in der That ist, erscheinen, so wie wir sehen, daß alle neu in Gips geformte Figuren größer, als die Statuen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen.¹²

¹⁰ Geschichte der Kunst, S. 121

¹¹ Geschichte der Kunst, S. 241

¹² Ebenda, S. 249

Das Weiß ist ein Merkmal der Schönheit. Die Statuen wirken dadurch größer und schöner, weil die Lichtstrahlen, im Gegensatz zu den farbigen Kunstwerken, zurückgeschickt werden und dadurch den Eindruck von Größe vermitteln.

Harmonie ist ebenfalls eines der wichtigsten Merkmale für die Kunst. Bei einer Statue müssen alle Teile des Körpers miteinander im Einklang stehen:

Diese Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung in einer Figur brachte die idealische Schönheit hervor, welche also kein metaphysischer Begriff ist, so daß das Ideal nicht in allen Theilen der menschlichen Figur besonders statt findet, sondern nur allein von dem Ganzen der Gestalt kan gesaget werden. Denn stückweis finden sich eben so hohe Schönheiten in der Natur, als irgend die Kunst mag hervorgebracht haben, aber im Ganzen muß die Natur der Kunst weichen.¹³

Die Teile einer Figur sind schön als ein Ganzes und nicht einzeln betrachtet. Hier wird die Schönheit näher definiert: Es handelt sich hier nicht mehr um die Schönheit, die auch in der Natur zu finden ist, sondern um eine höhere, ideale Schönheit, die nur die Kunst im Stande ist zu vermitteln. Schöne Körperteile sind durchaus in der Natur zu finden, schöne Nasen, Augen, Hände, doch ein Körper, dessen Teile harmonieren, so wie es in der Kunst dargestellt wird, existiert nicht in der Natur. Dass die ideale Schönheit, Harmonie nur durch die Kunst möglich ist, sieht Winckelmann als ein Argument für die Überlegenheit der Kunst über die Natur.

Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasseten die griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Theile als ganze Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben solten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur.¹⁴

Was die Kunst in ihrer Relation zur Natur betrifft, schreibt Winckelmann in seinem ersten Werk, dass die Künstler der idealen Schönheit nachtrachten sollen, nicht der schönsten

¹³ Ebenda, S. 257

¹⁴ Nachahmung der griechischen Werke, S.10

Natur: „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, [...]“¹⁵. Das griechische Kunstwerk ist keine bloße Abbildung der Natur, sondern wird erst im Geist entworfen und danach ausgearbeitet. Die schönen Einzelheiten der Natur verschmelzen in der Kunst zu einem vollkommenen Ganzen.

Man könnte behaupten, dass die idealische Kunst, da sie nicht die Natur nachahmt, schön ist. Doch an einer anderen Stelle, in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, erklärt Winckelmann, was er unter idealischer Kunst versteht. Laut Winckelmann ist dieses Merkmal der Kunst keine Voraussetzung für die Schönheit :

Denn die Gestalt der ägyptischen Figuren, in welchen weder die Muskeln noch Nerven und Adern angedeutet sind, ist idealisch, bildet aber dennoch in derselben keine Schönheit, so wenig als die Bekleidung ihrer weiblichen Figuren, da dieselbe nur gedacht werden muß, und also idealisch ist, schön genennet werden kann.“¹⁶

Eine Synthese des Begriffs der Schönheit findet man in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Es handelt sich hier um eine Stelle im Werk, die prägnant diesen Begriff definiert und aus diesem Grund zitiert und ausführlich kommentiert werden muss:

Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kan gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannigfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch; so wie ein süßer und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Theile gleichförmig sind. Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, so

¹⁵ Ebenda, S. 4

¹⁶ Geschichte der Kunst, S. 253

wie es durch dieselbe alles wird, unsern Geist entzückt was wir wirken und reden: denn was in sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, noch größer. Es wird nicht enger eingeschränkt, oder verlieret von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke übersehen und messen, und in einem einzigen Begriffe einschließen und fassen kan, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellet es uns sich in seiner völligen Größe vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert, und zugleich mit erhaben. Denn alles was wir getheilt betrachten müssen, oder durch die Menge der zusammengesetzten Theile nicht mit einmal übersehen können, verlieret dadurch von seiner Größe, so wie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherley Vorwürfe, die sich uns auf demselben darbieten, oder durch viele Herbergen, in welche wir anhalten können. Diejenige Harmonie, die, bestehet nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen lang anhaltenden Zügen. [...] Aus der Einheit folget eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien, beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sey, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen, und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Begriffe soll die Schönheit seyn, wie das vollkommenste Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist. So wie nun der Zustand der Glückseligkeit, das ist, die Entfernung vom Schmerze, und der Genuß der Zufriedenheit in der Natur der allerleichteste ist, und der Weg zu derselben der geradeste, auch ohne Mühe und Kosten kan erhalten werden, so scheineth auch die Idee der höchsten Schönheit am einfaltigsten und am leichtesten, und es ist zu derselben keine philosophische Kenntniß des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele, und deren Ausdruck nöthig. Da aber in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen, auch nach dem Epicurus, kein mittlerer Stand ist, und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter seegelt, und der Künstler sich erhebet, so kan die reine Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtung seyn, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der Handlung und Leidenschaft setzen, welches wir in der Kunst in dem Worte Ausdruck begreifen. Es ist also zum ersten von der Bildung der Schönheit, und zum zweyten von dem Ausdrücke zu handeln.¹⁷

Die höchste Schönheit sieht Winckelmann in Gott. Die Schönheit wird erst vollkommen, je mehr sie mit dem höchsten Wesen gedacht werden kann. Der Mensch soll gottähnlich sein und verschieden von der Materie. Der Begriff der Schönheit ist geistiger Natur; und nur wenn das Kunstwerk nach dem Ebenbild der im Verstand entworfenen Gottheit sich

¹⁷ Geschichte der Kunst, S. 253

konkretisiert, kann es als schön bezeichnet werden. Wenn die höchste Schönheit in Gott ist, dann wird dieser durch die Kunst erfahrbar. So ist die Schönheit, die sich in der griechischen Kunst zeigt, eine Erfahrung des Göttlichen.

Die Körperteile müssen miteinander harmonieren, denn nur so ist eine Einheit und Einfalt im Kunstwerk möglich. Dank dieser Eigenschaften wird das Kunstwerk erhaben und entzückt den Geist des Betrachters. Der Geist kann dieses Bild, da es eine Einheit bildet, auf einmal erfassen. Dies heißt nicht, dass der Geist dadurch eingeschränkt wird, sondern, im Gegenteil, dass durch diese Begrifflichkeit das Erhabene und die Größe der Darstellung erfahrbar wird. Winckelmann verwendet die Metapher des Weges. Wenn ein Kunstwerk nicht als Einheit, sondern geteilt betrachtet werden kann, wie die Stationen oder Herbergen einen Weg teilen, verliert es an Größe, da es nur durch die Einfalt und Einheit in der Darstellung unmittelbar und gleichzeitig in seiner Gesamtheit erfasst werden kann.

Im Gegensatz zum Betrachter darf die Kunst keine Leidenschaften oder Gemütszustände darstellen. Diese Eigenschaften gehören zum Charakter, doch schöne Kunst ist frei von jeglicher Gefühlsregung, da diese die Einheit im Werk unterbricht. Es ist die Einfalt und die Einheit, die für Winckelmann als Voraussetzung für Schönheit angesehen wird. In seinem ersten Werk „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“, spricht er daher von „Einfalt und stille Größe“.

Die Stille ist auch Teil eines schönen Kunstwerkes. Sie ist mit dem Ausdruck verbunden. Je deutlicher die Gefühle zum Vorschein kommen, desto nachteiliger ist es für die Schönheit:

Der Ausdruck im engeren so wohl als weiteren Verstande verändert die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, die die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachtheiliger ist dieselbe der Schönheit. In dieser Betrachtung war die Stille einer von den Grundsätzen, [...], welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist; [...] ¹⁸

Die Schönheit vergleicht Winckelmann mit dem Meer; ihr wahres Wesen kann man nur in einer unbetrübten, stillen Umgebung erkennen und bestimmen:

Außerdem ist die Stille und die Ruhe im Menschen und bey Thieren der Zustand, welcher uns fähig machet, die wahre Beschaffenheit und Eigenschaften derselben zu untersuchen und zu erkennen, so wie man den Grund der Flüße und des Meeres nur entdeckt, wenn das Wasser stille und unbewegt ist; und folglich kan auch die Kunst nur in der Stille das eigentliche Wesen derselben ausdrücken. ¹⁹

Winckelmanns Verdienst besteht nicht nur darin, dass er eine Definition der Schönheit im Bezug auf Kunstwerke etablierte, sondern auch darin, dass er den Betrachter derselben mit einbezogen hat in diese Diskussion. Für die Schönheit sind die Einheit und Harmonie, Einfachheit und Stille, und nicht zuletzt das Ideale, in der Natur nicht Auffindbare, maßgeblich. Für den Betrachter sind die Sinne von einer ungeheuren Bedeutung. Dieser, zur Zeit Winckelmanns neue Aspekt in der Kunstbeschreibung, wird im nächsten Kapitel dargestellt.

2.2.3. Die Sinne

Die Sinne spielen in der Winckelmann'schen Kunstauffassung eine wesentliche Rolle. Was die Kunst selbst betrifft, ist es die sinnliche und die idealische Schönheit, die diese charakterisieren: „[...] die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche.“²⁰ Wie schon im vorigen Kapitel über den Begriff der Schönheit bei

¹⁸ Geschichte der Kunst, S. 303

¹⁹ Ebenda, S. 303

²⁰ Nachahmung der griechischen Werke, S. 11

Winckelmann erwähnt, war es die Beobachtung der Natur, die die Griechen dazu veranlasst hat, weiter zu gehen und ihre Kunst über die Natur zu erheben, indem sie ein Ideal darstellten. In der Kunst gilt es daher, laut Winckelmann, nach der idealen Schönheit zu suchen. Diese wird durch die „Sinne empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen [...]“²¹. Nebst der Sinne, durch die die Schönheit erkannt wird, ist das Geistige das entscheidende Merkmal für das Schöne in der Kunst.

Einer der Künstler, der nach Winckelmans Auffassung die Schönheit in seinem Werk darstellen konnte, war Raphael. So schreibt Winckelmann über dessen Werke: „Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernt, mit diesem wahren Geschmacke des Alterthums muß man sich seinen Werken nähern.“²²

Die Kunst vereint die sinnliche und die ideale Schönheit, der Künstler lernt mittels seiner Sinne von der schönen Natur und erhebt sie durch seinen Geist zum Ideal. Der Betrachter muss dann seinerseits lernen, diese Schönheit zu empfinden und zu erkennen. Hier berührt Winckelmann das Thema der subjektiven Empfindung in der Kunst, die das Kunstverständnis nachkommender Generationen beträchtlich beeinflussen wird. Die subjektive Betrachtung ist natürlich jedem Menschen eigen:

Diese Verschiedenheit der Meynung zeigt sich noch mehr in dem Urtheile über abgebildete Schönheiten in der Kunst, als in der Natur selbst: denn weil jene weniger, als diese, reizen, so werden auch jene, wenn sie nach Begriffen hoher Schönheit gebildet, und mehr ernsthaft als leichtfertig sind, dem unerleuchteten Sinne weniger gefallen, als eine gemeine hübsche Bildung, die reden und handeln kan. Die Ursach liegt in unseren Lüsten, welche bey den mehresten Menschen durch den ersten Blick erreget werden, und die Sinnlichkeit ist schon angefüllet,

²¹ Geschichte der Kunst, S. 247

²² Nachahmung der griechischen Werke, S. 25

wenn der Verstand suchen wollte, das Schöne zu genießen: allsdann ist es nicht die Schönheit, die uns einnimmt, sondern die Wollust.²³

„Dem unerleuchteten Sinne“ bleibt jedoch die Schönheit verborgen, da eine gewisse Empfindlichkeit für die Kunst vorhanden sein muss, um diese begreifen und empfinden zu können. So bemerkt Madame de Staël in ihrer kulturhistorischen Arbeit „Über Deutschland“ Folgendes:

Dichter hatten, vor Winckelmann, griechische Tragiker studiert, um ihre Werke unsern Bühnen anzupassen. Gelehrte gab es, die man, wie Bücher, zu Rate ziehen konnte; niemand aber hatte, wie Winckelmann sich, sozusagen, selbst zum Heiden gemacht, um ganz in das Altertum einzudringen. Winckelmann hat die Fehler wie die Vorzüge eines kunstliebenden Griechen, und man fühlt in seinen Schriften eine Anbetung der Schönheit, wie sie sich bei einem Volke finden mußte, wo ihr so häufig die Ehre der Apotheose zuteil wurde.²⁴

Die Fähigkeit, die Schönheit zu erkennen, wird hier richtig von Madame de Staël gedeutet. Als Beispiel könnte man Winckelmanns Beschreibung der Statue des Apollo von Belvedere nennen, die äußerst subjektiv dargestellt wird. Man könnte diese Beschreibung als eine Art Anleitung zum Kunstgenuss verstehen.

Eine Stirn des Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbraunen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbet, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößet. Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüßigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheint gesalbet mit dem Oel der Götter, und von den Gratien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden. Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lycischen Hayne, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalios Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben! Die

²³ Geschichte der Kunst, S. 243

²⁴ Madame de Staël, *Über Deutschland* (Frankfurt 1985) S. 161. Ab hier zitiert als: *Über Deutschland*.

Kunst selbst müßte mir rathen, und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen.²⁵

Diese Beschreibung zeigt nicht nur Winckelmanns eigene Begeisterung für die Statue des Apollo, sondern auch sein tiefes Wissen über die griechische Mythologie und Kultur.

Durch das Auge wird dem Betrachter die Schönheit der Statue gewahrt. Winckelmann beschreibt in Einzelheiten die Physiognomie, die, als Ganzes betrachtet, die höchste Schönheit erkennen lässt. Die Verehrung des Schönen in dieser Beschreibung des Gottes Apollo naht einer Offenbarung des Göttlichen in der Kunst.

2.3. Einheit zwischen Leben und Werk bei Winckelmann

Die Beschreibung der Statue des Apollo von Belvedere ist ein Beispiel dafür, wie Leben und Werk bei Winckelmann eine Einheit bilden. Es ist Schönheitsverehrung, die er bei der Betrachtung dieses Kunstwerks einfließen lässt. Goethe hat sich mit Winckelmann beschäftigt und die Unzertrennlichkeit zwischen seinem Leben und seinem Werk betont. Seine wissenschaftliche Arbeit ist von seiner persönlichen Leidenschaft für das Schöne gekennzeichnet:

Für diese Schönheit war Winckelmann seiner Natur nach fähig, er ward sie in den Schriften der Alten zuerst gewahrt, aber sie kam ihm aus den Werken der bildenden Kunst persönlich entgegen, aus denen wir sie erst kennenlernen, um sie an den Gebilden der lebendigen Natur gewahrt zu werden und zu schätzen.²⁶

Winckelmann hat nicht nur die Schriften der Antike studiert, sondern er hat seine Begeisterung für die Kunst in seinem Werk preisgegeben. Er war derjenige, der seine Zeitgenossen gelehrt hat, die Kunst, ausgehend von der Idee der Schönheit, durch die Sinne zu begreifen. Ein paar Jahre nach der Erscheinung von Goethes Aufsatz über

²⁵ Geschichte der Kunst, S. 781-783

²⁶ J. W. von Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Leipzig 1969) S. 214. Ab hier zitiert als: Winckelmann und sein Jahrhundert.

Winckelmann wurden die Arbeit und Ideen des antikebegeisterten Altertumsforschers auch in Frankreich rezipiert. Madame de Staël erkennt in der Person Winckelmann die Eigenschaften, die es ihm möglich machten, eine Geschichte der Kunst des Altertums in dieser Form zu verfassen: Einbildungskraft und Gelehrsamkeit.²⁷

Doch auch in der neueren Forschung werden diese Grundzüge Winckelmanns anerkannt und als Triebkraft seiner Arbeit verstanden. Einerseits beschreibt er die Kunst des Altertums im Kontext einer Geschichte mit einer beeindruckenden Genauigkeit, d.h. er thematisiert deren Untergang, andererseits zeigt er durch die Beschreibung der Kunstwerke den zeitlosen Charakter der Kunst:

Daneben standen nun aber bei ihm Eigenschaften, die anscheinend mit Idealismus und Enthusiasmus nur schlecht in Einklang zu bringen sind: die Fähigkeit ganz nüchtern zu betrachten und zu beobachten, ein großer und ausdauernder Fleiß, eine Begier, zu lernen und zu wissen, eine geradezu pedantische Sorge um sachliche Genauigkeit und wissenschaftliche Akribie. Beides, der Enthusiasmus im Verein mit der Nüchternheit des Gelehrten befähigten ihn, scheinbar Unvereinbares miteinander zu vereinigen, die Kunst als zeitloses Phänomen und gleichzeitig als Teil historischer Entwicklungen anzusehen.²⁸

Dieser Aspekt wird im nächsten Subkapitel über den Verdienst Winckelmanns für die europäische Kultur näher beleuchtet.

Nicht zuletzt ist Winckelmanns Beziehung zur Religion zu erwähnen. Goethe beschreibt ihn als „gründlich gebornen Heiden“. Die katholische Religion war für ihn „bloß das Maskenkleid, das er umnahm“, worüber er sich hart genug ausdrückt.²⁹ Es war auch die antichristliche Haltung Winckelmanns, die ihm zu einem besseren Verständnis griechischer Schönheit verhalf. „Dichter hatten, vor Winckelmann, griechische Tragiker

²⁷ Über Deutschland, S. 161

²⁸ Hellmut Sichtermann, Winckelmann: Leben und Werk als Einheit (Stendal 1994) S. 145

²⁹ Winckelmann und sein Jahrhundert. S. 215

studiert, um ihre Werke unsern Bühnen anzupassen. Gelehrte gab es, die man, wie Bücher, zu Rate ziehen konnte; niemand aber hatte, wie Winckelmann sich, sozusagen, selbst zum Heiden gemacht, um ganz in das Altertum einzudringen.“³⁰

2.4. Winckelmanns Verdienst

Winckelmanns Verdienste werden nicht nur im Bereich der Ästhetik, sondern auch in der Wissenschaft anerkannt. Beide Aspekte werden der Reihe nach hier besprochen.

Wie schon in den vorigen Kapiteln erwähnt, war Winckelmanns sinnliche Art, ein Kunstwerk zu beschreiben, umstritten. Die Kunst musste gewisse Zwecke erfüllen, die Winckelmann in seinen Beschreibungen der Statuen ignoriert hat. Auf die Zwecke, die Kunst erfüllen musste, und Winckelmanns Umgang mit den damaligen Kunstansichten wird in diesem Subkapitel eingegangen.

Winckelmanns subjektive Betrachtungsweise der Kunst war eine Neuheit und stieß nicht immer auf Begeisterung. Kurz nach der Erscheinung der „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“ erschien 1756 eine Kritik unter dem Titel: „Nachricht von einer Mumie in dem königlichen Cabinet der Alterthümer in Dresden“. Der anonyme Verfasser wirft Winckelmann vor, sich viel zu sehr von seiner Leidenschaft antreiben zu lassen: „Hernach geben sie sich fast in einer jeder Zeile mit einer allzugrossen Passion für das Alterthum hin.“³¹ Seine Arbeit wäre demnach zu unwissenschaftlich verfasst worden, da sich seine Leidenschaft für die Antike viel zu sehr bemerkbar macht. Ironischerweise ist es genau dieser Aspekt, der später rezipiert, bewundert und übernommen wurde:

³⁰ Über Deutschland, S. 161

³¹ Nachahmung der griechischen Werke, S. 55

Welch überlegte Beredsamkeit ist in dem, was er über den Apoll von Belvedere, über den Laokoon sagt! Sein Stil ist ruhig und majestätisch, wie die Gegenstände, welcher er seiner Betrachtung unterwirft. Er weiß seiner Kunst, sie zu schildern, die imposante Würde der Kunstdenkmäler selbst zu geben, und seine Beschreibungen machen den nämlichen Eindruck wie die Statuen. Niemand vor ihm hatte es verstanden, genaue und tiefe Bemerkungen mit einer so lebendigen Bewunderung zu vereinigen, und doch ist dies die einzige Art, die Kunst zu ergründen.³²

Man kann mit Recht behaupten, dass Winckelmann einen Grundstein für eine neue Ästhetik und ein neues Kunstverständnis gelegt hat. Mit diesem Aspekt werden sich die nachfolgenden Kapitel der vorliegenden Arbeit beschäftigen, insbesondere das über Walter Pater. Wie Winckelmanns Charakter ist auch sein Werk durch Gelehrsamkeit und Enthusiasmus geprägt. Darin besteht die Neuheit seiner Betrachtungsweise, die, wie oben erwähnt, die nachkommenden Generationen beeinflusst hat:

Das Neue an Winckelmanns Beschreibung liegt darin, dass er sich ein Werk nicht nur bei weitem gründlicher ansah, als alle anderen es getan hatten, sondern dass er sich auch bei seinem Anblick an Geschichte, Mythologie und Dichtung gemahnt fühlte. Damit hob er die Distanz auf, die den Betrachter vom Werk scheidet, und »erlebte« es, anstatt es bloß zu betrachten.³³

In welchem Maß Winckelmanns Gedanken die spätere Ästhetik beeinflusst haben, erkennt man, wenn man sich die Poetik Gottscheds, eines Zeitgenossen Winckelmanns, anschaut. Johann Christoph Gottsched war zu Winckelmanns Zeiten einer der wichtigsten Kunsttheoretiker. Sein Werk „Versuch einer Critischen Dichtkunst“, 1730 erschienen, wurde 1751 in der vierten Auflage neu gedruckt. Für Gottsched muss die Kunst mit der Natur, also mit der Realität übereinstimmen. Schon erkennt man den Unterschied zu Winckelmann, der das Ideale, durch die Idee der idealen Schönheit in der Kunst, als Hauptmerkmal angesehen hat. So schreibt Gottsched: „Ich verstehe nämlich durch die poetische Wahrscheinlichkeit nichts anders als die Ähnlichkeit des Erdichteten mit dem,

³² Über Deutschland, S. 161

³³ Leppmann, S. 153

was wirklich zu geschehen pflegt; oder die Übereinstimmung der Fabel mit der Natur.“³⁴

Er bezieht sich weiterhin auf die Lehren des Horaz, der Maler verspottete, die in ihren Bildern Menschen mit einem Pferdehals oder mit einem Vogelkopf darstellten.

Gottscheds Regelpoetik ist nicht nur ein Kanon für die Dichtkunst, sondern kann auf die gesamte Kunst übertragen werden.

Der Zweck, den die Kunst erfüllen sollte, war ein wichtiges Thema zu Winckelmanns Zeiten. So beschreibt Gottsched, welche Merkmale die Dichtung haben soll:

Zuallererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worin eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt.³⁵

Bei Winckelmann kommt das Thema des Zweckes der Kunst auch zur Sprache. Doch in diesem Punkt sind seine Aussagen widersprüchlich. Man kann es auch so deuten, dass für ihn dieser Aspekt nicht mehr eine so große Bedeutung hat wie bei Gottsched. In seinem ersten Werk „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“ schreibt er:

Alle Künste haben einen gedoppelten Endzweck: sie sollen vergnügen und zugleich unterrichten, und viele von den größten Landschaftsmalern haben daher geglaubt, sie würden ihrer Kunst nur zur Hälfte eine Genüge gethan haben, wenn sie ihre Landschaften ohne alle Figuren gelassen hätten.³⁶

Doch bald, in seinem zweiten Werk „Geschichte der Kunst des Alterthums“, sollte er seine Ansicht ändern:

Die Schönheit, als der höchste Endzweck, und als Mittelpunkt der Kunst, erfordert vorläufig eine allgemeine Abhandlung, in welcher ich mir und dem Leser ein

³⁴ J. Ch. Gottsched, *Schriften zur Literatur* (Stuttgart 1972) S. 129

³⁵ Ebenda, S. 96

³⁶ Nachahmung der griechischen Werke, S. 44

Genüge zu thun wünsche; aber dieses ist auf beiden Seiten ein schwer zu erfüllender Wunsch. Denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.³⁷

Die Schönheit und nicht das Belehren wird hier als der höchste Endzweck der Kunst angesehen. Was Schönheit sei und was ihr Wesen ausmacht, wird im nächsten Kapitel über G.W.F. Hegel besprochen. Wenn das Didaktische keinen Wert für die Kunst darstellt, so kann man sich fragen, welche Rolle diese noch für den Menschen spielt. In einem berühmten Satz, in den Gesprächen mit seinem Sekretär Eckermann, äußert Goethe Folgendes über Winckelmann: „Man *lernt* nichts, wenn man ihn liest, aber man *wird* etwas.“³⁸

Ein anderer Aspekt, der hier erwähnt werden muss, ist die Überlegenheit der Kunst über die Natur. Doch dieser Gedanke bezieht sich hier nicht nur auf die ideale Schönheit, sondern auch auf den Betrachter, sein Empfinden, ja sogar auf seine Weise, die Natur wahrzunehmen: „Also ist es die Venus gewesen, welche ihn Schönheiten in der Natur entdecken gelehret, die er vorher allein in jener zu finden geglaubt hat, und die er ohne der Venus nicht würde in der Natur gesucht haben.“³⁹ Winckelmann führt eine neue Idee in seinem Werk ein, die sehr wichtig für die Ästhetik des 19. Jahrhundert wird, nämlich die Erfahrung der Schönheit durch die Sinne. Diese Idee wird von Walter Pater und später auch von seinem Schüler Oscar Wilde⁴⁰ aufgegriffen und weiter entwickelt.

³⁷ Geschichte der Kunst, S. 241

³⁸ J.P. Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Frankfurt ³1987) S.222

³⁹ Nachahmung der griechischen Werke, S. 13

⁴⁰ Vergleiche hier den Aufsatz von Oscar Wilde mit dem Titel: „The Decay of Lying: An Observation“, der 1889 erschien.

Doch eine große Leistung Winckelmanns, die auch Goethe erkannt hat, ist die Beschreibung der Schönheit. In seinem Werk hat Winckelmann über die Schönheit einzelner Teile gesprochen.

Wird hingegen von einem vorzüglichen Kunstwerke überhaupt gehandelt, dann erglüht nicht selten ein großer, den Alten verwandter Geist und verkündet mit poetischer Ergießung die hohen inneren Schönheiten, die Idee, welche der Künstler durch das Mittel edler abgewogener Formen zur Erscheinung gebracht hat.⁴¹

Diese Beschreibung der Idee der Schönheit antizipiert schon Hegels Ästhetik.

Winckelmanns Verdienst als Wissenschaftler und Historiker besteht darin, dass er die Geschichte der Kunst des Altertums rekonstruiert hat. Er hat zudem erkannt, dass eine Kultur, wie in einem Drama, einen Anfang, Höhepunkt und Niedergang hat⁴², ein Modell, das sich als unerlässlich für die Kunstgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts erweist⁴³. Diese Idee des Verfalls hat viele Kulturhistoriker und Kunsttheoretiker, dazu zählt sich auch Hegel,⁴⁴ beschäftigt.

Wenn es um den Niedergang einer Kunstepoche geht, so widerspricht sich Winckelmann, da er sich die Wiedererlebung des antiken Schönheitsideals einerseits wünscht und sie heraufbeschwört, ihm andererseits bewusst ist, dass dies nicht möglich ist. Er unterstützt und bewundert die Arbeit seines Freundes Mengs, der nach dem griechisch klassischen Modell seine Arbeit verrichtet. Doch die Nachahmung, in diesem Falle der griechischen Kunst, sieht er als einen Grund für deren Niedergang:

⁴¹ Winckelmann und sein Jahrhundert, S. 234

⁴² Vgl. auch in der vorliegenden Arbeit das Kapitel 1.2.2. Voraussetzungen und Entstehung griechischer Kunst. Historische Perspektive.

⁴³ Vgl. Alex Potts, *Leben und Tod des griechischen Ideals: Historizität und ideale Schönheit bei Winckelmann* (Stendal 1994) S. 11 ff.

⁴⁴ Vgl. G.W.F. Hegel, *Ästhetik I/II* (Stuttgart 2000)

Da nun die Verhältnisse und die Formen der Schönheit von den Künstlern des Alterthums auf das höchste ausstudiret, und die Umrise der Figuren so bestimmt waren, daß man ohne Fehler weder herausgehen, noch hinein lenken konnte, so war der Begriff der Schönheit nicht höher zu treiben: es mußte also die Kunst, in welcher, wie in allen Wirkungen der Natur, kein fester Punct zu denken ist, da sie nicht weiter hinausgieng, zurück gehen. [...] Die Nachahmung beförderte den Mangel eigener Wissenschaft, wodurch die Zeichnung furchtsam wurde, und was die Wissenschaft abgieng, suchte man durch Fleiß zu ersetzen, welcher sich nach und nach in Kleinigkeiten zeigte, die in den blühenden Zeiten der Kunst übergangen, und dem großen Stil nachtheilig geachtet worden sind.⁴⁵

Ein weiterer Verdienst Winckelmanns ist sein Bemühen, die Kunst verschiedener Völker, Epochen und Stile zu untersuchen. Goethe bemerkt dazu:

Über die in Geschmack, Stil und Behandlung so verschiedenen Epochen in der Kunst sowie auch über das Eigentümliche des Geschmacks der Kunstwerke verschiedener Völker walteten sehr unsichere Begriffe. In den Geist der Kunst anzustellen, wurde zu derselben Zeit beinahe gänzlich versäumt. [...] Die Monumente von ägyptischem Geschmack, über welche, wie oben angemerkt worden, bloß allgemeine und dazu unbestimmte Begriffe herrschten, ordnete er in drei Klassen, nämlich in echtägyptische Arbeiten, in griechische und in römische Nachahmungen derselben, nach Kennzeichen, die von jedem kunstgeübten Auge unfehlbar erkannt werden könnten. Ist man ihm dafür schon Dank schuldig, so erwarb er sich doch bei weitem noch größere Verdienste durch seine Aufklärungen über die Monumente etrusischer Kunst. Dieses Fach diente im Bezirk der antiquarischen Wissenschaften gleichsam zur Folterkammer, wohin alles, was schwer zu deuten oder sonst nicht gut zu gebrauchen war, beiseite geschafft wurde.⁴⁶

Er ist der erste Wissenschaftler, der nicht nur die römischen und griechischen Monumente beschrieben und geordnet hat, sondern sogar den Geschmack und die Arbeit in den verschiedenen Epochen der antiken Kunst gekennzeichnet hat. Goethe betont, dass Winckelmanns Arbeit nicht fehlerfrei ist und der Verbesserung bedarf. Dennoch bleibt Winckelmann ein Pionier der wissenschaftlichen kunsthistorischen Arbeit. Winckelmann selbst ist sich bewusst, dass seine Arbeit erst ein Anfang für die Forschung ist und dass er

⁴⁵ Geschichte der Kunst, S. 463-465

⁴⁶ Winckelmann und sein Jahrhundert, S. 233-234

sich geirrt haben kann. Als Schlusswort für „Die Geschichte der Kunst des Alterthums“ schreibt Winckelmann Folgendes:

Ich bin in der Geschichte der Kunst schon über ihre Grenzen gegangen, und ungeachtet mir bey Betrachtung des Untergangs derselben fast zu Muthe gewesen ist, wie demjenigen, der in Beschreibung der Geschichte seines Vaterlandes die Zerstörung desselben, die er selbst erlebt hat, berühren müßte, so konte ich mich dennoch nicht enthalten, dem Schicksale der Werke der Kunst, so weit mein Auge gieng, nachzusehen. So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren Liebhaber, ohne Hoffnung ihn wieder zu sehen, mit bethränkten Augen verfolgt, und selbst in den entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unsrer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erwecket derselbe, und wir betrachten die Copien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wir in dem völligen Besitze von diesen würden gethan haben. Es geht uns hier vielmals, wie Leuten, die Gespenster kennen wollen, und zu sehen glauben, wo nichts ist: der Name des Alterthums ist zum Vorurtheil geworden; aber auch dieses Vorurtheil ist nicht ohne Nutzen. Man stelle sich allezeit vor, viel zu finden, damit man viel suche, um etwas zu erblicken. Wären die Alten ärmer gewesen, so hätten sie besser von der Kunst geschrieben: wir sind gegen sie wie schlecht abgefundene Erben; aber wir kehren jeden Stein um, und durch Schlüße von vielen einzelnen, gelangen wir wenigsten zu einer muthmaßlichen Versicherung, die lehrreicher werden kann, als die uns von den Alten hinterlassenen Nachrichten, die, außer einigen Anzeigen von Einsicht, blos historisch sind. Man muß sich nicht scheuen, die Wahrheit auch zum Nachtheile seiner Achtung zu suchen, und einige müssen irren, damit viele richtig gehen.⁴⁷

Dieses Schlusswort beinhaltet in konzentrierter Form viele Aspekte in Winckelmanns Werk, die schon besprochen wurden. Man erkennt seine Leidenschaft für die griechische Kunst, die Trauer über deren Untergang, das Bewusstsein ihres Erlöschens und den Wunsch, sie durch seine Arbeit wieder zu beleben und von seinen Nachfolgern weitergeführt zu wissen.

⁴⁷ Geschichte der Kunst, S. 837-839

KAPITEL 3: GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL UND DIE „VORLESUNGEN ÜBER DIE ÄSTHETIK“

Für diese Arbeit ist ein Kapitel über den Ästhetiker G.W.F. Hegel unerlässlich. Sowohl Winckelmann als auch dieser Philosoph haben Walter Pater und seine Ästhetik nachhaltig beeinflusst. Dieser Teil unterscheidet sich vom vorigen Kapitel, da es nicht das Leben Hegels behandelt, sondern nur sein Werk über die Ästhetik. Das Leben Winckelmanns war wichtig zu erwähnen, weil es eine innige Verbindung zwischen dessen Leben und Werk gab. Dies ist bei Hegel nicht der Fall.

Die „Vorlesungen über die Ästhetik“ beschäftigen sich mit der Kunst, ohne diese einer gewissen Regelpoetik nach Gottscheds Modell zu unterwerfen. Den Anfang hat Winckelmann gemacht, indem er die Schönheit der Kunst in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen gestellt hat und nun ist es Hegel, der seine Gedanken gut dreiundfünfzig Jahre später, 1835, der Öffentlichkeit vorstellt.

Für Hegel steht die Kunst als solche, autonom, im Vordergrund seiner Betrachtungen und die Diskussion über die Schönheit in der Kunst wird wieder aufgegriffen. In seinem Vorwort zu Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ erkennt Rüdiger Bubner die Modernität des Hegel'schen Werkes und seine Bedeutung:

Die Sicherung der *Autonomie der Kunst*, die als ein rein geistiges Phänomen angesehen werden muß, ist ein vollkommen moderner Zug, der die Ästhetik aus dem engen Rahmen der Geschmackskritik und Kunstricherei des achtzehnten Jahrhunderts hinausführt. Die radikale Emanzipation der Künste aus den Zwängen des Abbildungsprinzips und der gesellschaftlichen Funktionen, die im letzten Jahrhundert anschließend an die Epoche Hegels begann und bis heute nicht beendet ist, hat sich dadurch theoretisch ohne Zweifel mit vorbereitet.⁴⁸

⁴⁸ Rüdiger Bubner: Vorwort zur Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“. In: G.F.W.Hegel: *Ästhetik I/II* (Stuttgart 2000) S. 21

Mit „Geschmackskritik“ und „Kunstricherei“ ist nichts anderes gemeint als die Ästhetik Gottscheds, von der sich schon Winckelmann in seinen Überlegungen entfernt hat. Hegel kommentiert diese Entwicklung kunsttheoretischer Ideen in seinem Werk und erwähnt Winckelmann, dem er sein Verdienst für die Entdeckung der Sinne zuspricht.

Dieses Kapitel beschäftigt sich zunächst mit der geschichtlichen Betrachtung der Kunst, mit Hegels Kunstverständnis, das von Winckelmann übernommen wurde, und mit der idealen Schönheit der klassischen Kunstform. Hegel sowie später Pater benutzen für die Beschreibung der klassischen Kunstform dieselben Begriffe wie vor ihnen Winckelmann. Die „Ruhe“, „Stille“, „Harmonie“ und „Heiterkeit“, die die griechische Statue charakterisieren, werden in dieser Arbeit mehrmals auftauchen. Außerdem ist Hegel derjenige, der Winckelmann die Entdeckung der Sinne zuweist.

3.1. Geschichtliche Betrachtung der Kunst

Ein großes Thema in Hegels „Ästhetik“ ist die Geschichte der Kunst. Es geht hier nicht mehr um die Geschichte einer gewissen Kunstform, die Anfang, Höhepunkt und Niedergang beinhaltet, sondern um die Kunst allgemein. Interessanterweise bezieht Hegel die Geschichte der Kunst auf seine Gegenwart und erklärt sie für ein Vergangenes. Winckelmann hat sich aus diesem Blickwinkel nur mit der griechischen Kunst beschäftigt und auch wenn er am Anfang in „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in Malerey und Bildhauerkunst“ für eine Wiederbelebung griechischer Schönheitsideale plädiert, erkennt er, spätestens mit der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, dass dieses Unternehmen ein unmögliches bleibt. Dieser Wunsch der Wiederbelebung einerseits und das Bewusstsein der Hilflosigkeit angesichts der Geschichte andererseits sind in der Metapher der Liebsten, die am Ufer auf ihren Geliebten vergeblich wartet,

verschlüsselt. Doch bei Winckelmann geht es nur um die griechische Kunst. Bei Hegel geht es um die gesamte Kunst, die ihren Höhepunkt in der griechischen Kunst erfährt. Die moderne Kunst dagegen hat, so Hegel, ihren Wert verloren.

Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. [...] Wie es sich auch immer hiermit verhalten mag, so ist es einmal der Fall, dass die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben; eine Befriedigung, welche wenigstens von seiten der Religion aufs innigste mit der Kunst verknüpft war. Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späten Mittelalters sind vorüber.⁴⁹

Laut Hegel ist es die Reflexionsbildung über das Leben sowie das Bedürfnis, alles zu kontrollieren und die Kunst gewissen Zwecken, Gesetzen und Rechten unterzuordnen, die den Niedergang der Kunst begünstigt. Darauf bezogen folgert er:

In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als dass sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme. Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.⁵⁰

Hegels Ästhetik und Geschichte der Kunst ist nur deshalb möglich, weil die Kunst, wie er es selber formuliert, ein Vergangenes sei. Die wahrhafte Kunst ist auf dieselbe Stufe mit Religion und Philosophie zu stellen. Nur in diesen werden „das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes“⁵¹ zum Bewusstsein gebracht und ausgesprochen. Da aber in der Entwicklung der Kunst diese Aufgabe nicht

⁴⁹ G. F. W. Hegel, *Ästhetik I/II* (Stuttgart 2000) S. 48-49. Ab hier zitiert als: Ästhetik.

⁵⁰ Ästhetik, S. 50

⁵¹ Ebenda, S. 45

mehr erfüllt werden kann, verliert sie ihren Wert als Trägerin menschlicher Wahrheiten und wird somit Objekt wissenschaftlicher Betrachtungen.

In Winckelmanns Arbeit sieht Hegel den Versuch, die ursprüngliche Bedeutung der Kunst wieder zu finden. Doch dieses Unternehmen, obwohl insgesamt gelungen, sieht er als gescheitert im Bezug auf den späteren Verlauf der Kunstwahrnehmung:

Winckelmanns Begeisterung hat sich, [...], an den Werken der Alten und ihrer idealen Formen entzündet, und er ruhte nicht eher, bis er die Einsicht in deren Vortrefflichkeit gewonnen und die Anerkennung und das Studium dieser Meisterwerke der Kunst wieder in die Welt eingeführt hatte. Aus dieser Anerkennung nun aber ist eine Sucht nach idealischer Darstellung hervorgegangen, in der man die Schönheit gefunden zu haben glaubte, doch in Fadheit, Unlebendigkeit und charakterlose Oberflächlichkeit verfiel.⁵²

Doch Hegels Ästhetik ist nicht nur eine Bestandaufnahme der Kunst seiner Zeit, sondern er betrachtet die Geschichte der Kunst von ihren Anfängen. Wie Winckelmann fängt er bei den Urvölkern an, beschreibt die Kunst der Ägypter, Perser und anderer Völker und beendet sein Werk, indem er eine Prognose für die Zukunft der Kunst stellt. Wie auch Winckelmann sieht er die Kunst, wie bereits erwähnt, als ein Bedürfnis, und erkennt, dass die Unterschiede der Darstellung in der Kunst an die äußerlichen Umstände, durch die ein Volk beeinflusst war, wie Klima oder Religion, Geografie usw., gebunden war. Dies sind jedoch Gedanken, die schon bei Winckelmann eine große Rolle gespielt haben. Hegels Verdienst als Wissenschaftler, um hier den Geist der Zeit zu befriedigen, liegt in der Einteilung der Kunstformen. Doch bevor diese hier wiedergegeben wird, ist es von Bedeutung, noch einmal in Kürze zu erwähnen, was Kunst eigentlich ist.

⁵² Ebenda, S. 240-241

3.2. Hegels Kunstverständnis

Wie bereits oben erwähnt, sieht Hegel in der wahrhaften Kunst, die seiner Meinung nach in dieser Form nicht mehr produziert wird, ein Bedürfnis des Menschen nach dem Wahren, das sich auf derselben Stufe wie Religion oder Philosophie befindet. Der Kunst gehört die „*sinnliche Anschauung*“: „[...] so dass die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewusstsein hinstellt, [...]“⁵³. Diese Idee ist eine Erbe Winckelmanns.

Norbert Schneider bemerkt jedoch, „[...] daß Hegel die Kunst ursprünglich und eigentlich in enger Verbindung mit der Religion sieht: dieser Konnex ist aber nach der Säkularisierung nicht mehr möglich.“⁵⁴ Um dies im Werk Hegels zu belegen, muss man sich seine Bemerkung über die klassische Kunstform anschauen, von der im weiteren Verlauf dieses Kapitels die Rede sein wird. So heißt es:

So war bei den Griechen z. B. die Kunst die höchste Form, in welcher das Volk die Götter sich vorstellte und sich ein Bewußtsein von der Wahrheit gab. Darum sind die Dichter und Künstler der Griechen die Schöpfer ihrer Götter geworden, d. h. die Künstler haben der Nation die bestimmte Vorstellung vom Tun, Leben, Wirken des Göttlichen, also den bestimmten Inhalt der Religion gegeben.⁵⁵

Indem der spätere Künstler „durch sein eigenstes Sich-Aussprechen sich seine Gemeinde bildet“⁵⁶, seine Subjektivität, Selbst-Reflexion in den Vordergrund stellt, bedeutet dies gleichzeitig, laut Hegel, der diese Form der Kunst romantisch genannt hat, den Niedergang der Kunst. Die Kunst selbst steht, wie bei Winckelmann, über der Natur: „Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene

⁵³ Ebenda, S. 167

⁵⁴ Norbert Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne* (Stuttgart 42005) S. 81

⁵⁵ Ästhetik, S. 168

⁵⁶ Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen* (Stuttgart 2006) S. 52

Schönheit, und umso viel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.“⁵⁷

Hier findet der Leser dieselbe Idee wie bei Winckelmann, der die ideale Schönheit, und nicht die Naturschönheit, als das Charakteristische in der griechischen Statue verwirklicht sieht.

Wie schon gezeigt, ist Kunst eine Art der Vermittlung der Wahrheit. „Alles Existierende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee.“⁵⁸ Das Schöne, um genauer zu sein, das Kunstschöne, da es zur Kunst gehört, wird deshalb „als das sinnliche *Scheinen* der Idee“⁵⁹ definiert. Die Idee ist nichts anderes als das Ideal.

Hegel entwirft ein System der Kunstbetrachtung, indem er Ausdruck und Inhalt in ein Verhältnis zueinander stellt. Ein Inhalt kann daher sehr wohl zur Darstellung kommen, ohne auf die „Kunstschönheit des Ideals Anspruch machen zu dürfen.“⁶⁰ Er fährt fort mit der Bemerkung: „daß die Mangelhaftigkeit des Kunstwerks nicht nur etwa stets als subjektive Ungeschicklichkeit anzusehen ist, sondern daß die *Mangelhaftigkeit der Form* auch von der *Mangelhaftigkeit des Inhalts* herrührt.“⁶¹, wobei mit Ausdruck die Form gemeint ist.

In diesem Zusammenhang spricht Hegel von den verschiedenen Stufen des Kunstbewusstseins. Das Verzerren und Verlassen der Naturgebilde geschieht nicht aus

⁵⁷ Ästhetik, S. 38

⁵⁸ Ebenda, S. 178

⁵⁹ Ebenda, S. 179

⁶⁰ Ebenda, S. 131

⁶¹ Ebenda, S. 131

Ungeschicklichkeit, sondern vielmehr aus einer Absicht heraus. „So gibt es von dieser Seite her unvollkommene Kunst, die in technischer und sonstiger Hinsicht in ihrer bestimmten Sphäre ganz vollendet sein kann, doch dem Begriff der Kunst selbst und dem Ideal gegenüber als mangelhaft erscheint.“⁶²

Es geht also um die Darstellung der Idee in der Kunst und abhängig davon, wie dies geschieht, wird auch die Kunst beurteilt. Hegel spricht hier von der höchsten Kunst:

Nur in der höchsten Kunst ist die Idee und Darstellung in dem Sinne einander wahrhaft entsprechend, daß die Gestalt der Idee in sich selbst die an und für sich wahre Gestalt ist, weil der Inhalt der Idee, welchen sie ausdrückt, selber der wahrhaftige ist. [...] Die in sich konkrete Idee [...] trägt das Prinzip ihrer Erscheinungsweise in sich selbst und ist dadurch ihr eigenes freies Gestalten. So bringt erst die wahrhaft konkrete Idee die wahre Gestalt hervor, und dieses Entsprechen beider ist das Ideal.⁶³

Je nachdem, wie Inhalt und Gestalt in einem Kunstwerk übereinstimmen, wird auch die Kunstform, welcher dieses angehört, ermittelt.

Die Kunst ist bei Hegel in drei Kunstformen, wie er sie nennt, geteilt: erstens die symbolische, zweitens die klassische und schließlich die romantische Kunstform. Als Kunstform bezeichnet Hegel die Art und Weise, wie sich das Schöne „in seine besonderen Bestimmungen zersetzt.“⁶⁴ Er klassifiziert also die Kunst auf Grund des Verhältnisses zwischen Inhalt und Gestalt beziehungsweise der Idee und ihrem Ausdruck.

In der symbolischen Kunstform hat die Idee ihre Form in sich selber noch nicht gefunden.

„Die abstrakte Idee hat ihre Gestalt außerhalb ihrer in dem natürlich sinnlichen Stoff, von

⁶² Ebenda, S. 132

⁶³ Ebenda, S. 132-133

⁶⁴ Ebenda, S. 133

welchem nun das Gestalten ausgeht und daran gebunden scheint.“⁶⁵ Als Beispiel wird das Symbol der Stärke genannt, das in der Gestalt des Löwen dargestellt wird. Ebenso können aber auch das Horn oder der Stier dasselbe symbolisieren. Umgekehrt kann der Stier jedoch eine Menge anderer Bedeutungen tragen.⁶⁶ Diese Art der Kunst findet man im Orient, z. B. bei den Indern oder Ägyptern.

Die zweite von den drei Kunstformen ist die klassische. Die Besonderheit liegt darin, dass der Inhalt „selbst konkrete Idee ist und als solche das konkret Geistige.“⁶⁷ Die Form, die die Idee als eine individuell Geistige darstellt, ist die menschliche Gestalt. Die Geistigkeit, die zum Inhalt gehört, kann nicht über den Ausdruck des Sinnlichen und Leiblichen hinausragen. Der Geist wird nur als menschlicher begriffen, nicht als absoluter und ewiger. Darin sieht Hegel auch den Mangel der klassischen Kunstform, deren Vertreter in der antiken griechischen Kunst zu finden sind.⁶⁸

Die romantische, die dritte Kunstform, löst die ungetrennte Einheit zwischen Inhalt und Ausdruck. Das Äußere hat nicht mehr die Bedeutung in sich selbst wie in der klassischen Kunstform, sondern im Gemüt. Die romantische Idee, nun als Geist und Gemüt, entzieht sich der Vereinigung mit dem Äußeren, „indem sie ihre wahre Realität und Erscheinung nur in sich selber suchen und vollbringen kann.“⁶⁹ Hegel stellt zusammenfassend dar, dass auf dieser dritten Stufe

[...] die *freie konkrete Geistigkeit*, die als *Geistigkeit* für das *geistige Innere* erscheinen soll, den Gegenstand ausmacht. Die Kunst, diesem Gegenstande gemäß, kann daher einerseits nicht für die sinnliche Anschauung arbeiten, sondern für die

⁶⁵ Ebenda, S. 134

⁶⁶ Ebenda, S. 426

⁶⁷ Ebenda, S. 136

⁶⁸ Vgl. Ebenda, S. 136-137

⁶⁹ Ebenda, S. 140

mit ihrem Gegenstande einfach als mit sich selbst zusammengehende Innerlichkeit, für die subjektive Innigkeit, das *Gemüt*, die Empfindung, welche als geistige zur Freiheit in sich selber hinstrebt und ihre Versöhnung nur im inneren Geiste sucht und hat. Diese *innere* Welt macht den Inhalt des Romantischen aus und wird deshalb als dieses Innere und im Schein dieser Innigkeit zu Darstellung gebracht werden müssen. Die Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Äußere und läßt im Äußeren selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit herniedersinkt.⁷⁰

Das Wahre wird demnach auf unterschiedliche Weise in der Kunst dargestellt. Die Wahrheit ist für die Kunst der höchste Endzweck, ohne einen Nutzen oder eine Lehre zu beinhalten. Sobald dies passiert, wird die Kunst zum Werkzeug degradiert. Hier schließt sich Hegel Winckelmann an, der das Schöne als einzigen Zweck der Kunst betrachtet. „Denn andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das Kunstwerk als solches nichts an und bestimmen nicht den Begriff desselben.“⁷¹ Diese Ansicht von der Zweckfreiheit der Kunst gilt für jede einzelne Kunstform. Winckelmann war der erste, der die Kunst von den Zwecken befreit hat. Hegel betrachtet sie als vollkommen autonom.

Dieses Kapitel hat in Kürze die Einteilung, die Hegel vorgenommen hat, vorgestellt und sich mit einigen Grundideen, wie Schönheit, Wahrheit, Idee, Gestalt und Zweck in der Kunst, auseinandergesetzt. Für diese Arbeit ist jedoch die klassische Form der Kunst von Interesse. Die ideale Schönheit derselben und die Gemeinsamkeiten mit den Ideen Winckelmanns werden im nächsten Kapitel thematisiert, jedoch ohne die Diskussion des Zwecks in der Kunst erneut zu erörtern.

⁷⁰ Ebenda, S. 139

⁷¹ Ebenda, S. 108

3.3. Die ideale Schönheit der klassischen Kunstform

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Ideal der Schönheit in der klassischen Kunst. Es wird untersucht, ob und welche Gemeinsamkeiten es zwischen Winckelmann und Hegel bezüglich der Schönheit gibt.

Laut Hegel ist das Ideal in der Kunst nur in der klassischen Kunstform möglich, da nur hier der Ausdruck auf eine Idee verweist: „[...] das Ideal gibt den Inhalt und die Form für die klassische Kunst ab, welche in dieser adäquaten Gestaltungsweise das zur Ausführung bringt, was die wahrhafte Kunst ihrem Begriff nach ist.“⁷²

In seinem Werk über die Ästhetik spricht Hegel von einer klassischen Schönheit. Diese hat ihre Bedeutung in sich selbst gefunden und nicht, wie z. B. in der symbolischen Kunstform, außerhalb ihrer selbst:

Denn die klassische Schönheit hat zu ihrem Inneren die freie, *selbstständige* Bedeutung, d. i. nicht eine Bedeutung von irgend etwas, sondern das *sich selbst Bedeutende* und damit auch *sich selber Deutende*. Dies ist das *Geistige*, welches überhaupt sich selbst zum Gegenstande seiner macht. An dieser Gegenständlichkeit *seiner selbst* hat es dann die Form der Äußerlichkeit, welche, als mit ihrem Inneren identisch, dadurch auch ihrerseits unmittelbar die Bedeutung ihrer selbst ist und, indem sie sich weiß, sich weist.⁷³

Diese Art der selbstdeutenden Schönheit der klassischen Kunst ist am besten in der menschlichen Gestalt dargestellt, weil nur diese Gestalt im Stande ist, das Geistige widerzuspiegeln. Sie trägt keine andere Bedeutung in sich als die zum Menschen gehörige innere Geistigkeit. So weist diese Gestalt immer auf sich selbst:

Diese Gestalt ist wesentlich die *menschliche*, weil die Äußerlichkeit des Menschen allein befähigt ist, das Geistige in sinnlicher Weise zu offenbaren. [...]; aber innerhalb dieser Körperlichkeit selbst ist das menschliche Äußere nicht nur

⁷² Ebenda, S. 449

⁷³ Ebenda, S. 449

lebendig und natürlich wie das Tier, sondern die Leiblichkeit, welche in sich den Geist widerspiegelt.⁷⁴

Die Darstellung in der Kunst, bei der Ausdruck und Inhalt übereinstimmen, ist die griechische Statue. Nur in dieser wird das Ideal deutlich in seiner Form sichtbar. Doch was ist das Ideal? Wie auch Winckelmann zuvor betont Hegel, dass es nicht genügt, einen Menschen abzubilden, um ein Kunstwerk idealisch nennen zu können. Es müssen immer Typen dargestellt werden, nicht Charaktere. Die griechische Statue darf keine Leidenschaften oder Schmerz zeigen. Diese Eigenschaften gehören dem einzelnen Menschen. Die höchste Schönheit findet sich daher nur im Gott. Die ideale Schönheit sah Winckelmann in der Beschreibung des Lichtgottes Apollo. Nur in einer Darstellung der Gottheit kann man das Allgemeine zeigen, die ideale Schönheit. Hier gilt das Prinzip der Allgemeinheit. Die verschiedenen Teile des Körpers sind einheitlich und bilden ein harmonisches Ganzes und passen perfekt zueinander. Sie erinnern den Betrachter an kein bestimmtes Individuum und keine bestimmte Eigenschaft.

Es ist deshalb hier nur so viel zu sagen, dass in dem eigentlich klassischen Ideal die geistige Individualität der Götter nicht in ihrer Beziehung auf Andres aufgefasst oder durch ihre Besonderheit in Konflikt und Kampf gebracht wird, sondern in dem ewigen Beruhen in sich, in dieser Schmerzlichkeit des göttlichen Friedens zur Erscheinung kommt. Der bestimmte Charakter betätigt sich daher nicht in der Weise, daß er die Götter zu besonderen Empfindungen und Leidenschaften anregte oder sie bestimmte Zwecke durchzusetzen nötigte. Im Gegenteil sind sie aus jeder Kollision und Verwicklung, ja aus jedem Bezug auf Endliches und in sich Zwiespaltiges zu der reinen Versunkenheit in sich zurückgeführt. Diese strengste Ruhe, nicht starr, kalt und tot, aber sinnend und unwandelbar, ist für die klassischen Götter die höchste und gemäßeste Form der Darstellung. [...] Unter den besonderen Künsten ist daher die Skulptur vor allen geeignet, das klassische Ideal in seinem einfachen Beisichsein darzustellen, in welchem mehr die allgemeine Göttlichkeit als der besondere Charakter zum Vorschein kommen soll.⁷⁵

⁷⁴ Ebenda, S. 457

⁷⁵ Ebenda, S. 524

Die Ruhe, die Hegel anspricht, ist dieselbe, die auch Winckelmann erkannt hat. Sie ist eng verbunden mit dem Aspekt der Heiterkeit, der später eine große Rolle in der Ästhetik Walter Paters spielen wird.

Obwohl in einer menschlichen Gestalt dargestellt, sind diese Bilder der Gottheiten keine Nachahmung der Natur, sondern Ideale, die vom Geist entworfen wurden. Die Art und Weise der Darstellung, da sie keine Partikularität aufweist, entzieht sich der Endlichkeit und wirkt heiter auf den Betrachter. „Den seligen Göttern nämlich ist es mit der Not, dem Zorn und Interesse in endlichen Kreisen und Zwecken kein letzter Ernst, und dieses positive Zurückgenommensein in sich bei der Negativität alles Besonderen gibt ihnen den Zug der Heiterkeit und Stille.“⁷⁶

Es fällt auf, dass Hegel im Bezug auf die klassische Skulptur dieselben Begriffe und Ansichten des griechischen Ideals wie Winckelmann teilt. Wie schon erwähnt, sieht er in ihm den Entdecker der Sinne, einen der Menschen, die „[...] ein neues Organ und ganz neue Betrachtungsweisen zu erschließen mußten.“⁷⁷ Der große Durchbruch Winckelmans, den Hegel gewürdigt hat, war der Gedanke, dass die Erkenntnis der Schönheit durch die Sinne erfahrbar wird. Dieser Gedanke wird später von Walter Pater aufgegriffen.

⁷⁶ Ebenda, S. 236

⁷⁷ Ebenda, S. 118

KAPITEL 4: WALTER HORATIO PATER

Walter Pater wurde 1839 geboren. Er wurde nicht nur als Mentor Oscar Wildes während seines Aufenthalts in Oxford⁷⁸ berühmt, sondern auch durch seine kritisch-literarischen Werke, vor allem „The Renaissance“, das nicht nur als Inspiration diente, sondern auch Anlass heftiger Kritik wurde. „Studies In The History of The Renaissance“ wurde das erste Mal 1873 veröffentlicht. Die darin enthaltenen Ideen, besonders in der „Conclusion“, wurden in Oxford nicht gut aufgenommen. Trotz heftiger Kritik wird sein Buch, diesmal unter dem verkürzten Titel „The Renaissance“, 1877 erneut publiziert, ohne der „Conclusion“. Pater stirbt 1894 und hinterlässt Werke von großer Bedeutung für die Literatur und Kunst, unter denen „Marius The Epicurean“, „Imaginary Portraits“, „Appreciations“, und nicht zuletzt „Plato and Platonism“ zählen.

Dieses Kapitel beschäftigt sich hauptsächlich mit Walter Paters Winckelmann-Aufsatz, der in dem Band „The Renaissance“ eingliedert ist. Es ist der letzte Aufsatz vor der berühmten „Conclusion“, die in kompakter Form die Ästhetik Walter Paters darstellt.

Für diese Arbeit war es nötig, nicht nur Winckelmann, sondern auch Hegel vorzustellen, deren Werke einen großen Einfluss auf Paters Kunstauffassung, hatten. Es sind die Gedanken über die Schönheit, die Sinne, die Geschichte und nicht zuletzt den Betrachter, die Pater kommentiert, weiter entwickelt und als Lebensphilosophie vorstellt. Seine Lehren sind nicht abstrakter Natur, sondern er präsentiert sie, wie Winckelmann auch, als eine Art Anleitung für die höchste Form des Lebens. Pater betont nicht nur die Sinne, die Winckelmann für die Moderne entdeckt hat, sondern auch dessen innigen Wunsch, an das

⁷⁸ Vgl. Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (London 1988). Diese Biographie Oscar Wildes betont die Wirkung von Paters Kunstauffassung, besonders in „The Renaissance“, auf seinen Schüler Wilde.

Schöne zu erfassen. Diese Frage nach der Schönheit für den modernen Menschen ist ein zentrales Thema in „The Renaissance“.

Wie schon angekündigt, beschäftigt sich das nächste Subkapitel mit dem Winckelmann-Aufsatz. Danach folgt die Erläuterung der Pater'schen Kunstansichten.

4.1. Paters Winckelmann-Aufsatz

Dieses Kapitel hat als Thema den Winckelmann-Aufsatz. Es wird nicht nur versucht, die Frage zu beantworten, was Pater an diesem Kunstkritiker des 18. Jahrhundert so fasziniert hat, sondern warum und inwiefern Winckelmann einen Einfluss auf die Ästhetik Paters hatte.

Die Struktur des Aufsatzes ist am Anfang zirkulär. Pater beginnt mit Winckelmann, um danach die griechische Statue und Kunst zu thematisieren. Er verbindet seine Beobachtungen mit der modernen Kunst, indem er auch die Religion und ihren Einfluss bespricht, um danach wieder zur Person Winckelmanns zurückzukehren, um seinen Einfluss auf Goethe und auf die moderne Kunst zu verdeutlichen. Bei all diesen Gedanken bezieht er sich auf die Ästhetik Hegels, indem er zwischen der klassischen und der romantischen Kunst unterscheidet. Der Höhepunkt des Aufsatzes ist seine Auffassung über die christliche Religion und die Freiheit des Menschen, die nur durch die Kunst erlangt werden kann. Doch diese Ansicht gehört zu Paters Ästhetik, die anschließend im letzten Teil dieses Kapitels erörtert wird.

Gleich am Anfang des Aufsatzes bezieht er sich auf Goethe, dessen Werk „Winckelmann und sein Jahrhundert“ und auf Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“. Pater erwähnt nicht die Titel dieser Werke, sondern zitiert mehrere Passagen. In Winckelmanns

Schriften erkennt Pater dessen Begeisterung für die Antike, die einen Teil seiner Persönlichkeit darstellt:

The impression which Winckelmann's literary life conveyed to those about him, was that of excitement, intuition, inspiration, rather than the contemplative evolution of general principles. The quick, susceptible enthusiast, betraying his temperament even in appearance, by his olive complexion, his deep-seated, piercing eyes, his rapid movements, apprehended the subtlest principles of the Hellenic manner, not through the understanding, but by instinct or touch.⁷⁹

Diese Leidenschaft, die Winckelmann charakterisiert, ist auch bei Pater ein wichtiges Element seiner Betrachtung. Er bemerkt, dass Winckelmanns Interesse für die Antike und die Schönheit aus seinem eigenen Inneren kam und nicht gelenkt oder befördert wurde, weil „[...] he lived at a time when, in Germany, classical studies were out of favour.“⁸⁰

Winckelmanns Idee der Schönheit war nur möglich durch seine Wendung gegen die Aufklärung.

Es ist nicht nur die Begeisterung, mit der Winckelmann die Schönheit antiker Statuen beschrieben hat, weshalb Pater ihm einen Aufsatz widmet, sondern seine Erkenntnis der Schönheit. Diese ist keine Mode, die sich mit der Zeit ändert, sondern vielmehr etwas Dauerndes, Gleichbleibendes, und von Zeit und Ort unabhängig:

[...] But besides these conditions of time and place, and independent of them, there is also an element of permanence, a standard of taste, which genius confesses. This standard is maintained in a purely intellectual tradition. It acts upon the artist, not as one of the influences of his own age, but through those artistic products of the previous generation which first excited, while they directed into a particular channel, his sense of beauty.⁸¹

⁷⁹ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (Oxford ²1998) S. 124. Ab hier zitiert als: *The Renaissance*.

⁸⁰ Ebenda, S. 127

⁸¹ Ebenda, S. 128

Das griechische Ideal der Schönheit wird durch die Statue ausgedrückt. Pater erläutert die Eigenschaften der Schönheit, die zuvor Winckelmann in seinen Werken mit Begriffen wie „Einfalt“, „stille Größe“ und „Heiterkeit“ beschrieben hat:

Heiterkeit – blitheness or repose, and *Allgemeinheit* – generality or breadth, are then, the supreme characteristics of the Hellenic ideal. But that generality or breadth has nothing in common with the lax observation, the unlearned thought, the flaccid execution, which have sometimes claimed superiority in art, on the plea of being ‘broad’ or ‘general’. Hellenic breadth and generality come of a culture minute, severe, constantly renewed, rectifying and concentrating its impressions into certain pregnant types.⁸²

Die griechische Statue zeichnet sich dadurch aus, dass sie Typen und nicht bestimmte Charaktere darstellt. Leidenschaften oder bestimmte Situationen werden nicht thematisiert, weil diese Kunst zeigt „[...] not what is accidental in man, but the tranquil godship in him as opposed to the restless accidents of life.“⁸³ Die Allgemeinheit, die die Schönheit der antiken Statue charakterisiert, führt zur Selbsterkenntnis: „The art of sculpture records the first naïve, unperplexed recognition of man by himself; [...]“⁸⁴

Dieses Ideal ist jedoch ein Vergangenes. Wie Winckelmann und später Hegel erkennt auch Pater, dass die griechische Kunst an Grenzen gestoßen ist, die im Laufe der Zeit überwunden werden:

The Greek mind had advanced to a particular stage of self-reflexion, but was careful not to pass beyond it. [...] In Greek thought, [...], the ‘lordship of the soul’ is recognised; that lordship gives authority and divinity to human eyes and hands and feet; inanimate nature is thrown into the background. But just there Greek thought finds its happy limit; it has not yet become inward; the mind has not learned to boast its independence of the flesh; the spirit has not yet absorbed everything with its emotions, nor reflected its own colour everywhere. It has indeed committed itself to a train of reflexion which must end in defiance of form, of all that is outward, in

⁸² Ebenda, S. 137

⁸³ Ebenda, S. 137

⁸⁴ Ebenda, S. 137

an exaggerated idealism. But that end is still distant; it has not yet plunged into the depths of religious mysticism.⁸⁵

Pater benutzt im Verlauf seines Aufsatzes die von Hegel stammenden Begriffe der „klassischen“ und „romantischen“ Kunst. Die klassische Kunst, durch ihre begrenzte Form, der menschliche Körper, „[...] becomes a perfect medium of expression for one peculiar motive of the imaginative intellect.“⁸⁶ Die romantische Kunst dagegen, deren Ausdrucksformen Malerei, Musik und Dichtung sind, „[...] are special arts of the romantic and modern ages. Into these, [...], may be translated every delicacy of thought and feeling, incidental to a consciousness brooding with delight over itself.“⁸⁷ Während das Klassische eine einzige Idee zum Ausdruck bringt, drückt das Romantische viele verschiedene Gemütszustände und Gedanken in genau so vielen Formen und Situationen aus. Die Selbst-Reflexion gehört zur romantischen Kunst. Dies sind Ideen, die zuvor bei Winckelmann zum Ausdruck gebracht werden, und später von Hegel bearbeitet und ergänzt wurden.

Doch nicht diese Einteilung ist für Pater wichtig. Er sieht diese zwei Kunstbetrachtungen nicht getrennt voneinander, sondern eher als Epochen, die ineinander fließen und nicht getrennt betrachtet werden sollen:

The history of art has suffered as much as any history by trenchant and absolute divisions. Pagan and Christian art are sometimes opposed, and the Renaissance is represented as a fashion which set in at a definite period. That is the superficial view: the deeper view is that which preserves the identity of European culture. The two are really continuous; and there is a sense in which it may be said that the Renaissance was an uninterrupted effort of the middle age, that it was ever taking place. When the actual relics of the antique were restored to the world, in the view

⁸⁵ Ebenda, S. 132

⁸⁶ Ebenda, S. 136

⁸⁷ Ebenda, S. 135

of the Christian ascetic it was as if an ancient plague-pit had been opened. All the world took the contagion of the life of nature and of the senses.⁸⁸

Theoretisch folgt die romantische nach der klassischen Kunstform. Durch die Wiederentdeckung der Sinne durch Winckelmann wird, so Pater, diese Kluft geschlossen. Kunst ist für ihn keine Mode, die sich von Zeit zu Zeit ändert, sondern Schönheit, die durch die Kunst ausgedrückt wird, trägt das Merkmal der Ewigkeit in sich. Die ideale Schönheit der griechischen Kunst wird neu entdeckt und beeinflusst seit Winckelmann die Moderne. Das Klassische wird Teil des Romantischen:

The aim of a right criticism is to place Winckelmann in an intellectual perspective, of which Goethe is the foreground. [...] Goethe illustrates a union of the Romantic spirit, in its adventure, its variety, its profound subjectivity of soul, with Hellenism, in its transparency, its rationality, its desire of beauty – [...]. Goethe illustrates, [...] the preponderance in this marriage of the Hellenic element, in its true essence, was made known to him by Winckelmann.⁸⁹

Wie seine Vorgänger zuvor erkennt auch Pater die enge Verbindung zwischen Religion und Kunst. „Religions, as they grow by natural laws out of man’s life, are modified by whatever modifies his life.“⁹⁰ Die Kunst, wie auch die Religion, sieht Pater als ein natürliches Bedürfnis des Menschen. Er stellt die griechische Sinnlichkeit und Heiterkeit dem christlichen Kult des Leidens gegenüber. Im Christentum steht das Leiden und nicht mehr die Heiterkeit im Vordergrund. „The sensuous expression of ideas which unreservedly discredit the world of sense, was the delicate problem which Christian art had before it.“⁹¹ Der Segen der griechischen Religion dagegen war es, sich selbst zu einem künstlerischen Ideal zu wandeln.

⁸⁸ Ebenda, S. 145

⁸⁹ Ebenda, S. 145 - 146

⁹⁰ Ebenda, S. 128 - 129

⁹¹ Ebenda, S. 144

For the thoughts of the Greeks about themselves, and their relation to the world generally, were ever in the happiest readiness to be transformed into object of the senses. In this lies the main distinction between Greek art and the mystical art of the Christian middle age, which is always struggling to express thoughts beyond itself.⁹²

Die Sinnlichkeit der griechischen Skulptur kennt keine Scham und ist unschuldig, während das Christentum im Mittelalter die Sinne verkennt.⁹³

Greek sensuousness, therefore, does not fever the conscience: it is shameless and childlike. Christian asceticism, on the other hand, discrediting the slightest touch of sense, has from time to time provoked into strong emphasis the contrast or antagonism to itself, of the artistic life, with its inevitable sensuousness. [...] It has sometimes seemed hard to pursue that life without something of conscious disavowal of a spiritual world; and this imparts to genuine artistic interests a kind of intoxication. From this intoxication Winckelmann is free: he fingers those pagan marbles with unsinged hands, with no sense of shame or loss. That is to deal with the sensuous side of art in the pagan manner.⁹⁴

Pater beschreibt hier, wie Winckelmann sich der klassischen Kunst annähern konnte. Er hat die Schönheit dieser Kunst durch seine Sinne erfasst, wie es in seiner Zeit und Kultur, durch den christlichen Einfluss, nicht mehr möglich war. In der Betrachtung der Kunst konnte sich Winckelmann von religiösen Dogmen befreien und durch die Sinne die Schönheit erkennen. Madame de Staël schrieb über Winckelmann in ihrem Buch über Deutschland, das hier des öfteren zitiert wurde, dass er zum Heiden geworden ist, um die Schönheit griechischer Kunst richtig sehen zu können. Was Winckelmann tat, und was richtig von Pater erkannt wurde, ist, seine religiösen Ansichten nicht in die Betrachtung der Kunst einzubeziehen. Deshalb ist es nicht falsch zu sagen, dass Winckelmann, in Hinsicht auf die Kunst, ein Heide war.

⁹² Ebenda, S. 128 - 131

⁹³ Vgl. Ebenda, S. 142

⁹⁴ Ebenda, S. 142 - 143

Das Thema der Religion und der Kunst ist insofern wichtig, da es genau die Ideen sind, die Walter Pater zu seiner Ästhetik inspiriert haben. Auch er betont die Bedeutung der Sinne in der Erfahrung der Kunst. Die Rolle der Religion wird bei Pater durch die Kunst ersetzt. Sie wird diejenige sein, die dem Menschen Trost liefern kann, im Gegensatz zur Religion, die nicht die Schönheit, sondern das Leiden als Hauptmerkmal hat. Dies ist auch der Grund, warum in Paters Aufsatzkollektion Winckelmann als letzter behandelt wird. Gleich darauf, als Schlussfolgerung, folgt seine eigene Ästhetik.

Was den Zweck der Kunst außerhalb der Kunst betrifft, so ist er aufgehoben.

Winckelmann war der erste, der dies im 18. Jahrhundert erkannt hat und war damit seinen Zeitgenossen weit voraus. Hegel betrachtet die Kunst als autonom; schließlich Pater, im 19. Jahrhundert, führt die Gedanken seiner Vorgänger weiter und entwirft seine eigenen Ideen über die Kunst. Die Kunst stellt er in Kontrast zum Leben. Sie ist im Stande, neue Welten zu öffnen:

The basis of all artistic genius lies in the power of conceiving humanity in a new and striking way, of putting a happy world of its own creation in place of the meaner world of our common days, generating around itself an atmosphere with a novel power of refraction, selecting, transforming, recombining the images it transmits, according to choice of the imaginative intellect.⁹⁵

Die Kunst schafft eine neue, heitere Welt, die die gemeine Wirklichkeit ersetzt. Die Gegenüberstellung der Kunst und des Lebens ist ein sehr wichtiger Aspekt in Walter Paters Werk „The Renaissance“. Am Ende des Aufsatzes stellt er die rhetorische Frage nach den Bedürfnissen des Geistes im modernen Leben. Die Antwort ist: „The sense of freedom.“⁹⁶ Dieses Gefühl der Freiheit ist nur durch die Kunst erfahrbar.

⁹⁵ Ebenda, S. 137

⁹⁶ Ebenda, S. 148

Mit dem Winckelmann-Aufsatz endet Pater's „The Renaissance“. Obwohl Winckelmann im 18. Jahrhundert lebte und wirkte, sieht Pater in ihm einen Geist, der der Renaissance angehört:

By his enthusiasm for the things of the intellect and the imagination for their own sake, by his Hellenism, his life-long struggle to attain to the Greek spirit, he is in sympathy with the humanists of a previous century. He is the last fruit of the Renaissance, and explains in a striking way its motive and tendencies.⁹⁷

4.2. Eine Ästhetik der Sinne

Die „Conclusion“, die gleich nach dem Winckelmann-Aufsatz folgt, beinhaltet in konzentrierter Form die Kunstanschauung Walter Pater's.

Gleich am Anfang bemängelt er die Tatsache, dass alle Dinge, nicht nur die Kunst, in der modernen Betrachtung zur Mode degradiert werden: „To regard all things and principles of things as inconstant modes of fashions has more become the tendency of modern thought.“⁹⁸ Für Pater ist es daher die Wirkung der Kunst auf den Menschen, die seine Ästhetik kennzeichnet, und nicht die Abfolge der Kunstepochen und die dazugehörigen Theorien. Sein ganzes Buch über die Wiedergeburt der Kunst ist ein Beleg dafür. Für Winckelmann und auch für Hegel ist jede Kultur dem Niedergang geweiht, doch das Ideal der Schönheit, dargestellt in der griechischen Kunst, kann durch den Betrachter neu entdeckt werden unabhängig von der Epoche, in der er lebt. Winckelmann, fasziniert von der antiken Kunst, etablierte Mitte des 18. Jahrhunderts das Ideal der griechischen Schönheit und entdeckte für die Moderne die Sinne.⁹⁹

Die Epochen sind für Pater viel eher Qualitäten, die dort einen ausgezeichneten Charakter gewinnen, wo sie sich mit Neuem und Fremdartigen berühren und durch

⁹⁷ Ebenda, S. xxxiii

⁹⁸ Ebenda, S. 150

⁹⁹ Siehe Kapitel über G.F.W. Hegel

diese Berührung ein Gefühl verlebendigen, das sie als abgeschlossene Ganzheiten nicht besitzen. Das Übergangshafte hebt sich als die eigentlich interessierende Bedeutung an den geschichtlichen Zeitaltern heraus. Die jeweils frühere Epoche fesselt die Aufmerksamkeit Paters immer dann, wenn in ihr ein Gegensatz aufzubrechen beginnt, durch den die bis dahin gültige Vorstellungswelt ihre Eindeutigkeit verliert.¹⁰⁰

Paters „Conclusion“ beginnt mit der Schilderung des Menschen. Wie jedes Lebewesen, das aus natürlichen, biologischen Elementen besteht, hat er eine begrenzte Lebenszeit. Diese Elemente, ohne die kein Leben möglich wäre, werden von unbekanntem Kräften getrieben, die die Fähigkeit haben, sich jeden Moment zu erneuern, bis sie früher oder später verschwinden. Der Mensch altert allmählich und stirbt, wenn diese Kräfte, die überall in der Natur ihre Wirkung zeigen, plötzlich aufhören. Dies ist die physische Beschreibung des Menschen.

Doch der Mensch besitzt den Geist, eine Innere Welt der Gedanken und Gefühle, in der dieselben Kräfte sich zeigen. Diese manifestieren sich nicht stufenweise wie in der physischen Ebene, sondern viel schneller und intensiver. Durch Reflexion gelingt es dem Menschen, die Objekte, die ihn umgeben, sinnlich wahrzunehmen: Geruch, Farbe und Struktur. Die Realität löst sich auf. Die Erfahrungen, die durch Reflexion gemacht werden, sind individuell und errichten im Geist ihre eigene Welt. Die Eindrücke sind in Bewegung und zeitlich begrenzt; da aber Zeit teilbar ist, sind die darin erfahrenen Eindrücke auch unendlich teilbar.

Die Zeit spielt eine wichtige Komponente in Paters Ästhetik. Durch die Kunst ist es möglich, diese aufzuheben, und dies wirkt sich auch auf das Leben Einzelner aus:

Durch ihr Verhältnis zur Zeit gewinnt die Kunst etwas von der Unendlichkeit der Zeit, indem sie die Folge außergewöhnlicher Momente zu einem gesteigerten,

¹⁰⁰ Wolfgang Iser, *Walter Pater: Die Autonomie des Ästhetischen* (Tübingen 1960) S. 52

paradiesisch entrückten Leben sammelt. Das eigentliche Leben wird zu einem ästhetischen Leben, das wahre Verhalten zu einem ästhetischen Verhalten. Die Verabsolutierung der Kunst bezeugt, daß sie für Pater die letzte Möglichkeit verkörperte, sich der Melancholie des Endlichen zu entziehen.¹⁰¹

Dank dieser speziellen Momente bleibt der Geist in ständiger Bewegung. Doch auch dieser ist vergänglich. Nichts bleibt, nur die Kunst.

Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world. Analysis goes a step further still, and assures us that those impressions of the individual mind to which, for each one of us, experience dwindles down, are in perpetual flight; that each of them is limited by time, and that as time is infinitely divisible, each of them is infinitely divisible also; [...] It is with this movement, with the passage and dissolution of impressions, images, sensations, that analysis leaves off – that continual vanishing away, that strange, perpetual, weaving and unweaving of ourselves.¹⁰²

Für Winckelmann ebenso wie für Pater sind die Eindrücke, die durch die Sinne erweckt werden, ein wichtiger Teil nicht nur für die Erfahrung der Kunst, sondern auch des menschlichen Lebens. Sobald man stirbt, kann man nichts mehr sinnlich erfassen. Die einzige Chance des Menschen ist, im Gegensatz zu den religiösen Lehren, so viele dieser einzigartigen Momente in sich aufzunehmen wie möglich.

[...] we have an interval, and then our place knows us no more. Some spend this interval in listlessness, some in high passions, the wisest, at least among 'the children of this world,' in art and song. For our one chance lies in expanding that interval, in getting as many pulsations as possible into the given time.¹⁰³

Das Leben charakterisiert sich durch die Reihe dieser leidenschaftlichen Momente. Der Moment ist entscheidend. Die Kunst macht ihn ewig.

Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual

¹⁰¹ Ebenda, S. 43

¹⁰² The Renaissance, S. 151 - 152

¹⁰³ Ebenda, S. 153

excitement is irresistibly real and attractive to us, - for that moment only. Not the fruit of experience, but experience itself, is the end.¹⁰⁴

Das Ergebnis dieser Momente ist nicht wichtig, sondern das Erleben selbst ist der Zweck, denn nur dadurch wird das Leben erfolgreich. Die höchsten Momente der Leidenschaft und des Genusses, wie Pater am Ende seiner Schlussfolgerung betont, bestehen in der Erfahrung der Kunst. Für ihn hat die Frage nach der Moral in der Kunst, wie schon bei Winckelmann und Hegel, keine Bedeutung mehr.

In Pater's writings lie the real reasons for re-examining and rescuing him from misconceptions of all kinds. Because he had always to begin with himself, define his own attitude and express the effect on him of a work of art (in whatever medium), he was born to cut away the nineteenth-century, notably Ruskinian, moral ground for enjoying art as good, true and improving. Instead, Pater encouraged the concept of personally scrutinizing a work of art to see what savour it possesses for the individual, and whether it is pleasurable rather than morally 'good'. For that release we are indebted particularly to him.¹⁰⁵

Nur die Leidenschaft und die Erregung der Sinne können den Geist für einen Moment von der Endlichkeit befreien. Wie im Fall der griechischen Statue, die durch ihre Heiterkeit den Betrachter für einen Moment das Unendliche ahnen lässt. Für ein erfülltes Leben im Sinne Paters findet man in der „Conclusion“ sogar eine Anleitung:

To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life. In a sense it might even be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a stereotyped world, and meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike. While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend.¹⁰⁶

Für Pater sind die philosophischen Ideen und Theorien, zu denen die Ästhetik gehört, ein Mittel, um das zusammen zu halten, was sonst verloren ginge. Auch wenn diese Theorien

¹⁰⁴ Ebenda, S. 152

¹⁰⁵ Michael Levey, *The Case Of Walter Pater* (London 1978) S. 23

¹⁰⁶ *The Renaissance*, S. 152

Meinungen aufzeigen, von denen man selbst überzeugt ist, warnt Pater davor, ihnen blind zu trauen. Eine Theorie, die abstrakt ist und keine persönlichen Erfahrungen zulässt, sollte man nicht unkritisch befolgen. Damit Schluß gemacht zu haben, ist die große Leistung Winckelmanns. Paters Appell richtet sich an die Sinne, die letztendlich die Leidenschaften hervorrufen, denn durch sie besteht die einzige Möglichkeit, im Hier und Jetzt frei zu sein.

Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. Only be sure it is passion – that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.¹⁰⁷

Die Kontemplation der Kunst besitzt die höchste Qualität der leidenschaftlichen Erfahrungen. Es wundert nicht, wenn man Winckelmanns Werk kennt, dass Pater ihm den letzten Aufsatz widmete, bevor er seine eigenen Ansichten über die Kunst vorstellt. Winckelmann ist in seinem Werk über die griechische Kunst nicht nur theoretisch vorgegangen, sondern hat, ganz im Sinne Paters, eigene Eindrücke, Erkenntnisse geschildert, die er durch die antike Kunst kennengelernt hat, und somit die nachkommenden Generationen zum „Sehen“ bewegt. Die Sinne werden durch Winckelmann neu entdeckt; Hegel hat diese Tatsache erkannt; später entwickelt Pater seine eigene Ästhetik, die als Lebensphilosophie angesehen werden kann, auch auf die Sinne hin. Im Kapitel über die Einheit zwischen Leben und Werk Winckelmanns wurde bereits besprochen, inwiefern die Faszination Winckelmanns für die griechische Kunst sein Leben beeinflusst hat und umgekehrt. In seinem Werk „The Renaissance“ adaptiert

¹⁰⁷ The Renaissance, S. 153

Pater dieselbe Darstellungsweise wie sein Vorgänger; er geht jedoch einen Schritt weiter und plädiert für ein erfolgreiches Leben durch die Kunst.

KAPITEL 5: SCHLUSSFOLGERUNG

Das Thema dieser Arbeit ist „Winckelmanns Idee der Schönheit und ihr Einfluss auf Walter Paters Ästhetik“. Um diese Arbeit schreiben zu können, war es nötig, erst die Werke Winckelmanns, insbesondere die „Geschichte der Kunst des Alterthums“ und „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“, genauer zu betrachten, um daraus seinen Begriff der Schönheit herauszuarbeiten. In seinem Werk untersucht Winckelmann nicht nur die Schönheit an sich, sondern auch geschichtliche und religiöse Aspekte, die zur Betrachtung der Kunst gehören. Auch die Schilderung der Biographie war in diesem Falle von Bedeutung. Nicht nur Goethe oder de Staël, sondern später auch Pater erwähnen in ihren Werken Winckelmanns Begeisterung für die griechische Kunst, die nicht nur zu deren Wiederentdeckung geführt hat, sondern einen neuen Aspekt in ihrer Betrachtung gewonnen hat: die Entdeckung der Sinne für die Kunst.

In seinen Beschreibungen der antiken Statuen benutzt Winckelmann Begriffe, die später Hegel und Walter Pater für ihre Ästhetik benutzen sollten. Begriffe wie „Heiterkeit“, „Allgemeinheit“, „Stille“ und „Ruhe“, die die griechische Kunst charakterisieren, sind ein Merkmal der klassischen Kunstform. Hegels Einteilung der Kunst in drei verschiedene Kunstformen enthält Ideen, die von Winckelmann übernommen wurden. So ist Hegels Beschreibung des Klassischen ähnlich wie diejenige von Winckelmann. Später wurde diese Terminologie auch von Pater übernommen. Hegel wurde in dieser Arbeit aufgenommen, da er von Winckelmann beeinflusst wurde. Später hat Pater viele von Hegels Gedanken in seinem Winckelmann-Aufsatz bearbeitet.

Über die Geschichtlichkeit, die bei allen Autoren, die hier behandelt wurden, vorkam, ist nur soviel zu sagen, dass sie einen wichtigen Aspekt für das Verständnis der Kunst darstellt. Die „ideale“ Kunst, also die klassische, hat mit den Griechen aufgehört. Doch Winckelmann war derjenige, der sie wiederentdeckt hat. Es ist falsch, sagt Pater später, die Kunst in abstrakte Epochen und Theorien einzuteilen. Was als Wissenschaft begann, endet bei Pater in einer sinnlichen Erfahrung der Kunst. Bei Winckelmann sieht man deutlich die Ansätze einer sowohl wissenschaftlichen als auch sinnlichen Betrachtung der Kunst. Der wissenschaftliche Aspekt wird durch Hegel weitergeführt. Er spricht das Sehen, also die Sinne, im Erkennen der Schönheit Winckelmann zu. Für Pater sind die Sinne, die in der Diskussion über Winckelmann entfacht sind, eine große Rolle in der Entwicklung seiner eigenen Ästhetik.

Wie schon erwähnt, werden Religion, in diesem Fall das Christentum, und äußere Zwecke der Kunst auch behandelt. Weder dem einen noch dem anderen Aspekt werden, zum ersten Mal bei Winckelmann, noch eine Bedeutung für die Kunst zugeschrieben. Hegel betrachtet die gesamte Kunst als völlig autonom und Pater versucht später, durch eine sinnliche Betrachtung der Kunst das Leben selbst zu ändern. Dies war auch der Grund, warum Pater Winckelmann einen Aufsatz widmete. Dieser konnte mit wissenschaftlicher Nüchternheit, aber auch mit persönlichem Enthusiasmus in seiner Arbeit vorgehen. Enthusiasmus für das sinnliche Erkennen der Schönheit in der Kunst ist auch die Basis der Pater'schen Ästhetik.

BIBLIOGRAFIE:

- Bubner, Rüdiger**, Vorwort zur Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“, in: *G.F.W.Hegel, Ästhetik I/III*. Rüdiger Bubner (Hg.). Stuttgart, 2000.
- Eckermann, J. P.**, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Fritz Bergmann (Hg.). Frankfurt, ³1987.
- Ellmann, Richard**, *Oscar Wilde*. London, 1988.
- Gadamer, Hans-Georg**, *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart, 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang, von**, *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Helmut Holtzhauer (Hg.). Leipzig, 1969
- Gottsched, J. Ch.**, *Schriften zur Literatur*. Horst Steinmetz (Hg.). Stuttgart, 1972.
- Hegel, G.W.F.**, *Ästhetik I/II*. Rüdiger Bubner (Hg.). Stuttgart, 2000.
- Iser, Wolfgang**, *Walter Pater: Die Autonomie des Ästhetischen*. Tübingen, 1960.
- Leppmann, Wolfgang**, *Winckelmann. Ein Leben für Apoll; das rätselhafte, dramatische Lebensschicksal des Mannes, der als „Vater der Archäologie“ und Begründer der deutschen Klassik Epoche machte*. Bern, 1982.
- Levey, Michael**, *The Case of Walter Pater*. London, 1978.
- Pater, Walter Horatio**, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Adam Phillips (Hg.). Oxford, ²1998.
- Potts, Alex**, „Leben und Tod des griechischen Ideals: Historizität und ideale Schönheit bei Winckelmann.“, in: *Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung: Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990*. Winckelmann-Gesellschaft (Hg.). Stendal, 1994.
- Schlosser, Horst Dieter**, *dtv-Atlas deutsche Literatur*. München, ¹⁰2006.
- Schneider, Norbert**, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart, ⁴2005.
- Sichtermann, Hellmut**, „Winckelmann: Leben und Werk als Einheit“, in: *Winckelmann: die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung: Beiträge einer*

Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990. Winckelmann Gesellschaft (Hg.). Stendal, 1994.

Staël, Anne Germaine, de, *Über Deutschland,* Monika Bosse (Hg.). Frankfurt, 1985.

Wilde, Oscar, *The Complete Works of Oscar Wilde: Stories, Plays, Poems & Essays.* London, 1989.

Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Alterthums.* Borbein, Adolf Heinrich (Hg.) und Max Kunze (Bearb.) Mainz am Rhein, 2007.

Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst.* Baden-Baden, 1962.