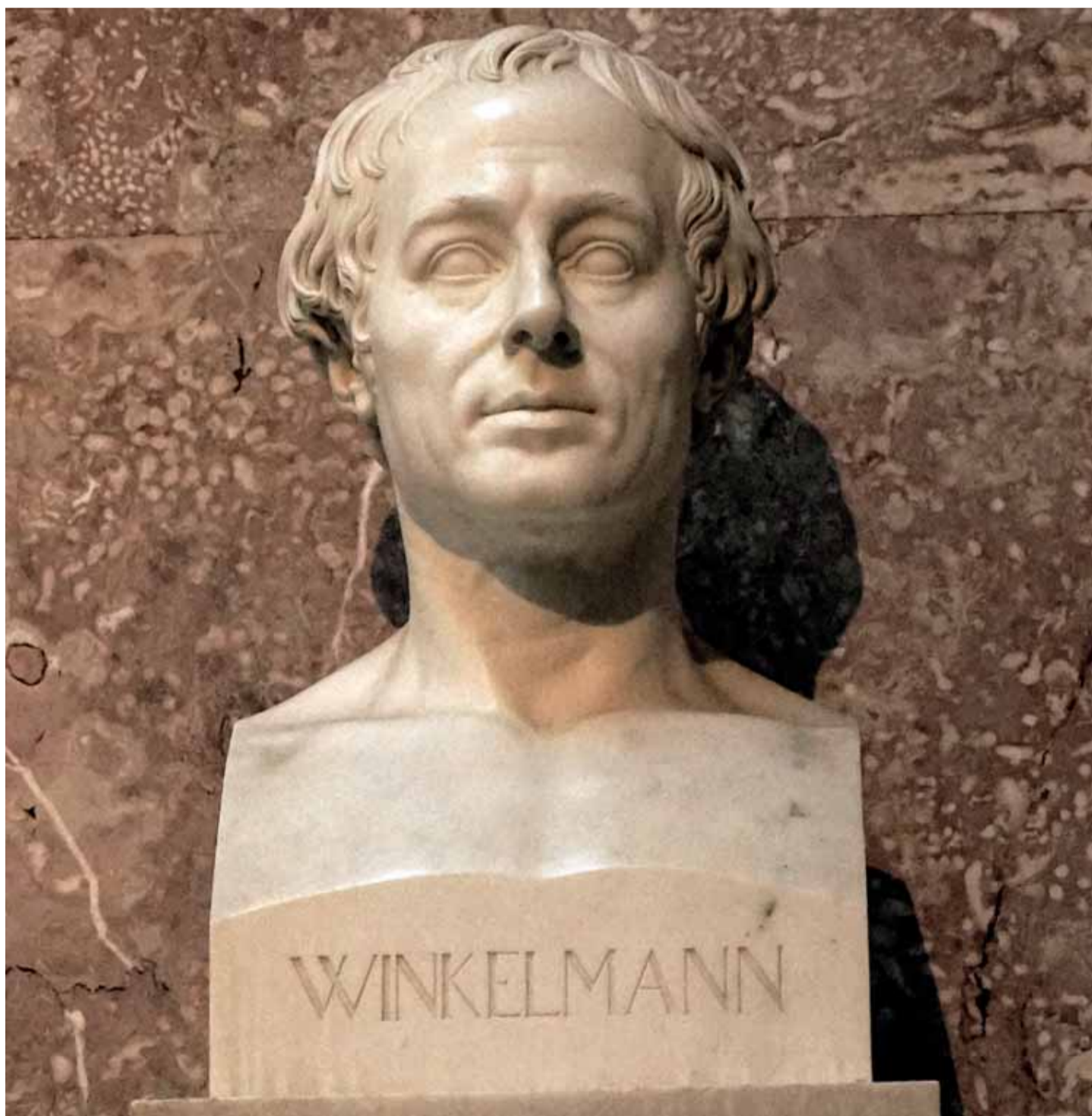


zur debatte

Sonderheft zur Ausgabe 5/2019

Johann Joachim Winckelmann und Bayern

Eine europäische Dimension



Die Büste von Ridolfo Schadow zeigt Johann Joachim Winckelmann in der Walhalla.

In Zusammenarbeit mit dem Akademischen Forum Albertus Magnus des Bistums Regensburg hatte die Katholische Akademie in Bayern am 8. und 9. November 2018 zur Walhalla hoch über der Donau und nach Regensburg geladen.

Die Kooperationsveranstaltung hatte den Titel „Johann Joachim Winckelmann und Bayern. Eine europäische Dimension“. Bei diesem interdisziplinären Symposium ging es um den bisher wenig beachteten Einfluss des Kunstexperten und „Grün-

ders“ der deutschen Altertumsforschung Winckelmann in Bayern. Sowohl seine theoretischen Schriften wie auch sein praktisches Wirken waren Gegenstand der nachfolgend dokumentierten Referate.

Rezeption und Wirkung Winckelmanns in Europa. Eine Spurensuche, auch in Bayern

Max Kunze

In den *Gedanken über die Nachahmung Griechischer Werke in Malerey und Bildhauer-Kunst* von 1755, seiner Erstlingsschrift, hatte Winckelmann den Künstlern die Einfachheit und Natürlichkeit der Griechen als Vorbild empfohlen, weibliche griechische Statuen beschrieben, deren Körper sich unter der fließenden Gewandung frei bewegen konnten und sichtbar vor Augen blieben. Er stellte die griechische Gewandung der eigenen Zeit gegenüber, die dem Körper eine pressende, den Körper real und metaphorisch einzwängende Kleidung vorschrieb: „Nächstem war der ganze Anzug der Griechen so beschaffen, daß er der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anthat: Der Wachstum der schönen Form litte nichts durch die verschiedenen Arten und Theile unsers heutigen preßenden und klemmenden Anzuges, sonderlich am Halse an Hüften u. Schenckeln.“

Er selbst ließ sich in den zu seinen Lebzeiten entstandenen Porträtmalereien nicht in Modekleidung darstellen, nicht im üblichen Rock, nicht Weste, ohne kostbaren Manschetten oder Spitzen, ohne Perücke. Sie zeigen ihn privat, mit offenem Hemd, mit und ohne Halstuch, in schweren Mänteln, die er zur Winterzeit in dem ungeheizten Zimmer des Palazzo Albani beim Arbeiten trug. Er entzog sich so der gängigen Kleidung, die als Medium sozialer Distinktion diente. Unter dieser Kennzeichnung hatte er sein Leben lang gelitten: Schwarz gekleidet war er als Kurrendeschüler, als Theologiestudent, als Lehrer und dann wiederum in Schwarz im Abbate-Kleid, das er seit 1758 innerhalb Roms tragen musste.

Die „preßenden und klemmenden Anzüge“ des Barocks seien, schrieb er, entstanden, „wo die eitele Pracht der Höfe überhandnahm und die Verzärtelung, Faulheit und Knechtschaft der Völker“ zunahm, weil man sich nicht mehr mit der Antike beschäftigte und die Kenntnis vom Altertum, wie es die griechische Literatur und Philosophie überliefert hatte, verloren ging.

Dass schon bald nach seinem Tod dieses schöne ästhetische Ideal vom Wechselspiel von Körper und Gewand neu erfunden und zur Mode wurde, hatte er nicht mehr erlebt. Erste Zeichen des Aufbrechens der starren Stände-Tradition und damit auch der Kleiderkonvention innerhalb der sozialen Eliten hatte er aber wahrgenommen und selbst vorsichtig für sich realisiert. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wurde die höfische Standestracht durch eine neue, teilweise an der Antike orientierte Mode bürgerlicher Schichten abgelöst. Diese Mode kulminierte zwischen 1789 und 1815 in der *Mode à la grecque* in Paris, und zwar in der Zeit der französischen Revolution und breitete sich wie alle Modewellen schnell in Europa und den USA aus. Sie war keine simple Wiederholung antiker Kleidung, vielmehr eine antikisierende Erfindung, wie sie zunächst in der Malerei vorgeführt und dann in die Salonkultur getragen wurde. Die *Mode à la grecque* durchbrach die Körpernormierung radikal, vor allem in der Damenmode: Das entsprechende Drapieren von Unterkleid, Oberkleid und Mantel wurde zur eigenen



Prof. Dr. Max Kunze, Präsident der Winckelmann-Gesellschaft, Stendal/Berlin

Kunst, man trug fließende, den Kontur des Körpers betonende Kleidung. Luftige Stoffe evozierten die Unbeschwertheit des Südens. Diese Mode wurde zugleich zum persönlichen Bekenntnis für die Winckelmannschen Ideale der vergangenen demokratischen Verfassung des antiken Athens – so jedenfalls in Frankreich in der Revolutionszeit. Das Modell Griechenlands erlangte eine neue ästhetische Perfektion in der Verbindung von Natürlichkeit und ‚antiker‘ Schönheit, mit der man sich sichtbar schmücken konnte. In Deutschland allerdings mischte sich diese Modebegeisterung mit sichtbaren Irritationen durch die zur Schau gestellte Nacktheit von Körperteilen wie Hals, Nacken und Armen. Als „wollüstig“ oder unsittlich wurde sie auch von der Kirche empfunden, wie die Zeitschrift für *Luxus und Moden* 1801 ausführlich berichtete.

Bereits von Winckelmanns Erstlingsschrift ging in der Tat ein neuer Impuls für Künstler aus, einer Schrift, in der er die Vollkommenheit und ideale Schönheit griechischer Werke als Vorbild herausstellte. Diese Blüte konnte damals nur erreicht werden dank des Klimas und der freiheitlichen griechischen Gesellschaft. Später hat er in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) die politische Freiheit und die aktive politische und kulturelle Mitwirkung der Bürger am Gemeinwesen Athens als Voraussetzung herausgehoben und dieses Gesellschaftsmodell als „Pflegerin der Künste“ bezeichnet. Der Verlust der Freiheit führe zum Niedergang. Seine Ideen zielten auf die Zukunft, man konnte sie antiabsolutistisch verstehen und auch so benutzen.

Frankreich

Bereits im vorrevolutionären Frankreich erschienen mehrere Übersetzungen seiner Werke, zur Zeit der Französischen Revolution folgten weitere, die ihn dort zum Sänger der Liberté machten. Man benutzte Winckelmanns These, um auf

die erlangte Freiheit seit der Revolution zu verweisen: Künstler wurden aufgefordert, mit Winckelmanns Buch in der Hand, Kunstwerke wie in der Antike zu schaffen. 1794 etwa beauftragte das Komitee der Künste den holländischen Verleger Hendrik Jansen zu einer Neuauflage aller Werke Winckelmanns und Jean Jacques Barthélemy (1716-1795) schätzte seine Bücher als die elementarsten klassischen Werke für junge Leute ein, um sie in die Kenntnis des schönen Altertums einzuführen und den neuen Geschmack auszubilden. 1798 veröffentlichte der Graveur François-Anne David ein Handbuch der Zeichnungen für Künstler, *Eléments du dessin, ou proportions des plus belles figures de l'antiquité* [...], das Stiche nach berühmten Winckelmannschen Antiken mit seinen Texten verband und diese Skulpturen zu Leitbildern für Künstler nobilitierte. Die führenden Männer der politischen Macht propagierten das griechische Altertum als Verheißung der Freiheit, als Sinngebung der Revolution.

Für das absolutistische Deutschland war Winckelmanns politische These kaum akzeptabel, wurde meist negiert oder umgeformt, bestenfalls meinte man mit Freiheit die Freiheit des Einzelnen und des Geistes, eben der Gebildeten. Die Bedingtheit von Kunst und Staat in Sinne Winckelmanns wurde zu einer Bedingtheit der Kunst an die Elite der Gebildeten. Die richtige Kunstauffassung durchzusetzen war Sache der Künstler, Kunstgelehrten und der Gebildeten, an der auch der aufgeklärte Fürst teilhaben konnte. Auch die mit Winckelmann gerade erst entstehende Archäologie konnte ihm nicht folgen. Dafür hatte Christian Gottlob Heyne (1729-1812) schon 1771 gesorgt, der zu dem vernichtenden Urteil kam, der „ganze historische Theil“ bei Winckelmann sei „so gut wie unbrauchbar“, Freiheit sei also niemals die Ursache von Kunst, vielmehr sei es immer etwas Zufälliges, „ein Hof, ein Fürst, ein Minister, ein Demagog.“

Bayern

Doch gab es in der jungen Wissenschaft eine Ausnahme, ein Nürnberger Gelehrter, der die Leitbilder Winckelmanns von Kunst, Freiheit und Demokratie in den Zeiten der französischen Revolution zaghaft hochhielt. Es war der junge Johann Philipp Siebenkees (1759-1796), außerplanmäßiger Professor für Philosophie, 1795 ordentlicher Professor für Sprachen an der Universität Altdorf bei Nürnberg, die 1809 vom bayrischen König Maximilian I. aufgelöst wurde. Zu seinem Lehrgebiet gehörte auch die Archäologie. Sein *Handbuch der Archaeologie* erschien drei Jahre nach seinem Tode 1799: Klima, Freiheit, Reichtum, Sitten und Religion seien in der Antike die Hauptfaktoren für die Blüte der Kunst gewesen. Der antiken Freiheit ist ein separates Kapitel gewidmet, in dem er von einer freien „republikanischen Verfassung“ spricht, die nach Meinung einiger Engländer, vorzüglich des Verfassers der *Letters of a young Nobleman*, London 1762, die vornehmste Ursache der Freiheit gewesen sei. Weder in monarchische noch militärische Staaten (wo Kunstwerke Denkmäler der Unterdrückung sind) könne sich Kunst entwickeln, nur in Freystaaten, in denen jeder Bürger ein handelndes und zum Ganzen mitwirkendes Glied sei.

Begeisterung und ruhmbegehrige Bürger förderten Künstler, die im Wettbewerb öffentliche Denkmäler schufen, so Siebenkees. Wörtlich schrieb er: „Die politische Freyheit hat also sehr viel Einfluß auf die Kunst“. Ihren Zenit habe die griechische Kunst deshalb seit

Perikles erreicht. Die genannten *letters* sind die des englischen Freiheitskämpfers John Wilkes, der 1765-1768 im Exil in Italien weilte, Winckelmann kennenlernte und ihm einen enthusiastischen Brief über Freiheit schrieb, an ihn, „diesen Apostel der Freiheit“, wie er ihn nannte. Winckelmann war tief beeindruckt über das Kompliment, das er zurückgab.

Nordamerika

In Frankreich waren Winckelmanns Werke auch in der Napoleonischen Zeit noch aktuell. Zu den in Paris weilenden Ausländern gehört Thomas Jefferson (1743-1826), Verfasser der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und 3. Präsident der USA von 1801-1809. Jefferson war im amerikanischen Kongress einer der revolutionärsten Volksvertreter, der maßgeblich die amerikanische Unabhängigkeitserklärung formulierte. Als dieser bereits 1785 bis 1789 als amerikanischer Gesandter in Paris weilte, wurde er bekannt mit Jacques Louis David (1748-1825), Maler und Kunstdiktator der französischen Revolution, der in Winckelmanns Nachfolge und in Begeisterung für klassisch-antike Ideale in seinen Gemälden neue Freiheitshelden schuf, man denke etwa an Gemälde wie den *Schwur der Horatier* oder *Leonidas*. Der 27-jährige Jefferson entwickelte bereits Pläne und Details für seinen Landsitz auf einen beherrschenden Hügel Virginias, den er Monticello nannte. Offenbar über David und andere Künstler wurde Winckelmanns ästhetische Konzeption und die Idee der Freiheit, freilich eine republikanischen Freiheit, an Jefferson vermittelt, denn dieser begeisterte sich ebenso für die Antike, aber auch für Winckelmanns *Geschichte der Kunst*, die er in italienischer Übersetzung besaß. Seine Privatbibliothek soll die größte in Amerika gewesen sein. Eine unmittelbare Wirkung seiner Winckelmann-Lektüre findet sich in der Aufforderung: „Antiquity has left us the finest models for imitation, and who studies and imitates them most nearly, will nearest approach the perfection of art.“ Der klassisch-griechische und römische Stil sollte Vorbild für den amerikanischen Nationalstil werden als Ausdruck der Souveränität und der Freiheit der neu gegründeten amerikanischen Republik. Gespeist wurde der *spirit of freedom* aus der Antike.

Außerhalb Frankreichs wuchs bei aller Unterschiedlichkeit ein politischer Grundkonsens, nämlich ein gemeinsames Feindbild in den Monarchien und den konservativen oder politisch indifferenten Kreisen: das Frankreich Napoleons. Winckelmanns mit der Blüte der griechischen Kunst verbundener Freiheitsgedanke wurde vor diesem Hintergrund verdrängt durch die Freiheitskriege gegen Napoleon, benutzt zugleich zur Begründung eines neuen patriotischen Nationalstils. Neue kulturelle Achsen entstanden etwa zwischen Deutschland, Russland und Polen.

Russland

In Russland wurde bereits 1757 eine Kunstakademie in Sankt Petersburg gegründet und bald mit Abgüssen vieler Antiken aus Rom ausgestattet und auch für die Ermitage bedeutende Ankäufe originaler antiker Kunstwerke getätigt. Die neue Zarin Katharina II. (reg. 1762-1796) hatte sich bereits 1767 ein Exemplar der Amsterdamer Ausgabe von Winckelmanns Kunstgeschichte bestellt und dann, 1781-1784, sechs Exemplare der französischen Ausgabe von Michael Huber (1727-1804), die mit einer Goldmedaille von ihr gewürdigt wurde, geordert und auch an die Ermitage und die Kunstakademie verteilt. Die Kenntnis



Foto: akg-images

Abb. 1: Dieses Gemälde von Angelika Kauffmann zeigt den Archäologen und Historiker Johann Joachim Winckelmann im Jahr 1764, vier Jahre vor seiner tragischen Ermordung.

Winckelmanns und das Interesse für die Antike blieben zunächst auf die Umgebung des Hofes beschränkt.

Unter dem Einfluss der politischen Wirren in Europa seit Napoleon setzte sich auch in Russland eine breite anti-französische Haltung durch. Nach dem Sieg über Napoleon zogen Tausende russische Offiziere durch ganz Europa und wurden in Paris und Umgebung stationiert. Sie sahen die aus Italien nach Paris verschleppten antiken Kunstwerke. K. N. Batjuškov entflammte für den Apoll von Belvedere, den er emphatisch

feierte: „[...] dies ist kein Marmor, sondern Gott!“ Diese russische Begeisterung für Winckelmanns Lieblingsstatue findet auch Widerhall in den späteren Versen Puškins. Schon zuvor waren mehrere Übersetzungen der Statuen-Beschreibungen Winckelmanns ins Russische übertragen worden. Man las die ins Französische übersetzte *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Erst 1823-1825 kam die erste russische Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* nach dieser französischen Ausgabe von V. I. Grigorovič heraus. So gelangten zwar

die in der französischen Winckelmann-Rezeption entstandenen Ausgaben an eine breitere Schicht russischer Leser, aber ihre Auslegung bzw. Übersetzung verlief bewusst antifranzösisch, indem man geschickt die Freiheitsthese Winckelmanns einfach beiseiteließ oder mit neutralisierenden Bemerkungen versah. Das Normative der von Winckelmann propagierten ästhetischen Ideale faszinierte, was oft zu einer kompromisslosen Ablehnung barocker und gotischer Kunst und in einen betont national orientierten Klassizismus führte.

Themen „zur Debatte“

Rezeption und Wirkung Winckelmanns in Europa. Eine Spurensuche, auch in Bayern	
Max Kunze	2
„Torniamo a Roma“ – Scheideweg in Regensburg und Tod in Triest	
Edith Heindl	7
Winckelmann als Vorbild für Ludwig I. und seine künstlerischen Berater	
Florian S. Knauß	11
„Edle Einfalt“ bei Winckelmann, Jean Paul, Wackenroder und Siewerth	
Sigmund Bonk	16
Winckelmann und das kurfürstlich bayerische Generalmandat von 1770: „Edle Simplizität“ wird behördlich verordnet	
Helmut Hess	20
Ludovicianische Perspektiven auf Winckelmann – Medien der Erinnerung	
Hannelore Putz	24
Winckelmann und die Antikenkäufe Ludwigs I. von Bayern	
Mathis René Hoffer	27
Winckelmanns Beschreibungen des Laokoon und die Aktualität seiner Maxime „Edle Einfalt und stille Größe“	
Hermann Leber	31
Winckelmann und die Klassische Moderne, ausgehend von den Hofgartenarkaden in München	
Susanne Biber	35
Impressum	3

zur Debatte

Themen der Katholischen Akademie in Bayern

Jahrgang 49

Herausgeber und Verleger:
Katholische Akademie in Bayern, München
Akademiedirektor PD Dr. Achim Budde
Redaktion: Dr. Robert Walser (verantwortl.),
Dominik Fröhlich
Fotos: Akademie
Anschrift von Verlag u. Redaktion:
Katholische Akademie in Bayern,
Mandlstraße 23, 80802 München
Postanschrift: Postfach 401008,
80710 München,
Telefon 089/38 10 20, Telefax 089/38 10 21 03,
E-Mail: info@kath-akademie-bayern.de
Druck: Kastner AG – Das Medienhaus,
Schloßhof 2 – 6, 85283 Wolnzach.
zur Debatte erscheint zweimonatlich.
Kostenbeitrag: jährlich E 35,- (freiwillig).
Überweisungen auf das Konto der Katholischen Akademie in Bayern, bei der LIGA Bank:
Kto.-Nr. 2 355 000, BLZ 750 903 00
IBAN: DE05 7509 0300 0002 3550 00
SWIFT (BIC): GENODEF1M05.
Nachdruck und Vervielfältigungen jeder Art sind nur mit Einwilligung des Herausgebers zulässig.



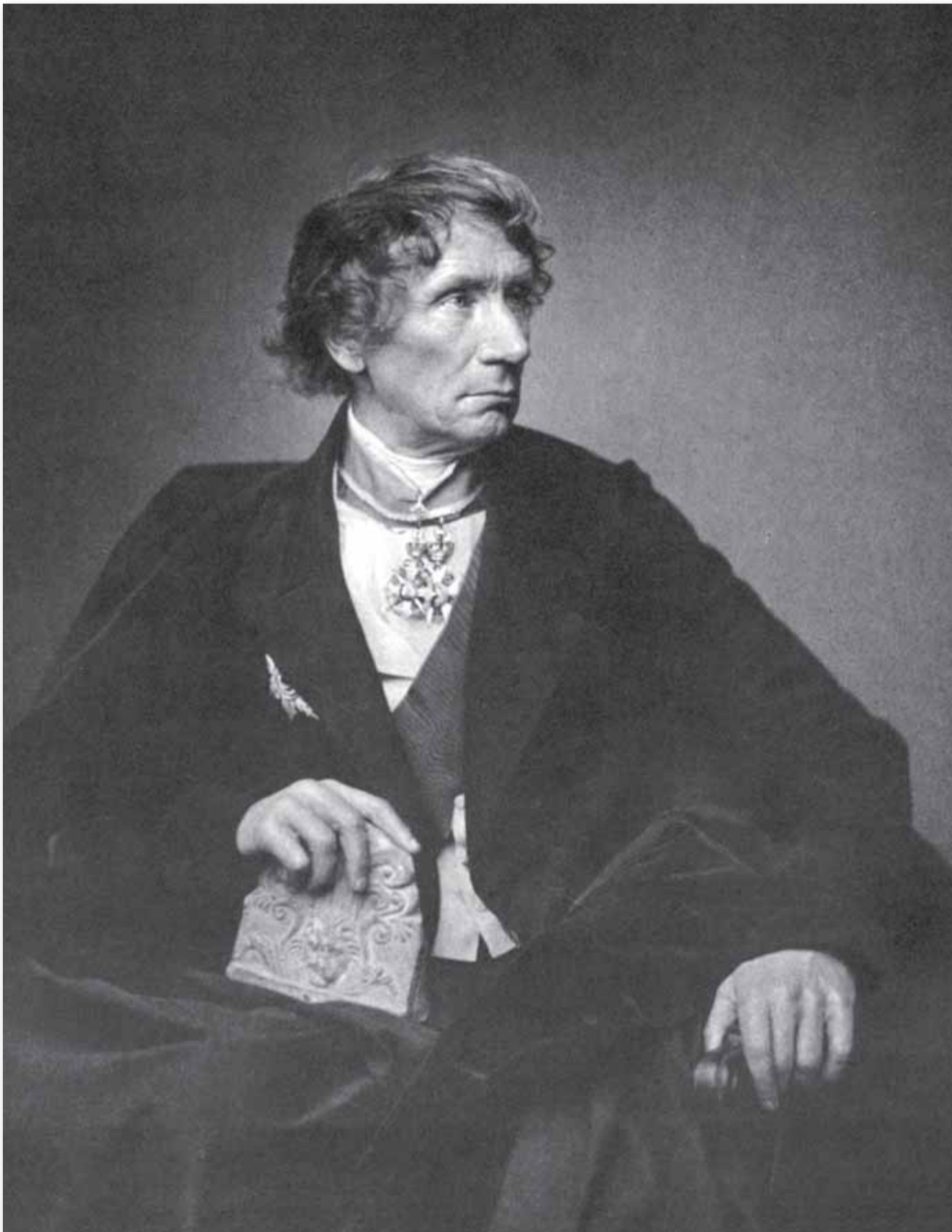


Foto: Glyptothek

Abb. 2: Leo von Klunze (hier ein Gemälde von Franz Hanfstaengl) griff beim Entwurf vieler seiner bedeutenden Bauten und Aktivitäten als Kunstsammler auf Überlegungen und Konzeptionen Winckelmanns zurück.

Polen

Unter etwas anders gelagerten historischen Voraussetzungen ist Stanislaw Kostka Potocki (gestorben 1821, Staatsmann, Bildungsminister) dreibändiges Werk *Winkelman Polski. O sztuce u dawnych* (Polnischer Winckelmann. Über die Kunst der Alten) zu sehen. Er hatte Winckelmanns Kunstgeschichte ins Polnische übersetzt, über die klassische Antike hinaus aber durch Denkmäler der Kunst der Chaldäer, Perser, Chinesen und Inder erweitert. Potocki wuchs mit Winckelmanns Schriften auf, wanderte auf seinen Spuren in Italien

durch Rom und Neapel, lernte hier wichtige Intellektuelle kennen, die den deutschen Gelehrten noch gekannt hatten. Selbst gehörte er aber der neuen polnischen Generation an, die eine wechselvolle Zeit, die der französischen Revolution, der napoleonischen Kriege und der Veränderungen, die nach dem Wiener Kongress (1815) eintraten, persönlich erlebte. Ob Zufall oder nicht, der erste Band des *Winkelman polski* erschien unmittelbar nach der Unterzeichnung der Schlussakte des Wiener Kongresses, in der der Name *Königreich Polen* auftauchte, womit die Polen die Hoffnung

auf Erhalt des Polentums verknüpften, die Freiheitsthesen im nationalen Sinne ein wichtiges tagespolitisches wie nationales Faktum war. Ausgiebig diskutierte Potocki in seiner Einleitung Winckelmanns und Heynes konträre Positionen zum Verhältnis von Kunst und Freiheit, um zu begründen, warum Winckelmanns Freiheitsbegriff ihm wichtig war, adaptierbar im Kontext der nationalen Freiheit Polens und des neuen Programms der kulturellen Bildung. Letzteres ging nur über die Ausbildung der polnischen Sprache selbst, durch erste Übersetzungen von ästhetischen und künstlerischen Termini ins Polnische,

die es noch nicht gab, und nun erst ins Polnische eingeführt wurden. Seine Übersetzung wurde zugleich zum Bildungsbuch der polnischen Sprache. Nahezu zeitgleich erschien sein Werk *Über Sprache und Stil* mit Überlegungen zur Schönheit und Fähigkeit der polnischen Muttersprache.

Spanien

Die mögliche Sprengkraft der Freiheitsthesen Winckelmanns vor 1800 hatte man durch die französischen Ausgaben auch in Spanien im Blick. 1784 verfasste Diego Antonio Rejón de Silva (1754-1796), Mitglied der Akademie San Carlos und der Königlichen Spanischen Akademie für Sprache, eine Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Seine Übersetzung widerspiegelt das Bestreben um Erneuerung des klassischen Ideals der Antike ebenso wie die neue kritische Haltung gegenüber der Korruption des Ancien Régime in Spanien. Diese politische Positionierung fiel aber in die Zeit starker antirevolutionärer Reaktionen und kulminiert im rigiden königlichen Erlass vom 13. Dezember 1789. Es wurden „alle revolutionären Bücher und Schriften verboten, die das Volk gegen die legitime Macht aufhetzen“, genauer, gegen die „Rasse von Philosophen“ und „Verteidiger der Freiheit“, die die vom König gesetzte Ordnung in Gefahr brachten. De Silvas fertige Übersetzung erblickte nie das Licht der Welt, insbesondere nachdem er zusammen mit dem aufgeklärten Minister Floridablanca kurze Zeit darauf verbannt wurde. Das druckfertige Manuskript verblieb im Bibliotheksarchiv der Königlichen Akademie der Schönen Künste San Fernando.

Der neue klassizistische Kunststil, kaum eingebunden in aufklärerisches Denken, ging von Winckelmanns engem Freund Anton Raphael Mengs (1728-1779), Hofmaler des spanischen Königs, und seinen Schülern aus. Mengs eigenem kunsttheoretischem Werk, *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, fehlte bekanntlich der politische Impetus. Aber beide teilten die ästhetischen Ideale der Antike und die Auffassung, dass es nur einen Weg zur Kunst durch Nachahmung der Antike geben könne, nämlich vor Abgüssen antiker Plastik zu lehren, an ihnen diejenigen Teile auszuwählen, die ideale Vollkommenheit ausdrücken.

In diesem Sinne veränderte Mengs seit 1763 den Lehrplan und stellte der Madrider Akademie San Fernando seine eigene Abguss-Sammlung zur Verfügung, weil die vielen Abgüsse, die Karl III. in Neapel von den herkulanischen und pompejanischen Funden hatte herstellen lassen, bis 1776 nicht gezeigt werden durften, solange in Neapel nicht alle dortigen Abgüsse zu sehen waren. Dieser neue Akademiegedanke wurde wie die Schriften von Mengs und Winckelmanns samt Abgüssen nach antiken Skulpturen auch in die spanischen Kolonien Amerikas getragen, wo sie sich noch heute in Mexiko-City etwa erhalten haben.

Dänemark

Einen ähnlichen Einfluss über die Kunstakademie bewirkte Johannes Wiedewelt (1731-1802) in Dänemark. In Rom wohnte Winckelmann zunächst bei diesem jungen Bildhauer aus Kopenhagen, der neben Mengs, dessen Vater gebürtiger Däne war, sein intensivster Gesprächspartner wurde und auch dessen ästhetische wie wissenschaftliche Methodik annahm. In Kopenhagen wurde er Hofbildhauer und schließlich 1772 zum Rektor der Akademie, wo er seine Studenten den neuen Stil lehrte. Schon 1762 erschienen Wiedewelts

Werk *Gedanken über den Geschmack in den Künsten im Allgemeinen*, eine dänische Programmschrift, die ganze Passagen aus Winckelmanns Schriften aufnahm. In den folgenden Jahrzehnten absolvierten viele Künstler die Kopenhagener Akademie, Nicolai Abildgaard (1743–1809), Asmus Jacob Carstens (1754–1798), Johann Christian Dahl (1788–1857), Alexander Trippel oder Bertel Thorvaldsen (um 1770–1844), um nur einige zu nennen, die mit Wiedewelts wie Winckelmanns Gedankenwelt vertraut wurden, dort ihre Studien.

England

In England war es ebenfalls die Akademie, wo sich Spuren der Rezeption Winckelmanns finden lassen, denn es gab bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts keine Übersetzung der Winckelmannschen Kunstgeschichte. Allein die *Gedanken über die Nachahmung* wurden von Johann Heinrich Füssli (1745–1832), der bald als Lehrer der Royal Academy in London angehörte, übersetzt, wenn auch in Passagen eigenwillig. Auch andere Lehrer der Royal Academy fanden Winckelmanns Kunstgeschichte attraktiv, weil sie eine normative Schönheitslehre enthielt, ohne dass man die Geschichtlichkeit von Kunst und Kunstepochen wirklich verfolgen musste. Wie in Deutschland sahen viele in Winckelmann vor allem den klassischen Ästhetiker. Zur Lehre des Normativen antiker Kunst gehörten mit Winckelmann stilistische Analysen und die Beschreibung der Formen auf der einen Seite und die historische Sicht auf die Kunst andererseits.

Geschichtliche Überlegungen spielten zunächst in den Vorlesungen der Royal Academy kaum eine Rolle, man interessierte sich für mehrere künstlerische Modelle in der Vergangenheit, die für die Ausbildung des Geschmacks, die Regeln und Grundsätze der Komposition nützlich schienen. Das änderte sich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, als die Analyse des künstlerischen Ideals der Antike europaweit interessant wurde, auch um die Kunstentwicklung historisch zu sehen. Füssli benutzte in seinen Vorlesungen auch Winckelmann-Texte, besonders zu den frühen Epochen, um die ästhetische Bedeutung der Umrisslinie herauszuarbeiten.

Darin ist ihm ein anderer Lehrer der Akademie, John Flaxman (1755–1826), gefolgt. Unter seinen Literaturempfehlungen fehlt Winckelmann nicht. Gut belegt ist die Winckelmann-Lektüre in den Vorlesungen des Architekten Sir John Soane (1753–1837), der die französische Ausgabe der Winckelmannschen Kunstgeschichte gründlich gelesen hatte. Die Vorlesungen begannen mit einem Kapitel über Geschichte im engeren Sinne, gefolgt von Vorlesungen über eine formgeschichtliche „Grammatik“ der Architekturelemente.

Winckelmanns Kunstgeschichte in Deutschland

Das meist rezipierte Werk Winckelmanns in Deutschland wurde die *Geschichte der Kunst des Alterthums*, zur Ostermesse 1764 erschienen. Die noch sogleich erschienenen Besprechungen – übrigens auch englische – verstanden es, die Prinzipien des neuen kunstgeschichtlichen Sehens den Lesern plausibel zusammenzufassen, nämlich dass man die antiken Werke nach künstlerischen Eigenheiten der Völker, der Zeiten und Künstler ordnen müsse, eingebunden in die jeweilige historische Entwicklung der einzelnen Völker, unterschieden in Stilepochen des Wachstums, Blüte, Veränderung und Verfall der Kunst. Da die antiken Denkmäler überwiegend ohne Inschriften und damit



Abb. 3: In den Gedanken über die Nachahmung Griechischer Werke in Malerey und Bildhauer-Kunst von 1755, seiner Erstlingschrift, hatte

Winckelmann den Künstlern die Einfachheit und Natürlichkeit der Griechen als Vorbild empfohlen. Das Faksimile zeigt das Titelblatt.

ohne Möglichkeiten einer Zuweisung an bekannte antike Künstler erhalten waren, war mit Winckelmann eine Methode eingeführt, die überwiegende Zahl der unbenannten Denkmäler in einen, zumindest in Anfängen definierten chronologischen Kunstverlauf zuzuordnen.

Die visuell erfass- und beschreibbaren formalen Eigenheiten habe der Autor, berichteten die Rezensenten, auch für die ägyptische und die etruskische Kunst dargelegt und zugleich in deren geschichtlichen Verlauf eingebunden. Die Rezensionen blieben meist ohne Bewertungen, auch weil die methodische Erprobung des Winckel-

mannschen Systems der Kunst erst bevorstand, der methodische Paradigmenwechsel in der Erforschung der Antike daher erst allmählich erkennbar wurde. Die Autoren dieser Rezensionen sind seine ersten gründlichen Leser und trugen vielleicht mehr zur Verbreitung seines Systems der Kunst bei als die Lektüre seines Werks selbst.

Die Italienreisenden nach Winckelmanns Tod nahmen seine Kunstgeschichte durchaus in die Hand, wie wir von Karl Philipp Moritz (1753–1796) oder Johann Wolfgang von Goethe wissen. Winckelmanns Ideen begleiteten Goethe auf seiner Italienreise 1786/1788,

auf der er die italienische Übersetzung von Carlo Fea erwarb und las. Für Goethe war das Buch ein „dauerhafter Winckelmannscher Faden, der uns durch die verschiedenen Kunstepochen leitet.“ Er las nachweislich das wichtige Kapitel mit dem Titel *Vom Wachstume und dem Falle der Griechischen Kunst, welche in vier Zeiten und ebenso viel Stile können gezählt werden*.

Im Brief an Herder vom 27. Januar 1787 heißt es: „Das wichtigste, woran ich nun mein Auge und meinen Geist übe, sind die Style der verschiedenen Völker des Alterthums und die Epochen dieser Style in sich [...]“. Diese



Abb. 4: Winckelmanns wohl berühmteste Schrift war Die Geschichte der Kunst im Altertum von 1764. Hier das Faksimile des Titelbildes.

neue stilgeschichtliche Sicht faszinierte ihn und viele andere, die sich mit Winckelmanns Kunstgeschichte auf den Weg in den Süden machten. Seine Kunsturteile und sein neues Ordnungssystem wurden zudem durch Johann Jacob Volkmann (1732-1803) weitergegeben. Er war mit Winckelmann befreundet und begann bereits 1766 an seinen, auch von Goethe benutzten, *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien*, Leipzig (1770-1771), zu arbeiten. Darin hieß es: „Ich hatte das Vergnügen, woran ich wegen des unglücklichen Endes von den sel. Winckelmann nie ohne Rührung gedenke, die Reise in seiner Gesellschaft zu thun, da mir solche desto

unterrichtender ward.“ Volkmanns Beschreibung Italiens – das Buch wurde zu einem *Baedecker* der Goethezeit – übernahm auch die berühmten Beschreibungen der Belvedere-Statuen im vollen Wortlaut.

Mit Winckelmanns Buch in der Hand war der dauerhafte Faden zur Orientierung gefunden: Man übte sich in der Folge vor den antiken Originalen oder in Deutschland in den gerade entstehenden Abguss-Sammlungen – etwa in Mannheim – in Unterscheidung von Stil und Zeit der verschiedenen Kulturen. Mit einer Faszination hatte man auch die neue Hermeneutik Winckelmanns zur Deutung antiker Denkmäler auf-

genommen, die Themen der griechischen Mythologie als Schlüssel zu ihrem Verständnis in den Mittelpunkt stellte. Die Deutungsversuche führten zur intensiveren Beschäftigung mit griechischer Literatur und damit zu einem breiten fächerübergreifenden Diskurs über antike Werke.

Leo von Klenze und Winckelmann

Künstler übernahmen in dieser Zeit gern die Rolle des Kunstarchäologen in einer Wissenschaft, die inzwischen durch Heyne weitgehend philologisch ausgerichtet war. Im Berliner Alten Museum kam es 1830 zur Gründung

der öffentlichen Sammlungen für Skulpturen und Abgüsse unter der Leitung des Bildhauers Christian Friedrich Tieck (1776-1851), und in München war federführend für Bau und Einrichtung der Glyptothek Leo von Klenze. Natürlich schickte man Klenze (und Graf Rechberg) 1815 nach Paris, als die Alliierten den Weg frei gemacht hatten, die von Napoleon nach Paris verschleppten Kunstwerke in die europäischen Sammlungen zurückführten.

Manche Sammlungseigentümer konnten die Transportkosten nicht begleichen und mussten verkaufen. So standen auch Antiken der Villa Albani zum Verkauf. Bekanntlich versuchte Klenze um fast jeden Preis, die Eirene, die Büste des Fauns mit dem Flecken und die Athena-Büste der Albani-Sammlung zu erwerben, Objekte, die Winckelmann intensiv besprochen hatte. Als ein überzeugter Anhänger und Bewunderer Winckelmanns, dessen Schriften für ihn, wie Raimund Wünsche es ausdrückte, die „ästhetische Bibel“ war, war er besonders an solchen Skulpturen interessiert. Schließlich waren es durch Winckelmann geadelte Kunstwerke, und seine Wertungen galten als unantastbar.

Klenze hatte auch den „dauerhaften Faden“ Winckelmanns bei der Konzeption der Glyptothek 1815–1830 aufgenommen – bereits in Paris, wo er die erstmals im *Musée des monuments français* eingeführte historische Ordnung der Kunst Frankreichs kennengelernt hatte, eine Ordnung, die sich ebenfalls auf Winckelmanns Ideen stützte. Klenze hatte im Sinne Winckelmanns in der Glyptothek durch die chronologische Anordnung der Antiken in Epochen Säulen in die Zukunft weisen. Er konnte diese Konzeption gegen seinen Münchener Rivalen Martin von Wagner durchsetzen, der, wie üblich, die Antiken lieber nach Themen der antiken Götterlehre ordnen wollte. Auch sein Lehrer Alois Hirt plante für das von Schinkel 1823–1830 realisierte Berliner Museum eine solche traditionelle thematische Aufstellung.

Durch die funktionierende antinapoleonische Achse München-Sankt Petersburg erhielt Klenze den Auftrag für den Bau der Petersburger Neuen Eremitage nach dem München-Besuch des russischen Zaren Nikolaus 1838, der begeistert von Klenzes Glyptothek und Pinakothek war. 1839 wurde Klenze dieser Erweiterungsbau in Sankt Petersburg angetragen. Bei der Ausgestaltung der Innenräume finden sich einige überraschende Eigenheiten, die auf Anregungen zurückgehen, die Klenze auf seiner Reise nach Italien, die über Paestum mit seinen frühen dorischen Tempeln bis Sizilien nach Agrigent führten, zurückgehen dürften. Etwa der Saal der 80 Säulen, in der die griechischen Vasen ausgestellt wurden, also Kleinformatiges mit einer monumentalen Architektur verbunden wurde.

Er kombinierte Winckelmanns geographische Erkenntnis, dass die lange als etruskisch bezeichneten Vasen griechisch seien, geschaffen von Griechen im südlichen Italien und Sizilien mit den ebendort noch stehenden griechisch dorischen Tempel von Paestum und Agrigent. In Sizilien war Klenze ein besessener und perfekter Zeichner und Vermesser an den Ruinen des sog. Concordia- und Zeus-Tempels im Winter 1823/24. Allein den Zeus-Tempel suchte er über drei Wochen zeichnerisch zu erfassen. Seine Bemühungen um die Rekonstruktion dieses größten Tempels der griechischen Welt war vielleicht kein wirklicher Gewinn für die Bauforschung, aber es ging ihm darum, die Regeln dorischer Baukunst zu beherrschen: „Diese Tempel haben nichts Geheimnisvolles, wir besetzen das gesamte

architektonische Alphabet, wenn wir das Alphabet schreiben, können wir neue und treffliche Werke hervorbringen“ – eine Aufforderung, die Winckelmann im Hinblick auf die griechische Kunst ein halbes Jahrhundert zuvor geäußert hatte.

Die Neubewertung der frühen dorischen Baukunst war schon Winckelmanns Leistung gewesen, die er bereits 1759 mit *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien* vorgenommen hatte. Er entwickelte eine ästhetische Neubewertung zu Maß und Regel des Dorischen, die die Schönheit eines Bauwerkes bestimmen: „In der Baukunst ist das Schöne mehr allgemein, weil es vornehmlich in der Proportion besteht: denn ein Gebäude kann durch dieselbe allein, ohne Zierrathen, schön werden und seyn.“ Er trug dazu bei, die Einfachheit und Größe der dorischen Baukunst zum Durchbruch in Europa verhelfen zu haben; man findet sie auch in Klenzes Architekturauffassung.

Am Jupiter-Tempel von Agrigent hat sich Klenze beteiligt, auch mit dem Problem der singulären Atlantenfiguren und ihrer Rekonstruktion, ein antikes Motiv, das er für den imposanten Hauptportikus der Neuen Ermitage eindruckvoll aufnahm. Denn die Idee der riesigen Altanten ließ Klenze nicht mehr los, bereits in einem frühen Entwurf für die Walhalla tauchen sie auf, und in Petersburg stehen jene zehn riesige geschürzte Atlanten aus feinsten polierten schwarzen Serdabolischen Granit.

Klenze traf auch die Auswahl der 28 Figuren in den Nischen der Fassade der Neuen Ermitage, Statuen berühmter Künstler und Gelehrter von der Antike bis ins 18. Jahrhundert. Darunter findet sich auch eine Winckelmann-Statue. Die Winckelmann-Statue, 1840–1843 von Nikolai Ustinov nach Entwurf von Leo von Klenze geschaffen, überrascht an dieser Stelle nicht wirklich. Klenzes Förderer, Ludwig I., gab allein drei Büsten Winckelmanns in Auftrag. Winckelmann-Statuen aber gab es in den 1840er–50er Jahren auch in Berlin, geschaffen von Ludwig Wichmann (1788–1859), einem Schüler von Johann Gottfried Schadow (1764–1850) und Mitarbeiter von Daniel Rauch (1777–1857), für die Säulenhalle des Alten Museums in Marmor und in Bronze für seine Geburtsstadt Stendal.

Es ist die Zeit der Monumentalisierung Winckelmanns, die Goethe in seinem *Winckelmann und sein Jahrhundert* 1805 eingeleitet hatte. Zunehmend ging der Blick weg von seinem Werk und hin zu seiner herausragenden Persönlichkeit als Gründerheros, der durch Statuen und andere Formen der Heroisierung wie Winckelmann-Feste oder Winckelmann-Programme geehrt wurde. Die Veränderung in der Winckelmann-Rezeption im späten Klassizismus hatte etwa Friedrich Nietzsche (1844–1900) im Blick, der die eingetretene Kluft zwischen dem Aufklärer Winckelmann und dem ästhetischen Klassizismus klar benannte. Der 27-jährige Nietzsche notierte sich in der Niederschrift zu seiner *Geburt der Tragödie* (1873): „Zum Schluss: an Winckelmann anzuknüpfen: Erklärung der Einfalt und Würde des Hellenischen.“ Die Erklärung, die er dann ausführte, war Gegenpol zum Dionysischen, eben das Apollinische als harmonisches Maß in der Kunst. Nietzsches Antikebild sah durchaus kritisch auf den von der Weimarer Klassik vereinnahmten und kanalisiertem Winckelmann und auch auf den normativen Klassizismus, der in seiner vielfältigen Verflachung zwar im späteren 19. Jh. nachlebte, wobei die ästhetische Normativität der antiken Kunst kaum noch Anhänger fand. □

„Torniamo a Roma“ – Scheideweg in Regensburg und Tod in Triest

Edith Heindl

„Und wie ein Donnerschlag bei klarem Himmel fiel die Nachricht von Winckelmanns Tod zwischen uns nieder.“ Mit diesen Worten nahm Johann Wolfgang von Goethe den Tod Johann Joachim Winckelmanns am 8. Juli 1768 auf. Der 19-jährige Goethe fiel in Leipzig von einer Aufregung in die andere. Kurz zuvor noch hatte das intellektuelle Deutschland die Nachricht enthusiastisch, der Ideengeber der europäischen Klassik besuche nach dreizehn Jahren Rom-Aufenthalt zum ersten Mal wieder seine Heimat Deutschland.

1717 als Schustersohn in Stendal in der Altmark geboren, reüssierte der ambitionierte Provinzgelehrte Winckelmann in Rom zum *Präfekten der römischen Altertümer*, dem obersten Antikenaufseher im Vatikan. Als Altertumswissenschaftler von Weltrang wurde er zum Verkünder einer neuen Vision von Kunst, dessen Antikenbild und Ästhetik bis heute leitende Parameter sind. Goethe widmete seine Programmschrift *Winckelmann und sein Jahrhundert der Strahlkraft* des Ausnahmegelehrten, der als Autor der *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* und der *Geschichte der Kunst des Altertums* bereits zu Lebzeiten international rezipiert wurde.

1755, im Erscheinungsjahr seiner ersten Schrift *Gedanken über die Nachahmung*, besuchte Winckelmann Regensburg das erste Mal auf dem Weg in ein neues Leben nach Rom. Hiervon ausgehend spannt mein Vortrag den biographisch-geographischen Bogen zu Winckelmanns zweitem Regensburg-Aufenthalt. 1768 brach Winckelmann seine Deutschlandreise in Regensburg ab, um über Triest an seinen Sehnsuchtsort Rom zurückzukehren. Das Motto des Vortrages „Torniamo a Roma“ (Kehren wir nach Rom zurück) folgt dem hierfür leitmotivischen Zitat Winckelmanns.

Winckelmanns erster Besuch in der Stadt des immerwährenden Reichstages erfolgte im Zuge seiner Übersiedlung nach Rom. Gerade zum Katholizismus konvertiert und existentiell abgesichert durch ein zweijähriges Stipendium des sächsischen Königs reiste er im September 1755 von Dresden über Eger, Amberg, Regensburg und Neuburg an der Donau weiter nach Augsburg, Tirol, Innsbruck, Trient und Venedig nach Rom, seinem neuen Lebensmittelpunkt.

An seinen Jugendfreund Berendis schreibt Winckelmann am 20. Dezember 1755: „Liebster Freund und Bruder! Heute als den Mittwoch, da ich dieses schreibe, sind es eben vier Wochen, daß ich in Rom gesund und vergnügt, nach einer Reise von ganzen acht Wochen, angelangt bin. Ich ging von Dresden über Eger, Amberg in der Oberpfalz, Regensburg bis nach Neuburg [sic!] an der Donau, durch Extrapost mit einem jungen Jesuiten in einer höchst peinlichen Gesellschaft, die ich aber nicht reüssieren konnte [...]. Ich hatte noch überdies ein Präsent von 120 Dukaten an das Kollegium zu Regensburg bei mir, welches machte, daß ein jeder sich bemühte mir zu dienen. In Regensburg habe ich die Bibliothek des Herrn Grafen von Palm gesehen, welches eine der größten Privatbibliotheken werden wird, wenn der Besitzer fortfährt, wie er angefangen.“



Dr. Edith Heindl, Kunsthistorikerin, Regensburg

Das von Winckelmann erwähnte Kollegium ist das vormalige Kloster Mittelmünster St. Paul und spätere Regensburger Jesuitenkolleg am Jesuitenplatz, das 1809 im Zuge des napoleonischen Sturmbeschlusses abgebrannt ist. Mit der überregional bekannten Bibliothek des Reichsgrafen von Palm erwähnt der Bibliothecarius Winckelmann eine der großen adeligen Regensburger Privatbibliotheken der Aufklärung, die nach dem Tod ihres Besitzers zerschlagen und um 1800 versteigert wurde.

1763 gab es in Rom eine indirekte Berührung mit Regensburg durch die Begegnung Winckelmanns mit dem achtzehnjährigen Karl Theodor von Dalberg. Der damalige Domherr zu Mainz und spätere Fürstbischof von Regensburg (1802–1817) unternahm eine Kavaliertour nach Italien. Gerade von Papst Clemens XIII. zum *Scrittore* und *Commissario delle Antichità della Camera Apostolica* ernannt, was Winckelmann mit Antiquar und schließlich Präsident der römischen Altertümer übersetzte, war es eine von Winckelmanns Aufgaben, hochstehende Reisende als Cicerone durch Rom zu führen, so auch Dalberg. Während Dalberg nüchtern notierte, „die Kunstschatze Roms unter Winckelmanns Anleitung angesehen“, war jener von Dalbergs Person und seinem Interesse an der römischen Kunst so eingenommen, dass er ihm eine Schrift *Über den verderbten Geschmack in Künsten und Wissenschaften* widmen wollte.

Fünf Jahre später unternahm Winckelmann seine lange geplante Deutschlandreise mit den beiden lebenswegweisenden Stationen Regensburg und Triest. 13 Jahre lagen zwischen Winckelmanns Aufbruch aus Deutschland und seiner Deutschlandtour 1768. Der Grund von Winckelmanns Reise bleibt ebenso ungeklärt wie deren Abbruch. Am plausibelsten erscheint, dass der eigentlich reisemüde Gelehrte den immer drängenderen Einladungen seiner Freunde und Bewunderer folgte.

Am 10. April 1768 trat Winckelmann auf dem Landweg seine wiederholt aufgeschobene Deutschlandreise an. Die

Reiseroute führte von Rom über Bologna, Venedig und Verona, über die Alpen durch Tirol nach Augsburg, München und Regensburg. Anschließend waren Aufenthalte in Wien, Prag, Leipzig, Dessau, Dresden, Nothnitz, Braunschweig, Berlin, Hannover und Göttingen vereinbart. Im Herbst wollte Winckelmann von der Schweiz aus nach Italien zurückkehren.

Die fünfwöchige Deutschlandreise ist vor allem von Winckelmanns Reisebegleiter Bartolomeo Cavaceppi dokumentiert. Dessen Reisebericht im zweiten Band seiner *Raccoltà* flankiert Winckelmanns spärliche Korrespondenz. Der Bildhauer und Antikenhändler galt als bedeutendster Restaurator antiker Skulpturen in Rom.

Je weiter sich Winckelmann von Italien entfernte, desto unkalkulierbarer wurde seine Verfasstheit. Auf der beschwerlichen Fahrt in der Postkutsche durch die Tiroler Alpen entwickelte Winckelmann laut Cavaceppi eine „mania e aversione incredibile“ gegen die „abscheulich hohen Berge“ und die ärmliche „abgeschmackte Bauart“. In Winckelmanns Ausbruch äußert sich mehr als die Ablehnung eines ungeschätzten Baustils oder einer Landschaft. Er artikuliert vielmehr die physische Abscheu gegenüber einer Lebensform. Hier deutet sich das Hiat zwischen nordalpiner und mediterraner Lebenswelt, zwischen ländlicher Enge und urbaner Freiheit an, das auf Winckelmanns Weiterreise als biographischer Abgrund weiter aufbrechen sollte.

Die elegante römische Urbanität, die er vermisste, sollte seine Reise nach Bayern prägen, wo sich sein seelischer Zustand zunehmend verschlechterte. Den verstimmt und unzufriedenen Winckelmann schleppte Cavaceppi – „lo strascina“ – wie er auf Italienisch schrieb, von München nach Regensburg förmlich mit. In Regensburg traf Winckelmann den unumkehrbaren Entschluss, unverzüglich nach Rom zurückzureisen. Auf Cavaceppis Fragen nach seinem Befinden und Vorhaben antwortete er geradezu mantraartig „Torniamo a Roma“.

Im Gegensatz zu Winckelmanns erstem Regensburg-Besuch sind – wohl aufgrund seiner Verfassung – weder Ankunftsdatum noch Aufenthaltsdauer oder Unterkunft in Regensburg für Anfang Mai 1768 überliefert – weder von Winckelmann noch von Cavaceppi. Cavaceppi erwähnt nur das Ankommen in „Ratisbona“ und konzentriert seine weitere Beschreibung ganz auf den unkalkulierbaren Zustand Winckelmanns. Das *Curbayerische Intelligenzblatt* von 1768 vermerkt Winckelmanns und Cavaceppis Besuch in München ebenso wenig wie das *Regensburgische Diarium* deren anschließenden Aufenthalt in Regensburg.

Als wichtige Primärquelle für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts notiert das in den Jahren zwischen 1760 und 1810 als amtliches Mitteilungsblatt wöchentlich in Regensburg erscheinende *Regensburgische Diarium* auch die jeweils in der Stadt „angekommenen und abgegangenen Herrschaften und Passagiers“ sowie deren Unterkunft. Unter den internationalen Regensburg-Besuchern sind in dem Zeitraum zwischen Ende April und Anfang Mai weder ein *Signor Cavaceppi* noch ein *Signor Giovanni* verzeichnet, dem Prenonym, unter dem Winckelmann inkognito reiste. Regensburg war bis Mitte des 19. Jahrhunderts von einer Stadtmauer umgeben, so dass Winckelmanns Einfahrt mit dem Postwagen wohl über das Peterstor als der landseitigen Haupteinfahrt von Süden erfolgt ist. (siehe **Abb. 1, Seite 8**)

Winckelmanns und Cavaceppis Abreise aus Regensburg kann auf dem

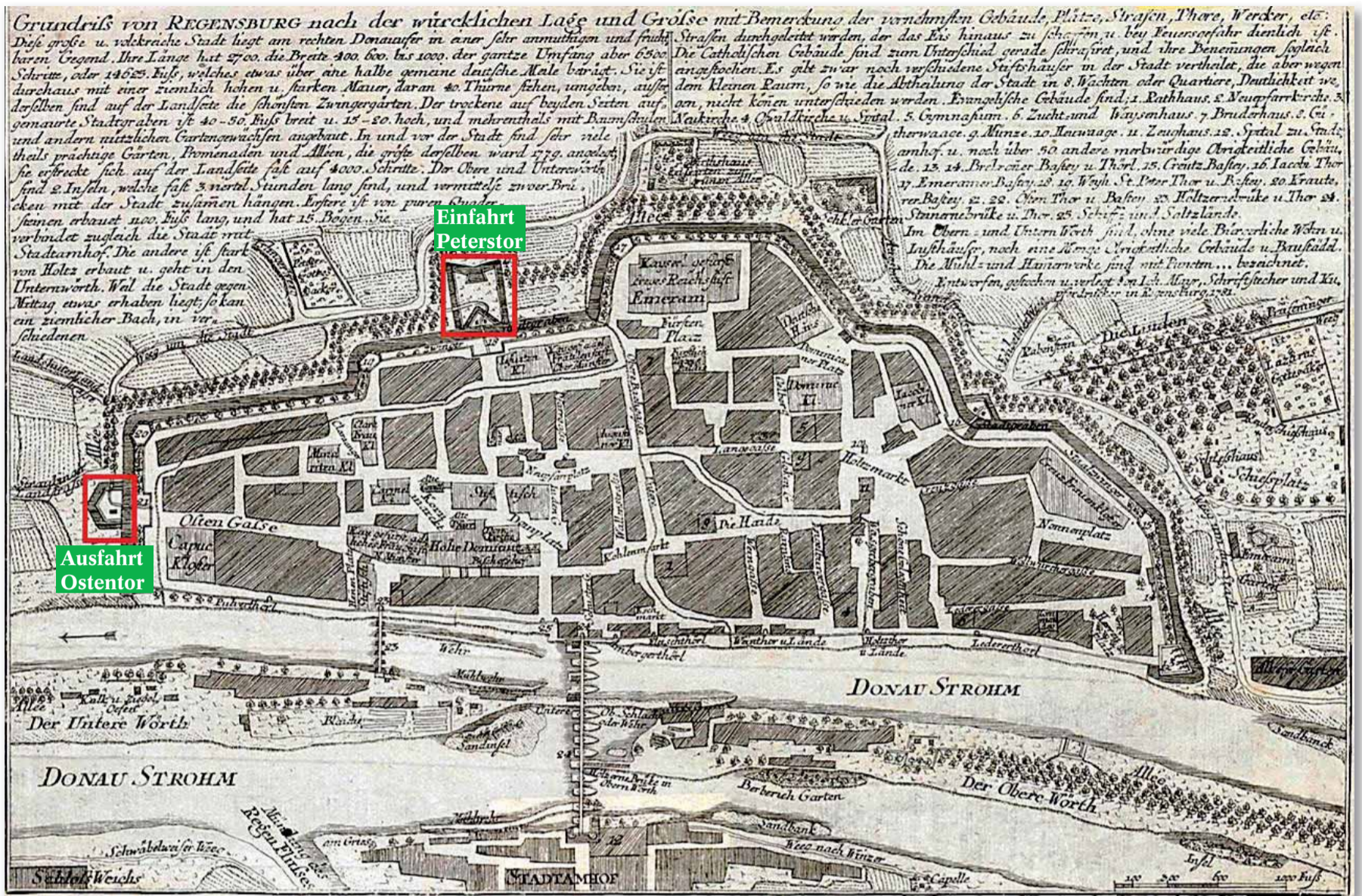


Abb. 1: Regensburg war bis Mitte des 19. Jahrhunderts von einer Stadtmauer umgeben, so dass Winkelmanns Einfahrt mit dem Postwagen wohl über das Peterstor als der landseitigen Haupteinfahrt von Süden erfolgt ist. Die Abreise erfolgte über das Ostentor.

Landweg zwischen 6. und 8. Mai angenommen werden, da die gemeinsame Ankunft in der nächsten Reiselstation Wien für den 12. Mai dokumentiert ist. Wien war von Regensburg aus aufgrund der guten Postkutschenverbindung mit dem Postwagen in sechs Tagen zu erreichen. Per posta – also im eigenen oder geliehenen Wagen auf der Route der Thurn und Taxis'schen Poststationen – erreichte der Wiener Cours sein Ziel „zum Ostentor hinaus“ über Straubing, Passau und Linz sogar in vier Tagen. Vor allem letztere Verbindung ist aufgrund ihrer Schnelligkeit ebenso als Transportweg in Betracht zu ziehen wie der noch raschere Wasserweg per Schiff.

Spekulation bleibt auch, wo die beiden Reisenden in Regensburg nächtigten – Cavaceppi spricht von einer *albergo*: Neben den Kaiserherbergen 3 *Helme* und dem *Goldenen Kreuz* am Haidplatz war das *Weißes Lamm* am Donauufer, wo später Goethe und Mozart nächtigten, eine renommiert-politisch bevorzugte Übernachtungs-Adresse für Personen von Stand.

Laut Cavaceppi schrieb Winkelmann aus Regensburg zwei heute verschollene Briefe nach Rom. In einem Schreiben kündigte er Kardinal Albani seine Rückkehr nach Rom an und versichert seiner „Ehrwürdigen Eminenz, daß alles Gold in der Welt ihn nicht bewegen könne, Rom aufzugeben.“ In dem zweiten Schreiben aus Regensburg

bat er den Zeichner und Kupferstecher Niccolo Mogalli, seine römische Wohnung für seine Ankunft vorzubereiten.

Über den Grund für den außerplanmäßigen Abbruch von Winkelmanns Deutschlandreise in Regensburg kann nur spekuliert werden. In der selbstbestimmt gegen äußere Einflüsse getroffenen Entscheidung erweist sich der Risikostrategie Winkelmanns als *homo viator in bivio*, als Wanderer am Scheideweg, der in das *liberum arbitrarum* der Willens- und Wahlfreiheit gestellt war. Anders als Prodikos Lebenswahl-Parabel von *Herakles am Scheideweg*, wo sich der mythische Held voraussehbar zwischen Tugend und Laster entscheiden kann, ist Winkelmann in das freie Spiel der Kontingenz gestellt. Vier Faktoren, die meines Erachtens für Winkelmanns multifaktorielle Entscheidung wesentlich waren, nehme ich im Folgenden in den Blick.

Als erster Punkt zu nennen wären gesundheitliche, psychische und reisetechische Gründe. Eigentlich reiseunwillig und gesundheitlich angeschlagen scheint auch Winkelmanns psychische Belastungsgrenze in Regensburg die Klimax erreicht zu haben. Voraussetzung war die Disposition eines intellektuellen *workaholic*, dessen Gesundheit von der jahrzehntelangen Nacharbeit bis an die Grenzen der psychosomatischen Belastbarkeit gezeichnet war. Cavaceppi zufolge verfiel Winkelmann in Regensburg gänzlich in *malinconia*.

In Wien angekommen, äußerte sich Winkelmann am 12. Mai in einem Brief an seinen Freund Stosch: „Diese höchst beschwerliche Reise hat mich – anstatt mich zu belustigen außerordentlich schwermütig gemacht und da es nicht möglich ist, mit der benötigten Bequemlichkeit dieselbe zu machen, und fortzusetzen, folglich kein Genuß ist – sehe ich kein Mittel mein Gemüt zu befriedigen und meine Schwermut zu verbannen als nach Rom zurückzukehren [...] Ich habe mir von Augsburg an die größte Gewalt angetan, vergnügt zu sein aber mein Herz spricht nein, und der Widerwille gegen diese weite Reise ist nicht zu überwinden. Ich müsste auf meiner Reise in hundert Städten anhalten und ebenso oft von neuem zu leben anfangen. So bin ich überzeugt, dass für mich außer Rom kein wahres Vergnügen zu erhoffen ist.“

Als weiterer Grund des Reiseabbruchs darf Winkelmanns Entfremdung von Deutschland gelten. Der aufgeklärte Freigeist war in eine vermeintliche Heimat zurückgekehrt, die ihm schon während seines Lebens in Rom wesensfremd geworden war. Am 8. Mai 1768 schreibt er seinem Vertrauten Kardinal Bianconi: „Verärgert von der langen, mühevollen Reise und von dem immer gleichen Deutschland, denke ich nach Rom zurückzukehren.“ „Infastidito dalla Germania medesima“ impliziert damit, wenn auch ungenannt, die freie Reichsstadt Regensburg.

Betrachtet man das Regensburg-Bild in der Reiseliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurde die Domstadt von Reisenden – außer in den Beschreibungen Goethes und Gottscheds – überwiegend als altmodisch, dunkel und eng wahrgenommen. „Die Gebäude haben nichts regelmäßiges, nichts nach der neuen Bauart Eingerichtetes. Die meisten Gassen sind sehr enge und die Gebäude sehen von außen fast nichts gleich“, so Johann Christoph Schmidlin ein Jahr nach Winkelmanns Besuch. Zehn Jahre später beschrieb Wilhelm Ludwig Wekhrin Regensburg als eine „finstere, melancholische und in sich vertiefte Stadt [...] Nichts stellt ein lebhafteres Bild von dem schwermüthigen Reichsversassungskörper, den sie verwahrt, dar als sie.“

Der negative Eindruck Regensburgs als Ort des Immerwährenden Reichstages speiste sich wesentlich aus dem schlechten Image des Alten Reiches als einem vermeintlich überkommenen Staatsgebilde. Die Stadt als der Ort der Reichsverfassung stand schlechterdings sinnbildlich für die Reichsverfassung als Ganzes. Tatsächlich waren die Gassen nicht so eng und die Stadt auch nicht so kleinstädtisch, wie in den Berichten unterstellt. Mit rund 20 000 Einwohnern zählte Regensburg zu den 20 größten Städten des Reiches. Die Wahrnehmung Regensburgs als überkommen und überholt scheint das Klischee der mittelalterfeindlichen Aufklärung zu stützen.

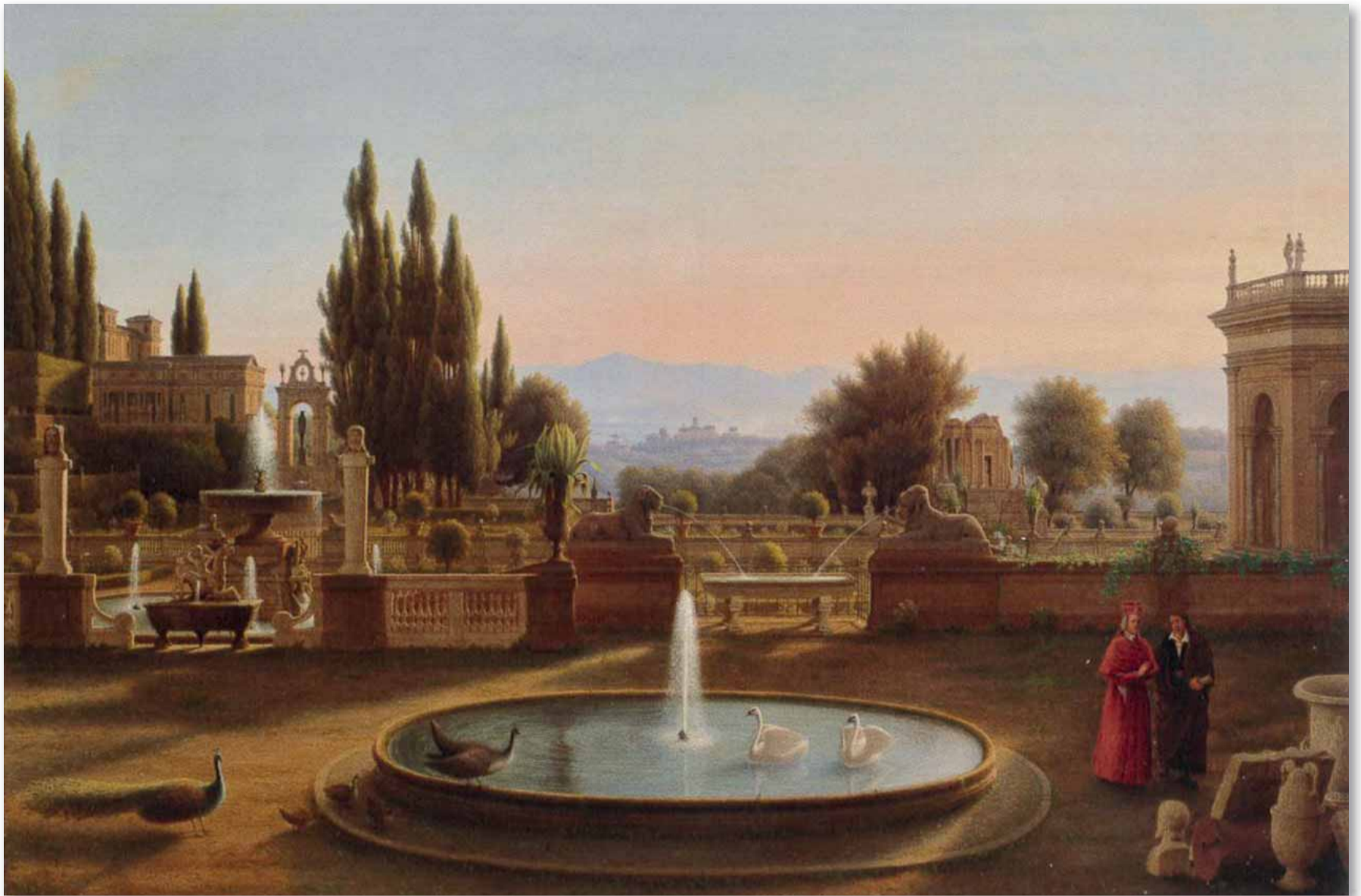


Abb. 2: Das weltläufige liberale Rom war für Winckelmann auch innere Heimat, ein ästhetischer Sehnsuchtsort und Gelehrten-Elysium. Außerdem, unsere Ansicht zeigt es, eine sehr schöne Stadt.

Die Beschreibungen spiegeln den Zeitgeschmack der Epoche, die Winckelmanns Diktum der *Edlen Einfalt und stillen Größe* stilbildend in Europa prägte. Der Baubestand der Regensburger Altstadt entspricht jedenfalls nicht den ästhetischen Normen, die Winckelmann – ausgehend von der Antike – entwickelt hatte und welchen zufolge das Mittelalter als Zeit der Abwesenheit klassischer Schönheit galt.

Das weltläufige liberale Rom hingegen war für Winckelmann auch innere Heimat, ein ästhetischer Sehnsuchtsort und Gelehrten-Elysium, in dem er sich auch als Homosexueller „im Leben und Denken frei und reich wie ein König“ fühlte. „Winckelmann in Rom, der olympische Renner am Ziel“, diese Worte Friedrich August Riedels drücken die insgesamt dreizehn Jahre in Rom aus, in denen Winckelmann selbst seine Lebenszeit bemisst.

1762 schrieb er: „[...] ich habe bis in das achte Jahr gelebet, dieses ist die Zeit meines Aufenthalts in Rom. Hier habe ich meine Jugend, die ich teils in der Wildheit, teils in Arbeit und Kummer verloren, zurückzurufen gesucht, und ich sterbe wenigstens zufriedener, denn ich habe alles was ich wünschte erlangt, ja mehr als ich denken, hoffen und verdienen konnte.“ (siehe Abb. 2)

Nachdem Winckelmann 1755 der karrierestrategisch wagemutige Umzug nach Rom geglückt war, inszenierte er seine gesellschaftliche Unabhängigkeit

und Freundschaft zu Künstlern gerne im *self-fashioning*. Ein Indiz für die Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen und höfischen Etiketten der Weltmetropole Rom war der Dresscode des intellektuellen *fashionisto*. Die Befreiung des Italien-Erlebnisses und die Übersiedlung nach Rom fasst Winckelmann in einem Brief an Berendis 1757 in die ultimative Maxime: „Alles ist nichts gegen Rom“. Hier postulierte und übertrug Winckelmann die schöpferischen Kreativräume des Künstlerstatus' auf die Schaffensbedingungen seiner Gelehrtenexistenz.

Für Winckelmann, der Griechenland nie bereist hatte, war die römische Barockmetropole die Stadt der Freiheit und Schönheit. Hier fand der „römisch gewordene Preuße“ den persönlichen Freiraum und den Erfüllungsort für seine protestantische Arbeitsethik. Das Lob Roms als „Land der Menschlichkeit“ band Winckelmann immer an die Bedingungen einer freien Gelehrtenexistenz, die es ihm ermöglichte, seine Geschichtswerke auch während seiner Anstellung bei Kardinal Albani, Papst Benedict XIV. und Papst Clemens VIII. zu verfassen. Die Lebens- und Arbeitsbedingungen dort stellte er gegen die fruchtlose Plackerei in Deutschland, dem „Land der Märteley“. Die Liberalität der metropolen Urbanität Roms kontrastierte er mit der „Cathedral-Ernsthaftigkeit“ des provinziellen Lebensstils in Deutschland. Seinen

deutschen Briefpartnern gegenüber inszenierte der Rom-Enthusiast die südliche Gelehrten-Enklave als Gegenmodell zur pedantischen deutschen Universitätsordnung. Ein Jahr vor seinem Tod schrieb er an Wiedewelt: Da Rom „ein Land ist, wo niemand befiehlt, und niemand gehorcht, bin ich auch völlig in dem Besitze und Genuß aller dieser Vorzüge“.

Freiheit ist eine Schlüsselkategorie für Winckelmanns Person und Kunstverständnis. Das Lob des Kirchenstaates als „Land der Menschlichkeit, wo ein jeder macht, was er will“ verband der Deutschrömer Winckelmann mit dem klassischen Humanitätsbegriff. Den Konnex von politischer Freiheit und künstlerischer Blüte als Voraussetzung griechischer Kunst und deren Vorbildfunktion für ein allgemeines Konzept ästhetischer Bildung wurzelt bereits in den *Gedanken über die Nachahmung*. In Rom entwickelte Winckelmann die Maxime, dass die Erkenntnis des Kunstschönen nur über sinnliche Anschauung der Werke erfahrbar sei. Da von Rom aus „die aus der Asche erweckte griechische Kunst in ganz Europa verbreitet wurde“, war die „Hauptstadt der Welt“ für Winckelmann auch in neuerer Zeit „Gesetzgeberin und Lehrerin aller Welt“.

Dass der *homme de lettres* auf der bis Oktober geplanten Deutschlandreise über ein halbes Jahr vom unfertigen Skript des dritten Bandes der

Monumenti inediti getrennt gewesen wäre, könnte ein dritter, nun pragmatisch-arbeitsökonomischer Grund für den Abbruch der Reise gewesen sein. Angesichts dessen, dass der intellektuelle *workaholic* seine Altersversorgung in das Werk investiert hatte, war dies eine horrende Investition, intellektuell wie materiell.

Eine ebenso pragmatische wie risikovermeidende Strategie, die in den Reiseabbruch hineingespielt haben könnte, wäre die Konfrontation mit seinem Intimfeind Giovanni Battista Casanova in Dresden gewesen. Der Einschätzung von Winckelmanns ehemaligem Bibliothekarskollegen Johann Michael Francke 1769 zufolge „hätte ihn in Dreßden eine Prostitution“ (Verleumdung) erwartet und er wäre „gewiß arretirt“ worden, da Casanova Winckelmann am sächsischen Hofe verleumdet hatte.

Casanova, den Winckelmann einst als „besten Zeichner in Rom“ gerühmt hatte, blamierte Winckelmann 1760/61 mit gefälschten Zeichnungen nach angeblich wiederentdeckten antiken Wandmalereien, wie bereits Casanovas Lehrer Anton Raffael Mengs. Nachdem Winckelmann die falschen Zeichnungen in der *Geschichte der Kunst der Altertums* veröffentlicht hatte, kam es zum Bruch. Regensburg als Rückreise-Station nach Italien könnte somit auch eine pragmatische Entscheidung des Risikostrategen Winckelmann gewesen sein.

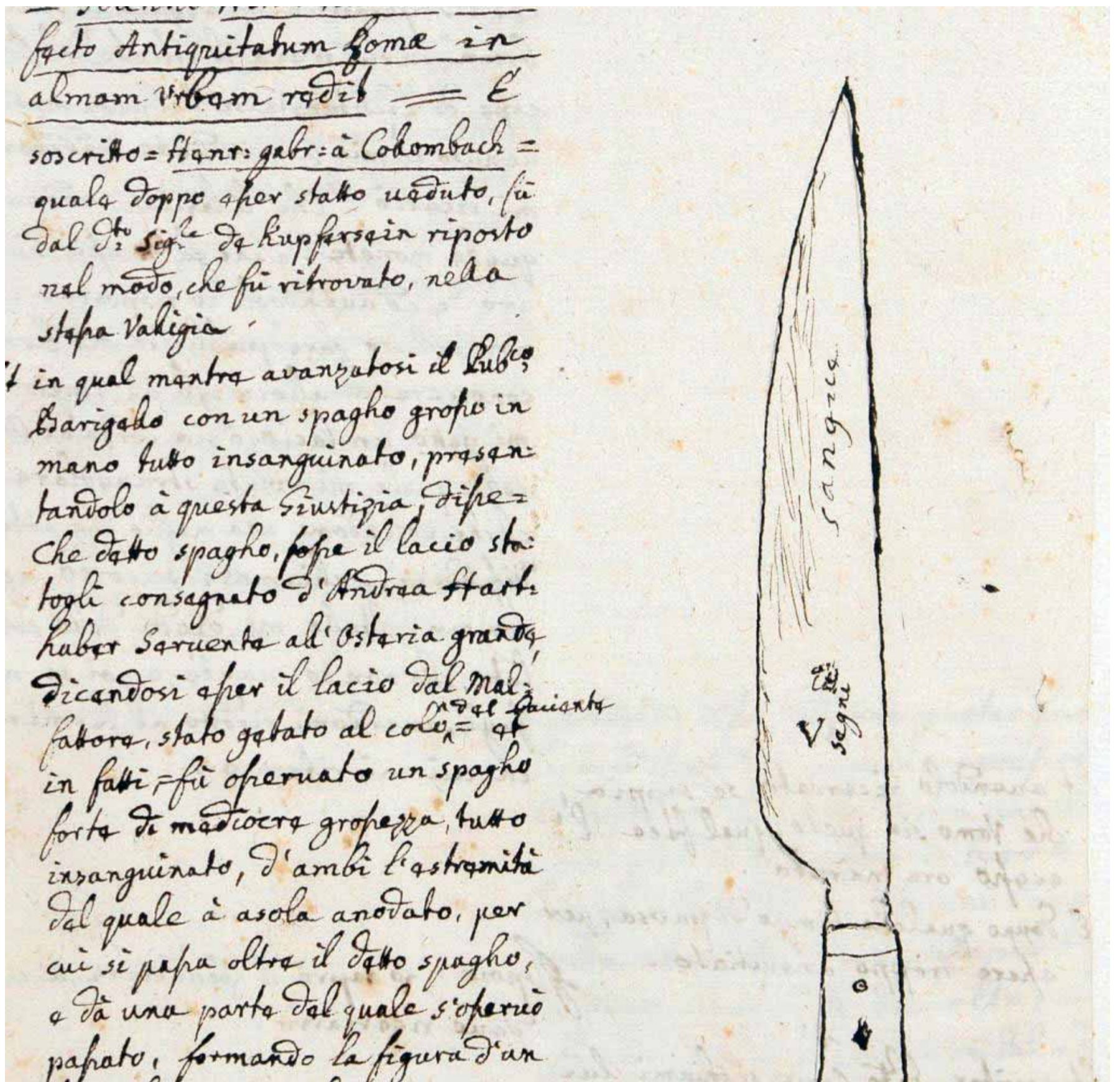


Abb. 3: Auszug aus der Gerichtsakte: zu sehen ist hier unter anderem eine Abbildung der Tatwaffe.

Von Regensburg aus fuhr Winckelmann zusammen mit Cavaceppi nach Wien, wo er Kaiserin Maria Theresia eine Depesche Albanis übergab und für seine wissenschaftlichen Leistungen goldene sowie silberne Schaumünzen erhielt. Am 28. Mai reiste er weiter in die habsburgisch-österreichische Hafenstadt Triest, wo er am 1. Juni 1768 morgens allein in einer Postkutsche ankam. Während er dort auf eine Schiffsreise nach Venedig oder Ancona wartete, begegnete er seinem Mörder Francesco Arcangeli – also Erzengel.

Winckelmanns Tod in Triest wurde in den letzten 250 Jahren einer Vielzahl von Deutungen unterworfen, von einer jesuitischen Verschwörung bis zur Dop-

pelgängertheorie. 1768 erstach der arbeitslose, vorbestrafte Koch Arcangeli den bekanntesten Intellektuellen seiner Zeit in der Osteria Locanda Grande an der Piazza San Pietro in Triest gegen 10 Uhr morgens in seinem Hotelzimmer laut Sektionsprotokoll mit fünf Messerstichen in die Brust. Hauptmotiv für den brutalen Meuchelmord scheint die Geldgier seines Zimmernachbarn Arcangeli, der für Winckelmann Botengänge erledigt sowie ihm bei Essen und Spaziergängen Gesellschaft geleistet hatte.

Der Tathergang ist nicht zuletzt durch Winckelmanns eigene Schilderung detailliert dokumentiert. Durch die vollständig überlieferten Prozessakten

darf Winckelmanns tragischer Tod in Triest als einer der bestdokumentierten Mordfälle des 18. Jahrhunderts gelten. (siehe Abb. 3) Innerhalb der sechs Stunden, in denen Winckelmann innerlich verblutete, waren Ärzte, Rechts- und Polizeivertreter sowie Hotelpersonal anwesend. Ein Priester nahm ihm die Beichte ab.

Nur eines blieb ungesagt: Was bewegte den Direktor der vatikanischen Kunstschatze, einem ihm Unbekannten in Triest die Gold- und Silbermünzen der österreichischen Kaiserin zu zeigen? Was veranlasste ihn, der in Rom mit allen Wassern gewaschen wurde, innerhalb von sechs Tagen mit einem Fremden so vertraut zu verkehren, dass

ihn dieser ungehindert in seinem Zimmer mit Messer und Schlinge um sein Leben bringen konnte? Hier waren offenbar zwei Männer aufeinander getroffen, deren äußere Camouflage auch eine innere indizierte. Der Präfekt der römischen Altertümer, der inkognito als Signor Giovanni in schwarzer Reisekleidung ohne offizielle Amtskutte eine Anonymität in Triest lebte, die in einem faustischen Finale endete – starb durch einen ausweislich der Protokollakten gedrungenen pockennarbigten Kriminellen, der in der abgetragenen Kleidung eines Herrn auftrat.

Arcangeli wurde bereits am 10. Juli 1768 auf der Piazza Grande in Triest zum Tod durch Rädern verurteilt.

Winckelmanns Tod in Triest hat immer wieder auch die Fantasie von Schriftstellern angeregt. In seinem Erzählfragment *Winckelmann. Das Verhängnis* von 1954 deutet der Literaturnobelpreisträger Gerhard Hauptmann Winckelmann als innerlich Zerrissenen.

In seinem Erzählfragment Winckelmann. Das Verhängnis von 1954 deutet der Literaturnobelpreisträger Gerhard Hauptmann Winckelmann als innerlich Zerrissenen.

In Hauptmanns Werk tobt der Widerstreit eines Gelehrten, der einerseits der Erhabenheit antiker Gipfelwerke wie dem *Apoll von Belvedere* und der Schönheit junger Männer ergeben war und andererseits eine Affinität zum Fatalistischen und zur Subkultur besaß. Diese Dimension klingt in einem Brief von Winckelmanns Nötnitzer Bibliothekskollegen Francke an. Darin äußert er sich 1769 erschüttert über Winckelmanns Schicksal und deutet an, er habe immer „seinen traurigen und gewaltsamen Tod befürchtet“. Der wohl berühmteste Kriminalfall der deutschen Geistesgeschichte birgt das komplexe Psychogramm eines Menschen, der Goethe zufolge „das ganze Leben“ ausagiert habe, auch dessen homosexuelle und damals gesetzeswidrige Komponenten. Dieses biographische Spektrum beinhaltet das Apollinische ebenso wie das Dionysische.

Abschließend gilt festzuhalten: *Torniamo a Roma* ist die Beschwörungsformel eines Entwurzelten für ein lokales Phantom mit realen Zügen. Das heißt: Mit dem Aufbruch aus Rom und der Reise nach Deutschland war auch der Begriff Heimat oder Vaterland verbunden, den Winckelmann so allerdings nie verwandte. In Deutschland nicht mehr heimisch, erlebte er Rom und Italien in späteren Jahren zwiespältig, fühlte sich als konvertierter Protestant, als

Abschließend gilt festzuhalten: *Torniamo a Roma* ist die Beschwörungsformel eines Entwurzelten für ein lokales Phantom mit realen Zügen.

luterano, zunehmend isoliert und als fremder Gast, *isolato e escluso*. Am Ende seiner römischen Jahre empfand er sich dort als ein zu spät Angekommener, zu spät noch einmal „veste e natura“, also Habit und Naturell, zu wechseln. Im *homo viator*-Topos, der Wesensbeschreibung des Menschen als Wanderer, schildert der Schriftsteller Giosuè Carducci Winckelmann im *Saluto italico der Odi Barbare* 1877 als Reisenden zwischen zwei Völkern.

Die internationale Strahlkraft des Gelehrten zeigt sich Cavaceppi zufolge auch in dessen Tod.

So sei der *funesto caso*, der düstere Fall, des berühmten Abbate Giovanni Winckelmann breiter rezipiert worden als der zeitnahe Tod der französischen Königin Marie-Caroline-Sophie-Félicité Leszczyńska. Goethe beurteilte den Tod Winckelmanns in seiner Programmschrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* 1805 teleologisch als humanistisches Opfer eines Götterliebings für die Nachgeborenen, aus dessen Erbe auch Funken der Inspiration für Bayern schlagen. □

Winckelmann als Vorbild für Ludwig I. und seine künstlerischen Berater

Florian S. Knauf

Kein Archäologe hat jemals eine so breite Wertschätzung erfahren wie Johann Joachim Winckelmann, der Sohn eines Flickschusters aus Stendal. Das kommt schon in Goethes Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* von 1805 zum Ausdruck, wonach in Winckelmann ein neues Kunstideal und die Wissenschaftsauffassung eines ganzen Saeculums kulminierten.

Anlässlich der Einweihung einer kolossalen Büste, die er bei dem Bildhauer Emil Wolff in Auftrag gegeben hatte, erklärte König Ludwig I. von Bayern 1857 in der Villa Albani in Rom: „Was Winckelmann geleistet, schildern zu wollen, wäre überflüssig. Sein Wirken ist bekannt. Haben Spätere gleich die Wissenschaft der Kunst, welcher er sein Leben geweiht, ausgebildet, bleibt ihm doch das große Verdienst, den Grund dazu gelegt zu haben.“

Mit dieser Beurteilung stand der bayerische Monarch neun Jahre nach seiner Abdankung gewiss nicht allein. Aber die Verehrung, die Ludwig dem Begründer der Archäologie und Kunstgeschichte entgegenbrachte, hatte gewichtige Folgen, denn bereits als bayerischer Kronprinz sollte er zu einem begeisterten Liebhaber der klassischen Antike und zu einem der wichtigsten Förderer des Klassizismus in Deutschland werden. Neben seinen Verdiensten um die Konsolidierung des Staatshaushaltes sowie um die Eingliederung der neuen Untertanen – welche 1806 mit Napoleons Unterstützung unter bayerische Herrschaft gelangt waren – sind es vor allem seine Bauten und Kunstsammlungen, die Ludwig I. bis heute zur Ehre gereichen.

Es ist unstrittig, dass er Winckelmann hoch geschätzt hat. Doch welche Rolle hat das konkret für das Handeln des Kronprinzen und Königs gespielt?

I.

In der Kindheit von Ludwig, dem Sohn des Pfalzgrafen Max Joseph von Pfalz-Zweibrücken, lag zunächst kein Schwerpunkt auf der künstlerischen Ausbildung. Während seines kurzen Studiums 1803/1804 – inzwischen war sein Vater zum bayerischen Kurfürsten aufgestiegen – eröffneten sich für ihn neue Wissenswelten. Auch wenn an den Universitäten in Landshut und Göttingen Staatsrecht, Ökonomie, Regierungswissenschaft, Mathematik, Naturkunde und Geschichte im Vordergrund standen, hat der Wittelsbacher Prinz in Göttingen auch Vorlesungen zur Altertumskunde gehört. Der Student verkehrte u.a. im Hause des Zoologen und Anthropologen Blumenbach, einem Schwager des Altertumswissenschaftlers Christian Gottlob Heyne. Spätestens in der Abguss-Sammlung antiker Skulpturen der Göttinger Universitätsbibliothek dürfte Ludwig mit den Arbeiten von Winckelmann vertraut gemacht worden sein.

Mit 18 Jahren brach Ludwig 1804 zu einer großen Italienreise auf, die ihn über Venedig und die Städte Oberitaliens nach Rom und Neapel führte. Er hielt sich fast ein Jahr lang auf der Apenninhalbinsel auf und kehrte im Laufe seines Lebens immer wieder dorthin zurück. Die Reise im Stil der Grand Tour erweiterte den Bildungshorizont und gesellschaftlichen Gesichtskreis des



Dr. Florian Knauf, Leitender Direktor an den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München

jugen Mannes. Er spazierte durch die Straßen Roms, besuchte antike Ruinen und traf mit zahlreichen Künstlern wie dem Bildhauer Bertel Thorvaldsen und der Malerin Angelika Kauffmann zusammen, die ein Porträt von ihm anfertigte. Die deutsche Künstlerkolonie in Rom nahm ihn freudig auf. Wenn sie darauf spekuliert hatten, einen späteren Mäzen zu gewinnen, dann waren die Künstler damit sehr erfolgreich. Die Begegnung mit der Statue der Hebe in Venedig, einem Werk Antonio Canovas, führte bei Ludwig zu einem Erweckungserlebnis. Zweifellos ist in Italien seine Begeisterung für die Kunst und ganz besonders für die antike Plastik der Griechen geweckt worden.

Kaum von dort zurückgekehrt schrieb Ludwig am 2. April 1806: „Ich will ein Stifter werden einer Sammlung antiker Produkte der Bildhauerkunst“. Vier Jahre später formulierte er: „Wir müssen auch zu München haben, was zu Rom museo heißt“.

Auf der Heimreise von Italien erwarb Ludwig in Genf die Arbeit *Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft* des Historikers Johannes Müller. Sie sollte sein national-patriotisches Geschichtsbild prägen. Der Schweizer Historiker sensibilisierte Ludwig für das Freiheitsstreben einzelner Völker und weckte bei ihm das Interesse am Mittelalter.

In den folgenden Jahren lernte Ludwig mit Eifer und Ausdauer Griechisch und Latein, übersetzte Klassiker wie Herodot. Dabei wurde er u.a. von dem Bibliothekar Lichtenthaler angeleitet, der später Lehrer seiner Kinder werden sollte. Aber er eignete sich im Selbststudium auch umfangreiche Kenntnisse der Geschichte und Literatur an, lernte neben den alten Sprachen ferner Englisch, Italienisch und Spanisch. Im Vergleich mit anderen Standesgenossen erschien Ludwig als einer der gebildeten Fürsten seiner Zeit. Er war jedoch nicht das, was wir heute einen Intellektuellen nennen würden. Vielmehr neigte er zu konkreter Anschaulichkeit. Ludwig stellte empfindsame Vorstellungen über blutleere Rationalität.

Nicht ohne Wirkung auf Ludwigs spätere Kulturpolitik war auch sein halbjähriger Aufenthalt in Paris 1806 nach der Erhebung Bayerns zum Königreich von Napoleons Gnaden. Dort lernte er den französischen Kaiser aus der Nähe kennen und auch die von ihm in Paris zusammengetragene Kunst sowie die von Napoleon in Auftrag gegebene Architektur.

Seit 1812 hatte König Max I. Joseph seinem Sohn das vermeintlich unpolitische Feld der Kunst- und Baupolitik überlassen. Ludwig wusste das in den folgenden Jahren jedoch auch politisch nach seinen Vorstellungen zu nutzen. Seine Bautätigkeit und sein Mäzenatentum waren im deutschen Vergleich damals ohne Parallele.

Der Kronprinz wollte, so sagte er selbst, „aus München eine Kunststadt machen“. Weitsichtig erkannte Ludwig, dass Bayern machtpolitisch, militärisch und ökonomisch nicht zu den Großmächten aufschließen konnte. Vielmehr war es sein erklärtes Ziel, München zum Mittelpunkt des geistigen und kulturellen Lebens in Deutschland zu machen. Die Residenzstadt soll ein Ort werden, „der Deutschland zur Ehre gereichen soll, dass keiner Deutschland kennt, wenn er nicht München kennt“. Damals ein sehr ambitioniertes Ziel.

Mit seinen Projekten verfolgte Ludwig – zunächst als Kronprinz, ab 1825 dann als bayerischer König – weit reichende Pläne: Die öffentlichen Bauten, Denkmäler und Kunstsammlungen sollten – gekoppelt mit Kultur- und Traditionspflege – dazu beitragen, die Einheit des neuen Bayern, seine Souveränität und die Monarchie zu sichern. Mit seinen Kunstschöpfungen wollte Ludwig den Untertanen Geschichte vermitteln und ihren Patriotismus in die richtigen Bahnen lenken.

Die in verschiedenen Stilen errichteten Monumente dienten dazu, am Beispiel von idealen Kunst- und Bauwerken, am Beispiel des Schönen, Wahren und Guten also, sein bayerisches Volk zu erziehen. Seinem volkspädagogischen Antrieb folgend machte er die Wittelsbachischen Sammlungen einer breiten Öffentlichkeit frei zugänglich.

Für sein „Kunstkönigtum“ und die aktiv betriebene Geschichtspolitik wich Ludwig von der ihm sonst eigenen Sparsamkeit ab. Fast die Hälfte der ihm persönlich zur Verfügung stehenden Mittel hat er als Kronprinz, König und Pensionär für den Erwerb von Kunst und die Errichtung von Bauwerken ausgegeben. Prachtige Architektur, die Bayern und speziell München bis heute prägt. Monumentale Erzgießerei und wiederbelebte Freskomalerei sind seinem Mäzenatentum zu verdanken. Neben Antiken und italienischer Malerei erwarb er etwa mit der Sammlung Boisserée ein gewaltiges Konvolut altdeutscher und altniederländischer Malerei. Bei der Förderung der Nazarener ging es ihm auch um die Revitalisierung christlicher Kunst.

Damit Ludwig seine kühnen Kunstvisionen realisieren konnte, musste der bayerische Haushalt saniert werden. Der König erreichte dies unter anderem durch heftig umstrittene Kürzungen des Militäretats und Stellenstreichungen im Verwaltungsapparat. Auch aus privaten Einkünften finanzierte Ludwig seine Projekte. Selbst nach seiner Abdankung wandte er einen Großteil der ihm noch zur Verfügung stehenden Mittel für öffentliche Bauten und Denkmäler – etwa die Abteikirche St. Bonifaz, die Bavaria, das Siegestor, die Neue Pinakothek oder die Propyläen –, für Erwerbungen von Kunstwerken – beispielsweise den Kuros von Tenea – sowie für christlich-karitative Projekte auf.



Foto: Glyptothek

Abb. 1: König Ludwig I. wollte schon als Kronprinz aus „München eine Kunststadt“ machen. Mit dem Bau der Glyptothek am heutigen Königsplatz gelang ein Meilenstein auf diesem Weg.

II.

Am 4. Dezember 1814 hatte Ludwig über die Akademie der Künste drei Wettbewerbsprojekte ausloben lassen: ein Invalidenhaus für bayerische Veteranen aus den Napoleonischen Kriegen, ein Gebäude, das seine Sammlung antiker Skulpturen aufnehmen sollte, und ein „Walhalla“ genanntes Ehrenmal für berühmte Deutsche.

Die Bedeutung Winckelmanns für die von Ludwig betriebenen Bauprojekte ist nicht zu leugnen. Der Königsplatz ist noch heute das eindrucksvollste klassizistische Ensemble in Deutschland und darüber hinaus. Für die Pläne einer Ruhmeshalle der Skulptur, die spätere Glyptothek wie für die Walhalla hatte Carl Haller von Hallerstein, der Entdecker der Ägineten, erste Pläne vorgelegt, die Leo Klenze ab 1816 in den von ihm beaufsichtigten Bauten weitgehend übernahm. Für Ludwig wie für Klenze war es von zentraler Bedeutung, dass das Museumsgebäude von außen an einen griechischen Tempel erinnerte.

Doch bei den von Ludwig auf den Weg gebrachten Gebäuden – ebenso wie bei den ungefähr gleichzeitig entstandenen Bauten in Preußen unter

Friedrich Wilhelm IV. – ist gerade das Nebeneinander klassizistischer und romantischer Tendenzen charakteristisch. Klenzes Museumsbauten in München, etwa die Glyptothek, erhalten im Inneren eine nazarenische Ausmalung, und der wichtigste Architekt im ludovizianischen München neben dem Klassizisten Klenze ist Friedrich von Gärtner, ein prominenter Vertreter des Rundbogenstils.

Der königliche Bauherr wollte die großen Stilarten der Vergangenheit erneuern. Ludwig I. begeisterte sich für die Baukunst der Antike, für deren Wiederaufleben in der Renaissance, aber auch die sakrale Kunst des Mittelalters hatte es ihm angetan. Rund 40 Großbauten ließ er im Zusammenspiel mit Architekten wie Klenze, Gärtner und Ziebland errichten.

Oftmals wird behauptet, Winckelmanns Schriften hätten auch auf die Einkaufspolitik Ludwigs einen starken Einfluss gehabt. Einer genaueren Betrachtung hält diese Einschätzung allerdings nicht stand. Tatsächlich hatte der Kronprinz ein „Verzeichniß von Kunstwerken“, die in Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* besprochen worden waren, erstellt und

am 8. Oktober 1813 an Wagner geschickt, damit sein Kunstagent in Rom danach forschen und das würdigste erwerben möge. Aber letztlich wurde nur ein einziges von den 21 aufgelisteten Werken in römischen Sammlungen für die Glyptothek gekauft: die *Muse mit Leyer*, heute als *Apollon Barberini* bezeichnet.

Folgte Wagner anfangs noch den gängigen, häufig auf Winckelmann zurückgehenden Beurteilungen, emanzipierte er sich zunehmend in seiner Einschätzung.

Seit 1808 erteilte Ludwig erste Aufträge, Antiken zu kaufen. Dabei lautete seine simple Vorgabe, „das schönste Kaufbare zu erwerben“. Bei seinen Skulpturenwerbungen standen ihm u.a. die Maler Friedrich Müller und Georg Dillis sowie der Architekt Leo Klenze zur Seite. Sein wichtigster Berater, der über Jahrzehnte für ihn in Rom als Kunstagent agierte, war jedoch der

Würzburger Maler Martin Wagner, den Ludwig 1808 kennen und schätzen gelernt hatte. Wie kein anderer besaß Wagner ein sicheres Qualitätsurteil und gute Nerven, um den Preis in den Verhandlungen zu drücken.

Selbstverständlich war Wagner auch mit den Schriften Winckelmanns vertraut. In seinen Briefen an Ludwig zitierte er vor allem aus der deutschen Übersetzung der *Monumenti inediti*. Folgte Wagner anfangs noch den gängigen, häufig auf Winckelmann zurückgehenden Beurteilungen, emanzipierte er sich zunehmend in seiner Einschätzung. Es ist keineswegs so, dass Wagner Winckelmann gering geschätzt hätte. Immer wieder beruft er sich in seinen Briefen an Ludwig auf dessen Einschätzung. Doch es ist offensichtlich, dass Wagner sich zunehmend auf sein eigenes Urteil verlassen hat. Ludwig wiederum hat Wagner fast blind vertraut und gut daran getan.

Trotzdem gelangten einige von Winckelmann sehr geschätzte Werke in die Glyptothek. Das gilt insbesondere für einige Stücke aus der Sammlung Albani, die Winckelmann zeitweilig betreut hatte, da der Kardinal Albani zu den bekanntesten Förderern des Altertums-

forschers gehörte. 1815 gelang es Ludwig in Paris, von den etwa 130 dorthin verschleppten Skulpturen der Sammlung des Fürsten Albani schließlich 49 zu erwerben. Bei dieser Gelegenheit lernte er Leo Klenze schätzen. Sogar lange als unverkäuflich geltende Stücke wie die *Eirene*, die Büste der Athena Velletri oder der *Faun mit den Flecken*, den Winckelmann als eine der schönsten Büsten des Altertums gelobt hatte, waren darunter.

Der Kopf eines jungen Pan, heute unter dem Spitznamen *Winckelmann'scher Faun* bekannt, gehört ebenfalls dazu. „Schöner als jeder Schönheitsgedanke in Marmor ausgedrückt“, schrieb Winckelmann in einem Brief vom 30. April 1763 an Ludovico Bianconi über den Kopf, den er beim Restaurator Bartolomeo Cavaceppi gesehen und dann 1765 für seine eigene Sammlung erworben hatte. Der Kopf war nach Winckelmanns Tod in die Sammlung des Kardinals Albani gelangt und 1798 mit weiteren Teilen der Sammlung Albani von Napoleons Truppen in den Louvre verschleppt worden.

Bis zuletzt führte Wagner Schriften Winckelmanns an, wenn ihm daran gelegen war, gegenüber Ludwig die Qualität eines Stückes hervorzuheben.

Auch die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende Sammlung Rondanini war unter Mithilfe Winckelmanns erweitert worden. 1811 konnte Wagner verschiedene Skulpturen der Sammlung erwerben: Dazu gehörten u.a. die Statue des Alexander sowie im selben Jahr einige inzwischen in die Sammlung Capranica gelangte Stücke wie die berühmte Medusa oder das Rinderrelief. Anfangs folgte Wagner bei dem Relief mit Rinderherde noch der Interpretation Winckelmanns, dass es sich nämlich um Herakles mit den Rindern des Geryoneus handele; später korrigierte er sich jedoch selbst. Im Zusammenhang mit dem Erwerb des schon genannten Alexander Rondanini verwies Wagner darauf, dass Winckelmann ihn als „einzige ächte und ganze Statue dieses Königs“ bezeichnete. Ganz offensichtlich wollte er damit die Bedeutung der Erwerbung unterstreichen.

Bezeichnungen von Skulpturen folgten oft den Benennungen durch Winckelmann. So etwa im Fall der *Leukothea* – in der griechischen Mythologie Pflegemutter des Halbweisen Dionysos – für die Eirene des Kephisodot aus der Sammlung Albani. Auch bei der *Muse mit Leyer* aus der Sammlung Barberini übernahm Wagner lange die Winckelmann'sche Bezeichnung. Später jedoch machte er sich die bis heute gültige Deutung als Apollon zu eigen.

Wagner berief sich nur dann auf Winckelmann, wenn er damit seinen eigenen Standpunkt gegenüber Ludwig untermauern konnte. Als etwa die Antiken der Slg. Casali 1819 zum Kauf angeboten wurden, fragte Ludwig Klenze und Wagner nach ihrem Urteil zu dem *Antinoos Casali*, den Winckelmann als die schönste aller Antinoosstatuen gerühmt hatte. Weil Wagner sie jedoch als mittelmäßig einstufte, sah Ludwig von einem Kauf ab. Bis zuletzt führte Wagner Schriften Winckelmanns an, wenn ihm daran gelegen war, gegenüber Ludwig die Qualität eines Stückes hervorzuheben. So bei dem Iphigenie-Sarkophag aus der Sammlung Bernardino Ridolfi.

Sogar zu den Ägineten, die erst ein halbes Jahrhundert nach Winckelmanns Tod entdeckt worden waren, und zu-



Foto: Glyptothek

Abb. 2: Der Faun mit den Flecken, den Winckelmann als eine der schönsten Büsten des Altertums gelobt hatte, war eine der Erwerbungen Leo Klenzes in Paris, zu denen er von Ludwig beauftragt worden war.

dem eine Winckelmann noch gar nicht bekannte Stilstufe vertreten, berief sich Wagner auf den berühmten Altertumsforscher. Nach einer knappen Beschreibung der Skulpturen schrieb er aus Griechenland an den Kronprinzen: „Würde Winckelmann diese Werke gesehen haben er hätte wenigstens 2 Foliobände darüber geschrieben. Dieses kann einstweilen hinlänglich sein Eurer Königlichen Hoheit eine vorläufige Idee

von dem Werthe derselben zu geben.“ Am deutlichsten greifbar ist der Einfluss Winckelmanns auf Ludwig und Klenze an der Glyptothek. Hinsichtlich der äußeren Gestalt folgte der Architekt der Devise Winckelmanns: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Der zentrale Bereich an der Südfront des Gebäudes erinnert von außen unmittelbar an einen

griechischen Tempel. Münchens ältestes Museum orientierte sich auch im Inneren als erstes Museum weltweit an Winckelmanns entwicklungsgeschichtlichem Verständnis der antiken Kunst. Nicht wie damals üblich nach typologischen oder ikonographischen Gesichtspunkten wurden die Werke aufgestellt, sondern sie folgten erstmals „jenem dauerhaften Winckelmannschen Faden, der uns durch die verschiedenen Kunst-



Foto: Glyptothek

Abb. 3: Das Engagement Ludwigs für die Freiheit von Hellas war schließlich auch ein wichtiger Grund, seinen zweitgeborenen Sohn Otto 1832 zum König von Griechenland zu machen.

epochen durchleitet“, wie Goethe es formuliert: In chronologischer Reihe vom Ursprung über das Wachstum, den Höhepunkt, den Niedergang und schließlich die Wiedergeburt der Antike.

Winckelmann hatte mit seiner Geschichte der Kunst des Alterthums 1764 nicht nur die Archäologie als Wissenschaft begründet, sondern auch die Blickrichtung von der römischen auf die griechische Antike gelenkt.

In mancherlei Hinsicht zeigte sich Ludwig stark von Winckelmanns Ansichten beeindruckt. So hinterließ dessen Negativurteil über die Wandmalereien aus den Vesuv-Städten bei ihm eine lang anhaltende Wirkung. Erst im Laufe zahlreicher Italien-Reisen gelangte der Kronprinz zu einer positiveren Bewertung der Pompejanischen Wandmalerei. Erstaunlich ist allerdings, dass Ludwig bis 1823 kein Interesse an den antiken Vasen zeigte, obwohl bereits Winckelmann ihre Bedeutung herausgestellt und – gegen manche Zeitgenossen – den griechischen Ursprung erkannt hatte. Noch 1819 folgte Ludwig nicht Klenzes nachdrücklicher Empfehlung, eine schöne Vase aus der Sammlung Poniatowski zu erwerben. Einige Jahre zuvor hatte er den Vorschlag Wagners verworfen, in der Glyptothek auch einen Raum für die griechischen Vasen einzurichten. Dass es Ludwig schließlich doch gelang, die vielleicht weltweit schönste Vasensammlung zusammenzustellen, ist das Verdienst Klenzes, der auf einer gemeinsamen Sizilienreise den Kronprinzen vom Erwerb der Sammlung Panitteri überzeugen und damit den Grundstock legen konnte.

III.

Winckelmann hatte mit seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* 1764 nicht nur die Archäologie als Wissenschaft begründet, sondern auch die Blickrichtung von der römischen auf die griechische Antike gelenkt. Das führte mittelbar dazu, dass Männer wie Carl Haller von Hallerstein bald danach drängten, auch das Ursprungsland der Antike zu bereisen, was bis zum Ende der osmanischen Herrschaft für Europäer, von den Engländern einmal abgesehen, nur unter großen Schwierigkeiten möglich war.

Spätere Archäologen wie Edward Dodwell erinnerten immer wieder an Winckelmanns kurz vor seinem Tod formulierte Absicht, Ausgrabungen in Olympia durchzuführen. Über Vermittlung Klenzes wurde auch an Ludwig die Idee des Altertumsforschers Friedrich Sickler, in Olympia auszugraben, herangetragen. Die Umsetzung scheiterte schon daran, dass keine Einigkeit über den späteren Verbleib der Funde erzielt werden konnte.

Die Hinwendung zu Griechenland wirkte sich bei Ludwig in vielfältiger Weise aus. Als er am 13. Oktober 1825 den Thron bestieg, betraf eine der ersten Verordnungen des jungen Monarchen die Änderung der Schreibweise von „*Baiern*“ mit „i“ zu „*Bayern*“ mit dem griechischen „y“. Die Orientierung am Vorbild des antiken Hellas geht ohne Zweifel auf Ludwigs Winckelmann-Verehrung zurück.

Und so unterstützte er auch schon früh mit anderen Philhellenen den



Foto: Glyptothek

Abb. 4: Der von Antonio Canova empfohlene Südtiroler Bildhauer Salvator de Carlis fertigte eine erste Büste Winckelmanns, die nach vielen Irrwegen jetzt in der Glyptothek ihre Heimat gefunden hat.

Kampf der Griechen gegen die osmanische Fremdherrschaft. Allerdings blieb das zunächst folgenlos, da sein Vater – wie die anderen europäischen Mächte – kein Interesse an einem gewaltsamen politischen Wandel hatte.

Winckelmann wurde auch wegen der politischen Dimension seines Werkes in ganz Europa rezipiert. Im revolutionären Frankreich beriefen sich viele auf ihn. In der *Geschichte der Kunst des Altertums* hatte Winckelmann behauptet, dass mit der Einführung eines demokratischen Regiments in Athen sich dort die Künste niedergelassen und ihren vornehmsten Sitz genommen hätten. Mit Hinweis auf den von Winckelmann postulierten Zusammenhang von Kunst und politischer Freiheit meinten sie, in Paris das neue Athen zu erkennen.

Sichtbarster Ausdruck von Ludwigs Liebe zu Griechenland sind bis heute die Propyläen am Münchner Königsplatz, das weltweit größte Denkmal für die Befreiung Griechenlands.

Eine Generation später beriefen sich dann die Vertreter des Philhellenismus u.a. auf Winckelmann und seine Schriften. Auch wenn der Autokrat Ludwig selbstverständlich keine demokratischen Neigungen verspürte, war der bayerische Kronprinz für die Ideale des Philhellenismus und für die Idee eines unabhängigen Griechenland schnell entflammt.

Das Engagement Ludwigs für die Freiheit von Hellas war schließlich auch ein wichtiger Grund, seinen zweitgeborenen Sohn Otto 1832 zum König von Griechenland zu machen. Sichtbarster Ausdruck von Ludwigs Liebe zu Griechenland sind bis heute die Propyläen am Münchner Königsplatz, das weltweit größte Denkmal für die Befreiung Griechenlands.

Eine Weile verfolgte man auch Pläne, auf der Athener Akropolis, wo nach Winckelmann Freiheit und Kunstblüte zusammenkamen, die neue Residenz nach einem Plan von Schinkel zu errichten. Im Sinne Winckelmans sollte dort in Nachahmung der Alten etwas Neues entstehen. Doch Ludwig I. und Klenze verwarfen den Plan, so dass der Königspalast später nach Plänen Gärtners am Museenplatz – heute Syntagma-Platz – entstand.

Es ist bezeichnend für Ludwig, dass er im Augenblick der unter bayerischer Mithilfe errungenen französischen Siege bei Jena und Auerstedt sowie bei Friedland und der Demütigung Preußens im Frieden von Tilsit 1807 im von Napoleon besetzten Berlin den Plan zu einem nationalen Denkmal fasste, der späteren Walhalla. Noch im selben Jahr gab er die ersten Büsten von Kopernikus, Friedrich dem Großen und Wieland in Auftrag.

1830-42 entstand die Walhalla als grenzübergreifendes Denkmal der deutschen Kulturnation. Der Architektenwettbewerb verlangte ausdrücklich einen dorischen Tempel nach dem Vorbild des Parthenon. Der gewaltige Unterbau ist ungrisch. Der Tempelschmuck gilt germanischen Themen.

Winckelmans Schriften können wir entnehmen, dass er verschiedene Vaterländer hatte: Preußen, wo er geboren und aufgewachsen war, Sachsen, das ihm den ersten Kontakt mit antiker Kunst ermöglicht hatte, und Rom, das für ihn – wie für viele andere in Deutschland, nicht zuletzt für Ludwig – ein Sehnsuchtsort war. Aber auch dort

fühlte er sich noch 1764 als Deutscher. König Ludwig I. hat ihn, den Sohn eines preußischen Flickschusters, durch die Aufnahme in die Walhalla zu einem Heros der deutschen Nation erhoben.

Schon 1808 hat der Kronprinz zu diesem Zweck eine Marmorbüste Winckelmans in Auftrag gegeben. Der von Antonio Canova empfohlene Südtiroler Bildhauer Salvator de Carlis hat sie noch im selben Jahr in Rom angefertigt. Dass Winckelmann zu den frühesten Aufträgen gehörte, verrät die hohe Wertschätzung, die der bayerische Kronprinz ihm entgegenbrachte.

Die Winckelmann-Büste von de Carlis folgt den vertraglich festgelegten Vorgaben für die Walhalla, „in einem edlen einfachen Styl bearbeitet nach der Art der griechischen Büsten“: also eine Hermes aus Carrara-Marmor, frontale Blickrichtung und Verzicht auf ein Kostüm. Winckelmann erscheint als reifer Mann und ohne erkennbare Gemütsäußerung, was der vom Auftraggeber geforderten „stillen ruhigen Seelengröße“ entspricht.

Kurz nach seiner Fertigstellung bezeichnete der Maler und Kunstagent Dillis de Carlis' Arbeit noch als „die allervollendetste“ unter den bis dahin fertiggestellten Walhalla-Büsten. In Rom erhielt das Winckelmannsbildnis zunächst breite Anerkennung und wurde dort 1810 in einer Ausstellung präsentiert, in deren Aufnahmekommission u.a. Canova, Rauch und Thorvaldsen saßen. Doch bald wendete sich das Blatt für den Südtiroler de Carlis, und seine Arbeit wurde später fast durchgängig negativ beurteilt. Dabei mag eine Rolle gespielt haben, dass im Zeitalter der Befreiungskriege die italienische Herkunft des Künstlers kritisch gesehen wurde.

Doch bald wendete sich das Blatt für den Südtiroler de Carlis und seine Arbeit wurde später fast durchgängig negativ beurteilt.

Form und Größe der für die Walhalla vorgesehenen Büsten änderten sich im Lauf der Zeit. Ausschlaggebend für Ludwigs Entscheidung, de Carlis' Winckelmann-Bildnis in der Walhalla durch eine Büste von Ridolfo Schadow zu ersetzen, war aber wie so oft das Urteil Martin Wagners, der neben künstlerischen Kritikpunkten vor allem die Maße der Büste bemängelte, die nicht den inzwischen geänderten Abmessungen der später entstandenen Büsten entsprachen. Ohne die Büste von de Carlis je gesehen zu haben, befand Ludwig deshalb in einem Brief vom 20. Juni 1812 an Wagner: „Winckelmans Büste zu klein ausgefallen u[nd] nicht würdig so der Arbeit nach in der Sammlung zu stehen, doch kann anders gebraucht werden, darum schicken sie solche mit, ich will es.“ So steht heute eine 1814 von Ridolfo Schadow, dem in Italien tätigen Berliner Klassizisten, geschaffene Büste in der Walhalla.

Fasst man die Haltung von Ludwig und seinen wichtigsten Beratern, Wagner und Klenze, zusammen, so schätzten alle drei die Arbeiten Winckelmans. Doch insbesondere Wagner verschaffte sich bei seiner ruhelosen Tätigkeit in Rom rasch ein eigenständiges Bild. Und auch Ludwig war kein Klassizist reinen Wassers. Es kommt hinzu, dass er zeitlebens ein instinktgetriebener Willensmensch blieb, der sich von reiner Wissenschaft nicht beeindruckt oder gar leiten ließ. □

„Edle Einfalt“ bei Winckelmann, Jean Paul, Wackenroder und Siewerth

Sigmund Bonk

I. Ist Winckelmans Kunstideal ein klassisches?

Johann Joachim Winckelmann hat sein Kunstideal bekanntlich in der klassischen Epoche Griechenlands als verwirklicht angesehen. Sollte da nicht angenommen werden, es sei auch seine bekannte Formulierung dieses Ideals – das vielzitierte Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ wahrer Kunst – ganz im Geist des alten Hellas gesprochen? Ein aufmerksamer Betrachter des entsprechenden Sachverhalts scheint allerdings einen anderen Schluss nahelegen: Insbesondere das Lob der „edlen Einfalt“ trifft überhaupt kein „antikeidnisches“ Ideal – wohl aber ein spezifisch christliches. Das Thema „Einfalt“ ist bereits in den Evangelien grundgelegt und findet u. a. bei den Waldensern, Mendikanten, Mystikern, Reformatoren und Pietisten seine je spezifische Variation, Verdichtung und Verstärkung. Der Geist des Pietismus dürfte Winckelmann seine Bewunderung der „Einfalt“ und der „Stille“ ursprünglich nahe gelegt haben.

Besagtes Ideal konnte deswegen auch nach der Blütezeit des von Winckelmann inspirierten und initiierten Klassizismus unverändert – und diesmal offen – unter christlichen Vorzeichen fortgeschrieben werden – mit besonderem Nachdruck sogar von so dezidierten Antiklassizisten wie Jean Paul und Wilhelm Wackenroder, aber sogar noch weit darüber hinaus, beispielsweise in der christlichen Philosophie des 20. Jahrhunderts – hier etwa bei Gustav Siewerth. Diese Namen stehen nämlich nur beispielhaft für geistesgeschichtliche Bewegungen. Beim Übergang der Kulturgeschichte vom Klassizismus zur Romantik ist das aus dem Winckelmannschen Klassizismus bekannte Ideal der Einfalt problemlos weiter tradiert, ja sogar nochmals nachdrücklich betont worden. Auch in der Adenauer-Zeit begegnen wir ihm wieder.

Erstmalig ausdrücklich formuliert findet sich das berühmte Wort Winckelmans in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755. Die entscheidenden Aussagen lauten: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als auch im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laocoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden.“

In der Literatur über Winckelmann ist dessen Antagonismus zum Christentum, sein dezidiertes Griechen- und Heidentum von Beginn an betont worden, so beispielgebend durch Goethe in seinem Aufsatz *Winckelmann und sein Jahrhundert* von 1805.

„Jene Schilderung des [Winckelmann'schen] altertümlichen, auf diese Welt und ihre Güter angewiesenen Sinnes führt uns unmittelbar zur Betrachtung, dass dergleichen Vorzüge nur mit einem heidnischen Sinne vereinbar seien. [...] Dieser heidnische Sinn leuchtet



Prof. Dr. Sigmund Bonk, Direktor des Akademischen Forums Albertus Magnus, Regensburg

aus Winckelmans Handlungen und Schriften hervor und spricht sich besonders in seinen frühern Briefen aus, wo er sich noch im Konflikt mit neuern [gemeint: christlichen] Religionsgesinnungen abarbeitet.“

Bei Winckelmans „Entfernung von aller christlichen Sinnesart“ sollte es eigentlich überraschen, dass sein Ideal der „edlen Einfalt“ – so laute zumindest die These dieses Vortrags – ein spezifisch christliches ist. Dieser Punkt verlangt als erstes nach einer kurzen historischen Erläuterung.

In der Geschichte des Christentums ist es im 12. und 13. Jahrhundert zu einem erstarkenden Selbstbewusstsein der Laien gegenüber einem oft wenig vorbildlich agierenden, verweltlichten und hie und da auch degenerierten Klerus gekommen. Der Siegeszug der komplexen und bald als spitzfindig verdächtigten scholastischen Theologie trug zusätzlich zu einer Entfremdung breiter Volksschichten von der – freilich erst viel später so genannten – „Amtskirche“ bei. Aus dieser Gemengelage erwachsen verschiedene Reform- und Laienbewegungen, die sich im Einklang mit der ursprünglichen Botschaft Jesu Christi wähten, die vorgeblich von großer Einfachheit und Klarheit geprägt gewesen sei. Genannt seien die Waldenser und Katherer, kurz darauf die Mendikanten, also v. a. Franziskaner und Dominikaner, und noch etwas später die Bewegung der *devotio moderna*.

Das Motiv der Einfachheit wird dann auch von Luther und den Reformatoren aufgegriffen, mit den Stichworten *sola gratia, sola scriptura, sola fide, solus Christus*. Es erfährt dann bei den Pietisten weiteren Nachdruck durch die Betonung des Werts ebenso einfacher wie starker religiöser Gefühle bei gleichzeitiger Abneigung gegenüber allem „Rationalistischen“ und „Dogmatischen“. Die Herrenhuter Brüdergemeinde unter Graf Zinzendorf spitzte die These von der Einfachheit des gefühlvollen Glaubens schließlich auf dessen Kindlichkeit des Glaubens zu. Die damit einhergehende Tendenz zum theologisch-andächtigen,

bei Zinzendorf selbst auch zum poetischen *Infantilismus* hat Joseph von Eichendorff in seiner „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands“ (1857) einer beißenden Kritik unterzogen: „Das Gefühl an sich ist [...] nichts, sondern erhält überall seine Bedeutung und Wundermacht nur durch seinen Gegenstand [...] Daher das widerlich Schlawe und Weichliche in dieser pietistischen Poesie, das beständige Umschlagen des gesund Kindlichen in das krankhaft Kindische [...] jene sich selbst nicht trauende forcierte Frömmigkeit, die endlich in den Sonntagseufzerlein und Wiegensänglein der Herrnhuter, in der völlig lügenhaften Spielerei mit dem Heiligsten aufgeht. Ja, es ist unglaublich und doch wahr, dass Graf Zinzendorf selbst, der von Gott gewöhnlich als von dem „Papächen und süßen Mamächen“ redete, Verse wie:

Ich liebe mein Papächen,
Ich liebe mein Mamächen,
Und Bruder Lämmelein;
Ich lieb' die lieben Engel,
Ich lieb' den obern Sprengel,
Das Kirchlein und mein Herzelein

als Poesie und Andacht ausgeben durfte.“

Winckelmann wurde in der seinerzeit vom Halleschen Pietismus geprägten Stadt Stendal geboren und ist dort auch aufgewachsen. Bei allen, teils gravierenden Unterschieden zwischen den verschiedenen, allesamt aber auf Einfachheit und Gefühl drängenden historischen Erscheinungen stimmen die oben genannten spirituellen Strömungen doch in gewissen Grundzügen überein. Es handelt sich immer um das Ideal eines betont einfachen (Glaubens-)Lebens, der damit verbundenen Schlichtheit bis hin zur Askese, der Verweigerung gegenüber allem von ihnen sogenannten Weltlichen in Einheit mit Kritik vor allem an geistlicher Prachtentfaltung; damit verbunden ist ein zumindest latenter Antiklerikalismus, die Betonung von Anspruchslosigkeit, Demut und der Bedeutung des Schuld- oder Sündenbewusstseins.

Bei Franz von Assisi tritt diesem „Simplizitätsideal“ das der „Einfalt“ an die Seite – vergleichbares geschieht etwas später auch im Dominikanerorden, wenn Meister Eckhart in seinen *Deutschen Predigten* die Einfalt des Herzens zu den Qualitäten des besonderen Seelenadels zählt. All dem liegen die Herenworte Jesu Christi zugrunde, die als Lob der Kinder bzw. Kindlichkeit bezeichnet werden können. Aus der klassischen griechischen Literatur ist mir dagegen kein einziges Lob der Kindheit bekannt.

Über die Vorgeschichte von Winckelmanns Formelprägung von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ als Charakteristikum der Laokoon-Gruppe und darüber hinaus auch als ein solches hoher (griechischer) Kunst im Allgemeinen sowie, nicht zu vergessen, als Stich- und Leitwort für die Künstler seiner Zeit – Winckelmann mahnte diese ja eindringlich zur Nachahmung der klassischen griechischen Werke („Der einzige Weg für uns, gros, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“) – ist von Gohlke im Anschluss an Pfothner, dies in Erfahrung zu bringen: „Noch bevor er [Winckelmann] im Herbst 1755 mit einem Stipendium des sächsischen Königs nach Rom aufbrach, entstanden in einer relativ kurzen Zeit die ‚Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst‘, deren Kerngedanken in Jonathan Richardsons ‚Essai sur la theorie de la peinture‘ (1715) bereits vorgeformt waren. Der Künstler soll sich, so Richardson, über die Natur erheben, um der ‚idée‘ gerecht zu werden.

„Erhebung, Größe und auch Grazie aber erlernt man aus den antiken Statuen, dem *Apollo*, dem *Laokoon*“. Tatsächlich findet sich bei Richardson nicht nur das ganze Begriffsfeld des Erhabenen, sondern bereits auch die berühmte und wirkungsmächtige Formel der ‚edlen Einfalt‘ und ‚stillen Größe‘ [„noble simplicité“ und „véritable grandeur“]. Darum ist es vielleicht nicht allzu überraschend, dass Winckelmann für die Abfassung seiner Schrift nur acht Wochen brauchte.“

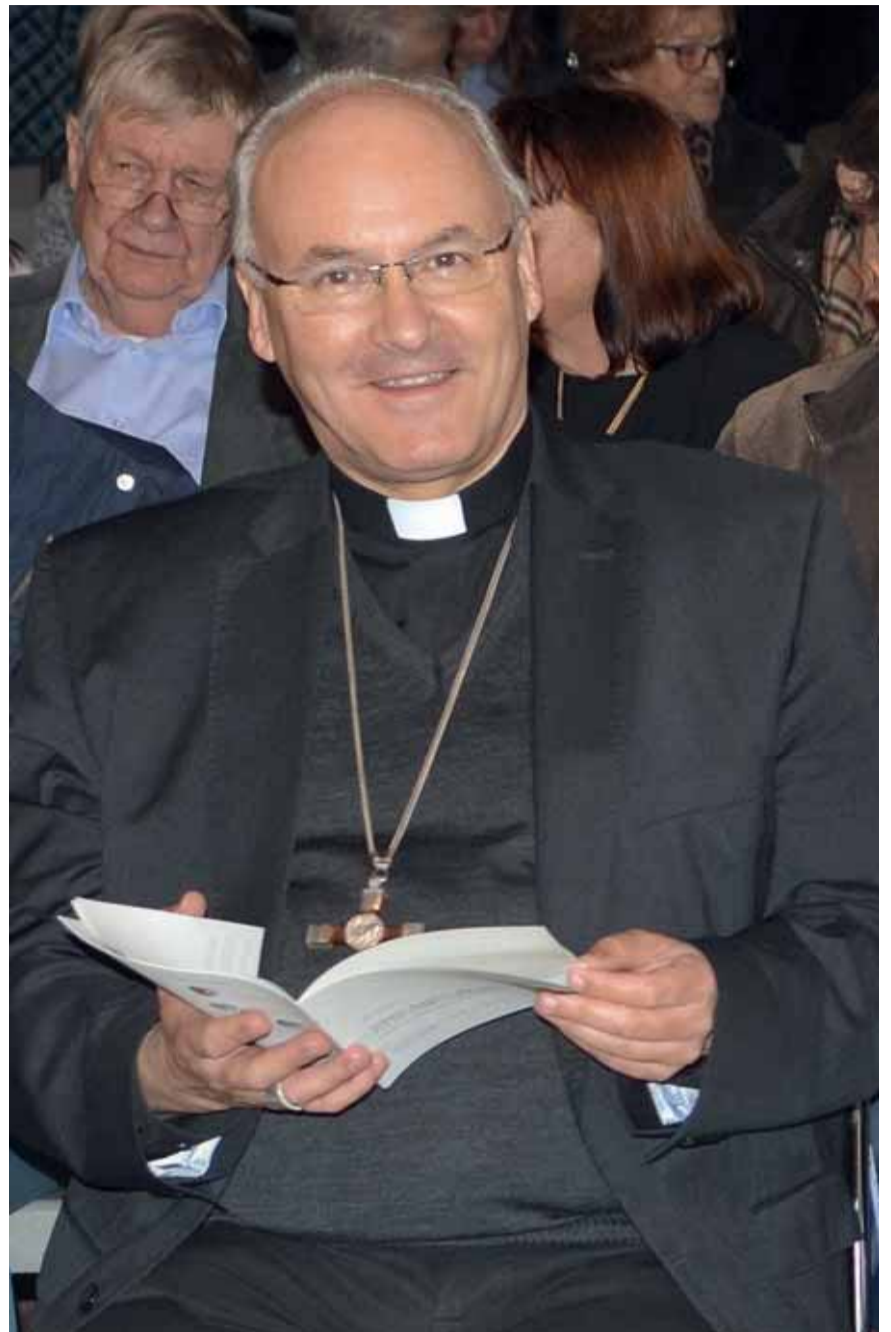
Bei Richardson kann man fündig werden – ja aber nicht nur! Im literarischen Zeitalter der Empfindsamkeit als dem eines gewissen säkularisierten Pietismus liegt das Lob der Einfachheit und Einfalt allenthalben wie zum Greifen nahe. Das gilt auch für Winckelmanns „Rezept“ für die Qualitätssteigerung der ihm zeitgenössischen bildenden Kunst. Auch dieses ist ja einfach genug: Für den *neuen* Künstler besteht der Weg, gut zu werden, in der Nachahmung der *alten* Künstler.

Die entscheidenden Merkmale klassisch griechischer Kunstwerke erläutert Winckelmann paradigmatisch an einer Skulptur, die sich heute in den Vatikanischen Museen im dortigen Statuenhof befindet. Die Laokoongruppe der Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos ist nur in der Marmorkopie, vermutlich aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr., erhalten. Das Original ist nicht überliefert, bestand aber vermutlich in einer um 200 v. Chr. entstandenen monumentalen Bronzearbeit. Manches daran fasziniert bis heute, am meisten wohl die Art, wie sich der Schmerz in Laokoons Leib und Antlitz äußert. Dieser Schmerz wird nach Winckelmanns Begegnung mit dem Original in der *Geschichte der Kunst des Altertums* präziser dargestellt als zuvor in den *Gedanken*, aber auch in der neueren Deutung findet sich dem körperlichen Leiden des trojanischen Priesters an dem Biss und dem Würgen der Meerschlangen die eingesetzte Seelenstärke des edel Gefassten gegenübergestellt. Von hier aus interpretiert Winckelmann die ganze Skulptur: Der Mensch möge durchaus starke Gefühle haben, aber er ist und bleibt zuerst „animal rationale“, und die edle Einfalt des wahren Menschen offenbart sich im klaren Sieg der Vernunft, in der aufrecht erhaltenen Selbstbeherrschung, der *contenance* und Treue zum eigenen, einfachen, gefasst und gesetzt bleibenden Wesen. Einfalt bedeutet damit auch Treue gegenüber sich selbst, dem ungeteilten Ich. Verwandtes wird sich auch in Jean Pauls *Schulmeisterlein Wutz* finden lassen.

II. Edle Einfalt bei Jean Paul

Bereits 1925 schrieb der bedeutende bayerische Literaturkritiker Josef Hofmiller hellsichtig über Jean Paul: „Jean Paul aber ist – schon die gescheite Stael hat es gespürt – kompromisslos deutsch, kein Hauch von Klassizismus hat ihn angeweht, widerborstig gegen jedes südliche Schönheitsideal geht er durch Leben und Dichtung unbeirrt, sicher wie ein Nachtwandler, eine Schenke vorm Tor ist sein egerischer Hain und kastilischer Quell, Hof im Vogtland und Bayreuth sind seine archimedischen Punkte, von denen aus er die Welt aus den Angeln hebt, zwischen zwei Gläsern braunen Biers.“

Hofmiller schlägt auch bereits eine Brücke, die für unsere Argumentation von einiger Bedeutung ist, nämlich die von Jean Paul zurück zu Grimmelshausens *Simplizius Simplizissimus*. Dieser kindlich-naive aber edel empfindende „Narr in Christo“ namens Simplex steht in einer ganzen Reihe spezifisch christ-



Regensburgs Bischof Dr. Rudolf Voderholzer interessierte sich sehr für die Veranstaltung.

licher Romanhelden, die vom Parzifal über Don Quijote hinüber zum Fürsten Myschkin in Dostojewskis *Der Idiot* reicht. Jean Paulsche Helden wie Schmelzle, Fibel und Wutz können dieser Linie einfältiger christlicher Dulder und Streiter ohne große Bedenken hinzu gezählt werden – letztgenannter mit besonderer Berechtigung.

Werfen wir deshalb einen Blick in die entsprechende Erzählung *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* aus dem Jahre 1797. Sie beginnt mit den folgenden anrührenden Sätzen: „Wie war dein Leben und Sterben so sanft und meerstill, du vergnügtes Schulmeisterlein Wutz! Der stille, laue Himmel eines Nachsommers ging nicht mit Gewölk, sondern mit Duft um dein Leben herum: Deine Epochen waren die Schwankungen, und dein Sterben war das Umlegen einer Lilie, deren Blätter auf stehenden Blumen flattern – und schon außer dem Grabe schliefest du sanft!“

Wer nur auf die dominierenden Adjektive achten wollte, sanft, meerstill, still und lau, wird sich schon hier, gewissermaßen im Introitus, an die „stille Größe“ Winckelmanns erinnern fühlen. Dessen Epoche war zwar bereits in ihrer Neige begriffen, aber sein Ideal konnte, selbst bei seinen erklärten Antipoden, fortbestehen – m. E. deswegen,

weil es eben gar kein klassisches, sondern ein primär *christliches* Ideal gewesen ist, das von Jean Paul – gerade so wie von den etwas jüngeren Romantikern –, ohne dass es nun als obsolet gewordener Fremdkörper empfunden werden musste, nicht nur übernommen, sondern sogar noch vertieft und radikalisiert werden konnte.

Das vergnügte Schulmeisterlein will seine Kindheit nicht abstreifen. Jean Paul erläutert den Charakter seines Helden wiederholt damit, indem er über Wutz' Kindertage Auskunft gibt: „Schon in der Kindheit war er ein wenig kindisch. Denn es gibt zweierlei Kinderspiele, kindische und ernsthafte – die ernsthaften sind Nachahmungen der Erwachsenen, das Kaufmann-, Soldaten-, Handwerker-Spielen – die kindischen sind Nachäffungen der Tiere. Wutz war beim Spielen nie etwas anderes als ein Hase, eine Turteltaube oder das Junge derselben, ein Bär, ein Pferd oder gar der Wagen daran.“

Wutz will sich stets selbst treu bleiben. Gegen Ende seines Daseins beschwört Wutz wiederholt die Welt seiner Kindheit herauf, indem er alte Erinnerungsgegenstände wie sein erstes Schreibbuch, seine grüne Kinderhaube, eine Kinderpeitsche und einen Finkenkloben zum Vogelstellen genießerisch vor sich ausbreitet. Er hatte diese und



Foto: akg-images

Der Schriftsteller Jean Paul (1763-1825) entwickelte „christliche Ideale“, die den Ideen Winckelmanns, die dieser aus der Beschäftigung mit der Antike gewann, ähnlich waren.

weitere Kindheitsreliquien, chronologisch geordnet, seit langem vorsorglich unter der Treppe archiviert.

Wie sich Wutz beim Anblick dieser Gegenstände in seinen Träumen verliert, so auch nochmals in der Stunde des Sterbens. Der Berichterstatter erzählt: „Der Sterbende – er wird kaum diesen Namen mehr lange haben – schlug zwei lodernde Augen auf und sah mich lange an, um mich zu kennen. Ihm hatte geträumt, er schwanke als ein Kind sich auf einem Lilienbeete, das unter ihm aufgewallet – dieses wäre zu einer emporgelobten Rosenwolke zusammengeslossen...“

Nach dem sanften und „meerstillen“ Sterben unseres einfältig-kindlichen Idyllikers verlässt der Berichterstatter das Trauerhaus, um anzumerken: „Als ich um elf Uhr fortging, war mir die Erde gleichsam heilig, und Tote schienen mir neben mir zu gehen; ich sah zum Himmel, als könnt' ich im endlosen Äther nur in einer Richtung den Gestorbenen suchen“ – man füge in Gedanken hinzu: bei den Erlösten (Heiligen).

III. Edle Einfalt bei Wackenroder

Bereits in der Widmung zu Heinrich Wackenroders frühromantischem Werk *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* aus dem Jahre 1797 (alle folgenden Zitate sind diesem Buch entnommen) ist von dem „stillen und unaufgeblähten (demütigen) Herzen“

Gerade die vergleichsweise Kunstlosigkeit der Formgebung eröffnet somit einen Raum, darin sich die Wesenheiten der Dargestellten am besten entfalten können.

die Rede: „Diese Blätter, die ich anfangs gar nicht für den Druck bestimmt, widme ich überhaupt nur jungen angehenden Künstlern, oder Knaben, die sich der Kunst zu widmen gedenken, und noch die heilige Ehrfurcht vor der verflissenen Zeit in einem stillen, unaufgeblähten Herzen tragen.“

Die verflissene Zeit, der ausgezeichnete Ehrfurcht gebühre, ist nicht länger die klassische Antike: „Warum verdammt ihr den Indianer nicht, dass er indianisch, und nicht unsre Sprache redet? Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, dass es nicht solche Tempel baute wie Griechenland?“ Gemäß Wackenroders Überzeugung gebührt der mittelalterlichen Kunst zumindest dieselbe Verehrung wie der antiken. Damit stellt er sich gegen Winckelmann. Aber in seiner Bewunderung der Renaissancemalerei ist er ihm wieder ganz nah. Dürer und Raffael wird vom *Klosterbruder* bzw. seinem Autor eine ganz besonders innige Verehrung zuteil. Zwar würden beide Meister oft als Gegensätze, da Hauptvertreter des „fränkischen“ respektive „welschen“ Stils, aufgefasst – „dennoch aber fiel es mir, als ich in meinen jüngern Jahren die ersten Gemälde vom Raffael sowohl als von dir, mein geliebter Dürer, in einer herrlichen Bildergalerie sah, wunderbar in den Sinn, wie unter allen andern Malern, die ich kannte, diese beiden eine ganz besonders nahe Verwandtschaft zu meinem Herzen hätten. Bei beiden gefiel es mir so sehr, dass sie so einfach und grade, ohne die zierlichen Umschweife anderer Maler, uns die Menschheit in voller Seele so klar und deutlich vor Augen stellen. Allein ich getraute mich damals nicht, meine Meinung jemandem zu entdecken, weil ich

glaubte, daß jeder mich verlachen würde, und wohl wusste, daß die mehresten in dem alten deutschen Maler nichts als etwas sehr Steifes und Trockenes erkennen.“

Die Klagen über Dürers fränkisch-steifen Stil würden eine recht oberflächliche Sichtweise zum Ausdruck bringen, die in die Tiefe der Darstellungen dieses Künstlers nicht einzudringen vermöge.

„Auch wird dir das, mein geliebter Albrecht Dürer, als ein grober Verstoß angerechnet, dass du deine Menschenfiguren nur so bequem nebeneinander hinstellst, ohne sie künstlich durcheinander zu verschränken, daß sie ein methodisches Gruppo bilden. Ich liebe dich in dieser deiner unbefangenen Einfalt und hefte mein Auge unwillkürlich zuerst auf die Seele und tiefe Bedeutung deiner Menschen, ohne dass mir dergleichen Tadelsucht nur in den Sinn kommt. Viele Personen aber scheinen von derselben, wie von einem bösen, quälenden Geiste, so geplagt, dass sie dadurch zu verachten und zu verhöhnen angereizt werden, ehe sie ruhig betrachten können.“

Gerade die vergleichsweise Kunstlosigkeit der Formgebung eröffnet somit einen Raum, darin sich die Wesenheiten der Dargestellten am besten entfalten können. Der Einfalt eignet eben der Blick auf das Wesentliche – und auch hier wieder wird dieser Einfalt das Kindliche ergänzend zur Seite gestellt: „Da seh ich in Gedanken den künstlichen [kunstreichen] Meister Albrecht [Dürer] auf seinem Schemel sitzen und mit einer kindischen, fast rührenden Emsigkeit an einem feinen Stückchen Holze schnitzeln, wie er die Erfindung und Ausführung wohl überlegt, und das angefangene Kunststück zu wiederholten Malen betrachtet; ich sehe seine weite ausgetafelte Stube und die runden Scheiben...“

Dieses Butzenscheiben-Idyll dürfte nun stark an das Schulmeisterlein Wutz erinnern. Wackenroder denkt freilich nicht an diesen, sondern sogleich wieder an Raffael, den „sanften und heiteren“: „Das Schönste, was ich dir von ihm sagen kann [...] ist, daß er als Mensch ebenso edel und liebenswürdig war wie als Künstler. Er hatte nichts von dem finstern und stolzen Wesen anderer Künstler, welche manchmal mit Fleiß allerhand Seltsamkeiten annehmen; sein ganzes Leben und Weben auf Erden war einfach, sanft und heiter, wie ein fließender Bach.“

Der Stille, dem Edelmut und der Sanftheit wird sodann noch das *Liebevolle* bzw. die Liebe selbst hinzugefügt. Denn gerade in dem Maße wie der Künstler liebt, erklimme er immer höhere Grade seiner Kunst. Wackenroder lässt einen frisch verliebten jungen Kopisten sagen:

„Wie bet ich jetzt die Mutter Gottes und die erhabenen Apostel in jenen begeisterten Bildern an, die ich sonst nur mit kaltem Auge und halbgeübtem Pinsel Zug für Zug nachzeichnen wollte: – jetzt steh mir die Tränen den Augen, meine Hand zittert, mein innerstes Herz ist bewegt, so dass ich (möcht ich sagen) fast ohne Bewusstsein die Farben auf die Leinwand trage, und dennoch gerät es mir so, dass ich hernach damit zufrieden bin“ – und zwar zufriedener als je zuvor in der Zeit der „Nichtverliebtheit“...

Die Liebe macht sehend und sie erst formt den Maler zum wahren Künstler. Die Einfalt schließt mit der Liebe gerne einen Bund. Leider seien nach der goldenen Zeit der früheren Renaissance-malerei Einfalt, Unschuld, Religion und Liebe wieder weitgehend verloren gegangen. Damit sei die Malkunst seelenloser, indifferenter, unspezifischer und schwächer geworden: „Die deutsche

Kunst war ein frommer Jüngling in den Ringmauern einer kleinen Stadt unter Blutsfreunden häuslich erzogen; nun sie älter ist, ist sie zum allgemeinen Weltmanne geworden, der mit den kleinstädtischen Sitten zugleich sein Gefühl und sein eigentümliches Gepräge von der Seele weggewischt hat.“

IV. Edle Einfalt bei Siewerth

Gustav Siewerth (1903-1963) war ein deutscher Philosoph und Pädagoge, Gründungsrektor der Hochschule für Pädagogik in Freiburg i. Br. und prominente Mitglied der Gruppe namhafter deutschsprachiger christlicher Denker der Nachkriegszeit wie Balthasar, Rahner, Ratzinger, Ulrich, Beck, Lotz, Przywara, Spaemann. Nach ihm ist auch die Gustav-Siewerth-Akademie im Schwarzwald benannt. Zu seinen Hauptwerken gehört das Buch *Metaphysik der Kindheit* von 1957, welchem die folgenden Thesen und Zitate entnommen sind.

Siewerth knüpft auch in diesem Werk bewusst an die Evangelien an. Bekannt ist die Perikope „Lasst die Kinder zu mir kommen“ (Mk 10,13-16), die in der gesamten antiken Literatur singular dastehen dürfte. Man ist sich dessen gewöhnlich nicht bewusst, welche gewaltige Provokation dieser Text enthält. Immerzu ist es sonst ja um die Weisheit zu tun, und hier erfahren die weitgehend ignorierten, zusammen mit ihren Müttern an den gesellschaftlichen Rand geschobenen Kinder die beispiellose Aufwertung, als Vorbilder für die Erwachsenen hingestellt zu werden! Man müsse werden wie ein Kind: ein wirklich „starkes Stück“, noch heute aber mehr noch für die Alte Welt.

Die zitierte Markus-Stelle erfährt im Evangelium Ergänzungen durch Mk 9,42: „Wer einem von diesen Kleinen, die an mich glauben, Ärgernis gibt, für den wäre es besser, wenn er mit einem Mühlstein um den Hals ins Meer geworfen würde.“ Aber v. a. durch Mt 18,4 und 10: „Wer so klein sein kann wie dieses Kind, der ist im Himmelreich der Größte. Und wer ein solches Kind um meinwillen aufnimmt, der nimmt auch mich auf [...] Hütet euch davor, einen von diesen Kleinen zu verachten! Denn ich sage euch: Ihre Engel im Himmel sehen stets das Angesicht meines himmlischen Vaters.“

Vermutlich verspürt auch der dem Christentum fern Stehende, dass eine Art Segen auf den Kindern liegt, wobei sich der Gedanke einstellt: Wäre es nicht besser, sich zumindest ein wenig von der Kindlichkeit zu erhalten? Zum vollen Menschsein scheint ein „Moment“ (Hegel) davon dazu zu gehören.

Hier stellt sich aber sogleich die Frage ein, worin der Wert der Kindlichkeit denn näher hin bestehen könnte? Sind wir nicht allesamt recht hilflose und unfertige Wesen gewesen? Nun, von dem Wort „Kindheit“ geht dessen ungeachtet ein Zauber aus, der uns alle stets ein wenig träumen und lächeln lässt. In dieses „sentiment“ ist Melancholie gemischt. Das Kind, das wir einst gewesen sind, ist längst einen langsamen und kaum merklichen, sanften Tod gestorben. Wäre das Kind aber nur der unfertige Erwachsene, das kleine schwache hilflose Wesen, das immer nur vom Gutdünken der Großen abhängig ist, so bliebe diese Trauer ganz unverstänlich.

Sie wird dann begreiflich, wenn wir mit Siewerth dem „sentiment“ nachdenken, um dabei zu erkennen: Wir sind damals nicht nur abhängig und gegängelt gewesen – wir waren irgendwie auch den Quellen des Lebens näher, wir lebten ursprünglicher, unmittelbarer, elementarer und intensiver. Wie im ersten Morgen der Schöpfung, so lebten wir in großer Offenheit für das Wunder

des Daseins, ganz aus dem Reichtum eines neu erblühenden Lebens heraus, in stiller Freude an unseren verschiedenen und immer neu und gründlicher zu entdeckenden Begabungen, unschuldig und inmitten einer sich täglich gründlicher erschließenden Welt. Und, was im Anschluss an Siewerth ebenfalls Erwähnung verdient: Das Verfolgen von Zwecken erschien uns weit weniger bedeutsam als Begegnungen – solche mit Dingen, Tieren und Menschen.

Zwar ist die Angst häufig dunkler Gast in unseren Seelen gewesen, aber die Liebe war dort auch einquartiert. Wir erfuhren die Liebe, vor allem die der Mutter, auch weit intensiver als später und gaben unsere Liebe auch selbst intensiver, oft auch wirkungsvoller kund. Siewerth bringt für diesen Sachverhalt ein nettes kleines Beispiel. In einer Situation augenblicklicher Verzweiflung ist eine Mutter ganz in Tränen aufgelöst: Die noch sehr kleine Tochter sieht sie so, kniet sich spontan zu ihr nieder und versichert ihr ernsthaft, hier bei ihr auch knien zu bleiben. Das Kind hat damit intuitiv das Bestmögliche getan, um die unter Tränen zu lächeln anfangende Mutter zu beruhigen und neu zu ermutigen.

Das ganz im Mantel mütterlicher Liebe wachsende und gedeihende Kind sieht denn die Wirklichkeit auch primär mit den Augen der Liebe an. In diesem liebevollen Anschauen ist die „Vernunft“ des Kindes noch ganz das, worauf das Wort auch etymologisch verweist, ein „Vernehmen“ – und zwar ein solches im Modus anschauernder Liebe:

„Nichts wird so leicht verkannt und übersehen wie die Demut und Innigkeit des Einfältigen. Ihm gegenüber versagen wir am meisten, die wir gelernt haben, dass das nicht gelte, was man nicht messen kann und sich unseren theoretischen Schemata nicht fügt. Wenn wir es aber im Blick halten, öffnet sich uns das so schrecklich verkannte geistige Leben des Kindes. [...] Der aus dem liebenden Herzen gehende Blick [des von den Eltern geliebten Kindes] erfährt am Maßgrund des eigenen Wesens die Wesenstiefe der Liebe selbst [...] Er besitzt die Eindringlichkeit und Einlässigkeit

Das Kind, das wir einst gewesen sind, ist längst einen langsamen und kaum merklichen, sanften Tod gestorben.

des sanften Lebens, die intuitive Durch- und Zusammenschau des Einfachen, das noch durch keine ‚Hinsichten‘ beirrt und abgelenkt ist. [Dieses kindliche Erkennen] ist eine urteilslos unmittelbare Hinnahme und Einsenkung, lichtvoll, reich und erfüllt und ohne entgegengesetzte Reflexion. [...] Diese Schaukraft des kindlich Einfältigen währt lange, so dass jeder Erwachsene, dem die Kindheit nicht durch Fehlbildung aus dem Gedächtnis schwand, in der persönlichen Erinnerung [...] sich ihrer versichern kann.“

Auch aus diesem Zitat ist immer noch Winckelmanns Schwärmen für „edle Einfalt und stille Größe“ herauszuhören. Es handelte sich dabei eben von Anfang nicht um ein Spezifikum des programmatischen Klassizisten, sondern um ein altes christliches Erbstück, das die Epoche Winckelmanns mit einigen betont unklassischen wie dem Hochmittelalter, der Romantik und der Ära Adenauer auf bedenkenswerte Weise verbindet. □

Winckelmann und das kurfürstlich bayerische Generalmandat von 1770: „Edle Simplizität“ wird behördlich verordnet

Helmut Hess

I.

Am 4. Oktober 1770 erließ der bayerische Kurfürst Max III. Joseph (reg. 1745-1777) ein Generalmandat in *puncto concurrentiae zu den Kirchen- und Pfarrhöfbau*. Der zwölfseitige Erlass wurde unter der Regie des kurfürstlichen geistlichen Rats in München erstellt, einer landesfürstlichen Behörde, die den Gesamtkomplex der Beziehungen zwischen Staat und Kirche im Kurfürstentum Bayern zu administrieren hatte. Hauptanliegen des Mandats war, die Baufinanzierung „unbemittelter Gotteshäuser“ neu zu regeln. Hierfür wurde eine „allgemeine Kirchenbaukonkurrenzkommission“ nach dem Vorbild Italiens und „verschiedener Provinzen Deutschlands“ errichtet und in einem 13 Punkteplan die Kriterien festgelegt, die es zu erfüllen gilt, damit eine mittellose Kirche „zum Neubau oder Reparation“ finanzielle Unterstützung beanspruchen kann.

Für die Kunstgeschichte wird das Mandat insofern interessant, als es mit der Neuordnung der kirchlichen Baulast zugleich einen Stilwandel im Kirchenbau initiieren wollte. „Edle Simplizität“ soll die „Ungereimtheiten“ des Rokoko ersetzen. So heißt es unter Punkt 5 der Verordnung: „5to. Damit aber, wenn ein Landgotteshaus neu zu erbauen wäre, alle Uebermaaß verhütet, und nicht eines jeglichen Pfarrers oder Beamten Eigendünkel, die willkürliche Anordnung des Baues überlassen, sondern vielmehr eine so viel möglich durchgängige Gleichförmigkeit in der Kirchenarchitektur nach dem Beispiele von Italien beobachtet werden möge; so werden Wir durch erfahrene und verständige Baumeister verschiedene Muster von Grundrissen und Profils nach der Anzahl Pfarrkinder, und zugleich bey jedem einen Ueberschlag der sämtlichen Baukosten, so zuverlässig als es immer thunlich ist, verfassen lassen, dergestalt, daß mit *Beybehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stukkador- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierrathen abgeschnitten, an denen Altären, Kanzeln und Bildnissen eine der Verehrung des Heilighums angemessene edle Simplizität angebracht werde.*“ (Hervorhebung des Verfassers)

Der Erlass dokumentiert gewissermaßen „schriftlich“ das Ende der Epoche Rokoko. Er ist damit geradezu prädestiniert in der kunstgeschichtlichen Literatur als äußerer Endpunkt eingesetzt zu werden. So erstmals bei Adolf Feulner, der bereits 1912 auf dieses Mandat aufmerksam machte, und jüngst bei Ute Engel in ihrer 2018 erschienenen Habilitationsschrift *Stil und Nation – Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte*, die allerdings das Mandat dem falschen Kurfürsten zuordnet, Karl Theodor.

Das Außergewöhnliche und in der Tat Singuläre an diesem Mandat – eigentlich ein Finanzdekret – ist, dass darin eine ästhetische Stellungnahme zum Kirchenbau formuliert wird, verbunden mit einer Stilanweisung, wie künftiges Bauen auszusehen hat, es also eine direkte Einflussnahme auf die Kunst von staatlicher Seite darstellt. Ob dabei



Dr. Helmut Hess, Geschäftsführender Vorstand der Richard Stury Stiftung, München

auch klassizistisches Gedankengut reflektiert und im Mandat in den bereits zitierten Formulierungen Niederschlag und Widerhall gefunden hat, gilt es hier zu prüfen.

Zudem stellt sich die Frage, weshalb sich eine staatliche Behörde genötigt sieht, per Dekret auf die künstlerische Situation im Kirchenbau zu reagieren und Einfluss zu nehmen. Was waren die Gründe? Werfen wir einen kurzen, schlaglichtartigen Blick zurück.

1754 wurde die Wieskirche bei Steingaden nach achtjähriger Bauzeit fertiggestellt. Diese Wallfahrtskirche (siehe **Abb. 1, Seite 21**), Inbegriff des bayerischen Rokokos, stellt geradezu ein Paradigma dessen dar, was knapp 20 Jahre später nicht mehr hinnehmbar scheint und zur staatlichen Korrektur herausfordert: ein „Landgotteshaus“, bei dem die „unge-reimthe[n] und lächerliche[n] Zierrathen“ grundlegendes Gestaltungsprinzip der Architektur sind. Richten wir den Fokus auf die Chorlösung. Eine Architektur, die sich der Ratio und den tektonischen Strukturprinzipien entzieht: Architektur wird zu Ornament und umgekehrt. Bezeichnend ist, dass diese Ornamentarchitektur nicht von einem Architekten im eigentlichen Sinne errichtet, sondern durch die Zusammenarbeit eines Architekten-Stukkators, Dominikus Zimmermann und eines Maler-Stukkators Johann Baptist Zimmermann sozusagen geformt und modelliert wurde. Diesen „Eigendünkel“, die die scheinbar „willkürliche Anordnung des Baues“ (Formulierungen des Mandats) bestimmen, will man entgegenwirken.

Die extreme Weiterführung und zugleich das Vordringen der Gestaltungsprinzipien des bayerischen Rokokos bis in kleinste Orte belegen die Kirchen in Hörgersdorf (Umgestaltung 1760), Eschelbach (Umgestaltung um 1760) und Oppolding (1764). Das Ornament erreicht einen so hohen Grad an Selbstständigkeit und phantastischer, los-

gelöster, gegen jede Norm gerichteter Formenentfaltung – betrachtet man z.B. die asymmetrischen Rocaillegebilde der Seitenaltäre von Hörgersdorf und Eschelbach oder den weitgehend sich ornamental auflösenden Schalldeckel der Kanzel von Oppolding –, dass das Mandat 1770 fordern konnte, dass „alle überflüssige Stukkador- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierrathen abgeschnitten, an denen Altären, Kanzeln und Bildnissen eine der Verehrung des Heilighums angemessene edle Simplizität angebracht werde.“

Hinzu kam das Bauen über den eigenen Vermögensstand, wie es in Bayern des 18. Jahrhunderts die Regel war. In der Tat waren viele bayerische Klöster aufgrund der zu hohen Kosten ihrer aufwendigen Bauten hoch verschuldet. Hier bietet die Wieskirche, jetzt aus finanzieller Perspektive, wieder ein Musterbeispiel dafür, was zukünftig vermieden werden sollte: der Bau dieser Kirche im Auftrag des Prämonstratenserklösters Steingaden hatte das Kloster nahe an den Rand des finanziellen Ruins gebracht. Die wirtschaftliche Situation war selbst noch beim Nachfolger des Bauherrn Abt Augustin III. Bauer (amtierte 1777-1784) so prekär, dass er den Kurfürsten um die Aufhebung des Stiftes bat, was aber abgelehnt wurde.

Konzentrieren wir uns nun beispielhaft auf einen Kirchenbau, der in die Zeit des Mandats fällt: Die Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Salvator in Bettbrunn (1774) in der Oberpfalz, in Beilngries-Riedenburg. Lässt sich ein bewusstes Eingreifen von Seiten des kurfürstlichen geistlichen Rates nachweisen? Die alte, von der Regensburger Dombauhütte ab 1329 errichtete, einschiffige, gotische Wallfahrtskirche in Bettbrunn erweist sich infolge der außerordentlichen Zunahme der Wallfahrt im Laufe des 18. Jahrhunderts als „viel zu eng und klein an denen Wallfahrtsfesten“, wie F. Laurentius Kornmesser 1754 beanstandet. Jedoch meldet der Pflegverweser von Riedenburg in seinem Amtsbericht vom 24. Juli 1772 an den Geistlichen Rat in München nur, dass eine tiefgreifende Reparatur am Wallfahrts-gotteshaus notwendig sei. Bei den Instandsetzungsarbeiten stellt sich jedoch heraus, dass „die völlige von Grund auf neue Erbauung des Gotteshauses ganz unvermeidlich“ sei.

Das löste Argwohn beim kurfürstlich geistlichen Rat aus, der daraufhin Risse und Überschläge „in duplo“ einforderte. Zugleich soll belegt werden, „aus was für Mitteln solche Baukosten bestritten wird möge“. Der Finanzierungsplan wird vom Pflegverweser „nach Anweisung für p. Gnädigst General Mandat v. 4. octbr. 1770“ erstellt. Dies hatte zur Folge, dass der kurfürstliche geistliche Rat die Pläne des Ingolstädter Hofmaurermeister Veit Haltmayr nicht akzeptierte. Stattdessen beauftragte er einen Gutachter, den Münchner Hofmaurermeister Leonhard Matthäus Gießl, das „iezige Gottshaus“ genau zu examinieren. Tatsächlich ergaben sich folgenreiche Konsequenzen für das Neubauprojekt. Gestattet wurde nur ein Langhausneubau, der alte Chor musste beibehalten werden. Die Leitung des Baus wurde Matthäus Gießl übertragen, der die eingereichten Pläne überarbeitete.

Die für unsere Untersuchung wichtigen Neuerungen lassen sich am besten durch den Vergleich des ausgeführten Gießl-Plans mit dem vom Geistlichen Rat abgelehnten Entwurf Veit Haltmayrs aufzeigen: Gießl behielt zwar im Wesentlichen die Grundstruktur des Haltmayr-Plans bei, entwarf also keinen eigentlich neuen Bautypus, sondern griff vielmehr korrigierend ein, doch diese Korrekturen sind bezeichnend und geben dem Bau ein neues Gepräge. Im Grundriss zeigt sich, dass Gießl den

Bau insgesamt breiter dimensionierte und damit die Tendenz zur Zentralform verstärkte. Eine besonders zu betonende Korrektur und das Gesamtgefüge des Baus entscheidend beeinflussende Maßnahme ist das Glätten der aufwendig gestalteten, konkav-konvex geschwungenen Westfassade, wie sie noch der Haltmayr-Plan vorsieht. An die Stelle der betonten Schauseite ist eine glatte Wand getreten mit nur kleinem, portikus-artigen Vorbau, der in ähnlicher Form jeweils genau in der Mitte der Langhausseiten wiederholt wird und die Symmetrie der Anlage hervorhebt. Gießl hatte also als Beauftragter und Gutachter der kurfürstlichen Behörde eingegriffen und den Raum in Richtung Sachlichkeit, Regularität und Symmetrie geklärt (siehe **Abb. 2, Seite 22**).

Der Kirchenbau in Bettbrunn ist zugleich symptomatisch für die veränderte kirchenpolitische Lage im Kurfürstentum Bayern in der Spätzeit des 18. Jahrhunderts. Es zeigt sich in der Tat eine neue Praxis im Baugenehmigungsverfahren, die auf eine strenge Kontrolle des kurfürstlichen geistlichen Rats schließen lässt. Es sind zwar keine Musterpläne nachweisbar, aber häufig wird über den Umweg eines Gutachters von staatlicher Seite in die Planung eingegriffen.

Vergleicht man nun die festgestellten Merkmale mit den Forderungen des Mandats, so lassen sich oberflächlich betrachtet tatsächlich eine zunehmende „Gleichförmigkeit in der Kirchenarchitektur“ und ein Zurückdrängen der „Ungereimtheiten“ in Ausstattung und Dekoration erkennen. Dieses vermeintlich klare Bild bedarf jedoch in mehrfacher Hinsicht der Korrektur: Zum einen gelingt es dem Mandat nämlich nicht, auf breiter Basis den geforderten Stilwandel durchzusetzen: So zeigt z.B. die Pfarrkirche St. Laurentius in Haag a.d. Amper in der ab 1783 begonnenen Stuckdekoration noch reine Rocailleformen. Andererseits wiederum darf das Mandat auch nicht als alleiniger Auslöser einer neuen Kunstrichtung verstanden werden, da sich klassizistische Tendenzen in der bayerischen Kunst schon vor 1770 nachweisen lassen – beispielhaft können hier Rott a. Inn und Altomünster angeführt werden –, also der künstlerische Wandel schon begonnen hatte, als das Mandat die neuen Ideale propagierte.

II.

In größerem Kontext stellt die kurbayerische Verordnung als behördliche Stellungnahme nur ein äußeres Zeichen eines tiefgreifenden und komplexen Sinnungs- und Geisteswandels der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar. Sie ist nur eine Stimme im Diskurs, Symptom einer geistigen Entwicklung, der die Kunst, unabhängig von staatlicher Intervention, in zunehmendem Maße unterworfen war. In Bayern allerdings, das der Tradition des Rokoko in besonders hohem Maße verbunden war, kommt dem Mandat, in erster Linie für den Landkirchenbau, dann doch eine gewisse stilsfördernde Wirkung zu, indem es als autoritäre Verordnung die Entwicklung zu klassizistischen Idealen hin befiehlt und damit beschleunigt, wie auch das Beispiel Bettbrunn zeigt.

Aber nun zum Vokabular des Mandats, zur Begrifflichkeit der Stilanweisung, die in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse ist. Auf welche Kontexte lassen sich diese Formulierungen zurückführen? Ist es überhaupt Winckelmannsches Vokabular? Wie vertraut war der kurbayerische Hof mit dem vermeintlich klassizistischen Vokabular?

Frank Büttner warnte in einem Beitrag über das *Ende des Rokoko in Bayern* von 1997, vorschnell und ausschließlich auf die Kunstanschauungen

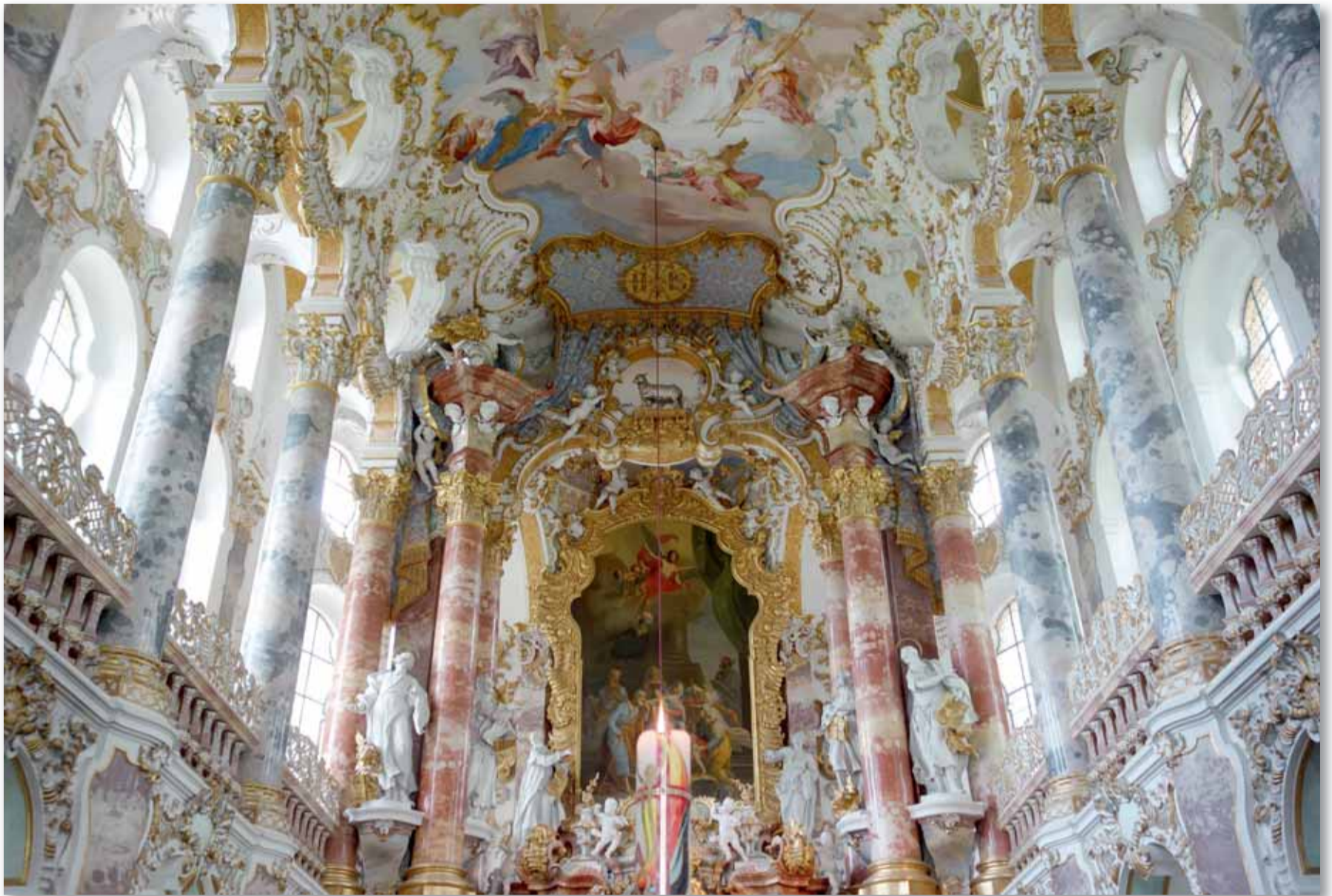


Foto: Hess

Abb. 1: Der Chor der 1754 erbauten Wieskirche bei Steingaden. Dieses Gotteshaus gehört zum Weltkulturerbe.

eines Winckelmann zu rekurrieren. Er verwies dagegen auf eine geänderte Auffassung in der Predigt- und Rhetoriklehre als die entscheidende Quelle für die Wortwahl des Mandats. Seinen Ausführungen zu Folge regte sich auch in Süddeutschland nach der Jahrhundertmitte die Opposition gegen die überkommene Kanzelrhetorik jesuitischer Provenienz und ihre Wirkungsästhetik. Die barocke Affektlehre wurde zunehmend in Frage gestellt zugunsten einer Empfindungslehre. Süddeutsche Theologen berufen sich dabei vor allem auf François Fénelon, Erzbischof von Cambrai (1651-1715) und theologisch-politischer Autor, sowie Lodovico Antonio Muratori (1672-1750), italienischer Theologe, Historiograph und Bibliothekar.

Fénelons aufsehenerregende *Dialogues sur l'éloquence* erschienen 1718. Er propagierte eine Abkehr von einem Predigtstil, der „alle gekünstelten Zierathen verwarf, welche eitels Menschen in den Reden suchen“, wie es in der deutschen Übersetzung von 1734 hieß, und der die „simplicité des paroles de Jesus-Christ“ zum Vorbild nimmt, dergestalt, dass solche Predigten „une noble et aimable simplicité“ erringen würden. Große Bedeutung kam auch dem Theologen Muratori zu. Besonders sein Buch über *Die wahre Andacht des Christen* (1747), das die größte Verbreitung fand, erregte vorrangig im josephinischen Österreich enormes Aufsehen. In seiner Abhandlung *De i pregi dell'eloquenza popolare* von 1750, das sieben Jahre nach seinem Tod in Augsburg auch

in Latein erschien, forderte Muratori die Abkehr von der überschwänglichen wie eitlen barocken Rede, die er als „ornamentum luxuries“ ablehnt und mit einem Zuviel an Ornament in der Architektur vergleicht. Stattdessen muss der Predigtstil klar, einfach und für das unbedarfte Publikum verständlich sein, „clarum, facile, planum“.

Beide Autoren wurden in Lehrbüchern zur Kanzelrhetorik in Bayern des späten 18. Jahrhunderts intensiv rezipiert. So auch von Heinrich Braun, bedeutender Schulreformer in Bayern, in seiner 1776 erschienenen „Anleitung zur geistigen Beredsamkeit“, in der er die althergebrachte Kanzelrhetorik heftig kritisiert. Bereits unter patriotischen Vorzeichen konstatiert er: „Der nachahmende Deutsche vergaff[te] sich in die emblematischen Putzwerke der Italiäner, und brachte diesen Theaterschmuck auf die Kanzeln des Vaterlandes.“ Dagegen fordert Braun eine „edle Einfalt“: „Die edle Einfalt der Kanzelsprache [...] verwirft [...] allen unnöthigen, und überfüßigen Schmuck. Sie folget der Natur, die allen unnöthigen Aufwand und Überfluß vermeidet, und gerade so viel Mittel wählet, als ihr zur Ausführung ihrer Absicht nötig sind. [...] Die edle Einfalt (Simplicität) ist also die Haupteigenschaft dieser Sprache. [...] Die Reden Christi, und seiner Apostel waren Meisterstücke, und Muster der edlen Einfalt.“

Doch verfolgen wir zunächst die Begrifflichkeit der „edlen SimPLICITÄT“ im Kunstdiskurs der Zeit. Richtet man

nämlich den Blick auf die Kunstdebatte in Frankreich um 1735, so lässt sich Erstaunliches entdecken. Germain Boffrand (1667-1754), der berühmte französische Architekt hielt 1734 vor der Academie Royale d'Architecture einen viel beachteten Vortrag *Dissertation sur se qu'on appelle le bon gout en architecture*, der 1745 seine einflussreichen und international rezipierten zweisprachigen (französisch-lateinisch) Architekturtraktat „Livre d'architecture“ vorangestellt wurde.

Zentraler Begriff ist der bon goût. Er wendet sich gegen die Subjektivierung des Geschmackbegriffs (chacun à son gout), gegen die „Eigendünkel“ (wie es im Mandat heißt). Grundlegende Prinzipien der Architektur sind nach Boffrand: belle proportions, convenance, commodité, sûreté, santé, bon sens (also: gute Proportion, Schicklichkeit, Annehmlichkeit, Sicherheit, Wohlbefinden, gutes Empfinden). Aufgabe der Akademie ist es, diese Prinzipien zu vermitteln und zu kontrollieren, sowie die „folles nouveautés“ der Mode („die ungereimheiten, lächerlichen Zierathen“ in der Sprache des Mandats) zu bannen. Er nimmt dabei auch die Auswüchse der Ornamentik in der Architektur ins Visier und fordert die Beachtung seiner Prinzipien, die eine *noble simplicité* garantieren: „Il semble que la mode en differens tems ait pris plaisir à donner la torture à toutes les parties d'un édifice : elle a fouvent effayé de détruire tous les principes de l'Architecture, dont on doit toujours conserver la noble simplicité.“

Der *style rococo* mit seinem antiklassischen Vokabular wird in Frankreich ab den 1740er Jahren auf breiter Basis zur Zielscheibe und löst umfängliche wie einflussreiche Kritik aus. Man fordert eine Ornamentik „sans confusion“, wie es auch der Architekt und Theoretiker Charles-Etienne Briseux (1660-1754) eindringlich formulierte.

Boffrand war in Bayern kein Unbekannter. Für Max Emanuel entwarf er einen Jagdpavillon in Bouchefort (1705) und Joseph Effner (1687-1745), bayerischer Hofbaumeister, war Schüler Boffrands und später sogar dessen Bauleiter. Effner überführte dessen Innendekorationssystem nach München (Style Régence). Boffrand, ursprünglich selbst Architekt und Dekorateur des Rokoko, bekanntestes Beispiel, das Hôtel de Soubise in Paris (1734), wird in seinen theoretischen Äußerungen erstaunlicherweise ein Wegbereiter des Klassizismus. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Frankreich, besonders in der Architektur, den klassischen Stilprinzipien weitaus stärker verpflichtet war, sie auch nie vollends preisgab und diesem Formenkanon schon ab 1740 wieder vermehrt Geltung verschaffte.

Boffrands jüngerer Architekturkollege Jacques-François Blondel (1705-1774) führte das theoretische Konzept Boffrands weiter. In Ablehnung des willkürlichen Ornaments fordert Blondel einen „wahren Stil“ in der Architektur, einen „grand goût de la belle simplicité“, der wie Hanno Walter Krufft darlegte, „zu einer zentralen Formel des

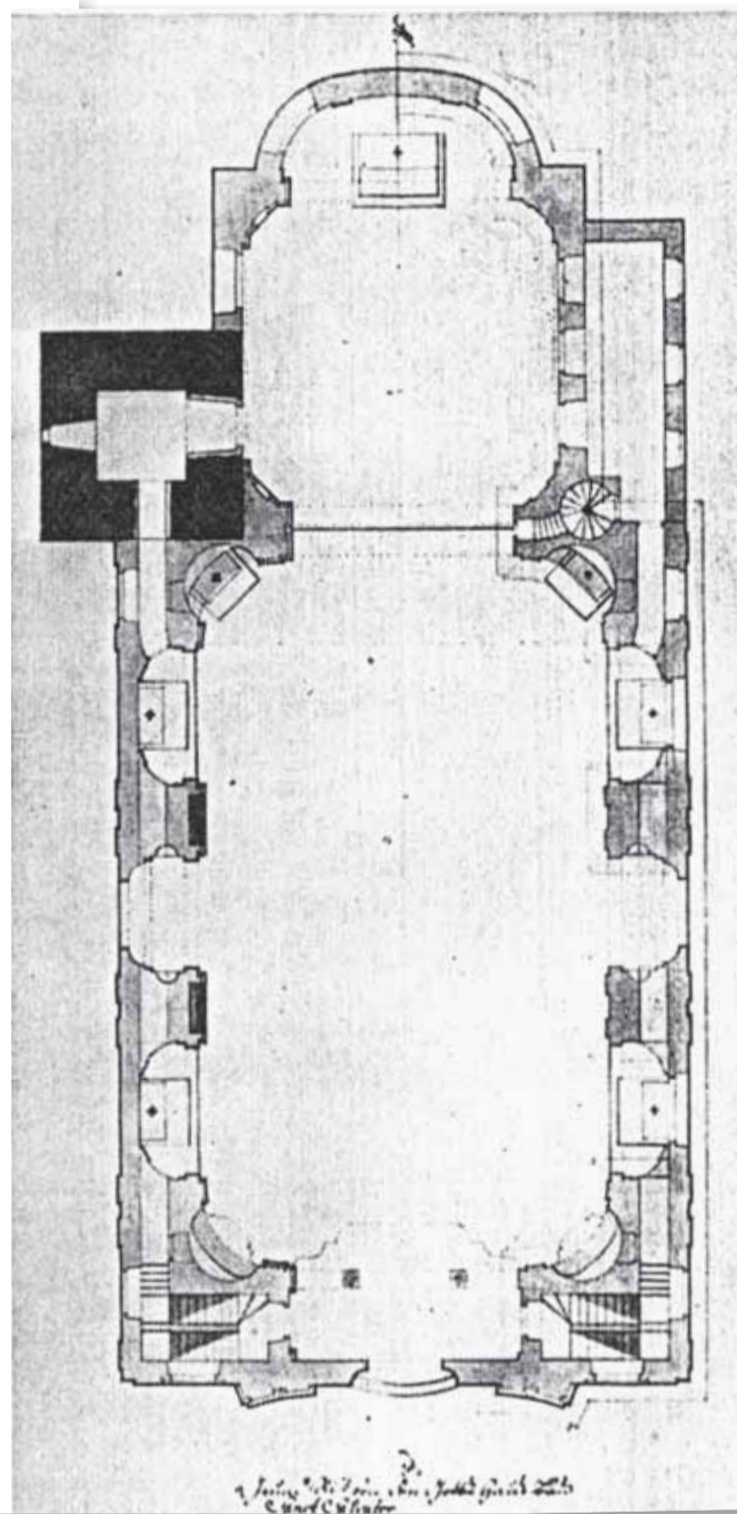
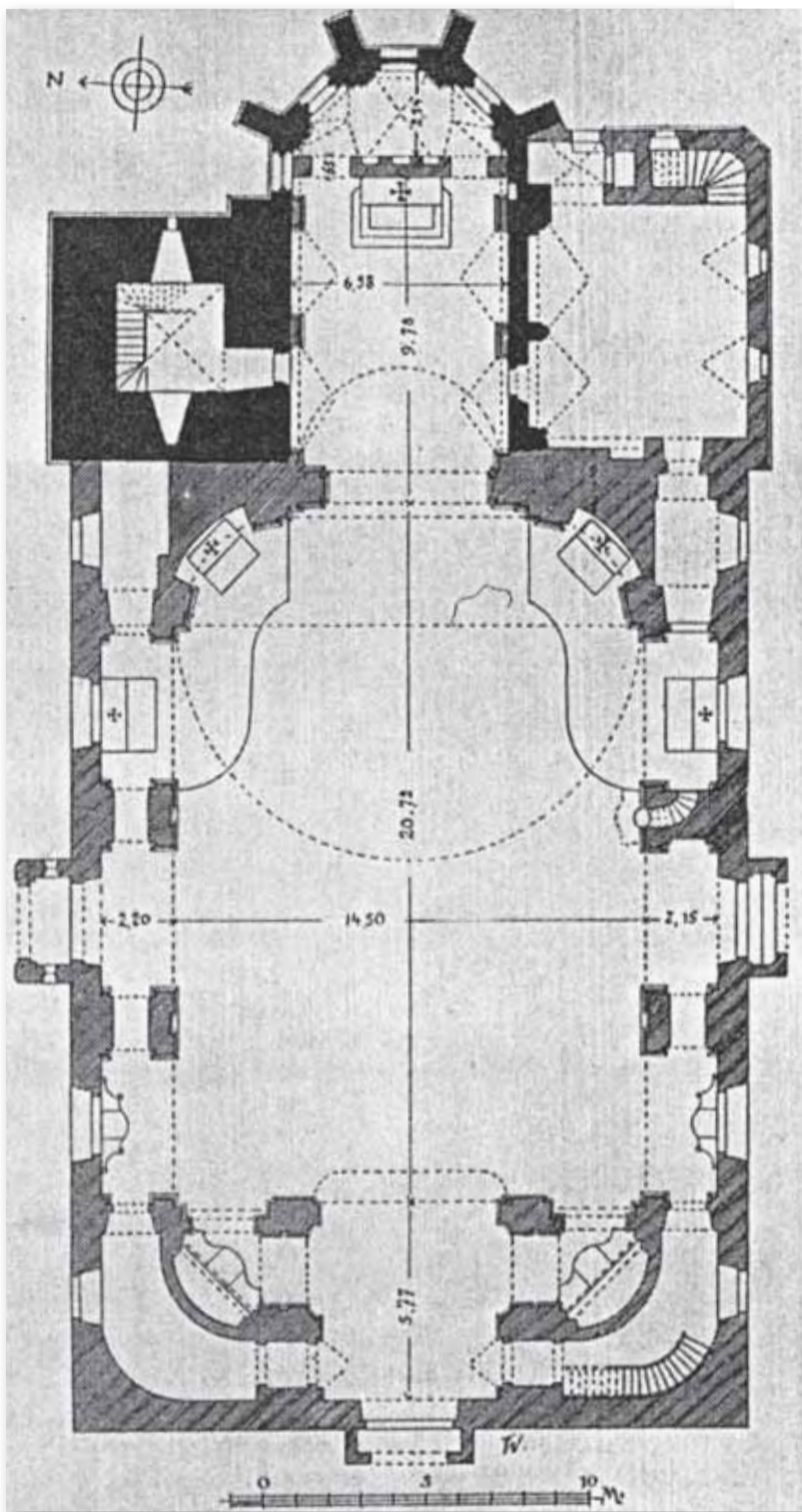


Foto: Hess

Abb. 2: Die beiden Grundrisse von St. Salvator, geschaffen von Veith Haltmayr (l.) und von Leonhard Matthäus Gießl (r.). Gießl hatte als Beauftragter und

Gutachter der kurfürstlichen Behörde eingegriffen und den Raum in Richtung Sachlichkeit, Regularität und Symmetrie geklärt.

neuen Klassizismus wird“. Ab 1771 publizierte Blondel seine seit 1750 an der von ihm gegründeten École des Arts gehaltenen Vorlesungen in einem mehrbändigen *Cours d'architecture*.

III.

Aber wie erfolgte der Ideentransfer der „noble und belle simplicité“ nach Bayern? Besonderes Augenmerk verdienen dabei die Architekten François Cuvilliers d. J. 1731-1777), Sohn des berühmten François Cuvilliers (1695-1768) und Carl Albrecht von Lespilliez (1723-1796). Beide waren in den Jahren 1754 bis 1755 zur Weiterbildung in Paris. Cuvilliers d. J. studierte bei Blondel an der berühmten Académie royale d'architecture in Paris. 1757 bekam er wegen seiner „vortrefflichen Bau- und Ingenieurkunst“ eine Stellung beim kurbyerischen Hof. 1768 wurde er zum 2. Oberhofbaumeister ernannt. Er wurde zu einem der überzeugten Vertreter des frühen Klassizismus in München. Carl Albrecht von Le-

spilliez war ebenso Schüler Blondels. Lespilliez rühmte sich, dass er Blondels Akademie besuchen und dem großen Architekten nach eigener Aussage „plus de commun“ begegnen konnte. Frühklassizistische Architektur und Architekturtheorie konnte Lespilliez in Paris in unterschiedlichen Konzepten und Ausprägungen kennenlernen. Er erwarb für die Münchner Hofbibliothek im Auftrag des Kurfürsten Max III. Joseph umfangreiche Literatur zeitgenössischer Architekturtheoretiker, darunter Blondels Traktate, wie Jutta Thinesse Demel nachweisen konnte. 1768 wurde Lespilliez 1. Oberbaumeister in München. 1766 hatte er außerdem eine Zeichenschule nach Blondels Vorbild begründet, die bis 1808 Bestand hatte.

Mit dem frühklassizistischen Ideengut der französischen Architekturtheorie war man in München durchaus vertraut. Aber wie verhält es sich mit den Schriften Winckelmanns? Hier lohnt sich ein Blick in die Kunstzeitung der „kaiserlichen“ Akademie zu Augsburg von 1770, die

auch in München aufmerksam rezipiert wurde. In dieser wöchentlich erscheinenden Zeitung der Akademie bot man auch dem Winckelmannschen Gedankengut ein Forum. Man zitiert sogar aus seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (19.3.1770) und gebietet sich als Promoter seiner Ideen. Andererseits nicht verwunderlich, denn Winckelmann gehörte zu den Räten und Ehrenmitgliedern der 1755 gegründeten Akademie. Auch der Begriff der „Simplicität“ taucht in diesem Kunstjournal mehrfach auf. Außerdem wird ausführlich auf die Münchner Gründung einer Zeichenschule respective Maler- und Bildhaueracademie eingegangen und deren Anerkennung durch Max III. Joseph am 7. März 1770. Sie wird als Errungenschaft im aufklärerischen wie im frühklassizistischen Sinn gepriesen (14. Mai 1770). Max III. Joseph wird als der Förderer der neuen Ideen und als Garant des guten Geschmacks gefeiert. Man erinnert dabei auch an seine bedeutende Gründung der

Akademie der Wissenschaften im Jahr 1755.

Wie sehr sich um 1770 die Kunstanschauung in Süddeutschland geändert und sich ein frühklassizistisches Gedankengut durchgesetzt hat, verdeutlicht anschaulich ein Stich von Johann Esaias Nilson, seit 1769 Direktor der Augsburger Akademie und vormals ein Verfechter des Rokokos: Rechts neben einem von zwei Sphingen flankierten Urnenmonument steht ein vornehm gekleideter Mann. Er zerreißt eine Zeichnung, auf der eine Rocaille dargestellt ist, eben Muschelwerk, wie aus dem zweiten bereits angerissenen und schon im Fallen befindlichen Blatt hervorgeht. Der Direktor selbst distanziert sich von seinem Lebenswerk, vom sprichwörtlich gewordenen „schlechten Augsburger Geschmack“, vom „Grillenwerk“ und „Muschelwerk“ des Rokokos, dessen vehementer Förderer er einstmalig war: Ein öffentliches *pecavi*, ich habe gesündigt, wie es Herman Bauer formulierte (siehe Abb. 3, Seite 23).

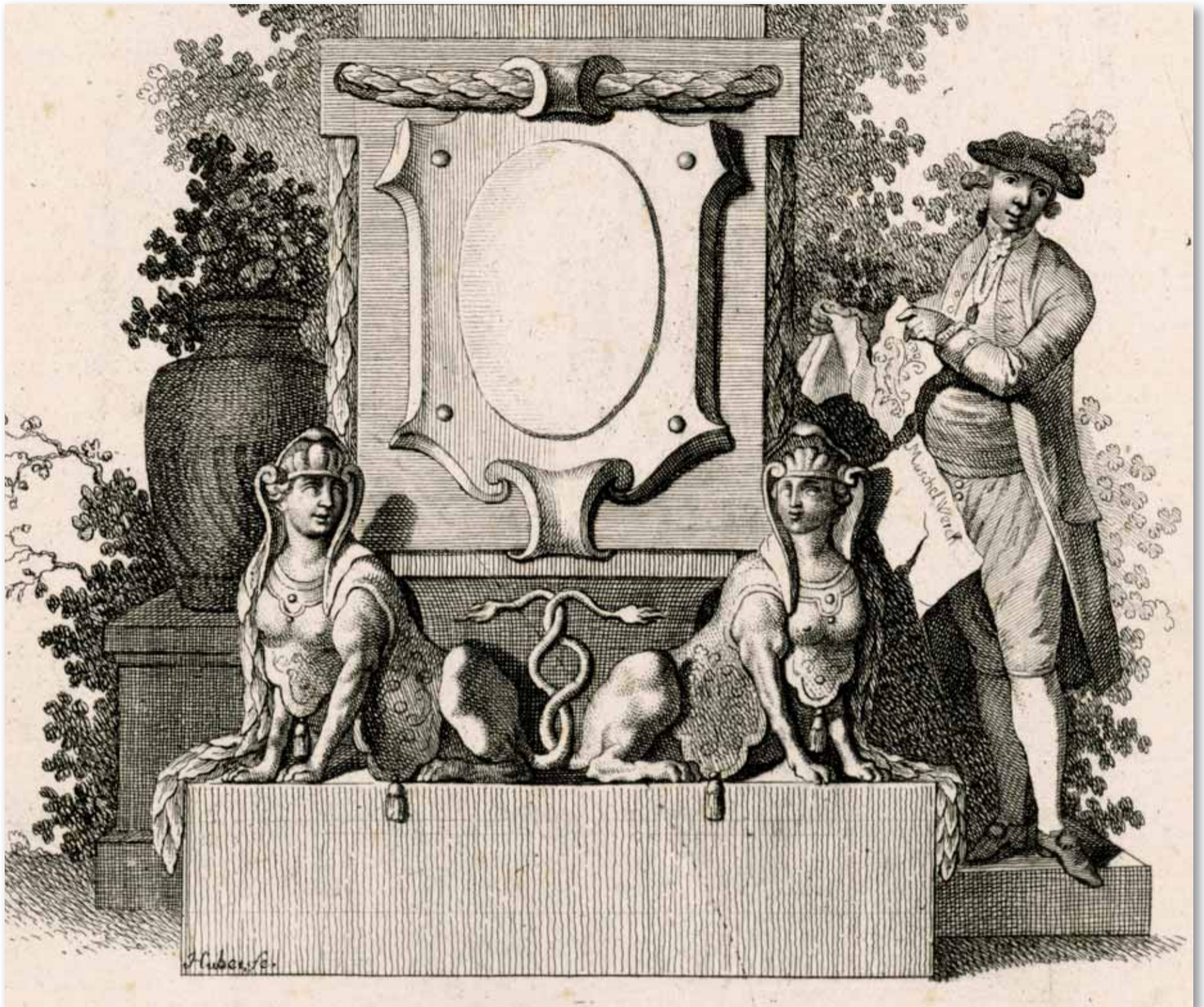


Foto: Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 153958

Abb. 3: Wie sehr sich die Kunstschauung in Süddeutschland geändert und sich ein frühklassizistisches Gedanken-gut durchgesetzt hat, verdeutlicht

anschaulich dieser Stich von Johann Esaias Nilson, von 1769 bis 1788 Direktor der Augsburger Akademie.

Besonderes Augenmerk verdient in unserem Zusammenhang noch die kurz nach der Veröffentlichung des Mandats erscheinende *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* von Johann Georg Sulzer in vier Bänden von 1771-74. Erstmals lag nach französischem Vorbild eine deutschsprachige Enzyklopädie vor, die das umfassende Gebiet der Ästhetik und ihre Begrifflichkeit lexikalisch zu fassen suchte. Besonders hervorzuheben ist, dass Sulzer seinem Werk ein Fremdwörterverzeichnis beigibt, ein „Verzeichniß der eigentlichen Wörter, welche hier für die fremden Kunstwörter gebraucht worden“. So setzt er „Simplicität“ mit „Einfalt“ gleich.

Unter dem betreffenden Artikel „Einfalt“ heißt es dann: „Man vermißt die Einfalt in den Gebäuden, in den Werken der bildenden Künste, in den Gemälden, in der Beredsamkeit, Dichtkunst und Musik. Das weitläufige, überflüssige und willkürliche hat so wol in den Sitten, als in den Werken der Kunst so sehr überhand genommen, daß man gar oft

Mühe hat, das wenige natürliche darin zu erkennen. Wie viel, sowol ganze Gebäude, als einzelne Zimmer, sieht man nicht, wo unnütze oder gar widernatürliche Zierrathen die Augen so sehr auf sich ziehen, daß man vergißt auf das Wesentliche zu sehen.“ Und unter dem Begriff „Schönheit“ nimmt er dann konkret auf Winckelmann Bezug: „Wer indessen glaubet, daß ihm diese Zergliederung noch dienlich seyn könnte, den verweisen wir auf die Anmerkungen und Beobachtungen die Mengs und Winckelmann hierüber gemacht haben.“

Einfalt bzw. das Fremdwort Simplizität ist in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts ein fester Begriff. Die durch Winckelmann in seiner ersten Veröffentlichung *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) propagierte Formel „edle Einfalt“ ist vor ihm bereits mehrfach eingeführt, wie Élisabeth Décultot zeigen konnte, so bei Felibien, Roger de Piles, Du Bos und auch in Johann Christoph Gottscheds *Ausführli-*

cher Redekunst (1736). Direkt übernommen hat Winckelmann die Formel der „noble simplicité“ aus einer französischen Übersetzung von Jonathan Richardsons *An essay on the theory of painting* (1715). Die Formel war um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Sprachgebrauch virulent, sie ist omnipräsent in unterschiedlichen Diskursen. Winckelmans markanter und wirkmächtiger Ausdruck ist dem Vokabular seiner Zeit entnommen.

IV.

Für das Mandat bedeutet das, dass es gespannt ist in ein ganzes Feld von Bezügen: Es lässt sich nicht eindeutig bestimmen, welcher Kontext für die „edle Simplizität“ verantwortlich gemacht werden kann: der der Rhetorik und der reformierten Predigtlehre, der des französischen Kunstdiskurses oder der des Winckelmanschen Werkes selbst. Das Vokabular der „ungereimten Zierrathen“, der „edlen Simplizität“, usw. findet sich in nahezu allen Traktaten und Lehrschriften

unterschiedlichster Provenienz dieser Zeit. Die Fokussierung auf die Predigtlehre eines Fénelon und Muratori als Hauptquelle für die Wortwahl der Stilangabe im Mandat ist zu monokausal. Die Bezüge zum Kunst- und Ästhetikdiskurs der Zeit, besonders zu den kunsttheoretischen Schriften der französischen Architekten Boffrand und Blondel und zu den Augsburger Kunstperiodika der Akademie, die wesentlich den Transfer des neuen Ideengutes einerseits französischer Provenienz andererseits Winckelmans leisteten, erscheinen ebenso gewichtig, wenn nicht plausibler. Die virulenten kunstästhetischen Schlagworte werden im Mandat, das ja in erster Linie ein finanztechnisches Dekret war, mit dem vernunftmäßigen Sparsamkeitsidealen in eins gebracht: So lässt sich kaum entscheiden, ob bei der Wahl des Wortes „Simplicität“ finanzielle oder ästhetische Überlegungen im Vordergrund standen. Die politische Intention fällt mit den Forderungen der neuen Kunst zusammen. □

Ludovicianische Perspektiven auf Winckelmann – Medien der Erinnerung

Hannelore Putz

I.

Denkmäler sind in aller Regel gesellschaftliche und soziale Orte, sie ziehen Menschen an. Sie eignen sich denn auch besonders gut als Treffpunkte, denn sie stehen in der Regel im Weg, man muss ihnen – wie es Robert Musil so treffend formuliert hat – „täglich ausweichen“. Man „würde augenblicklich verwirrt stehen bleiben, wenn sie eines Morgens fehlen sollten“. Und doch: „Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler“. Im Brennpunkt und doch unsichtbar nehmen die Menschen sie zwar als soziale und gesellschaftliche Orte wahr und nutzen sie, aber sie erkennen in ihnen häufig eben nicht ihre eigentliche Funktion: Denkmäler sind historische Erinnerungsstützen, sie wollen Impulse für die Auseinandersetzung mit Geschichte, mit handelnden Personen und Ereignissen setzen.

Dies gilt gerade auch für die Denkmäler, die König Ludwig I. von Bayern schaffen ließ, für die großen Nationaldenkmäler der Walhalla in Donaustauf, der Befreiungshalle in Kelheim und der Ruhmeshalle, dann auch für die Propyläen, die Feldherrnhalle und das Siegestor in München. Aber Ludwig ließ überdies in ganz Bayern und darüber hinaus viele Personendenkmäler errichten. Sie sollten seine Sicht auf die Geschichte und die dargestellten Akteure vermitteln. Mehrfach gedachte Ludwig dabei auch Johann Joachim Winckelmann. Der Gelehrte fand Aufnahme sowohl in die Walhalla als auch in die Glyptothek und schließlich widmete der bayerische Monarch ihm eine monumentale Hermbüste in Rom. Ludwig zeichnete ihn literarisch in *Walhalla's Genossen* und in seinem dichterischen Werk aus. In dem monumentalen Freskenzyklus Wilhelm von Kaulbachs an der Neuen Pinakothek wurde er gleich zweimal in Szene gesetzt.

Schon sehr früh entschied Ludwig, dass Johann Joachim Winckelmann in der Walhalla besonders geehrt werden sollte. Von ihm überlegt und von Leo von Klenze als Architekten konzipiert und gebaut, wollte er dort die seiner Meinung nach „größten Deutschen“ gewürdigt wissen. Über das Moment der Erinnerung im nationalen Gedächtnisraum hinaus war es Ludwig allerdings auch ein Anliegen gewesen, die Besucher pädagogisch an die Hand zu nehmen, um sie zu motivieren, den Helden im eigenen Leben nachzueifern. Dem entsprechend äußerte sich Ludwig auch bei der Eröffnung der Walhalla: „Möchte Walhalla förderlich seyn der Erstarke u. Vermehrung Teutschen-Sinnes. Möchten alle Teutschen, welchen Stammes sie auch seyn, immer fühlen daß sie ein gemeinsames Vaterland haben, ein Vaterland auf das sie stolz seyn können, u. jeder trage bey, was er vermag zu dessen Verherrlichung“. Die Büstensammlung erfüllte also dezidiert einen Auftrag monarchisch inspirierter Sinnstiftung – Ludwig I. wollte Winckelmann unbedingt zu jenen Gelehrten gezählt wissen, die in der kollektiven Erinnerung einen festen Platz haben sollten.

Die erste Büste Johann Joachim Winckelmanns, die Ludwig für die Walhalla vorgesehen hatte, gab er bereits sehr früh, nämlich 1807/1808, bei Salvatore



Prof. Dr. Hannelore Putz, Direktorin des Archivs des Bistums Passau

de Carlis in Auftrag. Sie wurde allerdings seit ihrer Eröffnung 1830 in der Glyptothek präsentiert und ist nach vielen Jahren der Abwesenheit erst vor kurzer Zeit wieder in das Münchner Antikemuseum zurückgekehrt. In der Zwischenzeit war sie eine Zeit lang in der Neuen Pinakothek beherbergt gewesen, später auch auf dem Kunstmarkt nachzuweisen.

Das Werk Salvatore de Carlis hatte bei seiner Vollendung Kontroversen ausgelöst und es war Johann Martin von Wagner, der in Rom lebende Kunstagent König Ludwigs I. der sich im März 1812 ausgesprochen negativ äußerte: „Winckelmans Büste wurde von Carlis lediglich nach jener in der Rotonde in Marmor vorhandenen verfertigt, allein so schlecht, das zu bedauern, das dieser würdige Deutsche in so schlechte Hände gefallen“.

Ludwig zeichnete ihn literarisch in *Walhalla's Genossen* und in seinem dichterischen Werk aus.

Diese vernichtende Kritik des Würzburger Bildhauers veranlasste Kronprinz Ludwig schließlich, eine neue Büste in Auftrag zu geben. Er verließ sich auf das Urteil des Kunstberaters in Rom, nicht zuletzt deshalb, weil er das Objekt ja nicht selbst in Augenschein nehmen konnte. Gerade dieses Beispiel zeigt damit sehr schön, welch großen Einfluss der Kunstberater auf Entscheidungen Ludwigs I. hatte. Johann Martin von Wagner gewann auf diese Weise mittelbar auch eine nicht zu unterschätzende Rolle im bayerischen Kunstbetrieb. So beförderte er bewusst die Karrieren der einen und hemmte das Fortkommen der anderen. 1813 gab Ludwig bei Rudolf Schadow erneut eine Büste Winckelmanns in Auftrag. Diese wurde von Johann Martin von Wagner positiv bewertet und von Ludwig in die Walhalla aufgenommen. 1814 war die Büste

vollendet, Ludwig zahlte dafür 562 Gulden und 59 Kreuzer.

Im Januar 1821 mahnte der Altertumsforscher Friedrich Karl Ludwig Sickler im Kunstblatt an: „Nirgends zeigt der Boden, dem er seiner Geburt nach angehört, und dem er durch sein Wirken einen schönen Ehrenkranz geflochten, auch nur sein Kenotaph oder irgend eine, im Kreise der bildenden schönen Künste entstandene und ausgeführte Erinnerung!“ Gleichzeitig regte er an, es sollten, wie einst von Winckelmann vorgeschlagen, Ausgrabungen in Olympia stattfinden und die gefundenen antiken Stücke dann in Deutschland als „Nationaldenkmal zu Ehren Winckelmanns“ in einem dafür errichteten Gebäude der Öffentlichkeit präsentiert werden. So wenig der Vorschlag zahlungswillige Unterstützer fand, so sehr fühlte sich Ludwig aufgefordert, mitteilen zu lassen, dass „Bayerns Kronprinz bereits vor ohngefähr 10 Jahren Winckelmanns Brustbild aus Marmor von einem geschickten Teutschen Künstler habe verfertigen lassen sie für das Gebäude welches die Bildniß-Sammlung rühmlich ausgezeichnete Teutschen enthalten wird, bestimmend.“

Selbstbewusst reklamierte der bayerische Kronprinz für sich, durch die Aufstellung der Büste Winckelmanns in dem von ihm geplanten nationalen Gedächtnisraum für die Ehrung und bleibende Erinnerung Sorge zu tragen. Gleichzeitig erhob Ludwig wie selbstverständlich den Anspruch, „Erinnerungsbevollmächtigter in „teutschen“ Angelegenheiten zu sein.“

II.

Noch bevor also der Plan für die Walhalla auch nur endgültig genehmigt, ja noch bevor überhaupt der Bauplatz bestimmt worden war – erst 1826 stand der Bräuberg in Donaustauf fest – war sich Ludwig sicher gewesen, dass in den Ehrentempel die Büste Winckelmanns aufgenommen werden würde und dies auch der Öffentlichkeit angezeigt werden könne, ja müsse. Schon an diesem frühen Beispiel zeigte sich die Beharrlichkeit Ludwigs, auf die er sich auch in seiner Devise „Gerecht und beharrlich“ bezog. Für ihn gab es bereits im Moment der ersten Büsten-Bestellung 1807 keinen Zweifel an der zukünftigen Vollendung des Nationaldenkmals. Er sollte Recht behalten.

Als die Walhalla 1842 eröffnet wurde, fand die Winckelmann-Büste, die Rudolf Schadow geschaffen hatte, dort ihren Platz. Sie alleine machte aber nur deutlich, dass Ludwig I. Johann Joachim Winckelmann für so herausragend hielt, ihn im „Ruhmestempel der Teutschen“ zu memorieren. Die Frage, warum Ludwig gerade ihn als Vorbild für die „Teutschen“ verstanden wissen wollte, wird auf diese Weise noch nicht beantwortet. Doch genau darum ist es dem Monarchen immer gegangen; er wollte seine Deutung von Personen und Ereignissen vermitteln und damit auf den Erinnerungshaushalt Bayerns und Deutschlands einwirken.

Daher verfasste er eine eigene Publikation: *Walhalla's Genossen*. Mit diesem Werk interpretierte der Bauherr die Biographien der ausgewählten Persönlichkeiten in seinem Sinn, wollte er einen Wertmaßstab für die moralische und inhaltliche Ausrichtung der „teutschen“ Nation vorgeben. Dass dieser unverhohlen vorgetragene Deutungsanspruch Ludwigs harte Gegenreaktionen, vor allem durch wortgewaltige Liberale hervorrief, verwundert nicht. Heinrich Heines publizistische Proteste beispielsweise sind sehr bekannt. Sie griffen gerade den Versuch des Bauherrn an, vorzugeben, in welcher Weise die Gelehrten wahrzunehmen seien: „Bei

Regensburg läßt er erbaun / Eine marmorne Schädelstätte, / Und er hat höchstselbst für jeden Kopf / Verfertigt die Etikette. // ‚Walhallagenossen‘, ein Meisterwerk, / Worin er jedwedem Mannes / Verdienste, Charakter und Taten gerühmt, / Von Teut bis Schinderhannes“.

Winckelmanns Biogramm aus Ludwigs Feder ist dementsprechend zu lesen. Dort heißt es: „Eines sehr armen Schusters Sohn, galt der Knabe Winckelmann als Beispiel des Fleißes in Erlernung der Sprachen Hella's und Latium's. Classiker bei einer Versteigerung erwerben zu können, erbat er sich das Geld auf einer deßwegen unternommenen Fußreise. Dürftiger Conrector geworden, schlief er, um mehr in der Vorwelt zu leben, während fünf Jahren wenige Stunden nur in einem Armstuhle, schrieb dann dem Grafen Büнау, um einen Winkel in dessen Bücher-Sammlung. In ihr sagte ihm der Nuntius: ‚Nach Italien müssen Sie reisen! Nach Italien, nach Rom, dessen Kunstwelt ergründen, das sein Beruf, dieß fühlte Winckelmann jetzt. Lange war er in Anschauung versunken, bis er dann über Kunst schrieb; beschrieb begeistert der Begeisterung Werke. Der die Bahn eröffnet, sie so eröffnet, dem bleibt höchster Ruhm, mag sich gleich derselbe in Einigem geirrt haben. Italienische Wärme vereinigte er mit deutschem Fleiße; seine eigene, die faltenreiche, anschauen machende und schöne Schreibart ist umso verdienstlicher, weil fad damals die fast aller deutschen Schriftsteller. Antiquario della Cammera Apostolica wurde er, bereits Vorstand der reichen Antiken-Sammlung seines Freundes, Cardinal Alexander Albani's; Winckelmann war glücklich. Sein Fühlen gleich dem des edelsten Hellenen, Plato's;“

Ludwig zeichnete die Lebensgeschichte des Gelehrten in seiner eigentümlichen Weise nach, wobei er besonderen Wert auf gerade ihm wichtig erscheinende Momente legte.

Schwärmerei nennt's die Menge, welche dieß erhebende, beseligende nicht kennt. Nach zwölf- bis dreyzehnjährigem, nur wenig unterbrochenem Aufenthalt in Rom unternahm er, dringend dazu eingeladen, eine Reise nach Deutschland, wo er ausgezeichnet behandelt, ansehnliche Geschenke bekam, seines frühzeitigen Todes Ursache. Wenige Stunden, nachdem er fünf Messerstiche empfangen, seinem Mörder vergebend, starb Winckelmann, der offen, treu und gut, ‚den Römern Rom's alte Kunstschatze kennen gelehrt‘.“

Ludwig zeichnete die Lebensgeschichte des Gelehrten in seiner eigentümlichen Weise nach, wobei er besonderen Wert auf gerade ihm wichtig erscheinende Momente legte – für bemerkenswert hielt er, dass Winckelmann aus wenig gelehrtem Umfeld stammte, sich bewusst und mit großem Fleiß Bildung erwarb, früh schon unter zahlreichen Entbehrungen Werke antiker Autoren erwarb. Vermitteln wollte der Autor, dass Winckelmann lange antike Objekte studierte, bevor er über sie schrieb. Deutlich wies er, der ja aus den eigenen Antikensammlungen und der Beratung Wagners viel über Winckelmanns Beschreibungen wusste, auch darauf hin, dass Winckelmann sich in manchem geirrt hatte; nichtsdestoweniger lobte er dessen Art zu schreiben und dem Leser die Welt der Antike zu erschließen.

Winckelmanns Position in Rom wurde ebenso erwähnt wie seine enge Ver-



Foto: akq-images

Abb. 1: König Ludwig I. von Bayern (reg. 1825 bis 1848) war als Mäzen der Mann, der es ermöglichte, klassische Kunst nach Bayern zu bringen und sie in öffentlichen Museen allen Menschen zugänglich zu machen.



Foto: akg-images

Abb. 2: Auch außerhalb der bayerischen Hauptstadt grüßt Klenzes Griechenland: Die von ihm entworfene Walhalla in Regensburg entstand

zwischen 1830 und 1842. Dieses prächtige Gemälde stammt vom Architekten selbst.

bindung zu Kardinal Albani. Gerade, dass Winckelmann einem Mordanschlag zum Opfer gefallen war, schien Ludwig besonders berührt zu haben; vergleichsweise ausführlich erzählte er davon. Vor allem aber fühlte sich Ludwig dem Kunsthistoriker nahe im emotionalen Erleben der Kunst. Und schließlich nahm er den Gelehrten als denjenigen wahr, der den Römern die römische Antike wieder nähergebracht habe.

Die Überlegungen und Wahrnehmungen Ludwigs sind nicht kritisch hinterfragt, darum ging es dem König auch nicht. Vielmehr spiegelt sich hier seine persönliche Ansicht wider, die nichtsdestoweniger nach seinem Selbstverständnis Anspruch auf Gültigkeit erheben konnte. Für Auswahl und Wertung waren kein Kunstkomitee und keine Jury beigezogen worden. Ludwig allein entschied und verfasste die Biogramme.

Johann Joachim Winckelmann war Ludwig I. darüber hinaus so präsent, dass er ihn in eines seiner vielen Distichen aufgenommen hat. Im 324. Distichon, das den „in Rom gewesenen ausgezeichneten Teutschen“ gewidmet ist, heißt es: „Lebten in Rom doch Winckelmann, Heinse und Göthe//und Stollberg//Nicht mit dem Fremden, mein Geist lebt mit des//Vaterlands Zier“. Noch einmal wird hier spürbar, wie sehr sich Ludwig I. von Winckelmann beeinflusst sah und wie hoch er die Be-

deutung der „Teutschen“ für das römische Kulturleben und für die eigene Entwicklung einschätzte.

III.

15 Jahre nach der Eröffnung der Walhalla, 1857, reiste König Ludwig, der während der Revolution 1848 dem Thron entsagt hatte, wieder einmal nach Italien und Rom. Am 1. April kam er in der ewigen Stadt an. Dieser Aufenthalt sollte zunächst nur ein Zwischenstopp sein; schon am darauffolgenden Tag brach er weiter in Richtung Süden auf. Erst Mitte Mai kehrte er nach Rom zurück – dieses Mal immerhin für knapp einen Monat. Wie immer wohnte er im Giardino di Malta, den er 1827 privat gekauft hatte und wo er seitdem immer Wohnung nahm. Er traf die Künstler, die er schon seit Jahrzehnten kannte, er genoss die Freiheit des Lebens ohne Bürde und repräsentative Pflichten. Friedrich Overbeck, Pietro Tenerani, Peter von Cornelius, Carl Christian Vogel von Vogelstein waren unter seinen Gästen, aber auch Peter Schöpfung, John Gibson und andere.

Das Leben in Rom gestaltete sich sehr entspannt. Ludwigs Hofmarschall Friedrich du Jarry von La Roche bemerkte dazu: „Wir leben hier ziemlich regelmäßig. In den Frühstunden sind wir frey; um ½ 11 oder 11 Uhr fahren

S. Majestät gewöhnlich zu den hiesigen Künstlern, Malern u. Bildhauern in die Ateliers; um ½ 4 Uhr wird gespeist, wobey regelmäßig 2 Künstler eingeladen sind, – und nach der Tafel wird jedesmal auf irgend einen interessanten

Wie immer wohnte Ludwig im Giardino di Malta, den er 1827 privat gekauft hatte und wo er seitdem immer Wohnung nahm.

Punkt, wo etwas zu sehen ist, eine Spazierfahrt gemacht.“ Bemerkenswert an dieser Romreise war, dass Ludwig intuitiv in sich spürte, wie sich sein Verhältnis zur Stadt wandelte, wie er sich nicht mehr in gewohnter Weise an ihr erfreuen konnte: „Wo ist die Zeit hingekommen da ich in diesem Cabinette mich auf dem Boden wälzte vor Wonne in Rom zu seyn!“ Dieses letztlich depressive Verlustgefühl blieb die folgenden Jahre bestehen, ja es sollte sich sogar noch verstärken.

Höhepunkt des Romaufenthalts 1857 aber stellte die Einweihung des Denkmals für Johann Joachim Winckelmann in der Villa Albani dar. Die überlebends-

große Hermenbüste hatte der König 1855 zunächst bei Heinrich Kümmel in Auftrag gegeben. Nach dem unerwarteten Tod Kümmels Ende 1855 übernahm Emil Wolff die Aufgabe und fertigte das Denkmal und das Fundament für etwa 3000 Gulden an. Fürst Torlonia, der Eigentümer der Villa Albani, hatte die Erlaubnis erteilt, das Denkmal an Winckelmanns alter Wirkungsstätte aufzustellen.

Wie schon seit frühesten Zeiten war Ludwig eine möglichst große Ähnlichkeit zwischen Abbildung und porträtierte Person wichtig. Beharrlich forderte er dies seit seines Lebens ein: „Wenn Emil Wolf in Thon Winckelmanns Brustbild moduliert hat, so vergleichen Sie [gemeint ist Johann Martin von Wagner] solche mit dem auf dem Capitol, und ruhen nicht eher als bis sie derselben völlig gleichend seyn wird“. Am 31. Mai 1857 berichtete König Ludwig aus Rom zufrieden: „Schön fiel Winckelmanns kolossales Brustbild, das von Emil [Wolff] ich verfertigen u. ein schönes Fest derer Enthüllung in d. Villa Albani. Da teutsche Gelehrte Antheil daran nehmen wird ausführliche Beschreibung desselben in d. Allg. Z. nicht fehlen.“ Und tatsächlich berichtete unter anderem die Allgemeine Zeitung ausführlich über Denkmal und Fest. Die Berichte lassen auch uns noch ein Stück weit daran teilhaben.

Am 4. Juni und damit über eine Woche nach dem Ereignis hieß es dazu: „Weil aber das Verdienst die Grenzen jenes engen Kreises weit überragt, so wollte Se. Maj. König Ludwig, der Fürst ächtdeutscher Sinnesart, der Anerkennung desselben durch Errichtung eines ihm fehlenden öffentlichen Gedächtnißmals einen würdigen Ausdruck geben. So entstand durch königliche Munifizienz unter Professor Wolffs geschicktem Meißel nach dem in der capitulischen Protomothek stehenden

Mit der Wahl des Datums bezog sich Ludwig I. zum einen auf den bayerischen Verfassungstag und zum anderen auf den Geburtstag seines Vaters König Maximilian I. von Bayern.

Original eine kolossale Marmorbüste Winckelmanns, mit einem der Größe derselben entsprechenden Postament aus gleichem Gestein. Gestern wurde das Denkmal in Villa Albani, dem eigentlichen Feld von Winckelmanns archäologischen Ehren, aufgerichtet, nachdem die vorangegangenen Tage der Grund des Standortes ausgemauert war. Es ist eine stille Größe; ihr entspricht die einfache Inschrift: Winckelmanns Name auf der Vorder-, der des hohen Denkmalsetzers auf der Rückseite. Es soll in Gegenwart des Königs morgen feierlich enthüllt werden, falls das Wetter nicht so unfreundlich und regnerisch wie heute ist.“

IV.

Die Denkmalenthüllung selbst hatte am 27. Mai 1857 stattgefunden. Mit der Wahl des Datums bezog sich Ludwig I. zum einen auf den bayerischen Verfassungstag und zum anderen auf den Geburtstag seines Vaters König Maximilian I. von Bayern. Über das Fest selbst berichtete die Allgemeine Zeitung: „Um halb 6 Uhr abends trat König Ludwig dort in einem aus mehr als hundert deutschen und fremden Künstlern und Gelehrten bestehenden Kreis zu dem durch allerhöchste Munificenz errichteten Denkmal Johann Joachim Winckelmanns. Se. Maj. ward mit einem jubelnden Hoch empfangen, und sprach wahrhaft königliche Worte über Winckelmanns unsterbliche Verdienste.“

Tatsächlich nahmen an die hundert Personen aus der deutschen Kunst- und Gelehrtenszene in Rom sowie italienische Künstler und Wissenschaftler an dem von den Künstlern zu Ehren des bayerischen Königs ausgerichteten Künstlerfest teil. Ludwig hielt nur eine kurze Rede: „Was Winckelmann geleistet schildern zu wollen, wäre überflüssig. Sein Wirken ist bekannt. Haben Spätere gleich die Wissenschaft der Kunst, welcher er sein Leben geweiht, ausgebildet, bleibt ihm doch das große Verdienst den Grund dazu gelegt zu haben. Keine Stelle dürfte zu seinem Denkmal sich eignen wie diese Villa, wo er so gerne verweilt, der von Rom aus die Welt belehrte.“

Nach seiner Rede wurde das Denkmal enthüllt, Heinrich Brunn vom archäologischen Institut hielt eine Laudatio auf Winckelmann und auf den Initiator des Denkmals: „[...] das Denkmal das er Winckelmann errichtete, werde dastehen zugleich als ein Denkmal für ihn, der, wie wenige, die Kunst gepflegt in Winckelmanns Geist.“ Am Ende des Festaktes pflanzte König Ludwig schließlich zu Ehren des Denkmals und der Feier einen Lorbeerbaum.

Im Anschluss fand ein gemeinsames Essen statt, das Ludwig sichtlich genoss. Er mischte sich ohne Zurückhaltung unter die Künstler. Als der König gegen 19 Uhr das Fest verlassen wollte, verrieten ihm die Künstler, dass es noch eine Beleuchtung mit bengalischem Feuer geben würde. Daher kehrte der König nur wenig später erneut zurück. „Weiße, dann rothe Flammen beleuchteten magisch das Monument und die prachtvollen immergrünen Eichen, deren dunkles Laubdach sich über ihm wölbt, und deutsche Volkslieder erschallten aus der Seitenallee her. Der König bezeugte seine volle Zufriedenheit, und schied endlich mit freundlichstem Lebewohl, mit erneutem dreifachem Hoch von der Versammlung begleitet, das sich nochmals wiederholt als er in den Wagen stieg. Laut rief Se. Maj. zurück: „Es leben die Kunst und die Künstler!“

Diese Festtradition geht bis auf das Jahr 1818 zurück. Damals hatten die in Rom lebenden deutschsprachigen Künstler Kronprinz Ludwig in der Villa Schultheiß gefeiert. Sie hatten ihn in den nur dafür geschaffenen Transparenten in eine Reihe gestellt mit Perikles, Augustus, Maecenas, Karl d. Großen, Maximilian I., Julius II., Leo X. und den pfälzischen Kurfürsten Jan Wellem. Nach der Thronentsagung 1848 konnte Ludwig sich nur mehr sehr begrenzt als Monarch inszenieren und war in der Nutzung monarchisch-staatlicher Repräsentationsmöglichkeiten deutlich eingeschränkt worden. Nun boten die Künstlerfeste einen stimmigen, gleichzeitig repräsentativen und würdigen Ersatzrahmen für einen „politisch toten Monarchen“ (Heinz Gollwitzer). Die Künstler feierten Ludwig I. vor allem als Mäzen und rückten ihn auf diese Weise politisch unverfänglich in den Mittelpunkt der Veranstaltungen.

Beharrlich schuf Ludwig I. während seines Lebens Medien der Erinnerung an Johann Joachim Winckelmann – vom ersten Büstenauftrag 1807 bis zum Denkmal in der Villa Albani 1857 lag

Nach der Thronentsagung 1848 konnte Ludwig sich nur mehr sehr begrenzt als Monarch inszenieren und war in der Nutzung monarchisch staatlicher Repräsentationsmöglichkeiten deutlich eingeschränkt worden.

immerhin ein halbes Jahrhundert. Durch „Walhalla's Genossen“ versuchte er, Winckelmann nicht nur ein plastisches Denkmal zu setzen, sondern vielmehr das Verständnis Winckelmanns durch ein literarisches Zeugnis zu lenken. So sehr diese Maßnahmen natürlich dem jeweiligen Geehrten galten, so sehr dienten sie immer auch als Mittel fürstlicher Selbsterhöhung.

Dabei gab es in der Erinnerungsarbeit, wie so häufig bei Ludwig I., auch eigentümliche und durchaus befremdende Momente. Als Wilhelm von Kaulbach die monumentalen Fresken an der Neuen Pinakothek malte, mit dem Ziel, dem Mäzenatentum Ludwigs I. zu huldigen, war es nur natürlich, dass auch Winckelmann seinen eigenen Platz erhielt – als Tintenfass wergender Gelehrter gegen das mehrköpfige Ungeheuer, das die Kunst des Rokokos versinnbildlichte, und als Gelehrter zu Füßen des vom Thron herabsteigenden Monarchen. Die ironische Brechung Kaulbachs, die für den gesamten Zyklus gilt und von Ludwig jeweils genehmigt worden war, wird gerade bei Winckelmann sehr schön deutlich. □

Winckelmann und die Antikenkäufe Ludwigs I. von Bayern

Mathis René Hoffer

I.

Als Kronprinz Ludwig mit dem Sammeln antiker Kunst begann, hatte die Wirkung Winckelmanns ihren Zenit bereits überschritten: Sein Freiheitspathos war von den Folgeentwicklungen der Französischen Revolution kompromittiert, sein aufgeklärter Deismus wurde von einer empfindsamen Frömmigkeit abgelöst, und mit der griechischen Kunst als Vorbild begannen die altdeutsche, altflämische und altitalienische als gleichursprüngliche zu konkurrieren. Der Hochschätzung seiner Person und seines Kunsturteils tat dies keinen Abbruch; im Gegenteil, es begann jener Prozess der Idealisierung und Verdinglichung, den Esther Sünderhauf so eindrücklich beschrieben hat.

Ein eindrucksvoller Beleg für Winckelmanns ungebrochene Autorität ist ein Brief Ludwigs an seinen Kunstagegen Johann Martin Wagner vom 8. Oktober 1813: „Hie folgt ein Verzeichniß von Kunstwerke welche ich in Winckelmanns Werke mir vorgemerckt nach der durch Fernov u. dessen Fortsetzer besorgten Ausgabe; damit sie danach forschen u. das würdigste erwerben.“ Aber auch ohne diese detaillierten Vorgaben konnte Wagner dessen Begehren „das schönste Kaufbare zu erwerben“ in erstaunlichem Maße erfüllen. Dass Ludwig mit einem solchen Einkaufszettel überhaupt an sie herantrat, konnte, war aber keineswegs selbstverständlich; genauso wenig, dass sich die Münchener Glyptothek heute schmeicheln kann, nach dem Louvre die größte Anzahl von antiken Skulpturen nördlich der Alpen zu besitzen, die Winckelmann in seinem Œuvre diskutiert und aufgewertet hatte.

Winckelmanns und Wagners Aufenthalt in Rom markieren die Eckpunkte einer Epoche, die den größten Abfluss antiker Kunstwerke aus Rom und ihre Verbreitung über ganz Europa gesehen hatte. Sie begann mit den Kavaliereisen im frühen 18. Jahrhundert und erlebte ihren Höhepunkt in der Zeit von etwa 1760 bis 1795, die von Ilaria Bignamini und Clare Hornsby als „The Golden Age of the Grand Tour“ beschrieben wurde. Vor allem die Reisen aus der führenden kapitalistischen Nation Großbritannien etablierten in Rom einen blühenden Kunstmarkt mit einer angeschlossenen Industrie von Grabungsunternehmern, Restauratoren, Händlern, Maklern, Fremdenführern. Winckelmann, von 1763–1768 Commissario delle antichità e cave di Roma, zeichnete nicht nur die Grabungs- und Exportlizenzen ab, sondern stand auch mit den führenden Akteuren wie Jenkins, Gavin Hamilton und Cavaceppi auf vertrautem Fuß. Für betuchte Romtouristen waren die Führung durch ihn oder einen anderen renommierten Antiquar, die Porträtsitzung bei Pompeo Batoni und schließlich der Antikeneinkauf im Spanischen Viertel feste Programmpunkte.

Winckelmanns Schriften beflügelten sicher die Konjunktur auf dem römischen Antikenmarkt, aber die meisten von ihm behandelten Skulpturen waren selbst für die zahlungskraftigsten Käufer unerreichbar: in den öffentlichen Sammlungen auf dem Kapitol und im Vatikan oder in den Kollektionen der



PD Dr. Mathis René Hoffer, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Bayerische Geschichte der LMU München

Adelsfamilien, die durch Fideikommiss gegen Veräußerung abgesichert waren und deren Besitzer auch sonst keine Veranlassung sahen zu verkaufen. In der fraglichen Zeit gelangten mit wenigen Ausnahmen nur Neufunde aus Grabungen auf den Markt. Die Gelegenheiten zum Erwerb erstranger altbekannter Antiken waren dagegen rar.

Mit dem Vertrag von Tolentino 1797 hatte sich die Situation jedoch grundlegend geändert. Die Meisterwerke aus dem Vatikan und dem Kapitol, der Villa Albani und der Villa Borghese traten ihre Reise an die Seine an. In der römischen Republik 1798–1799 zwang der Abgabendruck der französischen Besatzung die Adelsfamilien, die über erhebliche Sach- und Immobilienwerte, aber nur wenig Barmittel verfügten, ihre Kunstsammlungen zu verkaufen, gesetzliche Sicherungen wie das Fideikommiss waren aufgehoben. Das Ausbleiben der englischen Reisenden ließ die Preise verfallen; die politische Lage Roms blieb bis 1815 instabil. Dies stellte sich als unschätzbare Vorteil für Ludwigs Einkäufe heraus: Als Bieter konkurrierten nur Napoleons Bruder Lucien und deren Onkel Kardinal Fesch.

Die römischen Kunsthändler nutzten die Lage zu Spekulationskäufen aus, in großem Stil Vincenzo Pacetti, Pietro Maria Vitali und Pietro und Vincenzo Camuccini. Dominique Vivant Denons Besuch in Rom 1812 versetzte Wagner zwar in Aufregung, aber „das Auge Napoleons“ reiste mit leeren Händen wieder ab. Von Bieterschlachten lesen wir in der Korrespondenz nichts, im Gegenteil, es gelang Wagner immer wieder, die Verkäufer bedeutend herunterzuhandeln. Erst mit dem Wiener Kongress endete diese schöne Zeit: die letzten spektakulären Ankäufe tätigte Leo von Klenze 1815/16 in Paris mit den Skulpturen der Sammlung Albani. Danach relativierte sich die Rolle Roms auf dem Markt deutlich. Denn in der Zwischenzeit hatten die Antikensammler das östliche Mittelmeer, wo die gesetzlichen Regeln nicht galten, die die päpstliche



Abb. 1: Johann Martin Wagner war der mit Abstand wichtigste Kunstagent von König Ludwig I. Schon in dessen Kronprinzenzeit war Wagner für den Kunstliebhaber tätig.

Regierung nach der Rückkehr der napoleonischen Raubkunst aus Paris durchzusetzen bemüht war. Der Ankauf aus den Sammlungen Sciarra und Giustiniani scheiterte an der verweigerten Ausführerlaubnis und anderen Vorbehalten.

Vor diesem Hintergrund erscheinen Ludwigs Einkäufe römischer Antiken von 1808 bis 1815 als absolut singulärer Glücksfall: nie wieder vorher oder nachher bestand in Rom die Chance, in dem Maße antike Skulpturen zu er-

werben, deren Prestige durch Winckelmann ausgewiesen war. Ich werde im Folgenden auf die Erwerbungs Geschichte ausgewählter Skulpturen eingehen und ihre Beurteilung durch Winckelmann und durch Ludwig und Wagner;

von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch das Konzept, das Wagner 1815 für die von Ludwig in München geplante Antikensammlung entworfen hatte, die dann Glyptothek heißen sollte.

II.

Die abenteuerliche und verwickelte Erwerbungs-geschichte des Barberinischen Faun ist hinreichend eingeführt; inzwischen sind jedoch Briefe des Comisario delle antichità Carlo Fea und die Giornali von Vincenzo Pacetti publiziert worden, die zusätzliches Licht auf die Affäre werfen. Deswegen sei der Ablauf anhand dieser Dokumente noch einmal kurz skizziert, da er sowohl aufschlussreich ist für die turbulente politische Situation in Rom zwischen 1796 und 1815 und auch einen Einblick in die erwähnten Spekulationskäufe gewährt. Am 28. Dezember 1798 wurden Pacetti vom Principe Barberini der Faun und acht weitere prominente Skulpturen angeboten, die der Kunsthändler am 31. Dezember für 1.400 Scudi erwarb. Barberini war durch „contribuzioni“ der französischen Besatzung zum Verkauf genötigt; das Ende des Jahres fiel wohl auch mit dem der Zahlungsfrist zusammen und er sah keinen anderen Ausweg, als Pacettis schätziges Angebot anzunehmen. 1799 wurde die Herrschaft des Papstes wieder hergestellt; das öffnete Rom wieder für Interessenten aus England. Die Bieter gaben sich auch gleich bei Pacetti die Klinke in die Hand, der schließlich 6.000 Zecchini (14.000 scudi) verlangte. Er wurde jedoch 1802 gezwungen, den Faun zurückzugeben, da der Verkauf unter Zwang erfolgt und deswegen ungültig sei. Auch erging ein ausnahmsloses Exportverbot für Antiken. Die Statue wurde Barberini wieder übergeben mit der Auflage, „ihn eifersüchtiger denn je zu bewachen“.

Vor Gericht anhängig war parallel ein Erbstreit zwischen den Barberini und den Sciarra-Colonna um den Kunstbesitz der Barberini. Pacetti, wohlunterrichtet von Ludwigs Interesse, hielt Wagner auf dem Laufenden; er hoffte, der Faun würde den unter Geldnot leidenden Sciarra-Colonna zugesprochen, mit denen er glaubte, leichtes Spiel zu haben. Allein, er fiel an die Barberini, die ihn dann an Pacetti vorbei für 8000 Scudi an Ludwig verkauften. Fea protestierte lautstark dagegen und der *Maire de Rome* Luigi Braschi Onesti versuchte, seine Ausfuhr zu verhindern. Um ein Haar wäre diese aber doch im Mai 1814 geglückt.

Die Genehmigung stammte von Joachim Murat, König von Neapel, der sich gegen seinen Schwager Napoleon gestellt und im Januar Rom eingenommen hatte – und damit schien der Weg frei. Anfang Mai 1814 war Murat jedoch wieder abgerückt, und man erwartete die Rückkehr des Papstes. Am 3. Mai wurde der Faun auf Betreiben Pacettis beschlagnahmt. Am 11. Mai kehrte die alte Stadtregierung wieder zurück und erklärte die Maßnahmen der Vorgänger für nichtig, darunter auch die Aufhebung des Fideikommiss. Allerdings wurden Ludwigs Ansprüche auf den Faun anerkannt, und nach langem Ringen erhielt er 1819 die Ausfuhrerlaubnis. Pacetti notierte, dass er nur 1.500 Scudi für den Rückkauf der Antiken Barberini erhalten habe, sprich, das erhoffte Geschäft seines Lebens war spektakulär schief gegangen. Kontakte Wagners und Pacettis nach dieser Affäre sind nicht mehr belegt.

Die Statue genoss seit ihrer Entdeckung in den 1620er Jahren höchstes Ansehen. Cassiano Dal Pozzo nannte sie „von herausragender Manier gleich jeder der schönsten Statuen, die man im Belvedere oder im Hof des Palazzo Farnese sieht“, und Nicolas Poussin schrieb, sie sei „von der schönsten Manier, die sich unter den Resten der antiken griechischen Werke findet“. Hieronymus Tetius widmete ihr in seiner Beschreibung der Aedes Barberinae von



Foto: akg-images/Werner Zellien

Abb. 2: Der Barberinische Faun ist eines der bedeutendsten Ausstellungsstücke der Münchner Glyptothek.

1642 eine kunstvolle lateinische Ekphrase und mit der Illustration in Maffei/De Rossis *Raccolta* von 1704 gehörte er zum Kanon der „statue più celebri“ Roms.

Winckelmann erwähnte sie dagegen nur im Vorübergehen: „Das erstere männliche Ideal hat seine verschiedenen Stufen und fängt an bei den Faunen als niedrigen Begriffen von Göttern. [...] Der schöne Barberinische schlafende Faun aber ist kein Ideal, sondern ein

Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur.“ Dies irritierte die Herausgeber der Dresdner Ausgabe: „Wir glauben den verehrten Winckelmann seinen Irrthum, der den Barberinischen schlafenden Faun für kein Ideal will gelten lassen, nicht widerlegen zu dürfen, da Er selbst diese herrliche Figur in gebührenden hohen Ehren zu halten scheint.“

Winckelmanns Einschätzung verdankt sich jedoch nicht einer Laune, sondern hat Methode. In seinen Auf-

zeichnungen zu *Ville e palazzi* von 1756 hatte er vor der Figur notiert: „Über die Serratae läuft eine Ader hinüber, so auch über seinen Unterleib.“ Der Sinn dieser Beobachtung erhellt aus einem Vergleich mit seiner Beschreibung des Torso vom Belvedere, den er für den vergöttlichten Herakles hielt: „wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat: denn er ist ohne Bedürfnis



Foto: Glyptothek

Abb. 3: 1814 gelang in Paris u. a. der Kauf der Muse mit der Leyer aus der Sammlung Barberini. In der Erklärung, warum er diese Skulptur erwarb, nahm

Johann Martin Wagner ausdrücklich Bezug auf Überlegungen Winckelmanns.

menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellt. Es sind keine Adern sichtbar, und der Unterleib ist nur gemacht, um zu genießen, nicht zu nehmen ...“

„Ideal“ ist bei Winckelmann also kein unbestimmtes Synonym für „schön“ oder „herrlich“, sondern bezeichnet die sinnliche Erscheinung der Transzendenz, die von den Merkmalen des irdischen Daseins und menschlicher Bedürftigkeit gereinigt ist, so von Adern und Sehnen. So ist es nur folgerichtig, dass er die „wahre Land und Wald Einfachheit“ von der ersten Stufe des Ideals, den „jungen Satyrs oder Faunen“ als „niedrigen Begriffen von Göttern“ abgrenzt. Das Unverständnis der Weimarer Kunstfreunde und ihr Versuch, Winckelmann vor sich selbst in Schutz zu nehmen, sind mithin ein signifikantes Beispiel für die erwähnte Idealisierung, die den methodisch-kritischen Charakter von Winckelmanns Idealismus gründlich verkannte.

Ob Wagner oder Ludwig sich über diese Feinheiten der Winckelmannschen Ästhetik im Klaren waren, sei dahingestellt; über den Wert der Statue gab es keine Diskussion. Ludwig war bereit, gegen seine sonstige Gewohnheit sogar ein Bestechungsgeld an Fea zu zahlen. In seiner Disposition der Glyptothek reservierte Wagner ihm eine eigene „Kammer des Fauns“: „Die Statue des barberinischen Fauns müsste mir durchaus in einer Zelle allein zu stehen kommen, weil sie nichts neben ihr vertragen kann, und auch keine von den andern Statuen neben ihr Stich halten würde. – Höchstens könnte man an einer von den Seitenwänden den Kopf der Medusa anbringen.“

Als die „jungen Satyrs oder Faunen, als niedrige Begriffe von Göttern“ hatte Winckelmann seinerzeit zwei Statuen eines angelehnten Satyr im Palazzo Ruspoli beschrieben. Winckelmann hatte die beiden als Kopien eines gemeinsamen Originals erkannt und damit als einer der ersten auf die antike Serienfertigung von Kopien berühmter griechischer Meisterwerke aufmerksam gemacht, in diesem Falle nach dem Original des Satyr periboetos („der famose“ in der Formulierung Wagners) des Praxiteles, was bis heute in der Wissenschaft Bestand hat. Wagner waren diese Erkenntnisse und weitere Repliken des Typus in Paris durchaus geläufig und er nannte sie Ludwig auch als Argumente für den Ankauf.

Wagner erwarb die beiden Satyrn zusammen mit dem Silenus mit dem Bacchuskind, ebenfalls aus dem Palazzo Ruspoli. Letzterer figuriert in Winckelmanns Kunstgeschichte an der gleichen angeführten Stelle, die die physiognomische Hierarchie der „niederen Götter“ aufführt: „Die älteren Satyrs oder Sileni, und derjenige Silenus insbesondere, welcher den jungen Bacchus erzogen, haben in ernsthaften Bildern keine in das lächerliche gekehrte Gestalt, sondern sie sind schöne Leiber in völliger Reife des Alters, so wie sie uns die Statue des Silenus, der den jungen Bacchus in den Armen hält, in der Villa Borghese, bildet, welcher Figur zwei andere Statuen, in dem Palaste Ruspoli, völlig ähnlich sind, ...“ Es „erscheinet derselbe als ein Lehrer des Bacchus, in philosophischer Gestalt.“ Auch hier kannte Wagner die Kopienüberlieferung der Figur und genauso wenig wie Winckelmann sah er dadurch ihren Wert beeinträchtigt.

III.

Die Antikensammlung der Rondinini wurde erstmal 1639 von Cassiano Dal Pozzo beschrieben, darunter auch die berühmte Medusa. Der letzte Erbe Giuseppe Rondinini überführte sie in seinen Palazzo am Corso und ließ viele

Antiken von Bartolomeo Cavaceppi restaurieren; von diesem erwarb er 1765 auch den berühmten Alexander. Nach seinem Tod 1801 ohne direkte Nachfahren wurden die Antiken aufgeteilt und standen 1808 zum Verkauf. Erste Verhandlungen nahm der bayerische Gesandte Johann Baptist Kasimir von Häffelin auf, der bis 1809 im Palazzo Rondinini zur Miete wohnte. Wagner erstand schließlich die Medusa, das Rinderrelief, den Kopf eines Brutus und den Alexander.

Winckelmann hatte die Antiken im Besitz Rondinini nicht in seinen Notizen von 1756 berücksichtigt, in einem Brief von 1758 erfahren wir auch, warum: „der junge Marchese ist seit kurzem Erbe seines Hauses und getragen von dem guten Geschmack hat er eine Anzahl von seit zweihundert Jahren gesammelten Statuen, Büsten und Bildern hierhin aus einer seiner Villen außerhalb Roms bringen lassen. [...] Freunde, die wir sind, hat er sie mich sehen lassen, und ich werde ihr Verdienst im theoretischen Teil der Geschichte der Kunst enthüllen.“ So geschah es, er würdigte eine ganze Reihe von Denkmälern aus dieser Sammlung in seinen Schriften. Merkwürdigerweise findet die Medusa keine Erwähnung, ihren Ruhm in deutschen Landen verbreitete erst Goethe.

Dem Rinderrelief widmete Winckelmann gar ein Lemma in seinen *Monumenti inediti*. Er sah hier eine Darstellung des Herakles auf dem Rückweg von Spanien bei seiner Rast auf dem Palatin, bei der ihm die Rinder des Geryoneus von dem Riesen Cacus gestohlen und in einer Höhle des Stadthügels verborgen worden seien. Den Pinienkranz erklärte er mit der Tatsache, dass Herakles in Rom als Herakles Silvanus verehrt worden sei; auch die Priaposherme sei eine Darstellung dieses römischen Gottes. Diese gesuchte Überinterpretation zeigt den blinden Fleck von Winckelmanns Hermeneutik, der einseitig von der Voraussetzung ausging, die griechische Kunst habe nur „dichterische“ (= mythologische) Sujets dargestellt; deswegen fehlte ihm der Zugang zu reinen Genreszenen.

Wagner war von dem „niedlichen“ Relief sehr angetan. In seinem Entwurf zur Glyptothek schlug er „das Basrelief mit den Ochsen“ zur Ausstellung in der „Kammer des Bacchus“ vor, er hielt es also zu Recht für eine bukolische Landschaft mit einer Landschaftspersonifikation.

Komplementär verhielt sich Winckelmanns Interpretation des Alexander Rondanini, wie dieser und andere Stücke aus der Sammlung Rondinini nach einem Schreib- oder Druckfehler in Goethes *Italienischer Reise* in der deutschen Literatur bis heute genannt werden.

Winckelmann diskutierte ihn ausführlich in der 2. Auflage der *Geschichte der Kunst*. „Die einzige wahre Statue und in Lebensgröße ist vielleicht diejenige, die der Marchese Rondinini zu Rom besitzt [...]. Alexander ist hier heroisch dargestellt, das ist, völlig nackt. [...] Da nun die Künstler diesen König billiger als ihren Helden ansehen, so haben sie auch die Geschichte desselben, gleich der Götter- und Heldengeschichte, die der eigentliche Vorwurf der Kunst ist, ebenfalls zu ihren Bildern gewählt, und Alexander allein unter den Königen und berühmten Männern der wahren Geschichte hat das Vorrecht erhalten, auf erhobenen Arbeiten vorgestellt zu werden, wovon der Grund auch in dessen Geschichte selbst liegt, denn dieselbe ist den Begebenheiten der Helden ähnlich und also dichterisch; und war folglich auch der Kunst, die das außerordentliche liebet, gemäß, und außerdem allen bekannt, nicht weniger als die Erzählungen vom Achilles und Ulysses.“

Dies ist nicht nur ein schönes Beispiel dafür, wo und wie Winckelmanns Hermeneutik greift, über deren Grundlage er sich hier auch völlig im Klaren war. Auch ist diese zutreffende Einschätzung der statuarischen Selbstinszenierung des charismatischen Makedonienkönigs und des von daher begründeten ‚pathetischen Realismus‘ umso bemerkenswerter, als sie auf einer damals noch äußerst schmalen und wenig gesicherten Materialgrundlage beruhte. Dieser Charakter impliziert aber zugleich die Doppeldeutigkeit der Figur, denn bis heute wird diskutiert, ob sie nicht doch Achilleus darstellen könnte, der sich die von Thetis empfangenen Waffen anlegt.

Wagner stellte Ludwig gegenüber ihr Verdienst mit ausdrücklicher Referenz auf Winckelmann heraus; er wertete sie auf durch den Vergleich mit der 1779 aufgefundenen, durch eine Namensbezeichnung beglaubigten Porzellanfigur aus der Sammlung Azara im Louvre. In seinem Vorschlag für die Disposition der Glyptothek stellte er ganz im Sinne Winckelmanns die Statue in den Mittelpunkt einer „Kammer des Alexander“, deren Thema die Darstellungen griechischer Helden und Athleten sein sollte.

IV.

1814 gelang dann der Kauf von acht weiteren Skulpturen aus der Sammlung Barberini. Dazu gehörte auch die in dem eingangs zitierten Brief aufgelistete „Muse mit Leyer über Lebensgröße Palast Barberini“, für die Wagner ausführlich Winckelmanns Zuschreibung an den Bildhauer Ageladas, Lehrer des Phidias, zitiert mit der Schlussfolgerung: „folglich in dem Zeitraume verfertigt, wo sich die Kunst der Vollkommenheit näherte“. An anderer Stelle referierte Wagner jedoch die alternative Identifizierung als Apollon Kitharoidos, die sich heute durchgesetzt hat; die Datierung ist dagegen umstritten. Die androgyne Erscheinung Apollons war von Winckelmann selber ausführlich thematisiert worden, in diesem Fall blieb er aber bei der traditionellen Bezeichnung einer Muse.

Aus dieser Erwerbung stammt auch die erste ägyptische Skulptur für Ludwigs Sammlung; auch hier konnte Wagner sich für die Datierung auf Winckelmann berufen. Zu dessen unbekannteren wissenschaftlichen Verdiensten gehört die erste Darstellung der ägyptischen Kunst, die sich natürlich ausschließlich auf die in Rom und Tivoli gefundenen Ägyptiaca und Gemmen stützte. Aber bis zur „Expédition d'Égypte“ kann er durchaus als zuverlässige Referenz für die ägyptische Kunst gezählt werden, umso mehr, als er sich weder auf linguistischen Spekulationen zu den Hieroglyphen einließ, noch auf hermetische zur ägyptischen Religion. Er glaubte, drei ägyptische Stile nachweisen zu können: einen altägyptischen, einen durch das griechische Vorbild beeinflussten nach der Öffnung des Landes nach der persischen Eroberung und eine virtuelle Weiterentwicklung der ägyptischen Kunst, die von der Förderung ägyptischer Kulte und Künstler unter Hadrian angestoßen worden sei. Die Zuschreibungen vieler von ihm beschriebener Kunstwerke zu diesem sind in der Tat zutreffend, auch der neu erworbenen Dioritstatue: Wagner unterstreicht eigens die altägyptische Arbeit der sperberköpfigen Statue des Horus, die er mit Sandart für Osiris hielt.

Die Erwerbung von 46 Skulpturen der Sammlung Albani 1815/16 in Paris bildete den größten geschlossenen Block in der Ankaufsgeschichte der Glyptothek, zumal von Skulpturen, deren ursprünglicher Erwerb und Aufstellung in der Villa Albani durch Winckelmann selber begleitet worden war. Die

1798 nach Paris überführten ca. 130 Skulpturen wurden Carlo Albani 1815 wieder zuerkannt, der aber die meisten gleich in Paris veräußerte, wo er auf die Antikengesetze des Kirchenstaats keine Rücksicht zu nehmen brauchte. Einen kleineren Teil kaufte der Louvre, einen größeren Ludwig. Dazu gehörten neun ägyptische oder pseudoägyptische Skulpturen. Die Statue einer Isis hatte Winckelmann zutreffend seinem „späteren und schöneren Stil“, also der Ptolemäerzeit zugeschrieben. Eine weitere männliche Statue erkannte er wiederum anhand typologischer und stilistischer Merkmale als zum dritten ägyptischen Stil gehörig; somit waren jetzt alle drei von Winckelmanns ägyptischen Stilarten in Ludwigs Sammlung vertreten.

Es bleibt also festzustellen, dass Winckelmann nicht nur für das Prestige der von Ludwig und Wagner erworbenen Kunstwerke stand, sondern immer noch eine wichtige Referenz für ihre wissenschaftliche Beurteilung und ihre künftige Ausstellung darstellte. In dem erwähnten Konzept Wagners für die Glyptothek kamen gleichermaßen neue und traditionelle Gedanken zur Anwendung. Traditionell ist die Grunddisposition der klassisch griechischen Kunst nach Themen, nach der noch Winckelmann den Katalogteil seiner *Monumenti inediti* aufgebaut hatte. Allerdings sind sie im ersten Entwurf Wagners durch einen ausgesprochen originellen Vor- und Abspann eingerahmt. Nach dem Eingangssaal verzweigt sich der Durchgang: Links eröffnen ihn die zeitgenössischen Skulpturen von Canova, Eberhard und Thorvaldsen, gefolgt von denen der „Mittelzeit“, der Renaissance und des Barock. Rechts hingegen erwarten den Besucher als erstes die römischen Porträts und Sujets.

Die Räume der eigentlich griechischen Skulptur sollten dagegen auf der linken Seite mit der „Kammer des Alexander“ beginnen, dem die Statuen griechischer Helden und Athleten zur Seite gestellt waren; wie aufgewiesen, eine Kategorisierung Winckelmanns. Dieser sollte dann rechts die „Kammer des Nero“ mit dem Nero-Hercules als Mittelpunkt gegenübergestellt werden. Dann folgten, ohne Angabe ob rechts oder links, die Kammer des Silens, des Fauns, des Bacchus, der Venus usw., zum Abschluss wurde der Besucher schließlich zu den Anfängen der Kunst in die „Hetrurische oder Alt-Griechische Kammer“, die „Kammer der Aeginätischen Werke“, und die „Ägyptische Kammer“ geführt.

Wagners Disposition ist also ein Kompromiss von themenorientierter und chronologischer Aufstellung, mit der originellen Variante, dass letztere „rückwärts“ verlief. Realisiert wurde jedoch von Klenze die neuartige Aufstellung nach Epochen, beginnend mit der ägyptischen Kunst, endend mit dem „Saal der Neueren“, die bis nach dem 1. Weltkrieg Bestand hatte. Bestehen blieb jedoch die thematische Einteilung der Säle der Kunstblüte: Apollo-Saal, Bacchus-Saal, Niobiden-Saal, Heroen-Saal, in letzterem war der Alexander Rondanini mit griechischen Helden und Athleten sowie römischen Kaisern versammelt.

Der Übergang von einer themenorientierten zu einer chronologischen Ordnung der antiken Skulptur weist also deutlich über Winckelmann hinaus. Dieser Neuorientierung erwies sich nicht zuletzt als notwendig, um die Skulpturen von Aigina angemessen zu präsentieren. Mit der Entdeckung dieser neuen Kunstperiode war aber Rom als geographischer Horizont überschritten und damit auch der wissenschaftliche Winckelmanns, der in Griechenland nur in seiner Imagination zu Hause gewesen war. □

Winckelmanns Beschreibungen des Laokoon und die Aktualität seiner Maxime „Edle Einfalt und stille Größe“

Hermann Leber

I.

Wir besitzen von Winckelmann zwei Beschreibungen des Laokoon. Die erste ist 1755 in Dresden verfasst worden und findet sich in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Die zweite ist neun Jahre später in Rom in Gegenwart des Laokoon-Originals entstanden und als Teil seiner großen Schrift zur *Geschichte des Altertums* abgedruckt worden.

In Dresden, wo Winckelmann 1755 in der Gemäldegalerie und Antikensammlung des sächsischen Kurfürsten angestellt war und dort in seiner ersten Beschreibung die rasch berühmt gewordene Maxime von der „Edlen Einfalt und stillen Größe“ der griechischen Meisterwerke entwickelte, gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal einen Gipsabguss des Laokoon. Es gab lediglich eine verkleinerte Nachbildung in Bronze (siehe Abb. 1, Seite 32), die allerdings in allen entscheidenden Punkten mit dem originalen Vorbild (siehe Abb. 2, Seite 33) übereinstimmt, insbesondere auch in der Gestaltung des rechten Arms.

Ausgerechnet dieser Arm erwies sich jedoch als ein kritisches Phänomen. Das damit zusammenhängende Ereignis von großer Wirkung war die kaum glaubliche Wiederentdeckung des durch nahezu vier Jahrhunderte verloren geglaubten rechten, antiken Armes des Laokoon. Ludwig Pollak hat 1903 diesen, nicht wie bei der nach Montorsoli benannten Ergänzung (Abb. 2) mit nur leicht gewinkeltem und vom Körper wegführenden, sondern spitzwinklig im Ellbogen „umgebrochenen“ und mit dem Unterarm wieder zum Körper und in Richtung Kopf zurückgeführten Originalarm bei einem römischen Steinmetzen zufällig wiedergefunden. Er zeigt durch seine stärkere Brechung noch deutlicher als die „Montorsoli-Form“ des Armes, dass der Zenit des Kampfes bereits überschritten ist.

Aufgrund dieses Fundes wurde schließlich von 1957 bis 1960 die vorerst endgültige Restaurierung der Gruppe mit dem Ziel möglichst weitgehender Wiederherstellung des originalen Zustandes durchgeführt (siehe Abb. 3, Seite 34).

So erfreulich die Wiederentdeckung des antiken Originalarms durch Pollak ist, so traurig ist die daraus resultierende Konsequenz des aus dem Blick-Gerates der älteren Lösung. Denn bei der „Montorsoli-Form“ handelt es sich um nichts künstlerisch Minderwertiges. Sie bleibt nicht nur sehr nah am seit 1798 als verschollen geltenden Original des Montorsoli-Arms, wie die Vergleiche mit erhaltenen Nachzeichnungen aus der Montorsoli-Zeit zeigen, sondern die hochdifferenzierte Gestaltung des Arms entstand unter dem Einfluss Michelangelos, des unbestritten bedeutendsten Bildhauers dieser Zeit. Er war es, der 1532 als künstlerischer Berater des Papstes Clemens VII. seinen Schützling Montorsoli als den nach seinem Urteil am besten geeigneten Bildhauer für die Ergänzung des rechten Arms und die Restaurierung der Laokoon-Gruppe vorgeschlagen hatte.



Prof. Hermann Leber, Professor i. R. für Kunsterziehung an der Universität Regensburg

Das wichtigste Kennzeichen des aus dieser Konstellation entstandenen „Montorsoli-Armes“ besteht darin, dass der Arm des mit aller Kraft gegen die Schlange ankämpfenden Laokoon noch nicht von der Schlange umwunden ist, sondern dass sie hinter dem Arm und, etwa parallel dazu, hochgedrückt wird. Man sieht, insbesondere aus der Hauptansicht, dass Laokoon noch genügend physische Kraft besitzt, um sich die Schlange vom Leib zu halten. Erst der Ausdruck seines Gesichts und die Neigung des Kopfes zeigen unzweifelhaft, dass sein Untergang unaufhaltsam ist.

Die Rekonstruktion Montorsolis ist aus archäologischer Sicht also falsch. Im Sinne der erreichten Dynamik des Geschehens ist sie aber trotz dieser Falschheit „richtig“. Auch bei Montorsolis Lösung ist der Arm ja nicht einfach nur siegreich durchgestreckt und hochgereckt. Auch hier ist er im Ellbogengelenk bereits gewinkelt und trotz höchster Kraftanstrengung „gebrochen“. Auch hier zeigt das dramatische Aufgipfeln des Abwehrkampfes, dass es sich nicht um ein leeres Pathos des Siegens – oder des Siegen-Wollens – handelt.

Diese positive Bewertung wird in der gegenwärtigen Laokoon-Forschung nicht generell bejaht. In dem 2017 von Susanne Muth herausgegebenen Buch *Laokoon – Auf der Suche nach einem Meisterwerk* wurden dazu einige fragwürdige Behauptungen aufgestellt. Muth meint, Montorsoli zeige den rechten „Arm des Laokoon nicht ... angewinkelt, sondern steil in die Höhe gestreckt.“ Montorsoli habe damit Laokoon zwar „eine Geste von hoher pathetischer Signalwirkung [verliehen, aber] im Kontext der konkreten Kampfhandlung entbehrt die Gebärde jeder Plausibilität.“

Dass aber ein „gestreckter Arm“ anders aussieht als Montorsolis Laokoon-Arm, ist unzweifelhaft. Ein Vergleichsblick auf J. L. Davids Bild *Schwur der Horatier* von 1765, das als Paradebeispiel



Foto: akq-images

Abb. 1: Hier die verkleinerte Nachbildung der Laokoon-Gruppe in Bronze. Sie ist in Dresden in den Staatlichen Kunstsammlungen zu sehen.

klassizistischer Kunst im Zusammenhang mit Winckelmanns europäischem Einfluss bewertet wird, kann dies belegen. Dass in der Armgebärde der Horatier-Brüder darüber hinaus die erste Verkörperung des Hitlergrußes vorliegt,

zeigt an, dass bei den Fragen von „gestreckt“ oder „gewinkelt“ nicht nur eine vernachlässigbare Formalfrage vorliegt.

Die Folge der Negativurteile Muths gipfelt in der These, dass Montorsoli, aller künstlerischen Schwäche zum Trotz,

mit seinem „schmerzlich in die Höhe sich streckenden Arm eine kaum zu schlagende Pathosformel gelungen sei.“ Diese „Pathosformel“ habe Winckelmann jedoch missverstanden und deshalb in seiner ersten Beschreibung eine

„Pathosdämpfung“ eingefügt. Diese „Pathosdämpfung“ sehen Muth – und ebenso ihr wichtigster Mitautor Giuliani – in der von Winckelmann formulierten Maxime zur „Edlen Einfalt und stillen Größe“ verkörpert.

Die Ursache für die von Winckelmann angeblich aus Missverstehen entwickelte „Pathosdämpfung“ soll in seiner 1755 noch fehlenden genaueren Kenntnis des Laokoon-Originals zu finden sein. Das sieht auch Giuliani so: „Es gab in Dresden auch keinen Gipsabguß [des Laokoon]. Vorhanden war ... in der Dresdner Sammlung hingegen eine verkleinerte Bronzenachbildung ... Diese Bronze ist (abgesehen von weit verbreiteten Kupferstichen) der einzige Gegenstand, der als konkrete Vorlage für die Beschreibung in den „Gedanken...“ in Frage kommt. Von der originalen Skulptur liefert sie allerdings nicht mehr als ein schwaches Echo“, so Muth.

II.

Entgegen der von Muth und Giuliani suggerierten Vorstellung, dass Winckelmann etwas Unähnliches, Verfälschendes oder Ungenaueres – eben nur ein schwaches Echo des Laokoon – vorgelegen habe, sieht man, dass ihm eine recht getreue Nachbildung des Laokoon montorsolischer Form (siehe Abb. 1) zur Verfügung stand. Sie ist immerhin 67 Zentimeter hoch und bildet den „Montorsoli-Laokoon“ (siehe Abb.2) in allen Details ebenso getreu ab, wie in der Anordnung der Großformen. Differenzen gibt es lediglich bei dem frei hinzugefügten Tuch, das der jüngere Sohn hochhält und bei dem leicht vergrößerten Abstand zwischen Laokoon und dem zum Vater zurückblickenden älteren Sohn. Beides beruht auf gusstechnischen Bedingungen.

Muths Behauptung eines „nachdrücklichen Missverständnisses“ durch Winckelmann ist demnach unhaltbar. Vielmehr konnte Winckelmann fast alles, was ihn an Laokoon interessierte, genauestens studieren. Aber man ahnt aus seiner Kurzformel zur „Edlen Einfalt und stillen Größe“, dass die Beschreibung des quantitativ Möglichen nicht sein Ziel sein konnte. So spricht er z.B. erst in dem Moment, in dem die genaueste Beobachtung des Gesichts möglich wurde, in seiner römischen Beschreibung von 1764 davon, dass das eigene Leiden des Vaters Laokoon „weniger zu beängstigen scheint, als die Pein seiner Kinder ...“

Jetzt bleibt zu fragen, was Winckelmann in der uns besonders betreffenden ersten Beschreibung des Laokoon wichtig war. Gleich zu Anfang seiner *Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke* ..., also noch vor den Erklärungen zur Unübertreffbarkeit der griechischen Kontur, noch vor seinen ausführlichen Begründungen, warum nur mit Hilfe der Griechen der Naturalismus des bloßen Abbildens in der Kunst überwunden werden könnte, und vor allem noch vor der eigentlichen Beschreibung, stellt er eine Extremforderung auf: „Der einzige Weg für uns groß ... zu werden, ist die Nachahmung der Alten ... Laokoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyklets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst.“ (Alle nachfolgenden Zitate sind ebenfalls aus der Ausgabe „Johann Joachim Winckelmann Kleine Schriften und Briefe“, Weimar 1960, entnommen)

Laokoon soll also die vollkommene Regel für alle frühere, gegenwärtige und zukünftige Kunst enthalten. Aber wie sollen wir verstehen, dass angesichts dieser Skulptur, die mitten in einem Bewegungsvorgang gezeigt wird, wo also überhaupt nichts stillsteht, von „Stiller Größe“ gesprochen wird? Und was soll die Rede von „Edler Einfalt“, angesichts eines aussichtslosen Kampfes, bei dem der jüngere Sohn bereits tödlich umwunden ist und der ältere Sohn entsetzt zu seinem Vater zurückblickt, weil er



Foto: akg-inges

Abb. 2: Die Laokoon-Gruppe im Zustand vor der Restaurierung von 1957 bis 1960. Die Plastik ist eines der Highlights der Vatikanischen Museen in Rom.

erkennen muss, dass dieser bewundernswert starke Vater, trotz seines gewaltigen Abwehrkampfes, bereits verloren ist.

Aus dem Fortgang des Textes ist zu erkennen, dass Winckelmann unsere Bedenken geläufig gewesen sein dürften. Ich gebe den ersten Teil seiner ersten Beschreibung deshalb in den Hauptpunkten: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei ... Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen ... Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke verteilt

und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktetes: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte ...“

Weiter unten heißt es dann, nahe an die Begriffe seiner Maxime heranreichend: „Kennlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe. Im Laokoon würde der Schmerz, allein gebildet, Parenthysis gewesen



Foto: akg-images

Abb. 3: Die Laokoon-Gruppe nach ihrer Restaurierung; auch sie befindet sich in Rom in den Vatikanischen Museen.

sein [Parenthesis als „falsche Übertreibung“]; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Aktion, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerze der nächste war. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner anderen Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam; stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden ...“

Bemerkenswert erscheint, dass Winckelmann seine Maxime von der „Edlen Einfachheit und stillen Größe“, nicht, wie am ehesten zu erwarten gewesen wäre, am Apoll vom Belvedere entwickelt hat, sondern ausgerechnet an Laokoon. Dass darüber Erstaunen berechtigt ist, wird deutlich, wenn die soeben vorgetragene

Laokoon-Beschreibung mit derjenigen des Apoll für einen Augenblick zusammengesehen wird: „Ein ewiger Frühling der Jugend bekleidet die vollkommene Männlichkeit dieses Körpers ... Keine Anstrengung der Kräfte und keine lasttragende Regung der Glieder spürt man in seinen Schenkeln, und seine Knie sind wie an einem Geschöpfe, dessen Fuß niemals eine feste Materie betreten hat. Weder schlagende Adern, noch wirksame Nerven erhitzen und bewegen diesen Körper ...“ An Laokoon dagegen sind alle Kennzeichen der „Anstrengung der Kräfte, der lasttragenden Regung der Glieder“, der „schlagenden Adern und wirksamen Nerven, die seinen Körper bewegen“, so unübersehbar, dass man erneut fragen muss, wieso

Winckelmann gerade an Laokoon seine berühmt gewordene Formel entwickelt hat.

Schönheit fällt für Winckelmann „nicht unter Maß und Zahl“, sondern „das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen; dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben, und welchen wenige finden ...“ Damit eng zusammengehörend betont er im Fortgang seiner Überlegungen zum Begriff der Schönheit dann die Schwäche bestimmter neuerer Künstler seiner eigenen Zeit, die im „Vielerlei“, das unterschieden wird vom „Mannigfaltigen“, ihre Armut verbergen würden. Dagegen sei es die Absicht der alten Künstler gewesen, das „Viele mit Wenigem“ auszudrücken. An der gleichen

Stelle nennt er in einem Atemzug die beiden Kriterien, auf die es ihm ankommt: Das „Viele im Wenigen“ und die „Stille Einfachheit“. „Aber du mußt dieselbe mit großer Ruhe betrachten; denn das Viele im Wenigen, und die stille Einfachheit wird dich sonst unerbaut lassen.“ (S. 129) – Damit schließt sich der Kreis und wir sind nahe an der so oft zu banal verstandenen Formulierung von der „Edlen Einfachheit und stillen Größe“ gelangt. Trotz aller Kennzeichen des leidenschaftlich Erregten, trotz aller schlagenden Adern usw. sieht Winckelmann an Laokoon, dass das ins „Mannigfaltig-Viele“ Verteilte der Komposition der Laokoon-Gruppe in einer alles zusammenbindenden Einheit, zu einer stillen Einfachheit, d.h. einer Einheit, zusammengefügt ist. Das ist im Kern der meist übersehene Sinn seiner Maxime.

III.

Damit stehen wir gewissermaßen vor einem neuen Rätsel. Glücklicherweise besitzen wir aber einen Helfer in den Schriften Goethes zu Laokoon, soweit sie auf Winckelmann aufbauen. Sie präzisieren und verdeutlichen da, wo er schwer zu verstehen ist. In seinem Aufsatz über Winckelmann (1805) kritisiert er auf sublimen Weise dessen Art über Kunst zu sprechen: „Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen ... Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht“, so Goethe. (Dieses und alle weiteren Zitate zu Goethe sind den „Schriften zur Kunst“, Hamburger Ausgabe Bd. 12, München 1981, entnommen.)

Goethe selbst beginnt dagegen seine eigene Beschreibung zu Laokoon von 1798 mit einer entsprechenden Einschränkung: „Ein echtes Kunstwerk bleibt wie ein Naturwerk, für unseren Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“ Wenig später bezeichnet er die komplexen Aufgaben, die die Bildhauer des Laokoon beim Hervorbringen ihres Werks zu leisten hatten. Eine dieser Aufgaben ist diejenige der Symmetrie. Aber nicht im Sinne von Achsen- oder Spiegel-Symmetrie, die es ja bei der Kompositionsordnung der Laokoon-Gruppe nicht gibt, sondern in der Bedeutung von „Symmetria“, als dem von Vitruv her bekannten, richtigen „Zusammenklang“ zwischen den Teilen eines Werks.

Zu diesem ursprünglichen Begriff von Symmetrie gehören der Zusammenklang von Maßen und Proportionen, aber auch der Zusammenklang von Elementen und Größen, die von vornherein dem mathematischen Messen entzogen sind und sogar die Disproportion. Als zweiten Begriff, neben demjenigen der Symmetrie, hebt Goethe denjenigen der „sinnlichen Schönheit oder Anmut“ hervor. Er nimmt ihn so wichtig, dass er deshalb ausdrücklich betont, dass die Verwendung dieses Begriffs angesichts des Laokoon „manchem paradox scheinen“ mag, „Anmut. Der Gegenstand [z.B. Laokoon] aber und die Art ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung etc.“, wodurch er für das Auge schön, d.h. anmutig wird (...). Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmut nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke

als solche durch gewählte Ordnung der Teile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich ... Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen: daß die Gruppe des Laokoons, neben allen übrigen anerkannten Verdiensten, zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, teils sinnlich teils geistig, dem Beschauer darbieten.“

Im *Straßburger-Münster-Aufsatz* von 1772 entwickelt Goethe sogar die Maxime, dass „wahre Kunst“ auch „ohne Gestaltsverhältnis“ und „aus den willkürlichsten Formen“ bestehend, zusammenstimmen kann; nämlich dann, wenn sie „aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung [hervorgebracht worden ist]“. „Da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig.“ Als Beispiel nennt er dafür nicht nur Erwin von Steinbach, den Architekten des Straßburger Münsters, sondern – wie in einem Vorgriff auf die Künstler der Moderne und ihre Beziehung zur Kunst der sogenannten Primitiven – auch den „Wilden, [der] mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen [grelle] Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper [modelt]“. Goethes Hauptsatz lautet: „Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst.“

Für Goethe – ebenso wie für Winckelmann – besteht demnach einesteils das „Schöne in der Mannigfaltigkeit im Einfachen“, aber anderenteils gibt es einen entscheidenden Unterschied. Aus Winckelmanns Kunstdenken ist nicht nur der Wilde und seine Kunst, die zwar „aus rauher Wildheit“, aber eben nicht aus „gebildeter Empfindsamkeit“ hervorgebracht worden ist, sondern auch die Kunst seiner eigenen Gegenwart sehr weitgehend ausgeschlossen. Hier sieht er zur schönen Kunst der Antike das Gegenteil: „Das diesem entgegenstehende äußerste Ende, ist der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich der angehenden Künstler ...“, so wieder Winckelmann.

Diese Wendung gegen Kunst und Künstler seiner eigenen Zeit ist ein folgenschwerer Einbruch. In der Früh- und Hochrenaissance war das anders. Das bekannteste Beispiel liefert Vasaris Zeitalter-Lehre. Höhepunkt ist darin Michelangelo, der nach Vasari sowohl die Natur als auch die vorbildliche Kunst der Antike übertraf. Nach allem, was wir wissen, darf man annehmen, dass nicht nur Michelangelo, sondern die Renaissancekünstler ganz allgemein, so „naiv“, also so vom eigenen Zentrum eingenommen waren, dass sie die Antike mit Begeisterung nachahmen konnten, ohne in die Rolle eines Liebhabers zu geraten, der verlassen am Ufer des Meeres sitzt, während seine Geliebte bereits davongesegelt ist und nur noch der unerreichbare Gegenstand seiner Sehnsucht sein kann. Würde man Schillers Kunstbegriffe aus dem Aufsatz *Über naive und sentimentale Dichtung* in Anwendung bringen, müsste man Winckelmanns Kunstdenken als „sentimentalisch“ bezeichnen. Umso bewundernswerter bleibt, dass er den Laokoon, dem es ja in nichts an Ur-Wildheit fehlt, an die Spitze seines Systems gesetzt hat, so dass Goethe bis auf den einen wichtigen Ausnahmepunkt daran anknüpfen konnte.

Die Einengung des Kunstbegriffs, allein auf das vorbildlich Schöne der antiken Kunst bei Winckelmann, erinnert an die einengenden Vorstellungen, die J. G. Sulzer, als ein Vertreter des

Akademischen Klassizismus in seiner Theorie der schönen Künste verbreitete. Sulzer hatte 1772 einen Auszug daraus in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen abgedruckt, den Goethe dort besprochen hat: Herr Sulzer „will das unbestimmte Prinzipium: Nachahmung der Natur, verdrängen und gibt uns ein gleich unbedeutendes dafür: die Verschönerung der Dinge.“

Sulzer hatte nämlich behauptet: „In der ganzen Schöpfung stimmt alles darin überein, daß das Aug' und die anderen Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrücke gerührt werden.“ Goethe fragt daraufhin: „Gehört denn, was unangenehme Eindrücke auf uns macht, nicht so gut in den Plan der Natur als ihr Lieblichstes? Sind die wütenden Stürme, Wasserfluten, Feuerregen ... und Tod in allen Elementen nicht ebenso wahre Zeugen ihres ewigen Lebens als die herrlich aufgehende Sonne ... und duftende Orangenhaie? Was würde Herr Sulzer zu der liebevollen Mutter Natur sagen, wenn sie ihm eine Metropolis, die er mit allen schönen Künsten ... erbaut und bevölkert hätte, in ihren Bauch hinunterschlänge? ... Wäre es [aber] auch wahr, daß die Künste zur Verschönerung der Dinge um uns wirken, so ist's doch falsch, daß sie es nach dem Beispiel der Natur tun. Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt; nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und böse, alles mit gleichem Rechte nebeneinander existierend. Und die Kunst ist gerade das Widerspiel.“

IV.

Von dem jetzt erreichten Punkt können wir zurückblicken auf unseren Anfang und die Behauptung, dass Winckelmann den Laokoon missverstanden habe. Die Aussagen Goethes zu Laokoon bestätigen Winckelmann nahezu in allem. Was an seiner Maxime fehlte, hat Goethe hinzugefügt. Nicht Winckelmann hat die „Pathosformel“ der Haltung des Arms des Laokoon missverstanden, sondern es wurde missverstanden, was Winckelmann und Goethe zu der an Laokoon verwirklichten „Einheit im Mannigfaltigen“ gedacht haben.

Nun fragt es sich, ob diese Bestimmung des Schönen in der Kunst nur alter Kram ist oder ob daraus eine aktuelle Nutzenwendung zu gewinnen ist. Ich gebe dazu wenigstens ein Beispiel aus vielen. In der FAZ vom 29. Mai 2013 wurde die Rekonstruktion des Kopfes des Kriegers A der „Helden von Riace“ im Zusammenhang mit der Ausstellung „Zurück zur Klassik“ gefeiert. Besonderer Stolz der Urheber und des Berichterstatters war die Wiederherstellung der angeblich „raffiniert geformten Augenwimpern“. Wie griechische Wimpern aus der Zeit der griechischen Klassik aussehen, kann man am „Wagenlenker von Delphi“ prüfen.

Dagegen bleiben die Wimpern des rekonstruierten Kopfes alle gleichmäßig flach, alle gleichmäßig gekrümmt, alle gleich lang, alle haben etwa gleiche Abstände zueinander. Obere und untere Wimpernreihe sind austauschbar. Statt „raffiniert geformter Augenwimpern“ sehen wir maschinell gestanzte Wimpernbleche. Was fehlt, ist Mannigfaltigkeit und Einheit zugleich, denn jedes Teilelement ist beliebig mit dem nächsten austauschbar. Was fehlt ist erst recht „Edle Einfachheit und stille Größe“.

Jeder kann daraufhin die auch in Regensburg zunehmenden Fälle von Raster-Fassaden bei neueren Gebäuden betrachten und er wird bemerken, dass Winckelmanns Maxime, trotz ihrer Mängel, durchaus aktuell ist. □

Winckelmann und die Klassische Moderne, ausgehend von den Hofgartenarkaden in München

Susanne Biber

I.

Der Name Johann Joachim Winckelmann steht in Deutschland für die Anfänge des Klassizismus im 18. Jahrhundert. Die Orientierung an der Kunst und Kultur der Griechen wurde durch ihn zum Maßstab des Klassischen. Das höchste Ideal wird die Nachahmung dieser Zeit. Im 20. Jahrhundert machte Jean Cocteau *La rappel à l'ordre* nach den avantgardistischen Revolutionen des Jahrhundertanfangs den Bruch mit der Vergangenheit scheinbar wieder rückgängig. Eine Art klassizistische Moderne formte sich in der Kunst von 1914 bis 1935, der selbst Künstler der Klassischen Moderne zugeordnet werden konnten, die in ihren eigenen Stilen des Fauvismus, Expressionismus und Kubismus stilbildend – klassisch – geworden waren, wie Pablo Picasso, André Derain und Henri Matisse. Ein Künstler, für den die antike Kunst sein Leben lang bestimmend blieb, und der zugleich im Zentrum der Kunst der Klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts stand, verdankt seinem Aufenthalt in München wichtige Impulse für seine eigene Form klassischen Denkens. Die bayerische Metropole war damals neben Paris eines der Zentren moderner europäischer Kunst. Er ist der klassischste Künstler der Klassischen Moderne, in dessen Werk die Münchner Hofgartenarkaden eine bedeutende Rolle spielen.

Es ist die Rede von Giorgio de Chirico, dem Begründer der Pittura Metafisica. Giorgio de Chirico wurde am 10. Juli 1888 in Volos, Griechenland geboren und starb am 20. November 1978 in Rom. Als Kind italienischer Eltern verbrachte er seine Kindheit im Sehnsuchtsland Winckelmanns, in Griechenland. Nach dem Tod seines Vaters Evaristo de Chirico (1841-1905), einem Eisenbahningenieur, kam er im Alter von 18 Jahren zusammen mit seiner Mutter Gemma Cervetto und seinem drei Jahre jüngeren Bruder Andrea de Chirico, nach kurzen Zwischenaufenthalten in Venedig und Mailand, Anfang Oktober 1906 nach München und blieb fast vier Jahre bis Ende Mai 1909. Das München der Jahrhundertwende ist ein Zentrum des zeitgenössischen Europas mit Verbindungen zur klassischen Welt. Giorgio war an der Königlichen Akademie der Künste in München eingeschrieben. Er hatte zuvor in Athen nach einer akademischen Ausbildung zum Ingenieur am Polytechnikum bereits parallel Malerei bei Georgios Jakobides studiert, der selbst in München ausgebildet worden war. Sein Bruder Andrea, der sich später Alberto Savinio nannte, studierte Komposition bei Max Reger. Nach München folgten Stationen in Mailand, Florenz, Paris, Ferrara, bis er sich endgültig in Rom niederließ.

An der konservativ-klassisch ausgerichteten Münchner Kunstakademie, wo man noch nach Modellen und Abgüssen antiker Statuen und Büsten zeichnen lernte – eine Praxis, mit der Giorgio de Chirico, wie er Wieland Schmiel berichtet, schon von Athen her vertraut war –, fand er nicht, was er suchte. Entscheidend für ihn war die Begegnung mit Bildern von Arnold Böcklin (1827-1901), die er im Studio



Dr. Susanne Biber, Kuratorin und Kunsthistorikerin, Regensburg

des Komponisten Max Reger erlebte. Giorgio diente seinem Bruder Andrea als Dolmetscher. Er erfuhr dabei – nach dem Vorbild Nietzsches – die erste einer Reihe von Offenbarungen, und zwar beim Blättern in einem Album von Photogravüren nach Arbeiten Böcklins. Was ihn an dessen Werken faszinierte, waren weniger Farbe und Komposition, als deren „Stimmungen“. In De Chiricos Bild *Triton und Tritonin* (siehe Abb. 1, Seite 36) von 1908 ist diese Nachempfindung Böcklinscher Themen und Stimmungen auch Nachahmung seines Stils. Bemerkenswert ist, dass nicht die Originale diesen Impuls auslösten, sondern verkleinerte und damit vielleicht verdichtete, aber auch nur vermittelnde Grafiken. Die Originale Böcklins konnte er in den Münchner Museen, wie der Pinakothek und der Schackgalerie studieren, hier lernte er auch die Kunst Max Klingers, Hans Thomas und Moritz von Schwinds kennen.

Wieland Schmiel vermutet: „Es musste den jungen De Chirico eigenartig berühren, dass die deutsche Kultur, mit der er in Ansätzen bereits in Athen vertraut geworden war, diese Affinität zum Mediterran besaß und sich von Winckelmann über Goethe und Hölderlin bis zu Nietzsche immer neue Idealbilder des Griechischen schuf. Indem er in die deutsche Kultur eindrang, und dabei wie von selbst in die geistigen Auseinandersetzungen der Jahrhundertwende geriet, fühlte er sich zugleich zurückversetzt in das Land seiner Geburt. Antiker und moderner Geist, wie er ihn hier in der Münchner Atmosphäre des Jahrzehnts nach 1900 erlebte, schienen nicht prinzipiell unversöhnlich.“

De Chirico faszinierte das – wenn auch nostalgisch gebrochene – Nachleben der Antike in dieser Kunst, die wie Winckelmann das „Land der Griechen mit der Seele“ sucht, so die Formulierung von Wieland Schmiel. Dieselbe Sehnsucht findet er bei den deutschsprachigen Philosophen, die er liest, vor allem in Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*,



Abb. 1: In De Chiricos Bild Triton und Tritonin von 1908 ist die Nachempfindung Böcklinscher Themen und Stimmungen auch Nachahmung seines Stils. Das Werk hängt heute in einer Privatsammlung.

aber auch bei Arthur Schopenhauer und Otto Weininger. Die „herbstlichen Stimmungen“ der Turiner Briefe Nietzsches wird er lebenslang auf Deutsch aus dem Gedächtnis rezitieren, ebenso Goethe, Heine und andere Dichter.

In der Trennung der deutschen Künstler und Philosophen von ihrem Sehnsuchtsort und dem Mysterium Griechenlands erkennt De Chirico die Möglichkeit für die Auseinandersetzung mit der vergangenen Kultur: „Ich kenne keinen italienischen Philosophen, Dichter, Maler oder Bildhauer, den das Mysterium Griechenland aufgerüttelt hätte ... Die Schranke, die zwischen Deutschland, dem Mittelmeer und dem Orient liegt, ist wirkungsvoll. Wenn seine genialen Männer tiefer in diese Welt eindringen wollen, müssen sie sich wie Gefangene hinter Gittern der hohen Fenster aufrecken, sich abmühen, sich anstrengen und das ganze komplizierte Räderwerk des Denkens und der Phantasie in Gang setzen.“ Erstaunlicherweise lernt der Italiener und gebürtige Grieche De Chirico durch die räumliche Distanz und mit Hilfe von Nicht-Italienern und Nicht-Griechen, wie Böcklin, Klinger und Feuerbach, Griechenland und Italien sehen. Sicher auch deshalb ist für Wieland Schmied die „Stunde der Empfängnis“ seiner metaphysischen Bilder – auch wenn die Geburt einige Monate später in Florenz sich vollziehen sollte, eindeutig in seine Münchner Zeit zu datieren.

II.

Auf der Piazza Santa Croce in Florenz erlebte Giorgio de Chirico 1909 nun seine bewusste Initiation. In einem Zustand „morbider Sensibilität“ hatte der für Nietzsche schwärmende junge Mann das Gefühl, an einem klaren Herbstnachmittag alle Dinge „zum ersten Mal“ zu erblicken. Wieland Schmied vermutet, dass De Chirico die Idee seiner Piazza d'Italia, seiner italienischen Plätze, wohl zusätzlich aus seiner Faszination für Nietzsche erwuchs. Dadurch wurde vor allem Turin mit seinen Plätzen, Palazzi und Arkaden zum Vorbild vieler früher metaphysischer Bilder, doch weniger als reale Stadt, sondern mehr als der Ort Nietzsches, durch den der exilierte Philosoph unruhig gewandert war, ehe er dem Wahnsinn verfiel. Das Bild *Rätsel eines Herbstnachmittags* gilt als erstes „metaphysisches Werk“. Es entstand im selben Jahr in Paris, wohin er von einer Nervenkrise genesen, mit seiner Mutter zu seinem Bruder Alberto Savinio gezogen war. De Chiricos Entwicklung von seiner klassizistisch-romantischen an Böcklin orientierten Phase zu seinen metaphysischen Gemälden wird mit diesem Bild sichtbar und zeigt auch das verbindende Element zur Antike. Sein neuer Stil hebt sich vom im selben Jahr geschaffenen und verschollenen Bild *Das Rätsel des Orakels* ab, wie *Rätsel eines Herbstnachmittags* zeigt es eine

Rückenfigur in antikem Gewand.

De Chiricos Auseinandersetzung mit der Antike setzt sich in seinen in Paris entstandenen metaphysischen Platzanlagen, wie etwa in *Melancholie* von 1912-14 fort, die die antike, wohl aus dem 2. Jahrhundert vor Chr. stammende Statue der *Schlafenden Ariadne* – zu sehen im Vatikan – ein wenig verändert abbildet. Winckelmans Idee der ästhetischen Verbindlichkeit der Antike für das eigene Zeitalter scheint hier melancholisch nachgesonnen zu werden. Dieser schreibt in seinen *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu sein, ist die Nachahmung der Alten.“ Doch bei De Chirico ist der Betrachter oder Akteur verschwunden, der noch in Johann Heinrich Füsslis (1741–1825) Rötel-Zeichnung *Der Künstler verzweifelt vor der Größe der antiken Trümmer* (1778/80) zu sehen ist.

Giorgio de Chirico, der ein ausgezeichnetes Gedächtnis besaß, kopierte nicht nur antike Figuren und Architektur für seine Gemälde, sondern versuchte, Erlebnisse und Ideen zu evozieren. Deshalb könnte die intellektuelle Klarheit der aufs Wesentliche reduzierten neoklassizistischen Zeit, mit Architekten wie Leo von Klenze, in München ihm sehr entgegenkommen sein. Die Ähnlichkeiten zwischen der reduzierten Architektur De Chiricos und bestimmter

Münchner Strukturen aus dem 19. Jahrhundert sind an folgenden Beispielen gut nachvollziehbar: Denn nicht nur Florentiner und Turiner Plätze, sondern ganz konkret der Odeonsplatz mit der Feldherrnhalle, der Max-Joseph-Platz mit Residenz, das Nationaltheater und das Hauptpostamt, der Königsplatz mit Glyptothek, Propyläen und Antikensammlung, und vor allem der von Arkaden eingefasste Hofgarten, könnten Modell gestanden haben für seine Piazza d'Italia. Auch wenn De Chirico in seinen Lebenserinnerungen mit München sehr viel trübere Assoziationen verbindet – anfänglich bezeichnete er die Stadt als Paradies. Deshalb könnten seine schon sehr früh als Piazza d'Italia bezeichneten *metaphysischen Bilder*, die er in Paris 1911-1915 malte, nach Wieland Schmied, mit gleicher, wenn nicht größerer Berechtigung „Piazzes di Monaco“ heißen.

Besonders das Motiv der Arkaden, reduziert auf die klaren Formen der Nordarkaden des Münchner Hofgartens (**Abb. 2**), wird zum zentralen Motiv De Chiricos. Beispielfhaft zu sehen in seinem Werk *Geheimnis und Melancholie einer Straße* (**Abb. 3, Seite 38**) von 1914 – eine bildliche Verbindung bzw. Spiegelung der Nordarkaden des Münchner Hofgartens in ein Werk der Klassischen Moderne. Pascal Weitmann beschreibt eine weitere erstaunliche Koinzidenz von antiker Skulptur, Malerei und Arkade in den Gebäuden des Münchner



Abb. 2: Die Nordarkaden des Münchner Hofgartens.

Hofgartens um die Jahrhundertwende, die vielleicht auch Giorgio de Chirico angeregt haben könnte: Das Institut für Klassische Archäologie der Münchner Universität samt seiner Sammlung von antiken Gipsabgüssen war dort untergebracht (Ludwig Curtius).

Im Jahr 1865 hatte die Ludwig-Maximilians-Universität in München einen Lehrstuhl für Klassische Archäologie eingerichtet. Eine Abguss-Sammlung, heute Museum Abgüsse klassischer Bildwerke, wurde als zugehöriges Arbeitsmittel aufgebaut, die sich auch zwischenzeitlich in den nördlichen Arkaden des Hofgartens befand. Bis 1877 war die Sammlung mit inzwischen 379 Abgüssen beim Münzkabinett im ehemaligen Jesuitenkolleg bei St. Michael gelagert. Dann gelangte sie nach und nach in die Räume der nördlichen Hofarkaden der Residenz. 1944 fielen ihre 2398 Abgüsse einem Bombenangriff zum Opfer. 1976 legte man das Haus der Kulturinstitute an der Meiserstraße als neuen Standort fest. Es gehört mit seinen rund 1780 Abgüssen wieder zu den vier größten in Deutschland.

Auch die Malerei hatte in den Arkaden des von Maximilian I. 1613/1617 neu angelegten Hofgartens von Anfang an einen Ort gefunden. Unter ihren Bögen wurden Kartone (gemalte Vorlagen) von Peter Candid für kostbare Wandbehänge mit Szenen aus dem Leben Ottos I. von Wittelsbach angebracht. Über den nördlichen Arkadenreihen

ließ Kurfürst Karl Theodor 1779/83 die öffentlich zugängliche „Hofgartengalerie“ errichten, in der bis zur Eröffnung der Alten Pinakothek unter Ludwig I. (1836) die berühmte Wittelsbacher Gemäldesammlung ausgestellt wurde.

Auch im 19. Jahrhundert blieben die Arkaden ein öffentlicher Schauplatz der Kunst: Zwischen 1816 und 1848 erneuerte Leo von Klenze Teile der Anlage. Historische Fresken wurden von Schülern des Malers Peter Cornelius zwischen 1826 und 1829 im Westen zu Seiten des Hofgartentores in den Arkadengängen angebracht. Daneben schuf Carl Rottmann Wandgemälde italienischer Landschaften (1830/33, heute im Allerheiligengang der Residenz), während seine zunächst für die Nordarkaden geplante Serie griechischer Landschaften (ab 1838) in der Neuen Pinakothek ausgestellt wurde.

III.

Als immer wiederkehrendes Motiv in De Chiricos Schaffen, das auch in seinem schriftstellerischen Werk Erwähnung findet, ist es nicht abwegig, nach einer tieferen Interpretation der Arkade zu suchen und den Bogen auch als Attribut des nach Vollendung suchenden Malers zu interpretieren. In seiner *Metaphysischen Ästhetik* zitiert er Weininger: „Der Kreisbogen, als Ornament verwandt, kann schön sein ... Der Kreisbogen hat noch etwas, das nicht

vollendet ist, aber der Vollendung bedarf und ihrer fähig ist. Er lässt Spielraum, in dem wir ahnen können ...“ De Chiricos Umgang mit Formen und Räumen macht seine Malerei „metaphysisch“, wie sie zuerst 1913 von Apollinaire charakterisiert wurde. Sie will aber zugleich eine „Rückkehr zum Handwerk“ sein, wie der Titel seines berühmten Aufsatzes von 1919 festlegt. „Der haargenaue und klug überlegte Gebrauch der Flächen und Volumen ergibt die Regeln der metaphysischen Ästhetik.“ Damit macht er auf das formal-abstrakte Fundament seiner Kunst aufmerksam. Eine symbolische Deutbarkeit geometrischer Formen erschien ihm mit Weininger diesen inhärent. Seine unzähligen Arkaden als Kreisbögen werden so zum Detail von nicht geringer Bedeutung.

Eines seiner berühmtesten Bilder ist 1914 in Paris entstanden: *Canto d'amore* (Abb. 4, Seite 39). Zu sehen sind die willkürlich wirkende Kombination des Kopfes des Apolls von Belvedere, aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., heute im Museo Pio-Clementino, mit einem Gummihandschuh, einer Lokomotive, einem Ball und natürlich mit Arkaden auf der linken Seite des Bildes. Der Kopf des Apolls ist vermutlich nicht vom Original gemalt worden, sondern nach Salomon Reinachs Vorlesung von 1902/03, erschienen im folgenden Jahr unter dem Titel *Apollo: histoire générale des arts*. Sie ist eine der ersten reich

illustrierten Kunstgeschichten, die zahlreiche Auflagen erlebte. Die in Paris entstandenen Bilder De Chiricos treffen die Surrealisten um André Breton (1896-1966) und Guillaume Apollinaire (1880-1918) ins Mark. Noch Max Ernst und Yves Tanguy sind erschüttert, als sie ihre ersten Bilder von De Chirico sehen. René Magritte bricht in Tränen aus, als er *Das Lied der Liebe* in einer Zeitschrift sieht. Ganz im Geist des Surrealismus schreibt De Chirico in *Mysterium der Kreation* von 1911-15: „Wenn ein Kunstwerk wirklich unsterblich sein soll, muss es alle Schranken des Menschlichen sprengen: Es darf weder Vernunft noch Logik haben. Auf diese Weise kommt es dem Traum und dem Geist des Kindes nahe.“

Das Rätselhafte fasziniert De Chirico. Schon in seinem ersten bekannten Selbstbildnis von 1911 setzte der dreiundzwanzigjährige De Chirico in der Inschrift dies programmatisch fest: „Et quid amabo nisi quod aenigma est?“ (Was sonst soll ich lieben, wenn nicht das Rätsel?). Sein Porträt wiederholt den Melancholie-Gestus einer Fotografie von Nietzsche, der das Rätsel wie er liebte und sich in „Jenseits von Gut und Böse“ für die rätselschaffende Verkleidung ausspricht: *Alles, was tief ist, liebt die Maske*. Nietzsches Denken verbindet das Rätsel mit Künstlertum und Griechentum in *Die fröhliche Wissenschaft*: „wir glauben nicht mehr daran, dass die Wahrheit noch Wahrheit



Abb. 3: Besonders das Motiv der Arkaden, reduziert auf die klaren Formen der Nordarkaden des Münchner Hofgartens, wie sie in Abb. 2 zu sehen sind, wird zum zentralen Motiv De Chiricos.

Beispielhaft zu sehen hier in seinem Werk Geheimnis und Melancholie einer Straße von 1914. Auch dieses Bild ist Teil einer Privatsammlung.

bleibt, wenn man ihr den Schleier abzieht ... Man sollte die Scham besser in Ehren halten, mit der sich die Natur hinter Rätsel und bunte Ungewissheiten versteckt hat ... Oh, diese Griechen! Sie verstanden sich darauf zu *leben*: dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut zu bleiben, den

Schein anzubeten ... Diese Griechen waren oberflächlich – *aus Tiefe!* Und kommen wir nicht eben darauf zurück, wir Wagehalse des Geistes, die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und uns von da aus umgesehen haben, die wir von da aus hinabgesehen ha-

ben? Sind wir nicht eben darin – Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum – Künstler?“

De Chirico führt die von Nietzsche gesehene Verbindung fort: „Ich nehme drei Worte für mich in Anspruch: *Pictor classicus sum*. Mögen sie das Siegel

jedes meiner Werke sein.“ Mit diesem Fazit beschließt Giorgio de Chirico seinen berühmten Aufsatz *Rückkehr zum Handwerk* aus dem Jahre 1919. Sein neun Jahre später folgendes Selbstbildnis (München, Pinakothek der Moderne) mit Devisentafel, das er im folgenden Jahr malt, wirkt wie die Auslegung dieses



Abb. 4: Eines der berühmtesten Bilder von Giorgio de Chirico ist 1914 in Paris entstanden: *Canto d'amore*, *Das Lied der Liebe*, heute Museum of Modern Art, New York.

Anspruchs: „ET. QUID. AMABO. NISI. QUOD. RERUM. METAPHYSICA. EST“ (Und was werde ich lieben, wenn nicht das, was die Metaphysik der Dinge ist).

Giorgio de Chirico, der Metaphysiker, so hat er sich selbst gesehen und dargestellt, als Künstler im Gefolge Friedrich Nietzsches, dem die Kunst zur „eigent-

lich metaphysischen Tätigkeit dieses Leben[s]“ geworden ist, die aber nichts Göttliches sucht, sondern auf einer immanenten Ebene bleibt. In seinem ersten Selbstporträt von 1911 nahm De Chirico die Denkerpose Nietzsches ein und bekundete seine Liebe zum Rätsel. In seinem Selbstbildnis von 1920 legt er

die Art des Rätsels genauer fest. Es geht um das Rätsel der Metaphysik, der Frage nach dem, wie es gelingt, die Dinge neu zu sehen, ihr Rätsel im Bild sichtbar zu machen, dafür sucht er die Verbindung zur Antike. Mit De Chirico – dem *pictor classicus* – erlebte die Kunst der Antike einen weiteren Klassizismus

in der Kunst der Klassischen Moderne – im Sinne Panofskys eine weitere „Renaissance der Renaissancen“ –, oder ist es mehr eine weitere fragmenthafte Reflexion über die Antike, die schon von Winckelmann nur fragmentiert vorgefunden wurde.

Die Brüche und Fragmentierungen



Abb. 5: Die Arbeit *Senza Titolo* von Jannis Kounellis aus dem Jahr 1978. Er wurde 1936 in Piräus in Griechenland geboren und verstarb 2017 in Rom.

Copyright: Sammlung Prof. Jung

der Moderne entsprechen den nicht rekonstruierten antiken Fragmenten, die Winckelmann in der Realität der Ausgrabungen sehen konnte. Das vollkommene Ideal blieb auch damals unsichtbar. Die Kunst der Renaissance nimmt die Entdeckung der Antike als Möglichkeit zur tieferen Erkenntnis und Darstellung der Realität. Winckelmann dagegen sucht die Nachahmung der Antike auf das antike Ideal hin – nicht auf Realität, sondern auf eine nicht abbildbare Idealität, der auch der Schönheits- und Freiheits-Gedanke inhärent ist.

IV.

Die Frage von Original und Kopie – Vorbild und Nachahmung –, die sich durch Winckelmanns Orientierung an der Antike stellt, ist bei De Chirico selbst mit der Werkgenese verbunden. In späteren Jahren arbeitete er oft in seinem im Kunsthandel erfolgreichen „metaphysischen“ Stil und datiert selbst manche seiner Werke in seine erfolg-

reichste Zeit 1909-19 zurück. Gleichzeitig gilt er als einer der meist gefälschten Künstler. Dass er in dieser Hinsicht Humor besaß, zeigt ein Foto von Erika Schmied, auf dem man ihn 1970 lächelnd neben einer Nachahmung seines Stils durch den Maler Oscar Dominguez (1906–1957) in *Melancholie einer Straße* vor 1946 stehen sieht.

Die Kunst der Renaissance nimmt die Entdeckung der Antike als Möglichkeit zur tieferen Erkenntnis und Darstellung der Realität.

Ein Bild natürlich mit Arkaden.

Sechzehn Jahre später zeigt Gerhard Merz 1987 in seinem Werk *Elfenbeinschwarz* eine abstrakt-räumliche Reminiszenz an Giorgio de Chirico und die

Münchener Hofgartenarkaden. Bestehend aus zweimal elf quadratischen Tableaus im oberen Bereich der Längswände des ockerfarbenen Saals III der Kunsthalle Baden-Baden erinnert es an die obere Fensterreihe der Münchener Nordarkaden. Merz hatte ein Jahr zuvor im Münchner Kunstverein in den Hofgartenarkaden ausgestellt und mit seinen Arbeiten kritische Fragen bezüglich des Klassizismus und seiner Fortführung im Nationalsozialismus aufgeworfen. Die schwarzen Quadrate umrahmen in Baden-Baden eine Genealogie von sechzehn Künstlern des 20. Jahrhunderts. In Großbuchstaben sind sie auf einer Wand vereint: von Boccioni über De Chirico und Savinio bis zu Mies van der Rohe und Donald Judd. Im Katalog zur Ausstellung fühlt sich Zdenek Felix an die metaphysischen Architekturen von Giorgio de Chirico erinnert.

Eine klarere Verbindung zu Giorgio de Chiricos Kunst zeigt sich in den Arbeiten der italienischen Bewegung

Arte povera. Sie wird oft verkürzt durch ihre Hinwendung zu einfachen Materialien charakterisiert, den „armen“, rohen Materialeigenschaften. Ihre Werke sind aber der Kunst vergangener Zeit verbunden, die sie nicht ignorieren, sondern thematisieren.

Jannis Kounellis, einer ihrer Hauptvertreter, wurde 1936 in Piräus in Griechenland geboren und verstarb im vergangenen Jahr in Rom. In seiner Arbeit „Senza Titolo“ (Abb. 5) von 1978 kombiniert er ein Objekt aus zwei Fragmenten von Gipsabgüssen: Der schwarz gefasste Kopf und die violett gefasste linke Hand sind mit einer Kordel zusammengebunden. Es handelt sich um Gipsabgüsse römischer Marmorkopien griechischer Bronzeoriginale aus dem 4. Jahrhundert vor Christus. Die Hand stammt vom Hermes Farnese, der Kopf vom Apoll vom Belvedere, den wir schon von De Chiricos *Canto d'amore* aus dem Jahr 1914 kennen, in welchem er mit einem roten Gummihandschuh, einer Kugel und einer Lokomotive verbunden wurde.

Sechzehn Jahre später zeigt Gerhard Merz 1987 in seinem Werk Elfenbeinschwarz eine abstrakt-räumliche Reminiszenz an Giorgio de Chirico und die Münchener Hofgartenarkaden.

Paolo Paolini, ein weiterer Künstler aus der Gruppe, geboren 1940, vereint in den 1970er und 1980er Jahren zwei Gipsabgüsse mit dem Titel *Mimesis*. Er beschreibt sie selbst als „zwei identische Kopien einer antiken Skulptur, die jeweils gegenüber einander platziert wurden, um die Distanz, die sie trennt und die Leere, die das Werk um sich selbst herum erschafft, zu zeigen und uns von unserem Recht befreit, ihren undurchdringlichen Blick zu besitzen“. Helmut Friedel schreibt hierzu: „Der griechische Götterhimmel wird zitiert, antike Bilder in klassizistischer Tradition werden aufgegriffen, Themen antiker Autoren geben den Stoff zu neuen Bildern ab. Die ausgeprägte Kenntnis dieser alten Vorstellungen sowie die alltägliche Präsenz der bildnerischen Überreste der Antike sind in Italien zudem ausschlaggebend dafür, dass es zu einer fast selbstverständlichen Neubearbeitung dieser Bilder kam.“

Kounellis und Paolini sind vor dem Hintergrund einer Neubewertung des antiken Mythos in den 1970er Jahren in Italien zu sehen, die bei den Künstlern der *Arte povera* zu einer ausgeprägten Antikenrezeption führte. Während Kounellis die Antike in fragmentarischer Form bildnerisch neu kombiniert, zitiert Paolini den antiken Kanon, um grundsätzliche Probleme der Kunst zu erörtern, wie das Verhältnis von Original und Kopie, Nachahmung und das Sehen an sich. Bis heute wird der „Winckelmannsche ... Faden“ (Goethe) der Griechenlandbegeisterung in der Kunst weitergesponnen, vielleicht nicht wie in Goethes Zitat in ihrer stilgeschichtlichen Bedeutung gemeint, aber doch in Kontinuität mit Winckelmanns Fragestellungen und seinem Ringen mit der, nicht nur für ihn, exemplarischen Epoche der griechischen Kunst und Geschichte. □