



Gratia

Tübinger Schriften zur Renaissancforschung
und Kulturwissenschaft. Band 50

Herausgegeben von Joachim Knappe,
Reinhold F. Gleis und Ulrich Pfisterer

Begründet von Dieter Wuttke

2013

Harrassowitz Verlag • Wiesbaden

Nadia J. Koch
Paradeigma

Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage
der frühneuzeitlichen Kunsttheorie



2013
Harrassowitz Verlag • Wiesbaden

Der Einband zeigt die Allegorie der Künste in einem Stich von Adrian van der Werff
aus: Franciscus Junius, *De pictura veterum* (1694), Frontispiz

Die Rückseite des Einbandes zeigt einen musizierenden Satyr
aus: K. Reichhold, *Skizzenbuch griechischer Meister* (1919), S. 6, Abb. 3.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet
at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2013

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die
Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

ISSN 0343-1258

ISBN 978-3-447-06573-3

INHALT

INHALT	v
Einführung	IX
I. SYSTEMATISCHER TEIL	
Das Lehrgebäude der Künste	1
Das klassische Techne-Konzept	1
<i>Grundbegriffe der Techne 2 – Das paradeigma 2 – Das paradeigma als Lehrmodell 4 – Symmetria und rhythmos 5</i>	
Die Fachterminologie der Malerei	7
<i>Der Malgrund 8 – Das schêma 9 – Der Farbauftrag 10 – Die Gat- tungen der Malerei 11</i>	
Die Fachterminologie der Bildhauerei	12
<i>Entwurf und Modell 14 – Die Fügung 16 – Die Farbgebung 17 – Kopie und Abformung 18</i>	
Die Mimesis in der klassischen Werkstatt	20
<i>Platons Spaltung der Mimesis 21 – Xenophons persuasive Mimesis 28 – Similitudo: Das Wirklichkeitsempfinden des Betrachters 31 – Eikôn und eikonikos 34 – Das Porträt als korrigierter Naturabguß 38</i>	
Paradeigma und schêma verschmelzen zur idea	41
<i>Die Neubewertung des paradeigma 41 – Die phantasia 42 – In der See- le befindet sich ein Maler 44 – Das aristotelische Phantasia-Konzept 45 – schêma und paradeigma gehen in der idea auf 47 – Die künstlerische Erfindung und die Wertschätzung des Originals 49 – Exkurs: Die phantasia bei Philostrat 50</i>	
Rezeptionsästhetische Kunstkritik	54
<i>Die Affekte 56 – Das Konzept des Großen und Erhabenen 57</i>	
II. HISTORISCHER TEIL	
Die Kunstschriftstellerei vom 5. Jh. v. Chr. bis in die Kaiserzeit	67
Zur Überlieferung	67
Die Anfänge: Baukommentare und technische Grundlegungen	69
Vom Agon zur Kunstkritik	71
Der ›Kanon‹ des Polyklet und die Abhandlungen zur symmetria	75
Die überlieferten Thesen des ›Kanon‹	80
Symmetria in der Malerei	85

Die Malerei zwischen Geometrie und Wahrnehmungstheorie	86
Klassische Künstlerschulen.	88
Das Lehrsystem des Pamphilos	91
Euphranor der Universalist	95
Aristotelische Einflüsse auf Melanthis und Nikias	97
Lehren wider die Dogmatik bei Apelles und Lysipp	100
Xenokrates von Athen	109
<i>Die Malereigeschichte des Xenokrates 114 – Die Bildhauereige-</i> <i>schichte des Xenokrates 129</i>	
Duris von Samos und der Künstlerbios	143
Kunstforschung im Hellenismus	145
<i>Künstlerbiographie bei Artemon und Adaios 147 – Techne und Bios</i> <i>bei Antigonos von Karystos 150 – Polemon und die wissenschaftliche</i> <i>Untersuchung vor Ort 159 – Perihegesis und Ekphrasis als Beschrei-</i> <i>bungsmethoden 160 – Polemons Beschreibungen 166 – Das Fest als</i> <i>Kunstwerk bei Kallixeinos 169 – Künstlerkataloge 172</i>	
Das Revixit-ars-Programm	173
Der Auctor ad Herennium zur Bildhauerei	174
Schweitzers ›klassizistische kunstgeschichtliche Theorie‹	177
<i>Kanonische Maler und Bildhauer 180</i>	
Klassischer Universalismus bei Pasiteles	184
Varro etabliert die Kunstschriftstellerei in Rom	190
<i>Der Kenner und Sammler klassischer Kunst 191 – Tradition der Künste</i> <i>in Rom 193 – Fachschriftstellerei als Ausweis des iudicium 197</i>	
Die Künste im kaiserzeitlichen Bildungskanon	199
 III. REZEPTIONSGESCHICHTLICHER TEIL	
Die neuzeitliche Erschließung der antiken Kunstschriftstellerei	201
Wie die antike Kunsttheorie in die Neuzeit transferiert wurde	201
Petrarca liest die ›Naturalis historia‹	205
<i>Eine erste Systematisierung von Malerei und Bildhauerei 208</i>	
Albertis Entdeckung der antiken Kunsttheorie	212
<i>Die Malerei als Lehrmeisterin der Künste 216 – Antike Quellen und</i> <i>moderne Messungen in ›De statua‹ 218 – Statuenherstellung nach dem</i> <i>Prinzip der symmetria 223 – Der Rückgriff auf die antike Figurenlehre</i> <i>227 – Die Plinius-Lektüre der Bildhauer 229 – Die Malerei ausgraben:</i> <i>Die Programmschrift ›De pictura‹ 230 – Die Sacherschließung des 35.</i> <i>Plinius-Buchs 235 – Malerische compositio nach dem Prinzip der</i> <i>symmetria 238 – Die antike Megalographie als Modell für die historia</i> <i>240 – Spätklassische Farbtheorien 243 – Die Erfindungsgabe des Ma-</i> <i>lers 247 – Lorenzo Ghibertis Plinius-Notizen 248</i>	

Systematik und Topik in der Kunstliteratur der Renaissance	253
Der bildhauernde Philologe: Pomponius Gauricus	255
<i>Ars und Artifex</i> 258 – <i>Symmetria</i> 266 – <i>Physiognomik</i> 267 –	
<i>Perspektive</i> 269 – <i>Mimesis als Belebung</i> 270 – <i>Die sculptura und die</i>	
<i>Bronzekunst</i> 271 – <i>Die übrigen Gattungen der statuaria</i> 273 – <i>Künst-</i>	
<i>lerkataloge</i> 273	
Topik und Bios bei Giorgio Vasari	274
Der antike Topos als Waffe im Agon der Künste	280
<i>Der Agon zwischen Malerei und Dichtung</i> 281 – <i>Die Bildhauerei</i>	
<i>nimmt es mit Malerei und Dichtung auf</i> 282 – <i>Der Agon um den Ur-</i>	
<i>sprung der Künste</i> 283 – <i>Der Zwist um Zeichnung und Farbe</i> 284 –	
<i>Der Künstleragon als Topos</i> 285	
Die Antiken vor Augen und im Gedächtnis: Pirro Ligorio	286
Plinius-Lektüre im Rom des 16. Jhs.: Ludovicus Demontiosius	288
› <i>De sculptura</i> ‹ 294 – › <i>De caelatura</i> ‹ 298 – › <i>De pictura</i> ‹ 299	
Die Malerei als Leitkunst bei Franciscus Junius	304
<i>Die Arbeiten zur Kunst der Antike seit den 1620er Jahren</i> 309 – › <i>De</i>	
<i>pictura veterum</i> ‹: <i>Inhalt und Methode</i> 315 – <i>Buch I: Initium. Kunst-</i>	
<i>produktion als Reflexion</i> 319 – <i>Bilderzeugung nach Ps.-Longin</i> 321 –	
<i>Die schöpferische phantasia der Zweiten Sophistik</i> 323 – <i>Die Phanta-</i>	
<i>sie beflügelt den Fortschritt</i> 325 – <i>Das gemeinsame Band der Künste</i>	
<i>327 – Kunstreflexion als Produktion</i> 329 – <i>Das Urteil des Kenners</i> 331	
– <i>Buch II: Progressus. Wie die Künste zur Blüte gelangen</i> 334 – <i>Malerei</i>	
<i>und Wissenschaft im 17. Jh.: Das Beispiel Galilei</i> 338 – <i>Buch III: Con-</i>	
<i>summatio. Das Lehrgebäude der Malerei</i> 339 – 1. <i>Inventio</i> 340 – 2.	
<i>Symmetria</i> 347 – 3. <i>Color</i> 351 – 4. <i>Motus</i> 353 – 5. <i>Dispositio</i> 356 – 6.	
<i>Gratia</i> 360 – 7. <i>Iudicium</i> 361 – <i>Ein Thesaurus von Beschreibungen:</i>	
<i>Der ›Vindex picturae veteris‹</i> 368 – <i>Der ›Catalogus artificum‹</i> 369	
› <i>De pictura veterum</i> ‹ in Kunsttheorie und Altertumswissenschaft	377
<i>Der Einfluß auf die akademische Kunstdoktrin</i> 377 – <i>Junius und</i>	
<i>Winckelmann: Malerei und Plastik im Agon</i> 382 – <i>Die ›Geschichte der</i>	
<i>Kunst‹: Eine Rezeptionsanweisung</i> 387 – <i>Winckelmanns Kriterien:</i>	
<i>Ausdruck, Proportion und Komposition</i> 390 – <i>Von Wachstum und</i>	
<i>Fall: Die Linie als Indikator der Schönheit</i> 392 – <i>Der ›Catalogus ar-</i>	
<i>tificum‹ in der Klassischen Archäologie</i> 397	
AUSBlick	405
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	
Vorbemerkung zur Zitierweise	407
Textausgaben antiker Autoren	407
Textausgaben frühneuzeitlicher Autoren sowie Alte Drucke	407

Lexika	408
Literaturverzeichnis	409
GLOSSAR UND INDICES	
Glossar der kunsttheoretischen Termini	429
Index nominum et rerum	434
Index fontium	442
ABBILDUNGEN	449

Einführung

Diese Studie über die antike Kunstschriftstellerei und ihre Rezeption versteht sich als Versuch, eine Lehrtradition zu rekonstruieren, die in der langjährigen Diskussion über die Grundfragen der antiken Künste noch nicht systematisch dargestellt worden ist: Es ist die im Laufe des 4. Jhs. kanonisch gewordene Lehre von den *Technai* Malerei und Bildhauerei, die, wie noch zu zeigen sein wird, auch für die Kunstbücher des Plinius verbindlich war. In welchem Ausmaß gerade diese Lehrtradition auf das Kunstverständnis der Renaissance und des Barock gewirkt hat, ist offenkundig geworden, seitdem ein wichtiges Zwischenglied dieser Überlieferungskette neu entdeckt worden ist: Der Traktat ›*De pictura veterum*‹ des Franciscus Junius aus dem Jahre 1637. Aus Gründen, die unten noch erklärt werden sollen, war Junius' quellenreiche Systematik der antiken Künste seit dem 19. Jh. nur noch von wenigen Kennern wie Heinrich Brunn, Johannes Overbeck, Erwin Panofsky, Ernst H. Gombrich konsultiert worden; in der Klassischen Archäologie trat die Meisterforschung in den Vordergrund, die sich der Overbeck'schen Quellensammlung bediente – einer Redaktion von Junius' ›*Catalogus artificum*‹, wie ebenfalls zu zeigen sein wird.

Will man die Lehre der antiken Künste darstellen, so wie sie sich im Zuge der sophistischen *Techne*-Konzeption herausbildete, liegt es also nahe, sich auf die kanonische Ausprägung ihrer Systematik zu konzentrieren, die von Leon Battista Alberti bis hin zu Franciscus Junius weithin rezipiert wurde. Da somit eine Traditionslinie zu betrachten sein wird, die vom 5. Jh. v. Chr. bis zum Barock reicht, wird im Folgenden eine gewisse Verengung des Blicks nicht zu vermeiden sein. Ebensowenig wie hier jedes einzelne antike Urteil zur Kunst gesammelt und interpretiert werden kann, ist es auch möglich, alle, zum Teil miteinander konkurrierenden, kunsttheoretischen Strömungen der Neuzeit angemessen zu würdigen. So sollen von den antiken Quellen vorrangig diejenigen behandelt werden, die direkte Rückschlüsse auf die Fachschriftstellerei zu den Künsten erlauben; die ästhetisch und altertumswissenschaftlich oft sehr wertvollen dichterischen Betrachtungen von Kunstwerken im Hellenismus können hier daher nicht eigens berücksichtigt werden, ist ihr konkreter Bezug zur Fachdiskussion der Werkstätten meist schwer bestimmbar. Ebensowenig wird in der Neuzeit die neuplatonisch geprägte ›*idea del bello*‹ im Detail verfolgt, weil sie, wie ich hoffe zeigen zu können, quasi ein ideengeschichtliches Konkurrenzmodell zum hier Betrachteten darstellt.

Als 1991 die englischsprachige Neuedition der Junius'schen ›*Literature of Classical Art*‹ erschien, hatte man es eigentlich schon aufgegeben, jemals mehr über die antike Kunsttheorie zu erfahren als das, was kurz zuvor in grundlegenden Beiträgen von Salvatore Settis sowie Pernice und Gross zusammengestellt worden war. Diese Einstellung resultierte nicht nur aus der fragmentarischen Überlieferung der antiken Traktate zur Malerei und Bildhauerei selbst, sondern auch aus einer gewissen Skepsis, der antiken Kunst vor dem Hellenismus überhaupt einen gewissen ›Kunstfaktor‹ abgewinnen zu können. Zwei bedeutende Autoritäten hatten die skeptische Sicht in wegweisenden Schriften der Jahre 1924 bzw. 1925 befördert: Erwin Panofsky und Bernhard Schweit-

zer. Indem ich im folgenden skizziere, in welchen theoriegeschichtlichen Rahmen diese beiden Gelehrten die griechische Kunst gestellt und auf welche Bahnen sie dadurch die späteren Diskussionen gelenkt haben, möchte ich zugleich verdeutlichen, wo diese Studie anzuknüpfen hat, welche Fragen dieser bedeutenden Untersuchungen weiterverfolgt und welche nach bald 90 Jahren neu zu stellen sein werden.

Bevor ich aber umreiße, welchen Einfluß Panofskys Geschichte der künstlerischen Idee und Schweitzers Analyse des Künstlerischen bei den Griechen auf unser Bild von der antiken Kunst ausgeübt haben, sei zunächst geklärt, was ich im Folgenden unter ›Kunst‹ und ›Kunsttheorie‹ verstehe. Ihre Bedeutung ist bekanntlich einem ständigen Wandel unterworfen, so daß wir es im hier untersuchten Zeitraum von der Sophistik bis zum 18. Jh. natürlich mit einer in sich widersprüchlichen Fülle von Kunstbegriffen zu tun haben werden; ganz zu schweigen von den Phasen, die die moderne Kunstdiskussion seit Panofskys und Schweitzers Analysen aus den 20er Jahren durchlaufen hat. Nachdem zahlreiche Kunstwerke heute nur noch durch den musealen Kontext im ›white cube‹ als solche erkennbar sind und sich manche kunstkritische Prosa der Kritik einer hohlen Panegyrik ausgesetzt sieht, hat sich mittlerweile eine gegenläufige Haltung etabliert, die fordert, die hohen Erwartungen an eine Kunst im emphatischen Sinne »tiefer zu hängen« und sich mehr der unaufgeregten Bewertung ihrer Machart, ihrer ästhetischen und merkantilen Strategien zu widmen.¹

Als Folie dieser Studie möchte ich daher, ausgehend vom Begriff der *technê*, einen nichtemphatischen Kunstbegriff zugrundelegen, der in etwa dem englischen ›art‹ oder dem lateinischen ›ars‹ entspricht, wo die Kunst eben nicht nur die Lehre vom Schönen, sondern die Kunstlehre umfaßt. Es handelt sich also um einen produktionstheoretischen Begriff, der danach fragt, mit welchen Mitteln der Hersteller von Bildern oder Plastiken einen bestimmten ästhetischen Effekt beim Betrachter evoziert. Diese Produktionsästhetik setzt also das aus der rhetorischen Tradition wohlbekannte triadische Modell voraus, demzufolge der *artifex* durch sein *opus* auf den Betrachter einwirkt. Ein solches Modell wird man analog zur rhetorischen Trias *rhêtôr* - *logos* - *kritês*, wie unten ausgeführt werden wird, bereits für das Zeitalter der Sophistik fordern dürfen. In diesem Sinne grenzt etwa das ›Philosophische Wörterbuch‹ den antiken Kunstbegriff von einer Kunst im »eingeschränkten und emphatischeren Sinne« ab, wie sie sich seit dem 18. Jh. etabliert hat:²

... der griechische bzw. lateinische Ausdruck, den das Wort ›Kunst‹ wiedergibt (*technê* bzw. *ars*, NK), bezeichnete vom Handwerk bis zur Wissenschaft alle Fertigkeiten, in denen Menschen sich und andere ausbilden können, also von der Schuhmacherkunst, über die Baukunst, das Kunstturnen und die Kunstmalerei bis hin zu solchen ›freien Künsten‹ wie Dialektik, Rhetorik und Mathematik.

1] Dazu Ullrich (2003) 12: »Abgesehen von einer Korrektur überzogener Ansprüche lassen sich aber auch neue Perspektiven und interessante Detailansichten erwarten, wenn die Kunst – endlich – tiefer gehängt wird.«

2] M. Gessmann (Hrsg.), Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 2009, 416f. s. v. Kunst.

Demgemäß ist als Künstler zunächst derjenige zu bezeichnen, der eine solche Kunst bzw. *ars* ausübt. Also auch der klassische Bildhauer, der *technitês*, der nicht mehr tut als, so Platon, ein fertiges Modell gemäß Länge, Breite und Höhe in den Stein zu übertragen, wäre im unemphatischen Sinne Künstler zu nennen. Denn in den Quellen dieser Zeit wird zwischen dem Verfertiger von Modellen und dem ausführenden Techniten terminologisch nicht unterschieden, beide werden *ergolabos* genannt.

Es bleibt dann zu Fragen, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, um die im Sinne einer *ars* aufzufassende Kunstlehre eine Kunsttheorie nennen zu dürfen. Ist der traktatschreibende Künstler schon theoriefähig? Wenn wir das *theorein* verstehen als ein Nachdenken über die Prämissen einer über den praktischen Nutzen erhabenen Wissenschaft, so wären die Lehren der Malerei und Bildhauerei, wenn überhaupt, nicht vor Aristoteles als Theorien zu bezeichnen. Und da sich ihre Produkte nicht von den Materialien, aus denen sie hergestellt sind, vollkommen befreien können, bleibt immer ein Erfahrungswissen im Umgang mit ihren Eigenheiten erforderlich, so daß man bestenfalls von empirischen oder deskriptiven Theorien sprechen könnte. Im Falle der Architektur könnten etwa Schriften zu utopischen Entwürfen, die sich über die Gesetze der Werkstoffkunde und Statik erheben, auch im strengen Sinne Architekturtheorien genannt werden. Letzlich dürfte man am ehesten die normativen philosophischen Lehren vom Schönen als Kunsttheorie bezeichnen, sofern die handwerkliche Umsetzung schöner Proportionen, Farben usw. nicht mehr thematisiert ist. Dann wären aber auch Leon Battista Albertis Lehren von der Perspektive oder der Statuenherstellung nur noch im deskriptiven Sinne theoretisch und eher der systematischen Traktatliteratur zuzuordnen.

Man sieht, daß es im Falle der Kunst kaum möglich und sinnvoll ist, einen harten Theoriebegriff zugrunde zu legen, denn für die ›trattistica‹ seit dem Quattrocento hat sich ja durchaus eingebürgert, nach kunsttheoretischen Konzepten zu fragen, sobald die Diskussion des Technischen von komplexeren ästhetischen Reflexionen begleitet wird. Daß es in der Antike ähnliche Mischungen von Prinzipienreflexion und Erfahrungswissen gegeben hat wie in der Renaissance, ist eine der Thesen, deren Begründung der 1. und 2. Teil dieses Buches anstreben.

Nach Panofsky vermag in der gesamten abendländischen Tradition erst die Renaissance, die Werkstattsschriften zur Kunsttheorie zu erheben. Denn das nacharistotelische Kunstverständnis des Hellenismus etwa, welches die Vorstellung vom zu gestaltenden Objekt ins Innere des Künstlers verlege, stelle nicht mehr als eine Vorstufe zur frühneuzeitlichen Kunsttheorie dar.³ Erst mit der Erfindung der Perspektive trage das künstlerische Subjekt sein Bild von der Natur, das der antike *artifex* noch in seinem Bewußtsein verinnerlichte, nach außen und baue durch die Perspektive eine Distanz dazu auf. Im Paragone mit der Natur werde das „Objekt vergegenständlicht und das Subjekt verpersönlicht“.⁴

3] Panofsky (1924) 25: »es entstand, und mußte entstehen, jene in vieler Beziehung auf antiker Grundlage ruhende, im ganzen aber doch spezifisch moderne Disziplin, die wir als Kunsttheorie zu bezeichnen gewohnt sind.«

4] Panofsky (1924) 26.

Schließt man sich dieser Auffassung an und macht man Albertis Blick durch das offene Fenster zur Voraussetzung wahrer kunsttheoretischer Reflexion, geht die Antike natürlich leer aus, und sie bleibt eine zwar notwendige, aber später überwundene Vorstufe der Renaissance. Bernhard Schweitzer dagegen sah die antiken Künste durchaus in der Lage, Konzepte der philosophischen Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie zu integrieren. Seine stärker produktionstheoretischen Beobachtungen, wie künstlerische Phänomene seit der Archaik in fortschreitender Differenzierung erfaßt werden, erlauben zumindest seit dem Hellenismus Ansätze einer Theorie der Kunst zu postulieren.

Das gemessen am behandelten Zeitraum kleine Werk Erwin Panofskys mit dem Titel ›Idea‹ gibt wohl auch heute noch einer jeden Untersuchung, die die Kunstauffassung von der Antike bis in die Frühe Neuzeit behandeln will, das ideengeschichtliche Gerüst vor. Letztlich geht es Panofsky aber nicht um eine gleichberechtigte Analyse antiker und neuzeitlicher kunsttheoretischer Konzepte, sondern um das Eingehen der Platonischen Ideenlehre in das frühneuzeitliche Künstlerbewußtsein, um die Nobilitierung des Renaissance-Künstlers. Schritt für Schritt zeigt Panofsky, wie die metaphysische *idea* Platons, vorbereitet durch Aristoteles, sich bei Cicero zu einer *species in mente* konkretisiert, wie sich also ein Raum formiert, in dem die künstlerische Idee eines Phidias verortet werden kann. Diese Tradition sei es, die schließlich, vom Neuplatonismus beflügelt, das künstlerische Selbstverständnis solcher Größen wie Michelangelo und Dürer bestimmt habe. Während der Kunsthistoriker also vom Neuplatonismus Ficinos aus dessen antike Voraussetzungen in den Blick nimmt, soll hier umgekehrt verfahren werden: Es wird ein Schritt vor Platon angesetzt, um diejenige Kunstlehre, die der Philosoph in der *Techne* seiner Zeit vorfand, die gar zum Modell seiner eigenen Ideenlehre wurde, herauszuarbeiten und ihr Nachleben zu dokumentieren. Denn obgleich Platon die Mimesis-Konzeption seiner Zeit durch die Ideenlehre ontologisch herabstufte, verlor sie in der Kunstdiskussion selbst nicht an Gültigkeit; stattdessen führte die Produktionsästhetik eine Parallelexistenz zur philosophischen Schönheitslehre. Es ist also nicht das Ziel dieser Untersuchung, die Bedeutung der Platonischen Ideenlehre für die neuzeitliche Kunsttheorie zu relativieren, sondern nur, ein Modell herauszuarbeiten, das ihr über Jahrhunderte zur Seite stand, bis es im 18. Jh schließlich an Bedeutung verlor.

Panofskys ›Idea‹ setzt mit einem Bekenntnis zu Platon ein, »der den metaphysischen Sinn und Wert der Schönheit in einer für alle Zeiten gültigen Weise begründet hat, und dessen Ideenlehre auch für die Ästhetik der bildenden Künste von immer größerer Bedeutung geworden ist«. ⁵ Die antike Kunst wird daher vornehmlich aus dem Blickwinkel der philosophischen Diskussion betrachtet, auch wenn es Panofsky freilich nicht verborgen bleibt, daß Platon »für sein eigenes Teil diesen bildenden Künsten kein ganz gerechter Richter« gewesen ist. Aus der Perspektive der Platonischen Ideenlehre gibt es nämlich kein Entrinnen aus der Mimesis, die ja immer schon als zusätzliche Herabstufung des Gegenstandes gegenüber seiner Idee zu gelten hat. ⁶ Es zeigt sich also, daß ungeachtet der Bedeutung von Panofskys ›Idea‹ für die Aufwertung des neuzeitlichen

5] Panofsky (1924) 1.

6] Zu Facetten und Nachleben der Platonischen Mimesis vgl. Halliwell (2002).

Künstlerbewußtseins als eines Raumes zur Betrachtung und Erschaffung des Schönen für die Antike selbst viele Fragen offen bleiben: Die metaphysische Betrachtungsweise erfaßt die antike Kunstproduktion nur dort, wo sie bereits ein kreatives Bewußtsein vor- sieht, das auf das Schaffen des Schönen ausgerichtet ist.

Daß in der vorliegenden Studie eine Konzeption in den Blick genommen werden soll, die älter ist als die im Mittelpunkt von ›Idea‹ stehende Platonische Tradition, weil sie sich aus dem sophistischen Techne-Konzept des 5. Jhs. ableitet, soll ihr Haupttitel, ›Paradeigma‹, zum Ausdruck bringen. Wie unten im einzelnen erläutert werden wird, ist das *paradeigma* in der Fachterminologie der Malerei wie des Handwerks das verbindliche Modell eines Werkes, also ein konkreter Gegenstand von herausgehobenem Status. Dieses Verhältnis von Modell zu Werk wird nun in der Ideenlehre exemplarisch, wenn es darum geht, das Verhältnis der Idee zum realen Gegenstand zu erfassen. Denn auf der Ebene des Realen stellt das *paradeigma* quasi das gegenständliche Pendant dessen dar, was auf metaphysischer Ebene als *idea* definiert wurde. Die Vorstellung eines verbindlichen Modells und seine herausgehobene, unantastbare Stellung im Werkprozeß könnte für Platon als *exemplum* gedient haben, das den metaphysischen Rang der *idea* versinnbildlicht. So wie die Idee des Tisches im konkreten Produkt des Tischlers niemals Gestalt annehmen kann, existiert sie doch unabhängig von den vielen Tischen im Reich der Ideen. Ähnlich gelangte im antiken Werkprozeß das verbindliche Modell nicht zur Aufstellung, sondern wurde als über dem Handwerklichen stehende Kontrollinstanz gesondert bewahrt oder gar rituell bestattet.

Vom Verhältnis zwischen der Techne und dem Künstlerischen geht die Studie Bernhard Schweitzers aus. Im Laufe der Darstellung wird deutlich, daß mit diesem vagen Ausdruck eine spezifische Leistung gemeint ist, die nur der schöpferische Bildner vollbringt, eine Leistung, die über das handwerkliche Anfertigen und das reine Reproduzieren hinausgeht. Als philosophiegeschichtliche Voraussetzung dieser künstlerischen Fähigkeit sieht Schweitzer die *phantasia* an, die freilich nicht nur die subjektive Sicht auf die Welt schöpferisch anleitet, sondern von der Weltseele durchdrungen werde: »Das Individuum mit seinen nach besonderem Plan ihm von der Natur verliehenen Anlagen als notwendiger Durchgang für einen sich in der Welt verwirklichenden göttlichen Geist – in dieser Atmosphäre waren alle Bedingungen gegeben, um sich eines schöpferischen, individuellen Gestaltens bewußt zu werden, ja dieses Bewußtsein erscheint geradezu als notwendige Voraussetzung des neuen Weltbildes.«⁷

Er beobachtet also nicht den Prozeß, wie die ontologisch höherwertige Idee des Gegenstandes in das Bewußtsein des Schaffenden Einzug hält, sondern verfolgt die Entstehung einer spezifischen Dynamis, die zur Erzeugung von Bildern befähigt, »das Heraustreten des Künstlerindividuums aus der *technê*«⁸ seit dem späten 4. Jh. v. Chr. Diese Vorstellung werde von Aristoteles vorbereitet und in der stoischen Philosophie konkretisiert. Will man also Schweitzers Kategorie des Künstlerischen bestimmen, so handelt es sich wohl um eine Art Differenz zwischen den Vorgaben der Techne und dem

7] Schweitzer (1925) 76.

8] Schweitzer (1925) 78.

Freiraum in der Vorstellungskraft des Künstlers. Diese ist aber nicht autonom, sondern von einer überpersönlichen Instanz, der stoischen Weltseele, getragen. Aus heutiger Perspektive wird man also untersuchen müssen, ob der aufgrund seiner produktionstheoretischen Ausrichtung fruchtbare Verweis auf die *phantasia* eher stoisch oder bereits aristotelisch zu fundieren sein wird.

Es wird also in beiden Grundlagenwerken der 1920er Jahre derselbe Prozeß analysiert, nämlich die Herausbildung des Künstlerbewußtseins: bei Panofsky in einer Rückschau vom Neuplatonismus aus, bei Schweitzer produktionstheoretisch den Übergang von der *technê* zur *phantasia* erfassend. Dabei scheint Panofsky dem künstlerischen Individuum der Antike noch mehr Eigenständigkeit zuzutrauen als Schweitzer: Während der zur Idee fähige antike Maler bei Panofsky das Vorbild »in sich konzipiert und aufgestellt hat«, bleibt Schweitzers Künstler letztlich ein Medium, da er sein Bild vom Gegenstand »im Innern empfangen« darf.⁹ Es ist ein in der Neuzeit häufiger zu beobachtendes Phänomen, daß ein und dieselbe Stelle, hier ein Brief Senecas, mehrere Deutungen zuläßt und somit in unterschiedliche Bilder vom antiken Künstler einfließt. Dies geschieht sogar dort, wo auf denselben Quellenfundus zur antiken Kunstproduktion zurückgegriffen wird; denn Panofsky wie Schweitzer nutzen natürlich den Junius-Traktat ›*De pictura veterum*‹, der gerade die schöpferische Kraft der *phantasia* in allen ihren Facetten aufarbeitet.

Die Positionen dieser zwei Gelehrten bilden den Rahmen der folgenden Untersuchung. Im Anschluß an die nachfolgenden Diskussionen zur antiken Ästhetik und Stilistik soll sie den spezifischen Kunstbegriff der Antike herausarbeiten, nämlich Malerei und Bildhauerei als rezeptionsorientierte Lehrsysteme betrachten. Dieser Ansatz soll den Weg dafür bereiten, die antiken Denkmäler nach zwei Jahrhunderten klassizistisch geprägter Hermeneutik nunmehr mit den ihnen inhärenten ästhetischen Maßstäben beurteilen zu können; dafür wird nicht nur an Bernhard Schweitzer, sondern auch an J. J. Pollitt anzuknüpfen sein, der 1974 die Terminologie der antiken Kunst systematisch erschloß. Damit war eine Grundvoraussetzung zum Verständnis der Kunsturteile gegeben, mit denen die antiken Betrachter den Künsten im allgemeinen begegnet sind; freilich gelangt Pollitts Katalog von Einzelbegriffen an seine Grenzen, wenn es gilt, das antike Monument in seinem konkreten Verwendungs- und Zeithorizont zu interpretieren; daher wird es in einem zweiten Schritt nötig sein, die antiken künstlerischen Begriffe zu einem kohärenten System zu verbinden und dabei auch den historischen Wandel der antiken kunsttheoretischen Strömungen zu betrachten. Teil I und II des Buches widmen sich somit den antiken kunsttheoretischen Konzepten zunächst in einer systematischen, anschließend in einer historischen Darstellung.

9] Diese unterschiedlichen Auffassungen vom Künstler werden dort offenbar, wo beide Gelehrte dieselbe antike Textpassage übersetzen. So heißt es beispielsweise zu Sen. Ep. 65. 7, *Nihil autem ad rem pertinet utrum foris habeat exemplar ad quod referat oculos an intus, quod ibi ipse concepit et posuit*: »Es ist aber ganz belanglos, ob der Künstler sein Modell draußen hat, auf das er seine Blicke richtet, oder im Innern so, wie er es empfangen und [dem Werke als Vorbild] gesetzt hat.« [Übers. Schweitzer (1925) 88]; »es tut aber nichts zu Sache, ob er dies Vorbild außer sich hat und seine Augen darauf richten kann, oder in sich als eines, das er selbst dort konzipiert und aufgestellt hat.« [Übers. Panofsky (1924) 11].

Teil III behandelt schließlich die frühneuzeitlichen Theoretiker, die versucht haben, sich ein Bild von der griechischen Kunsttheorie zu machen, sei es als Fundament eigener Kunstlehrbücher, sei es aus altertumswissenschaftlichem Forschungsinteresse oder gar aus beiden Motiven gemeinsam. Hier wird der von Panofsky vorgezeichnete Weg von der Sophistik bis in die Frühe Neuzeit in kleineren Schritten neu begangen, nur in umgekehrter Perspektive. Diente ihm die Betrachtung der *idea* als Indikator eines grundsätzlich Neuen in der Renaissance, so steht hier die Eigenart der antiken Kunstauffassung im Vordergrund. Die Renaissance soll hier nicht als Epoche eines kunsttheoretischen Paradigmenwechsels gewürdigt werden, sondern als Bewegung, die ein bestimmtes Konzept der antiken Rezeptionsästhetik neu zu beleben vermochte. So wurden die Grundkonzepte der antiken Kunstschriftstellerei in einem Maße gesichtet und systematisch durchdacht, daß sie ganz wesentlichen Einfluß auf die Genese der modernen Kunstkritik und Kunsttheorie nehmen konnten; man kann sogar sagen, daß sie in bereinigter Form bis ins 18. Jh. hinein auf die Kunstproduktion wirkten. Diese ideengeschichtliche Tradition von Alberti bis hin zu Winckelmann aufzuweisen ist das Ziel des dritten Teils. Er läuft auf Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ zu, die sich als markanter Wendepunkt zwischen frühneuzeitlicher Kunsttheorie und klassizistischer Archäologie erweist; bei der kunsttheoretischen Analyse der ›Geschichte‹ wird sich die Frage stellen, was dieses vielfach als Gründungsschrift der modernen Kunstwissenschaft und Archäologie angesehene Werk qualitativ von den älteren kunsttheoretischen Antikenstudien unterscheidet.

Der hier vertretenen These vom regen Nachleben der antiken Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit steht die verbreitete und angesichts der Überlieferungssituation auch verständliche Auffassung entgegen, daß die Traktate der antiken Kunstschriftsteller nahezu vollständig untergegangen seien, und das bereits in der Renaissance. Wie sollen also Theorien rezipiert werden oder gar über Jahrhunderte fortwirken können, wenn sie nur als Fragmente überdauert haben? Einige besondere Konstellationen unserer Bildungstradition haben diesen Rezeptionsprozeß dennoch möglich gemacht: Im Griechenland des 5. Jhs. trug die Sophistik zur Entstehung von Begriffsuniversalien bei, die in den Fachsprachen der einzelnen Disziplinen strukturbildend wirkten. Auf die Weise gelangten kunstkritische Konzepte in verwandte Disziplinen, die heute weitaus besser überliefert sind, wie die literarische Kritik und die Rhetorik. Dort läßt sich also Kunsttheoretisches ausfindig machen, das die fragmentarische Überlieferung zu ergänzen oder erhellen vermag. Weiterhin trugen die Erkenntnisse der sophistischen Mnemotechnik, daß das Medium Bild bei der Vermittlung und Speicherung von Wissen dem Text eine besondere Einprägbarkeit voraushat, dazu bei, daß Beispiele aus den bildschaffenden Künsten zu Wissensmodellen avancierten und in vielerlei Lehrbüchern zur Veranschaulichung komplexerer Zusammenhänge überdauerten.

Eine zweite Stütze ist die wohl schon seit dem Hellenismus voranschreitende Kanonisierung der Bildungsgüter, in deren Kreis die Malerei und Bildhauerei bald aufgenommen wurden. Dem breiten Interesse an einer kanonischen Darstellung dieser Technai trugen Fachschriftsteller wie Xenokrates und Antigonos Rechnung; dies wäre uns heute

freilich kaum noch bekannt, wenn nicht Plinius d. Ä. dieses Wissen zum unverzichtbaren Bestandteil seiner enzyklopädischen Naturgeschichte gemacht hätte.

Eine weitere günstige Konstellation ist schließlich das besondere Augenmerk des Quattrocento auf die Grundmaximen der *pictura* und *sculptura* der Griechen. Als Leon Battista Alberti um 1425 seinen Traktat ›De pictura‹ verfaßte, durchkämmte er auf der Suche nach antiken Fundamenten für seine neue Theorie von Linie, Fläche und Farbe die sog. Kunstbücher des Plinius mit dem Blick des technisch versierten Malers. Der bei Plinius konservierte Kanon der griechischen Spätklassik, verbunden mit Virtuosenamen wie Apelles, Protogenes, Zeuxis wurde hier zur Legitimation einer modernen Sehweise und die Pliniuslektüre für den gebildeten Maler zur Fundgrube der eigenen produktiven Tätigkeit.

So war es nur konsequent, daß ein heute kaum noch bekannter Antiquar, Ludovicus Demontiosius, gegen Ende des 16. Jhs. in Rom den systematischen Faden aufzugreifen suchte, der den frühneuzeitlichen Malereitheoretikern wie Praktikern bei Plinius aufgeschienen war. Philologischer Anspruch gepaart mit dem missionarischen Eifer, die manieristischen Verirrungen der Kunst mit Hilfe des griechischen Kanons in die Schranken zu weisen, ließen eine Pliniusbearbeitung entstehen, die den systematischen Gehalt seiner griechischen Quellen für die zeitgenössische Kunstkritik aufbereitete; die vielen Nachdrucke lassen darauf schließen, daß hiermit bis ins 18. Jh. hinein ein antik fundierter malereitheoretischer Standard erreicht wurde.

Ein Höhepunkt der kunsttheoretischen Antikenrezeption wurde im Barock erreicht. Getragen von der neosophistischen Bildlichkeitsreflexion bei Philostrat stellte Franciscus Junius die Einbildungskraft des Betrachters als Instanz der Semantisierung von Bildern in das Zentrum seines Traktats ›De pictura veterum‹ und gründete so eine moderne Theorie der Bildbetrachtung auf die antiken Quellen zum *iudicium*. Zugleich erschloß seine systematische Sammeltätigkeit die Hauptquellen zur antiken Kunstproduktion und ihrer zeitgenössischen Bewertung. Aufgrund ihrer Wirksamkeit schon in der Phantasie des Betrachters, die als reicher Bildthesaurus aufzufassen war, wurde dieser zum schöpferischen Künstler nobilitiert. Die Malerei stieg nun zur Superartifex auf, das Bild wurde zu einem der Leitbegriffe der Wissenschaften.

An diesem antiquarischen Wissensstand hätte die sich im 18. Jh. formierende Klassische Archäologie ansetzen können, um die mittlerweile besser erforschten Denkmäler gemäß der produktionstheoretischen Kriterien ihres Zeithorizonts zu klassifizieren. Dazu kam es aber nicht, weil Winckelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹ Malerei und Farbe wirksam verdammt, um die konkrete Anschauung der weißen und daher schönen Plastik zu propagieren. An die Stelle der antiken Malereikritik trat nun die klassizistische Suche nach dem Schönen in der klar umrissenen Form. Erst heute, wo die Klassische Archäologie im Begriff ist, sich im Feld der ›Bildwissenschaft‹ zu positionieren, wird deutlicher, in welchem Maße ihr scheinbar unmittelbar empfindender Gründerheros von den ästhetischen Diskursen seiner Zeit geprägt war, so daß sein Blick auf die griechische Kunst sich immer weniger mit dem heutigen Verständnis der antiken Bildwahrnehmung zusammenführen läßt. An diesem Punkt kann die frühneuzeitliche

Beschäftigung mit der antiken Kunsttheorie bisher verschüttete Wege für eine der antiken Ästhetik angemessenere altertumswissenschaftliche Methode freilegen.

Die Idee, sich näher mit Franciscus Junius zu befassen, entstand bei der Arbeit an einem Buch zur griechischen Malerei: Vor allem beschäftigte mich die Frage, warum der barocke Junius als Erforscher der antiken Künste nahezu völlig in Vergessenheit geraten war. 1991 hatte die englische Neuausgabe Junius' Werk etwas bekannter gemacht, und es dämmerte einigen wenigen Kennern, daß sie den reichsten Quellschatz hob, der je zusammengestellt worden war. Insofern lag es nahe, diesen Fundus für die Archäologie wieder zugänglich zu machen, um unsere vagen Kenntnisse der antiken Ästhetik auf ein breiteres Fundament zu stellen.

Daß ich die Tradition, in die Junius zu stellen ist, untersuchen und mit der antiken Kunsttheorie konfrontieren konnte, verdanke ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die das Projekt mit einem mehrjährigen Forschungsstipendium gefördert hat. Ohne intensive Gespräche mit namhaften Experten der Frühen Neuzeit-Forschung hätte ich als Archäologin diesen Schritt in Renaissance und Barock kaum wagen können. Hier möchte ich Sybille Ebert-Schifferer, Ulrich Heinen, Ingo Herklotz, Joachim Knappe, Werner Oechslin, Ulrich Pfisterer, Raphael Rosenberg und Andreas Thielemann besonders danken. Die Staatsbibliothek Stuttgart, die Universitätsbibliothek Tübingen, die Staatsbibliothek München und die Bibliothek Werner Oechslin haben mir in großer Hilfsbereitschaft Alte Drucke zugänglich gemacht.

Das Ergebnis dieser Forschungen wurde im Sommersemester 2011 von der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Tübingen als Habilitationsschrift angenommen. Den Gutachtern, besonders Thomas Schäfer, danke ich für wichtige Hinweise. Junius' Theorie der antiken Bildlichkeit mit dem Blick des Sophisten wahrzunehmen, lernte ich von Thomas Schirren. Er hat mich im Laufe der Jahre nicht nur in die schillernden Bildwelten Philostrats eingeführt, sondern auch das kunsttheoretische Fragen mit textkritischem und terminologischem Scharfsinn begleitet.

Den Herausgebern von Gratia danke ich dafür, daß sie das Buch in ihre Reihe aufgenommen haben; möge dieses Kapitel der Archäologiegeschichte weiteren Studien zur frühneuzeitlichen Ästhetik als Grundlage dienen. Dem Verlag Harrassowitz, besonders Barbara Krauß und Julia Guthmüller habe ich für die umsichtige und entgegenkommende Betreuung der Buches bis zur Drucklegung sehr zu danken.