

Schellings Kunstphilosophie und das Winckelmannsche Erbe

Als ich mich einmal im Louvre zu dem Gemälde von Jan van Eyck *Madonna des Kanzlers Rolin* zu nahe hinbeugte, kam die Alarmanlage in Gang, und die Museumswächter eilten im Laufschrift herbei. Vom Bedürfnis der außerordentlich nahen Sicht, das von zahlreichen niederländischen Gemälden ausgelöst wird, schrieb Schelling in seiner *Philosophie der Kunst*:

[...] einige niederländische Meister haben wie für den Geruch gearbeitet, denn man muß, um dasjenige, wodurch sie gefallen wollen, zu erkennen, sie dem Gesichte so nahe bringen als Blumen. Ihre Sorgfalt ging auf strenge Nachahmung der Allerkleinsten, sie scheuten sich das geringste Härchen anders zu legen, als man es fand, um dem schärfsten Auge, ja wenn möglich gewesen wäre, selbst den Vergrößerungsgläsern das Unmerklichste in der Natur, alle Poren der Haut, alle Nuancen der Barthaare vorzulegen. Eine solche Kunstfertigkeit könnte etwa zu Insektenmalerei zuträglich und dem Physiker oder Naturbeschreiber erwünscht seyn.¹

In diesen Äußerungen ist nicht zu verkennen, dass Schelling die ganze niederländische Malerei generell ablehnt. Obwohl der Malerei-Abschnitt der *Philosophie der Kunst* seinen konkreten Stoff und seine Struktur auf weiten Strecken jenen Vorlesungen entlehnt, die ein Jahr früher in Berlin von August Wilhelm Schlegel gehalten wurden, vermeidet Schelling weitestgehend die Hinweise auf die niederländischen Maler. Die Hierarchie der malerischen Gattungen bleibt gewahrt – Still-Leben, Blumen- und Fruchtmalerei, Tiermalerei, Landschaftsmalerei, Portrait, historische Gemälde –, aber wir würden unter den angeführten Beispielen vergeblich nach Namen suchen wie Frans Snyders, Jakob van Ruisdael, Bartholomäus van der Helst, Jan Lievens und anderen. Und wo Schlegel das Spiel mit der gemeinen und rohen Seite der menschlichen Natur als legitimes Satyr- und Gegenspiel des an der Hierarchiespitze positionierten historischen Gemäldes akzeptiert – das ja die würdige und ernsthafte Darstellung von menschlichen Handlungen sein soll – (und folglich niederländischen Meistern wie Teniers, Ostade, Jan Steen, Gerard Dou, Mieris, Netscher einen systematischen Platz zuweisen kann)², da scheiden sich die Geister: da fängt Schelling an, darüber zu sprechen, dass „das historische Gemälde zum niedrigen und gemeinen heruntergezogen wurde“.³

¹ F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M. 1985 (*Ausgewählte Schriften*. Bd. 2), S. 355.

² A.W. Schlegel: *Die Kunstlehre*. Kritische Schriften und Briefe. Bd. 2. Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart 1963, S. 203.

³ F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst* (Anm. 1), S. 392.

Er lässt im besten Fall soviel zu, dass die ersten Beispiele dieser Possen „an kunstvoller Behandlung nicht fehlen ließen, und ihr Gegensatz zu den ernsthaft-gemeinen niederländischen Gemälden war, daß jene sich selbst nur als Parodien der großen Kunst betrachteten“.⁴

Der Ausschluss der niederländischen Malerei – die wir heute als einen fantastischen Bogen ansehen, der von den van Eycks zu Rembrandt und Vermeer reicht – aus der großen Kunst und somit aus der Kunstphilosophie hat selbstverständlich philosophische Gründe. Der erste ist der Autonomie-Anspruch des modernen Kulturbegriffs, und mithin die schärfste Trennung der Kunstautonomie von der Wissenschaft. Der Hinweis auf die Insektenmalerei, die dem Physiker und Naturbeschreiber erwünscht sein kann, macht klar, dass das, was im täglichen oder wissenschaftlichen Sinn nützlich und heteronom ist, keine Kunst abgeben kann. Auch Schlegel schreibt etwas Ähnliches, und wie wir gleich sehen, beide benutzen Winckelmann als Quelle: „Der Illuminierer von Konchylien und Insektenbildern, der diese Gegenstände genau kopiert [...], ist kein Maler. Er arbeitet für den Naturforscher, dem darum zu tun ist, die Gegenstände, wie sie wirklich sind, nicht wie sie erscheinen, kennenzulernen“⁵ –, aber Schelling erstreckt ihn auch auf die Beschreibung der niederländischen Malerei.

Diese Erstreckung ist eigentlich nicht ungerechtfertigt. Es handelt sich da um eine Kunsttradition, die auch zur Zeit der Schellingschen Kritik nicht unwirksam war. Eine späte Zusammenfassung dieser Ansicht, die von John Constable formuliert wurde, lautet folgendermaßen:

Painting is a science and should be pursued as an inquiry into the laws of nature. Why, then may not landscape painting be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but the experiments?⁶

Das mutige Buch von Svetlana Alpers, *The Art of Describing*⁷, hat gezeigt, dass das Vorbild der empirischen, die gesehene Welt beschreibenden und nachahmenden niederländischen Kunst – im Gegensatz zur italienischen Kunst, die das Narrative, den menschlichen Körper und die Handlungen in den Mittelpunkt stellt – die wissenschaftliche Erkenntnis ist. Der Bildbegriff der Niederländer wird von optischen Instrumenten beeinflusst, die wieder neue Bilder schaffen – von der camera obscura, vom Mikroskop und Teleskop, und nicht zuletzt vom Vergrößerungsglas. Sie haben sogar bereits vor der Entdeckung dieser Instrumente in dieser Richtung geforscht, – Panofsky behauptete

⁴ Ebd.

⁵ A.W. Schlegel: *Die Kunstlehre* (Anm. 2), S. 392.

⁶ Zitiert nach E. Gombrich: *Art and Illusion*. Princeton 1962, S. 367; dt.: *Kunst und Illusion*. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Übers. von L. Gombrich. Stuttgart/Zürich 1977.

⁷ *The Art of Describing*. Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago 1983; dt.: *Kunst als Beschreibung*. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Übersetzt von H.U. Davitt. Köln 1998.

also mit Recht, dass „Jan van Eyck’s eye operates as a microscope and a telescope at the same time“⁸.

Die Kunstauffassung, die aus dem fast wissenschaftlichen Pathos der strengen Nachahmung der Wirklichkeit folgt, steht in schärfstem Gegensatz zur antinaturalistischen Kunst des Schönen, Notwendigen, Wesentlichen, die das Absolute zu begreifen sucht; aus dem Gesichtspunkt der letzteren scheint die erstere als zufällig und überflüssig.

Es fragt sich, warum Schelling, der die Natur im philosophischen Sinn rehabilitiert hatte, die Kunst als Naturforschung ablehnt, – und die Antwort auf diese Frage bringt das zweite philosophische Problem mit sich. Schelling postuliert weiterhin die aristotelische Zielsetzung der Kunst, nämlich die *imitatio naturae*, aber seine Anerkennung wird durch die betont antinaturalistische Trennung der wirklichen und der wahren Natur modifiziert. Die Nachahmung der wirklichen, vorhandenen, existierenden Natur weckt Illusionen, und „die Illusion, d.h. Identification mit dem Schein bis zur sinnlichen Wahrheit überhaupt nicht Zweck der Kunst sein /kann/“⁹ Daraus folgt paradoxerweise – und das hatte Schelling in seiner Münchner Rede von 1807 festgestellt –, dass die Kunst sich zunächst von der Natur zu entfernen hat, um Kunst werden zu können.

Wollte es sich aber mit Bewußtseyn dem Wirklichen ganz unterordnen, und das Vorhandenseyn mit knechtischer Treue wiedergeben, so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke. Es muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nun um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen.¹⁰

Die Kunst kann ihren Gegenständen kein sinnlich-wirkliches Dasein verleihen. Aus diesem Grund kann jede Annäherung an die Sinnestäuschung, an die Identifizierung mit dem wirklich Existierenden bloß grobe Täuschung sein, die lediglich eine tote, gespenstische Natur heraufzubeschwören vermag. Die Kunst hat, während sie das Unwesentliche ausmerzt, und von der Wirklichkeit der Natur zur Wahrheit der Natur voranschreitet, die Zeit zu vernichten. „Die bildende Kunst hat überall den Gegenstand nicht in seiner empirischen, sondern in seiner absoluten Wahrheit, befreit von den Bedingungen der Zeit, in seinem An-Sich darzustellen.“¹¹ Die Kunst muss den Schein der Wirklichkeit vernichten.

Die Perspektive dieser Vorstellung, die von Schelling im System des transzendentalen Idealismus postuliert wurde, besagt, dass das, was sowohl in der Anschauung des Naturprodukts als auch in der Erscheinung der Freiheit, also

⁸ E. Panofsky: *Early Netherlandish Painting*. Its Origins and Character. New York 1971 (Cambridge [Mass.] 1953), S. 182.

⁹ F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst* (Anm. 1), S. 366.

¹⁰ Ders.: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. In: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2 (Anm. 1), S. 591.

¹¹ Ders.: *Philosophie der Kunst* (Anm. 1), S. 355ff.

in Natur und Geist getrennt existiert, metaphysisch gesehen homogen ist, und es gibt eine einzige diesseitige Metapher und Darstellungsmöglichkeit dieser endgültigen, vollkommenen Identität: das Kunstprodukt, das „zu dem Stückwerk der Freiheit das Vollendete oder das Objektive hinzubringt“.¹² In dieser Perspektive kann das Wirkliche – das Nichtseiende – gewissermaßen aus dem Weg geräumt werden, genauer gesagt: die Wirklichkeit selbst wird ästhetisch, indem durch den Abbau des Unwesentlichen die mit der Wahrheit homogene Schönheit – wieder im Kunstprodukt – an die Oberfläche gelangt. Hier erblickt man den mystischen Topos von Meister Eckhart und Michelangelo, nach dem die bewusste künstlerische Tätigkeit darin besteht, dass man die Kruste abschält, hinter der sich das Werk unbewusst verbirgt.

Was ist nun, wenn die postulierte Identität nicht besteht? Dieser Gedanke taucht nicht zufällig da auf, wo Schelling in seiner Festrede von 1807 das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur aus dem Gesichtspunkt der zeitgenössischen Kultur und Kunst in Erwägung zieht. Die aufgeworfene, aber gleich abgelehnte Möglichkeit nimmt auf verblüffende Weise Nietzsche vorweg, und deutet gleichsam folgende Befürchtung an: wenn wir den Traum der Durchästhetisierung der Welt ausgeträumt haben, dann bleibt nur mehr die Möglichkeit, dass wir die Kunst als den ästhetischen Gegensatz der Welt begreifen. „Wäre das Wirkliche der Wahrheit und Schönheit in der That entgegengesetzt, so müßte es der Künstler nicht erheben oder idealisieren, er müßte es aufheben und vernichten, um etwas Wahres und Schönes zu erschaffen.“¹³

Soweit sind wir jedoch noch nicht. Das Programm besteht in der Idealisierung der Natur, die zu ihrer sinnlichen Realität im Gegensatz steht. Und weil das Organon der intellektuellen Anschauung nicht etwa auf ein subjektives Wahrnehmungsverhalten hinweist, sondern auf das objektive Kunstwerk, kann die Welt der Kunst gleichsam diktatorisch bestimmt, und die entgegengesetzte Wahrnehmungsweise abgelehnt werden.

Wer zum Kunstgenuß der Täuschung bedarf und sich, um zu genießen, den Gedanken entfernen muß, daß er ein Kunstwerk vor sich habe, ist zuverlässig überhaupt nicht dessen fähig, und höchstens mag er sich an den derbsten Produktionen der niederländischen Malerei ergötzen, durch welche freilich weder eine höhere Befriedigung gewährt noch eine höhere Forderung aufgeregt wird, als die auch in den Sinnen gefunden werden kann.¹⁴

Die Gegenstände der höheren Befriedigung und höheren Forderung sind die griechischen Kunstwerke, die – obwohl sie als Kunstwerke wirklich gemacht sind – den Eindruck der Nicht-Wirklichkeit erwecken. Schelling hatte noch in jener Winckelmannschen Kultur über die Kunst nachgedacht, der dann Nietzsche – in mehrerer Hinsicht – ein radikales Ende gesetzt hatte. Er war einer

¹² Ders.: *System des transzendentalen Idealismus*. Frankfurt a.M. 1985 (*Ausgewählte Schriften*. Bd. 1), S. 684.

¹³ Ders.: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (Anm. 10), S. 591ff.

¹⁴ Ders.: *Philosophie der Kunst* (Anm. 1), S. 349.

der wichtigsten Verfechter vom Gründungsmythos der Kunstwissenschaft, nach dessen Auffassung die unwürdige Abhängigkeit der in der Kunst tätigen Seele von Winckelmann aufgehoben wurde.

Winckelmanns Grundidee bestand darin, dass er die Idealisierung der Natur auf eine geschichtlich entstandene Kunst, nämlich die Kunst der Griechen zurückgeführt hatte. Im Hintergrund seiner festen Ansicht, dass man nicht die Natur, sondern die Griechen nachahmen sollte, steht die Annahme, dass vieles, was uns ideell erscheint, den Griechen noch Natur war. (Hier nimmt er Schillers berühmte Unterscheidung zwischen naiv und sentimentalisch vorweg.) Winckelmann stellt fest:

nichts würde den Vorzug der Nachahmung der Alten vor der Nachahmung der Natur deutlicher zeigen können als wenn man zwey junge Leute nähme von gleich schönen Talent, und den einen das Alterthum, den andern die bloße Natur studiren liesse. Dieser würde die Natur bilden, wie er sie findet: als ein Italiener würde er Figuren mahlen vielleicht wie Caravaggio; als ein Niederländer, wenn er glücklich ist, wie Jakob Jordans (sic); als ein Franzos, wie Stella: jener aber würde die Natur bilden, wie sie es verlangt, und Figuren mahlen, wie Raphael.¹⁵

Als Winckelmann in seinem Gegentraktat den gegensätzlichen Standpunkt erläutert, erwähnt er statt Jordaens Rembrandt, statt Jacques Stella (dem bedeutungslosen Poussin-Anhänger) Watteau, – aber noch wesentlicher scheint, dass er folgendes feststellt: „alle diese Maler thun nichts anders, als was Euripides zu seiner Zeit gethan hat; sie stellen die Menschen vor, wie sie sind“¹⁶.

Dieser Hinweis, der einen von Aristoteles tradierten angeblichen Sophokles-Spruch zitiert (dass nämlich er, Sophokles, im Gegensatz zu Euripides, die Menschen so darstelle wie sie sein sollen¹⁷), stellt die Polemik, die Winckelmann gegen den Klassizismus von Barock und Rokoko geführt hatte, in einen breiteren Zusammenhang und weist bereits auf die Argumente hin, die von Schelling gegenüber der niederländischen malerischen Tradition ins Treffen geführt wurde.

Für Schelling war nämlich klar, dass man das in der griechischen Kunst dargestellte höchstrangige Schöne nicht unmittelbar anstreben kann: die Nachahmung der Alten bleibt lediglich die Nachahmung der äußeren Form. Und obwohl die edle Einfalt und stille Größe auch für seine Ästhetik die höchste Norm bleibt, gibt ihm diese Erkenntnis die Möglichkeit, radikal zwischen Alt und Modern zu unterscheiden. Die alte Kunst wird gleichsam als Natur begriffen, und die moderne als Konstitutiv der Freiheit erkannt, – „dort

¹⁵ J.J. Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. In: H. Pfotenhauer, M. Bernauer, N. Miller (Hrsg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt a.M. 1995, S. 25.

¹⁶ Ders.: *Sendschreiben über Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*. In: *Frühklassizismus* (Anm. 15), S. 72.

¹⁷ Aristoteles: *Poetica*, 60b 33-34.

ist das Exemplarische oder die Urbildlichkeit, hier die Originalität herrschend“.¹⁸

In diesem Sinn ist die Ablehnung der niederländischen Malerei eine Stellungnahme in der Diskussion über die *moderne* Kunst. Kunsthistoriker späterer Generationen, wie z. B. Max Dvořák, nannten dies den Streit zwischen Naturalismus und Idealismus, – Georg Simmel erwähnte den Gegensatz zwischen Individuellem und Typischem, – es wurde oft auch vom Unterschied zwischen Nord und Süd gesprochen. Wie nun die deutsche Kunst einzustufen wäre, wo sie hingehören soll oder sollte, und ob nun Dürer ein „Südländer“ oder ein „Nordländer“ sei: das wird wahrscheinlich Gegenstand ewiger Diskussionen, und wohl mit einer Frage einander ausschließender kultureller Perspektiven sein. Schelling trägt einiges zu dieser Diskussion bei. Er stellt Holbeins sogenanntes Dresdner Gemälde, *Die Madonna des Bürgermeisters Meyer*, als positives Beispiel den Niederländern gegenüber, und behauptet, es stünde näher den Italienern. Er würdigt

[...] den ächten alten deutschen Styl, der dem italienischen bei weitem näher ist als dem niederländischen und den Keim eines höheren in sich trägt, der ohne die besonderen unglücklichen Verhängnisse Deutschlands auch sicher sich entfaltet haben würde [...].¹⁹

Was nun die Ablehnung der Niederländer angeht, so steht Schelling noch tiefer unter Winckelmanns Einfluss, als wir annehmen könnten. In der *Philosophie der Kunst* wird Winckelmann oft zitiert und angeführt. In den Feststellungen, die am Anfang unserer Ausführungen erwähnt wurden, ist es zwar nicht der Fall, – und die sind trotzdem ein fast wortwörtliches Zitat. In seiner Antwort auf die sonderbare Streitschrift (wo er – ohne Namen zu nennen – gegen seine eigene Nachahmungsstudie polemisiert) greift Winckelmann, indem er den Gegensatz zwischen Naturalismus und Idealismus erläutert, den Naturalismus mit schärfsten analytischen Argumenten an. Er schreibt von Adriaen van der Werff, der über gute deutsche Beziehungen verfügte, folgende schöne, jedoch kritische Zeilen (und diese wurden dann von Schelling – überwiegend wortwörtlich – übernommen worden):

Es ist nicht genug, daß ein Gemälde gefällt; es muß beständig gefallen: aber eben dasjenige, wodurch der Maler hat gefallen wollen, macht uns seine Arbeit in kurzer Zeit gleichgültig. Er scheint nur für den Geruch gearbeitet zu haben: denn man muß seine Arbeit dem Gesichte so nahe bringen als Blumen. Man wird sie beurtheilen, wie einen kostbaren Stein, dessen Werth der geringste bemerkte Tadel verringert. Die größte Sorgfalt dieser Meister gieng also bloß auf eine strenge Nachahmung des allerkleinsten in der Natur: man scheute sich das geringste Härchen anders zu legen, als man es fand, um dem schärfsten Auge, ja

¹⁸ F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst* (Anm. 1), S. 284.

¹⁹ A.a.O., S. 376.

wenn es möglich gewesen wäre, selbst die Vergrößerungsgläsern das unmerklichste in der Natur vorzulegen.²⁰

Die italienische und die niederländische Malerei kann gleichzeitig nur von einer weit offeneren Kunstauffassung gewürdigt werden, die der künstlerischen Freiheit einen wesentlich größeren Raum gibt. Dazu müssen wir das Auge in der bildenden Kunst in seine Rechte wiedereinsetzen, und müssen die allgemeine Geltung des Mythos begrenzen. Winckelmann und Schelling teilen die traditionelle Ansicht von Simonides von Keos, das besagt, dass die Malerei stumme Poesie sei. Dass man die Bilder in erster Linie zu lesen, und nur dann zu schauen habe.

Hegel war es, der unvergessliche Seiten über die Niederländer geschrieben hatte, die „den Sonntag des Lebens“ malten (und die er dann, nebenbei gesagt, mit den deutschen zusammen abhandelt). Er schreibt:

Der Sinn für rechtliches, heiteres Dasein ist es, den die holländischen Meister auch für die Naturgegenstände mitbringen und nun in allen ihren malerischen Produktionen mit der Freiheit und Treue der Auffassung, mit der offenen Frische des Auges und unzerstreuten Einsenkung der ganzen Seele in das Abgeschlossenste und Begrenztste zugleich die höchste Freiheit künstlerischer Komposition, die feine Empfindung auch für das Nebensächliche und die vollendete Sorgsamkeit der Aufführung verbinden [...]. Sehen wir die holländischen Meister mit diesen Augen an, so werden wir nicht mehr meinen, die Malerei hätte sich solcher Gegenstände enthalten und nur die alten Götter, Mythen und Fabeln oder Madonnenbilder, Kreuzigungen, Martern, Päpste, Heilige und Heiliginnen darstellen sollen. Das, was zu jedem Kunstwerk gehört, gehört auch zur Malerei: die Anschauung, was überhaupt am Menschen, am menschlichen Geist und Charakter, was der *Mensch* und was *dieser* Mensch ist.²¹

²⁰ J.J. Winckelmann: *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken*. In: *Frühklassizismus* (Anm. 15), S. 113.

²¹ G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hrsg. von H.G. Hotho. 3 Bde. Berlin 1835-1838 (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten Bd. 10, 1., 2. und 3. Abteilung). Bd. 3, S. 122ff. S.a.: Ders.: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert. Hamburg 1998 (G.W.F. Hegel: *Vorlesungen*. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte. Bd. 2), S. 256/Ms. 240.