

## Nachleben

Nadja J. Koch, **Paradigma. Die antike Kunst-schriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie**. Gratia. Tübinger Schriften zur Renaissanceforschung und Kulturwissenschaft, Band 50. Verlag Harrassowitz, Wiesbaden 2013. 463 Seiten mit 14 Schwarzweißabbildungen.

Wie gewinnbringend es ist, Altbekanntes unter neuen Gesichtspunkten und über die Grenzen der Disziplinen hinweg zu betrachten, macht die Habilitationsschrift Nadja Justine Kochs, die 2011 von der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen approbiert wurde, für Kunsthistoriker der frühen Neuzeit mustergültig erlebbar. Sie sind gewohnt, antike Quellen zur Kunst mit den Autoren der Renaissance gleichsam nur im Rückspiegel in den Blick zu nehmen, und nun erschließt ihnen das vorliegende Werk die griechischen und lateinischen Schriften zu Malerei und Bildhauerei als Lehrgebäude eigenen Rechts. Die Kunstraktate an der Schwelle zur Moderne treten hingegen als Versuche der Interpretation und Rekonstruktion ans Licht, und nicht als deren Überwindung. Das Understatement des grauen Einbandes und der etwas sperrige, an ein ausgewiesenes Fachpublikum adressierte Titel ›Paradigma‹ lassen kaum erahnen, welch reicher Gedankenschatz zur antiken Kunst zwischen den Buchdeckeln des Lesers harrt. Eine historisch-philologische Arbeit zur Kunsttheorie, die zweifellos ihresgleichen sucht.

Den Ausgang zu ihrer Studie nimmt die 1995 in Bochum promovierte Archäologin von einem wissenschaftsgeschichtlichen Phänomen ihres Fachs: Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts kehrte sich die Archäologie von der Bestrebung ab, aus der schriftlichen Überlieferung eine geschlossene Theorie der klassischen griechischen Kunst zu rekonstruieren. Das wissenschaftliche Interesse galt künftig der biographisch angelegten Meisterforschung – darin der gleichzeitigen kennerschaftlichen Œuvrebildung in der Kunstgeschichte parallel laufend. Aus dieser Schwesterdisziplin rührte mit Erwin Panofskys ›Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie‹ (Leipzig und Berlin 1924) denn auch jener Anstoß her, den die Autorin für diese Wendung mitverantwortlich sieht. Panofskys Absicht, die Nobilitierung der Künste in der Renaissance als eine den Artes liberales gleichgestellte Wissenschaft anhand einer Integration der Platonischen Ideenlehre in die Theorie der Kunst auf-

zuweisen, ließ zahllose andere Schriften aus dem Fokus geraten.

Dabei hätte der Weg der Archäologie durchaus eine andere Richtung einschlagen können. Wie Koch zeigt, waren Panofsky selbst, sicherlich aber der Forschergeneration vor ihm, die sophistischen Schriften zur Kunst durchaus noch geläufig. Die Rolle der Vermittlerin hatte bis an die Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts die barocke Quellensammlung ›De pictura veterum‹ des aus Heidelberg stammenden, in London lebenden Franciscus Junius übernommen.

Koch behandelt ihren Untersuchungsgegenstand, die Äußerungen zur Kunst vom fünften vorchristlichen Jahrhundert bis zum Ende des Barocks, in drei Teilen. Deren erster ist als ›systematisch‹ betitelt und der Begriffsbestimmung der τέχνη Malerei und Bildhauerei gewidmet. Den Hintergrund dazu gibt der Umstand, dass seit dem fünften und vierten Jahrhundert nicht allein eine erste Unterteilung der Malerei nach Funktionsgattungen respektive Formaten der Werke begegnet, nämlich mit der Trennung von Megalographia und Pictura minor sowie der Abgrenzung beider gegenüber der ephemeren Bühnenmalerei. Diese wurde ihrerseits in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts von einer Gliederung gemäß Inhaltsgattungen abgelöst: Gegenstandsmalerei (ῥωπογραφία), Porträtmalerei (εικονογραφία) und Karikatur (γρύλλος). Gleichzeitig teilten beide Kunstgattungen ihr Vokabular aber noch mit anderen Tätigkeitsfeldern, was eine prinzipielle Verständigung über kreative Prozesse verschiedener Art erlaubte. Das titelgebende παράδειγμα etwa bezeichnete ein für den öffentlichen Auftrag vertraglich bindendes ›Modell‹, und zwar ungeachtet seiner medialen Beschaffenheit, anhand dessen die Ausführung des Werkes oder seiner Teile beurteilt wurde, gleich ob Bauwerk, Skulptur oder anderes.

Der Begriff des Paradigma kehrt wieder bei der Analyse des Mimesis-Konzepts, wie es in den Schriften Platons angelegt ist. Seine in ›Sophistes‹ vorgenommene Distinktion einer angleichenden Nachbildung (εἰκαστικὴ μίμησις) von einer scheinbildenden Nachahmung (φανταστικὴ μίμησις) sei, so Koch, die nachgereichte Begriffsklärung zu der viel grundsätzlicher formulierten und für spätere Kunsttheorien weitaus einflussreicheren Mimesiskritik aus ›Politeia‹. Im Dialog der Sophisten heißt es weiter, die εἰκαστικὴ μίμησις habe in Proportion und Farbgebung dem Paradigma zu folgen. Nicht nur bleibt in Kochs Lesart

ambigue, ob Paradeigma hier noch ein in der Werkstatt gefertigtes Modell oder bereits das der Natur entlehnte Vorbild bezeichnet. Vielmehr verschiebt die Autorin den Akzent von der Naturnachahmung weg und hin auf das Thema der Produktionsästhetik, in der sie den Kern griechischen Kunstverständnisses sieht. Die Frage, »mit welchen Mitteln der Hersteller von Bildern oder Plastiken einen bestimmten ästhetischen Effekt beim Betrachter evoziert« (S. X), wird im Fortgang des platonischen Dialogs mit der Einführung einer scheinbildnerischen Mimesis beantwortet: Nicht immer würden die ausführenden Künstler, die τέχνηται, ihren Werken natürliche Proportionen verleihen, da in der Perspektive der Betrachter das Dargestellte ansonsten verzerrt erscheine. Vielmehr würden sie falsche Formen verwenden, um einen korrigierten, schönen Eindruck hervorzurufen. Platons Schilderung der Praxis antiker Kunstwerkstätten markiert offensichtlich einen Wendepunkt in der Kunstauffassung seiner Zeit, in der nicht mehr länger die »Wahrheit« des Werks seine Qualität definiert. An die Stelle dieser ἀλήθεια, bestimmt zufolge einer auf συμμετρία beruhenden Relation zum Paradeigma, rückt mit Platon ein Ähnlichkeitsverhältnis (ὁμοιότης) zwischen Werk und »Modell«, das jedoch – darin liegt die fundamentale Bedeutung dieser Wendung – erst in der Perzeption durch den Betrachter sich einstellt. In den Äußerungen des Apelles oder Lysipps findet diese Wahrnehmungsästhetik ihre Fortsetzung.

Das von Koch freigelegte Begriffsinstrumentarium dieser Ästhetik der Perzeption findet sich jenseits der Mimesiskonzeption Platons auch in den Äußerungen des Aristoteles. Im Rahmen seiner Theorie der Dichtkunst hatte der Stagirit, Schüler und Überwinder Platons gleichermaßen, einen Wettstreit der Kunstdisziplinen evoziert, der noch zwei Jahrtausende später die schöpferischen Kräfte des Abendlandes beflügeln sollte: Das gerade für die Kunst der Renaissance so wirkmächtige horazische Diktum des »ut pictura poesis erit« findet seinen Ursprung in Aristoteles' Ratschlag an die Tragödiendichter, sich den Porträtisten zum Vorbild zu nehmen, der den Menschen ebenfalls schöner und vollkommener darstelle, als er in Wirklichkeit sei. In Umkehrung der Perspektive, die Aristoteles dem Künstlerwettstreit seiner »Poesie-Passage zugrunde legt, arbeitet Koch das von ihm reflektierte Verständnis der bildenden Kunst seiner Zeit heraus: »Maßstab einer qualitätvollen Bildnisdarstellung ist bei Aristoteles also die gelungene Verschmelzung zweier verschiedener, gleichwohl ineinandergreifender Darstellungsziele, der Erzeugung eines subjektiven Eindrucks von Wirklichkeit (homoiotês/similitudo) sowie der künstlerischen Wiedergabe des Vorbildes nach den Kriterien der symmetria, die ein Schönes zum Ergebnis hat.« (S. 35)

Diesem Prinzip der Verschmelzung von Ähnlichkeit und normierter Schönheit lässt sich im zweiten Teil des Buches, der sich der Kunstliteratur bis in die römische Kaiserzeit annimmt, weiter nachspüren, so

etwa bei Xenokrates von Athen oder in der »Naturalis Historia« Plinius' des Älteren. Dabei wird nicht ohne weiteres einsichtig, worin dieser als »historisch« überschriebene Teil konzeptuell von dem vorangehenden abgegrenzt wird. Die Vermutung, dass mit dem zweiten Kapitel bereits zur Rezeptionsgeschichte des dritten Teils übergeleitet werden und also zum Ausdruck kommen soll, dass hellenistische und römische Schriftsteller nur mehr ein totes, ihrer eigenen Zeit ferngerücktes Quellenkorpus ohne eigene kreative Impulse verwalteten, würde aber in die Irre führen. Wohl eher ist der Titel dahingehend zu deuten, dass seit dem vierten vorchristlichen Jahrhundert den Abhandlungen zu Verfahrensweisen einzelner bildkünstlerischer Disziplinen vermehrt biographische Texte zur Seite gestellt werden. Das Wesen der Kunst wird seit Duris von Samos in steigendem Maße unter dem Aspekt des Wirkens ihrer herausragenden Meister beschrieben. Damit wird eine Tradition begründend, die bis zum Florentiner Giorgio Vasari und dessen Kompendium »Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori« (Florenz 1550/1568) sowie Karel van Manders »Schilder-Boeck« (Haarlem 1604) reicht und, wie erwähnt, im neunzehnten Jahrhundert auch die Forschungsrichtung der Archäologie affizierte. Diese an ihren letztlich nicht erklärbaren Spitzenleistungen sich messende Kunsttheorie interessiert Koch im Rahmen des dritten Teils ihrer Untersuchung jedoch nicht. Ihr Augenmerk gilt der Rezeption antiker Quellen seit der Renaissance nur, insofern sie die τέχνη von Malerei und Bildhauerei thematisieren. Mutig, aber konsequent wird daher das Werk Vasaris, des »Vaters der Kunstgeschichte«, auf gerade einmal sechs Seiten behandelt.

Ohne dass dies je explizit erklärt würde, übergeht die Abhandlung die Architektur als dritte Kunstgattung. Man darf wohl annehmen, dass der Grund dafür in der Überlieferungssituation und dem Fehlen diesbezüglicher Texte vor den »De architectura libri decem« Vitruvs gesehen werden soll. Es ist allerdings nicht ein rein philologisches Interesse, das Kochs Berücksichtigung von Kunsttheoretikern der frühen Neuzeit anleitet. Die bisweilen überraschende Auslassung origineller Köpfe soll sich aus einer inhaltlichen Beschränkung erklären, »da hier nicht die gesamte Kunstliteratur des 15. und 16. Jhs. befragt wird, sondern nur eine Auswahl von solchen Traktaten, in denen über den einzelnen Begriff hinausgehend komplexere systematische Einheiten der antiken Kunstschriftstellerei neue Bedeutung erlangen.« (S. 261)

Diesen Anspruch sieht die Autorin in den Schriften Leon Battista Albertis und Franciscus Junius', denen der Löwenanteil dieses dritten Teils vorbehalten ist, am kenntnisräftigsten erfüllt. Zwar habe Alberti für seine Traktate zur Malerei und zur Skulptur zu großen Teilen aus Plinius' »Naturalis Historia« geschöpft, daneben aber auch andere antike Schriftsteller wie Quintilian, Cicero, Plutarch und die beiden Philostrate rezipiert. Die Herkunft seiner Argumente legte der

Florentiner Gelehrte indes nicht offen. Paraphrase und innovative Umformung autoritärer Schriften mochte ihm Gasparino Barzizza, bei dem Alberti 1416 bis 1418 in Padua studierte, als rhetorische Kniffe nahegebracht haben. Anders als die sehr viel enger in der Nachfolge antiker Kunsttheorien stehende Schrift zur Bildhauerei charakterisiert Koch ›De pictura‹ (das lateinische Manuskript von 1435, die italienische Fassung von 1436; Druck in Latein 1440 in Basel) als »die entscheidende Schnittstelle zwischen antiker Tradition und ihrer neuzeitlichen transformatio« (S. 231). Diesen Umschwung verortet die Autorin im zweiten Buch von ›De pictura‹, in welchem Alberti die Grundelemente der Malerei behandelt – Zeichnung, Komposition, Licht. Apodiktisch wendet er sich gegen Plinius den Älteren, dessen Malerviten er dann aber doch als materielle Ausgangsbasis nutzt. Nur eben nicht mehr, um eine Entwicklung der Künste an sich oder die jeweiligen Künstlerpersönlichkeiten zu rekonstruieren, sondern auf der Suche nach einer antiken Systematik des malerischen Vorgehens. Ihrer eigenen Forschungsintention zufolge erkennt Koch darin das Revolutionäre und Nachwirkende Albertis.

Eine deutliche Nähe zu Alberti sieht Koch im Traktat ›De sculptura‹ (Padua 1504) des Neapolitaner Humanisten Pomponius Gauricus, allerdings weniger zu dessen ›De statua‹ (1434/35) als zu dem angesprochenen Malereitratat, dessen Imitatio-Konzept Gauricus übernimmt. Darüber hinaus fordert er vom Bildhauer eine literarische und ikonographische Auseinandersetzung mit den Skulpturenfunden der Antike. Der solchermaßen gelehrte Künstler (*artifex doctus*) schafft dank seiner *φαντασία* in seinem Innern Bilder, die er in einem zweiten Schritt strukturiert ins Werk setzt, was Koch einen Rückgriff auf das stoische Konzept der *καταληπτική φαντασία* nennt. In seiner *φαντασία* lasse der Bildhauer, im Wechsel von Produktion und Studium des entstehenden Werkes sowie unter Hinzuziehung literarischer Quellen, seine *ιδέα* Form gewinnen, womit dieser Begriff schon ein halbes Jahrhundert vor Vasari in die Kunsttheorie Eingang findet.

Über die Zwischenstationen Giorgio Vasari, Pirro Ligorio und Ludovicus Demontiosius führt der rezeptionsgeschichtliche Bogen schließlich zu Franciscus Junius. Dessen im Auftrag Thomas Howards, des Earl of Arundel, verfasste und 1637 in Amsterdam gedruckter Traktat ›De pictura veterum‹ sei die erste kunsttheoretische Schrift der Neuzeit, die hinsichtlich der Integration antiker Quellen wieder das Niveau Albertis erreichte, doch habe Junius in seiner »Radikalität« das Biographische noch weitaus gründlicher aus seinem Werk verbannt als der Florentiner Gelehrte zweihundert Jahre vor ihm. Diese Konzentration auf die technischen Aspekte antiker Kunst einschließlich der praktischen Anforderungen an Ausübung, Vervollkommnung und Lehre dieser Fertigkeiten gelang Junius erst um den Preis einer nie vollendeten Sammlung von Lebensbeschreibungen griechischer und römischer Künstler, die er getrennt davon als ›Catalogus artificum‹ hatte

publizieren wollen (erschien posthum, Rotterdam 1694). Der Schrift des in London wirkenden Humanisten war beträchtlicher Erfolg beschieden: In den Jahren 1638 beziehungsweise 1641 erschienen eine englische und eine niederländische Übersetzung von ›De pictura veterum‹. Junius' Ziel, mit einer systematischen Darstellung antiker Malerei und Malereikritik auch die Kunst seiner eigenen Zeit in neues Licht zu rücken, wurde jedoch im achtzehnten Jahrhundert von Johann Joachim Winckelmanns Axiom der »unmittelbaren Anschauung« unterlaufen, auch weil dieser die besser überlieferte Bildhauerei zur Leitgattung seiner Kunsttheorie erhoben hatte. Damit begann Junius' der Malerei verpflichtete Quellenanalyse langsam in Vergessenheit zu sinken.

Nadja Kochs Buch besticht durch die sorgfältige Edition der von ihr herangezogenen Quellen. Dem originalsprachlichen Zitat ist stets eine gut lesbare deutsche Übersetzung aus der Feder der Autorin selbst beigegeben. Damit ist das Werk sowohl für Kenner der alten Sprachen wie auch für Forschende der Kunstgeschichte, deren Tagesgeschäft nicht unbedingt die Lektüre griechischer und lateinischer Texte einschließt, mit großem Gewinn nutzbar. Ein dreisprachiges Glossar und zwei Indizes (Namen und Sachbegriffe sowie Quellen) lassen das Buch zu einem kompakten Nachschlagewerk erster Güte für kunsttheoretische Fragen werden, sofern sie antike Begrifflichkeiten betreffen. Wünschenswert wäre gewesen, wenn die vierzehn Abbildungen nicht als Feigenblatt ans Ende des Buches verwiesen und noch hinter die Register gerückt, sondern in den Text eingegliedert worden wären. Die seltene Chance, Argumente der antiken Kunsttheorie von einer ausgewiesenen Expertin auf erhaltene Skulpturen angewendet zu sehen, wäre mit Sicherheit höchst anregend gewesen.

Zürich

Thomas Manetsch