

**Raimund M. Fridrich: "Sehnsucht nach dem Verlorenen".  
Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption (= Europäische  
Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur; Bd.  
1854), Bern / Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang 2003, 279 S., ISBN  
3-906770-04-4, EUR 49,60**

Rezensiert von:

Mathias René Hofter

Institut für Klassische Archäologie, Freie Universität Berlin

Im Zentrum der Auseinandersetzung dieser germanistischen Dissertation soll der Schriftsteller Winckelmann stehen und nicht etwa dessen Ästhetik: "Er soll als Sprachkünstler entdeckt werden, der den Schlüssel einer weitreichenden und noch immer andauernden Wirkung in seine einmaligen Kunstbeschreibungen gelegt hat." (4) Als antike Autorität für Winckelmanns Nachahmungspostulat der Antike führt Fridrich Longin (sic, 4) an. *De sublime* spielt sicher eine wichtige Rolle, steht aber keineswegs allein. Für die Neuzeit nennt er dagegen Alexander Gottlieb Baumgarten (5), den man hier wahrhaftig nicht erwartet hätte. Die umfangreiche antike und neuzeitliche Klassizismus-Debatte und ihre Rezeption durch Winckelmann scheint Fridrich dagegen nicht präsent zu sein.

Fridrich versucht sich Winckelmanns Begriff der Schönheit über das "antagonistische Begriffspaar Natur/Kultur" (6) anzunähern und kritisiert, dass er dessen Grenzen in seinem Konzept der "griechischen Natur" "verwischt" habe; diese "entpuppt sich dabei aber als ein kulturelles Konstrukt" (6). Der methodische Hintergrund dieser Kritik bleibt jedoch völlig unklar. Um einen "Selbstwiderspruch" Winckelmanns kann es sich kaum handeln, weil das Verhältnis von Kultur und Natur für ihn, wie für andere Aufklärer (Rousseau, Beccaria) eben kein Gegensatz ist. Die menschliche Natur ist normativ, "humanistisch"? bestimmt, sie kann durch 'Kultur' verkümmern oder sich entfalten.

Die Strategie der "Begriffsvermischung" erweitert Fridrich auf das gesamte Konzept Winckelmanns; so "zeichnet sich seine Darstellung der Schönheit [...] gerade durch ihre Unfassbarkeit aus, wobei Vermischung, Mehrdeutigkeit und Dynamik wichtigere Aspekte sind als eine eindeutige Kontur und eine strikte Befolgung von formalen Regeln." (6) Nun hat sich Winckelmann wie wenige andere Autoren bemüht, sein ästhetisches Konzept in der ersten Hälfte der Geschichte der Kunst darzulegen und diese "Unbezeichnung" hat ihren präzisen methodischen Ort in seiner (neu)platonischer Begründung des Schönen. "Die höchste Schönheit ist in Gott" und damit unsinnlich und unbegreifbar, erst in ihrer Vermittlung mit Immanenz, in der Darstellung der griechischen Götter und Helden, wird sie der Wahrnehmung zugänglich. Das mag als Grenzüberschreitung problematisch sein, ist jedoch die zentrale methodische Figur

Winckelmanns, ohne die er unverständlich bleibt.

Ein weiterer "Selbstwiderspruch" verdanke sich Winckelmanns Auffassung vom Kunstwerk als Produkt seiner Geschichte, "dadurch relativiert er den Absolutheitsanspruch der griechischen Kunst." (7) Das Fortschritts- und Perfektionsideal der *histoire philosophique* der Aufklärung, an dem sich Winckelmanns Geschichtsbegriff orientiert, relativiert diesen Anspruch jedoch mitnichten, zum individualisierenden Historismus des 19. Jahrhunderts führt von hier kein Weg. Die "Begriffsvermischung" ist also nicht Winckelmanns, sondern Fridrachs Problem.

Winckelmanns Abhandlung über die Allegorie ist ein Schwanengesang auf diese barocke Figur, was ihre zurückhaltende Aufnahme erklärt. Winckelmann folgt einerseits der französischen Diskussion, die mit der Allegorie die Gleichrangigkeit von Dichtung und Malerei begründet hatte, andererseits Bellori, der durchgängig antike Darstellungen und Bildthemen allegorisch gedeutet hatte. Die Schwierigkeit besteht darin, dass Winckelmann nach Mariettes Theorie der "natürlichen Zeichen", die gleichermaßen den Ursprung von Bild und Schrift bilden, seinen Allegoriebegriff auf jegliche Bedeutungsubertragung von Bildzeichen ausdehnt. Die antike Ikonographie ist in bevorzugtem Sinn "allegorisch", da die "höheren Mächte" als anthropomorphe Götter in Erscheinung treten, im Unterschied zum Christentum, und daher kann der Mythos von Winckelmann auch analog zur Heiligen Schrift als vornehmster Bildvorwurf behandelt werden. Winckelmanns Allegorieschrift ist denn auch als Gebrauchsanweisung für den Künstler zu lesen, einerseits als Katalog von Bildvorlagen, andererseits als Richtschnur für ihr *decorum*. Fridrachs umständlich begründete *conclusio* aus dem normativen Charakter von Winckelmanns Allegorie fällt hinter Fischers Analyse (1990) zurück: "Was durch die Allegorie dargestellt werden kann, ist griechisch, was nicht dargestellt werden kann, ist ungriechisch und somit ästhetisch minderwertig." (80)

Winckelmanns berühmte Kunstbeschreibungen füllen angeblich die Lücke, die die historische Relativierung der Kunst hinterließ, "indem sie die Schönheitswirkung des Kunstwerks aktualisieren." (7) Diese Lücke resultiere wieder aus Winckelmanns fehlendem Schonheitsbegriff. Da jener unbestimmt sei, können diese auch nicht, wie sie vorgaben, die "Ursache der Schönheit" offenbaren, sondern nur dem Leser ihre Wirkung vermitteln. Für die Problematik der Umsetzung von Bild in Wort wird ausgerechnet Panofsky bemuhnt. Nach ihm führe "die intermediale Übersetzung zu einer inhaltlichen Inflation, die nur vermieden werden kann, wenn im Kunstwerk zwischen einer Phänomen- und Bedeutungsebene unterschieden wird." (86) Ich bezweifle, ob sein Ikonologiebegriff hier richtig verstanden worden ist.

Die Analyse der drei großen Statuenbeschreibungen geht kaum über die kurzen, aber substanziellen Bemerkungen von Mulder-Bach (1998) hinaus. "Besonders an der Torso- und Apollo-Beschreibung entwickelt Winckelmann seine Ästhetik der dynamischen Form, in der die

Schönheitswirkung als Effekt der Erhebung wahrnehmbar ist. Schönheit ist hier als das Werk einer erotischen Investition in das Kunstwerk verständlich, also ein Akt des Begehrens, der mit der Sehnsucht verwandt ist. Demgegenüber zeigt die Laokoon-Beschreibung die Problematik von schöner Form und erhabenem Ausdruck durch einen Prozess der Sublimierung von Schmerz." Die naheliegende Analogie zum Schmerzensmann des Neuen Testaments (115. 117) findet sich bereits in Rubens Kreuzabnahme in Antwerpen, die das Vorbild des Laokoon benutzt.

Origineller sind Fridrichs Beobachtungen zu den erotischen Implikationen. Folgt man der Feststellung, dass aus der "Unbezeichnung" ein androgynes Ideal abgeleitet ist, das sich in Hermaphroditen und Kastraten verkörpert (44ff.), unbedingt ein Fortschritt gegenüber Potts (1994), der es als pathologischen Befund interpretiert hatte. Auch hier vermisst man einen Verweis auf die platonische Tradition, sonst wären uns Verklemmtheiten wohl erspart geblieben wie die, dass die geschlechtliche Unbestimmtheit "aus Bacchus einen zwiespältigen, vergebens begehrenden Gott [...], die Verkörperung des unerfüllten Verlangens" mache (105f.). Ähnliches gelte für den Barberinischen Faun, "kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur" (Winckelmann). Dessen Entwertung finde ihren möglichen Grund "in der offensichtlichen erotischen Reizkraft dieser Statue, die als Bild der Natur keine Schönheitsempfindung auslöst, sondern Wollust. Und über Wollust spricht Winckelmann nicht." (106f.) Das ist schlicht falsch, den "wollüstigen ionischen Himmel", der der Liebe wohl bekommt, erwähnt Winckelmann gern und oft.

An anderer Stelle schießt Fridrich über das Ziel hinaus. Winckelmanns Vergleich der griechischen Vasenmalerei mit Raffaels Kunst erkläre sich durch ihre Technik und den Vergleich der griechischen Gefäße mit "schönen jugendlichen Körpern". Folgerichtig beschreibe Winckelmann die Verfertigung eines bemalten Gefäßes als "erotischen Vorgang". "Zudem ist das ausgehöhlte Gefäß weiblich, der phallische Pinsel dagegen männlich konnotiert." (101) Ein solch gezwungener Symbolismus ist überflüssig, da Winckelmann die erotischen Assoziationen in beziehungs- und kenntnisreichen Allegorien darstellt, die man bloß zu lesen wissen muss, gerade in den Beschreibungen jugendlicher Körper. Bei einer derselben ist das Wesentliche, der "Bauch des Bacchus" keinesfalls ausgespart (103f.), sondern verweist explizit auf einen antiken Text, in dem man das päderastische Leitmotiv nachlesen konnte; eine Mühe, die sich Fridrich offensichtlich nicht gemacht hat.

Winckelmann ist ein komplexer und voraussetzungsreicher Autor und es spricht für Fridrichs Mut, ihn in einer Doktorarbeit zu behandeln. Entgegen seiner erklärten Absicht, ihn als Schriftsteller zu würdigen, diskutiert er seine ästhetischen und theoretischen Positionen, ohne sich auf seine Voraussetzungen einzulassen, geschweige denn die eigene Methode darzulegen. Dies führt zur willkürlichen Unterstellung vermeintlicher Widersprüche, die sich bei etwas hermeneutischer Mühe sehr wohl

aufgelöst hätten. Die Argumentation in ihrer Gesamtheit bleibt inkonsistent und sprunghaft, wenige eigenständige Beobachtungen wechseln mit Allgemeinplätzen, gedankenlosen Phrasen und unreflektierten Entlehnungen aus der Sekundärliteratur ab. So ist eine Analyse von Winckelmanns Allegorietheorie und seiner berühmten Statuenbeschreibungen auf dem aktuellen Niveau der Literaturwissenschaft weiterhin ein Desiderat.

Redaktionelle Betreuung: Alexis Joachimides

**Empfohlene Zitierweise:**

Mathias René Hofter: Rezension von: *Raimund M. Fridrich: "Sehnsucht nach dem Verlorenen". Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption, Bern / Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang 2003*, in: **sehepunkte** 4 (2004), Nr. 12 [15.12.2004], URL: <<http://www.sehepunkte.historicum.net/2004/12/5170.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.

issn 1618-6168