



## **Kulturgeschichte der Neuzeit**

d. Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg

Barock und Rokoko, Aufklärung und Revolution

**Friedell, Egon**

**München, [1950]**

Der letzte Humanist

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79487](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79487)

Tongefäße und feingeschnitzte Holztruhen genügten ihrem Luxusbedürfnis; einige Fische und Salzkuchen, Feigen und Oliven bildeten ihre normale Mahlzeit; auf drei Teile Wasser zwei Teile Wein zu mischen, galt schon als Exzeß. Es waltete in diesen Dingen dieselbe, nicht aus moralischen, sondern aus ästhetischen Motiven fließende Sparsamkeit, die sich auch in der Verwendung ihrer Architekturformen und poetischen Motive, ihres Begriffsschatzes und Bildervorrats offenbart. Es findet sich bei ihnen nirgends die moderne Undeutlichkeit und Überdeutlichkeit, die aus dem Zuviel stammt. Auch ihre panhellenischen Feste und Spiele, die keine Monstreproduktionen und zudem selten waren, hatten nicht den unkünstlerischen und plebejischen Plakatstil, den heutzutage jede öffentliche Veranstaltung mit Notwendigkeit trägt. Diese eigentümliche Sobrietät ist vielleicht das Zentralphänomen der griechischen Kultur, und ein seither nie wieder erschienenenes. Die griechische Einfachheit, im achtzehnten Jahrhundert als „Einfalt“, Würde, Seelenreinheit mißverstanden, in Wirklichkeit nichts anderes als geringere Differenziertheit des Lebensgefühls und sichere Umgrenztheit des Gesichtskreises, erzeugte die starken, klaren, ungebrochenen Linien der griechischen Lebensform. Sie waren recht eigentlich das Volk der Mitte. Und so reduziert sich ihre vielgerühmte Besonnenheit, Selbstzucht und Maßliebe einfach darauf, daß sie in allem von wohltuend mittlerem Format, angemessener und natürlicher Lebensgröße waren.

Daß aber Winckelmann mit seiner Erfindung des harmonischen Griechen einen so ungeheuern Erfolg hatte, kam daher, daß, wie dies für große historische Wirkungen immer die notwendige Voraussetzung ist, eine starke Persönlichkeit und ein starkes Zeitbedürfnis zusammentrafen. Im übrigen haben wir schon im ersten Bande, im Kapitel über die Reformation, kurz darauf hingewiesen, daß er, weit entfernt der Initiator einer neuen Zeit zu sein, vielmehr der abschließende Typus einer dahinsinkenden war: nämlich der letzte große Humanist, wie Luther der letzte große Mönch und Bismarck der letzte große Junker gewesen ist.

Der letzte  
Humanist

Winckelmann ist schon allein dadurch merkwürdig, daß er einer der fertigsten Menschen war, die jemals produktiv geworden sind,



während man doch für gewöhnlich unter einer schöpferischen Persönlichkeit eine in steter Entwicklung begriffene, nie zum Abschluß gelangende, immer nur auf Widerruf sprechende zu verstehen pflegt. Er steht von Anfang an da wie eine seiner geliebten weißen Marmorstatuen: in kalten, reinen, eindeutigen Linien. Man kann sagen: er wußte alles, was er schließlich als letzte volle Frucht eines tiefdringenden, weitgespannten und wohlgeordneten Denkerlebens hervorbrachte, schon von vornherein, sozusagen ehe er es wirklich wußte, zu wissen ein wissenschaftliches Recht hatte. Man könnte vielleicht die These aufstellen, daß jede prononcierte Individualität immer nur eine einzige Altersstufe verkörpert, die sie ihr ganzes Leben hindurch festhält. Das große Publikum folgt einem ganz richtigen Instinkt, wenn es sich Schiller als ewigen Jüngling, Ludwig den Vierzehnten immer als Mann auf der Sonnenhöhe, Schopenhauer nur als alten Herrn vorzustellen pflegt. Der junge Schopenhauer, der alternde Schiller, der greise Louis Quatorze existieren eigentlich nicht in unserem Bewußtsein. Was nun Winckelmann anlangt, so war er sein ganzes Leben lang etwa fünfzig Jahre alt.

Die Art, wie Winckelmann an die Kunst und ihre Geschichte herantrat, ist uns heute so vertraut (auch wenn wir nie eine Zeile von ihm gelesen haben), daß wir zumeist ganz vergessen, wie originell sie zu ihrer Zeit war. Winckelmann war, um es mit einem Wort zu sagen, der erste Archäolog in der legitimen Bedeutung des Begriffes: ein liebevoller Erforscher und Kenner des Altertums, dem sein ungeheures Wissen nicht Selbstzweck war, sondern ein Organ, in die Vergangenheit einzudringen. Kein Detail entging seinem Blick, wenn er es auch nicht immer richtig deutete, und er hielt sich auch nicht für zu gut, den Fragen der Handwerkstradition und Technik, die in der Kunst eine so große Rolle spielen, sein Interesse zuzuwenden. Wie er einerseits einer der ersten war, die in den alten Autoren den Schlüssel zum Verständnis der alten Bildwerke suchten, so war er andererseits der überhaupt erste, der sich daran gewöhnte, ein antikes Kunstdenkmal zu lesen wie einen antiken Text: mit den Augen des mikroskopisch genauen, umsichtig prüfenden, vorsichtig kombinierenden Philologen. Darüber vergaß er aber niemals die



großen Zusammenhänge: er betrachtet die Kunst als ein Gewächs, dessen Charakter von Boden, Klima, Pflege, Umgebung bestimmt wird, fast schon im Sinne der Taineschen Milieutheorie, und faßt ihre Geschichte als Ablauf einer typischen Entwicklungsreihe, die sich vom „älteren“ Stil, der noch hart und eckig ist, über den „großen“, den eigentlich idealen und den „schönen“, fließenden und graziösen zum Stil des „Verfalls“, der Nachahmung und Künstelei bewegt. Dies alles brachte er in einer gesalzenen körnigen Sprache vor, die in ihrer edeln Schmucklosigkeit und markigen Bedeutungsschwere in der Tat an attische Prosa erinnerte und gegenüber der federnden Impulsivität und reizbaren Sprunghaftigkeit des nur um etwa ein Jahrzehnt jüngeren Lessing klassisch, nämlich völlig unimpressionistisch wirkt.

Sein Hauptwerk, die „Geschichte der Kunst des Altertums“, ist ihrer äußeren Gestalt nach ein historisches Werk, in Wirklichkeit aber eine Ästhetik, die an der Hand der alten Bildwerke die moderne Kunst verwirft und die bedingungslose Rückkehr zur Antike fordert. Es gibt für Winckelmann eigentlich nur eine einzige Kunst: die Plastik, denn die Malerei läßt er nur gelten, soweit sie eine Art Bildhauerei ist, nämlich Umrißzeichnung, Kontur; diese ist die „Hauptabsicht des Künstlers“, „die Zeichnung bleibt beim Maler das erste, zweite und dritte Ding“ und „Colorit, Licht und Schatten machen ein Gemälde nicht so schätzbar als der edle Contour“. Auch in der historischen Entwicklung bilden das wichtigste Moment die „Veränderungen in der Zeichnung“. Man muß allerdings diesen Kunstspartanismus, diese, wie man damals glaubte, dorische Vergötterung der reinen Linie, des reinen Weiß und des sparsamen Ornaments auch als zeitgemäßen Rückschlag gegen den entarteten und ausgelebten Barockstil begreifen. Im achtzehnten Jahrhundert erhoben nur sehr wenige ihre Stimme gegen diesen reaktionären und im Grunde unkünstlerischen Purismus, vor allem Herder, der empört fragte: „Ein Maler, und soll kein Maler sein? Bildsäulen dreheln soll er mit seinem Pinsel?“ und Heinse, der dezidiert erklärte: „Das Zeichnen ist bloß ein notwendiges Übel, die Proportionen leicht zu finden, die Farbe ist das Ziel, Anfang und Ende der Kunst.“ Lessing



hingegen sprach sogar den Wunsch aus, die Kunst, mit Ölfarben zu malen, möchte lieber gar nicht erfunden sein, und Georg Forster formulierte in den „Ansichten vom Niederrhein“ die allgemeine Meinung, als er ausrief: „Was ist Farbe gegen Form?“

Aber selbst in der Bildhauerei läßt Winckelmann nur die Darstellung der menschlichen Schönheit gelten, genauer gesagt: der männlichen. Wenn er von der Schönheit im allgemeinen redet, denkt er, bewußt oder unbewußt, immer nur an die männliche. Spricht er einmal von weiblicher, so sind es wiederum die knabenhaften Merkmale am weiblichen Körper, die er hervorhebt. Die Niederländer sind ihm schrecklich, zunächst wegen ihres Kolorismus, wahrscheinlich aber auch, weil eine so prononcierte Heterosexualität aus ihren Bildern spricht. Spezifisch weibliche Geschlechtscharaktere wie Busen oder Becken hebt er nie als schön hervor. Seine Veranlagung war nämlich offenbar homosexuell. Die Freundschaftsverhältnisse zu schön gestalteten jungen Männern, die er sein ganzes Leben lang pflegte, trugen einen ausgesprochenen Charakter von Verliebtheit; doch scheint er diese Beziehungen gleich Sokrates stets zu rein geistigen veredelt zu haben. Diese Anormalität seines Empfindens war höchstwahrscheinlich auch die Ursache seines tragischen Endes; denn nur durch sie läßt es sich erklären, daß er jenes ordinäre und ungebildete Subjekt, das ihn in Triest wegen einiger Schaumünzen ermordete, eines näheren Umgangs würdigte. Er machte übrigens aus seiner Eigenheit mit jener großartigen Freimütigkeit, die er von den Griechen gelernt hatte, niemals ein Geheimnis. So schrieb er zum Beispiel an einen Bekannten: „Sollten Sie glauben, daß ich könnte in ein Mädchen verliebt werden? Ich bin es in eine Tänzerin von zwölf Jahren, die ich auf dem Theater gesehen habe . . . allein ich will nicht ungetreu werden“ und ein andermal: „Ich habe niemals so hohe Schönheiten in dem schwachen Geschlecht als in dem unserigen gesehen. Was hat denn das Weib Schönes, was wir nicht auch haben? . . . Hätte ich anders gedacht, wäre meine Abhandlung von der Schönheit nicht ausgefallen, wie sie gerathen ist.“ Noch deutlicher äußert er sich über den Zusammenhang zwischen seiner Kunstanschauung und seiner Sexualität in den Worten: „Ich habe bemerkt,

Die Ästhetik der Homosexualität