

Konstruktionen von Text, Körper und Skulptur in J. J. Winckelmanns
Hermeneutik der Antike

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereichs 05
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Christina Dongowski
aus Gießen

2001

Danksagung

Erst fünf Jahre nach Abgabe dieser Dissertationsschrift erscheint der Text nun im GEB. Auch wenn Dissertationen des öfteren längere Zeit in Anspruch nehmen als die idealtypischen drei Jahre, sind fünf doch ziemlich ungewöhnlich - vor allem weil diese Zeit erst nach der Abgabe verstrichen ist.

Die Umstände, die zu dieser Verzögerung geführt haben, stellen der Lehr- und Prüfungsorganisation der Justus-Liebig-Universität kein gutes Zeugnis aus, genauso wenig wie dem Graduiertenkolleg "Klassizismus und Romantik". Deswegen möchte hier ganz ausdrücklich den Menschen danken, die als Mitglieder der Universität oder als "Privatmenschen" dazu beigetragen haben, dass dieses Promotionsverfahren nach vielen Behinderungen doch noch zu einem guten Ende gekommen ist:

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Friedrich Vollhardt, heute an der Ludwigs-Maximilians-Universität in München, der die Betreuung der Arbeit noch nach deren Abgabe übernommen hat. Ohne seinen Rat und Zuspruch, diesen ungewöhnlichen Weg zu gehen, wäre ich wahrscheinlich nie promoviert worden.

Frau Rittinger vom Akademischen Prüfungsamt und Professor Martini als Vorsitzendem des Promotionsausschusses danke ich für die beherzte Entscheidung in einem Fall, der so von der Promotionsordnung einfach nicht vorgesehen war.

Gemeinsam mit Prof. Dr. Vollhardt haben mir Prof. Dr. Baumgartner und Prof. Dr. Kurz gezeigt, dass professorales und wissenschaftliches Ethos doch kein Fremdwort innerhalb meines Fachbereiches ist. Dank ihnen wurde meine Disputation zu einem versöhnlichen Abschied von der Universität.

Dass es diese Arbeit überhaupt gibt, verdanke ich vor allem Dr. Carsten Behle, Dr. Astrid Keiner und PD Dr. Lothar Schneider. Ohne ihren Rat, ihre moralische Unterstützung und ihr Vorbild sähe diese Arbeit nicht nur anders aus, ohne sie hätte ich sie vermutlich noch nicht einmal zuende geschrieben. Hilfreicher kann man nicht Freundin oder Freund sein. Danke!

Ellen Dongowski und Elisabeth Rudolf danke ich für ihr Lektorat. Ohne sie und Dr. Behle wäre die Arbeit noch unleserlicher geworden als sie es jetzt ist.

Die drei Jahre bis zum endgültigen Disputationstermin hätte ich ohne die liebevolle Unterstützung von Thomas Weise nicht so unbeschadet überstanden. Danke für Deinen Rat im Bezug auf den Umgang mit akademischen Institutionen und für Deine unverbrüchliche Zuneigung.

Zuletzt sage ich meinen Eltern Martha und Dieter Dongowski Danke. Sie haben alles getan, was in ihrer Macht stand, mir meinen Kindertraum vom Dok-

tortitel zu erfüllen. Und wir haben es geschafft - trotz allem.

Inhaltsverzeichnis

1.	Winckelmanns Stile und die Ursprünge der Kunstgeschichte	6
1.1.	Mit dem Laocoon anfangen	9
1.2.	Mit (der) Geschichte anfangen	17
1.3.	Mit dem Körper anfangen	26
1.4.	Mit dem Schreiben anfangen	31
2.	Winckelmanns Dresdner Schriften – das Schreiben einer modernen Hermeneutik der Antike	37
2.1.	Schreibstrategie als Karrierestrategie	37
2.1.1.	Winckelmanns Karriereplanung	37
2.1.2.	Karrierestrategie – Textstrategie – hermeneutische Strategie	42
2.2.	Winckelmanns Stil als konzeptionelle Entscheidung	45
2.2.1.	Situierung im zeitgenössischen Kontext	45
2.2.2.	Kontext-Verschiebungen	52
2.2.3.	Winckelmanns Stil	62
2.2.4.	Stilbrüche – Gedankensprünge	66
2.2.5.	Die Statue als Figur des Textes	72
2.3.	Ideale Kunst als natürliche autoreflexive Praxis	79
2.3.1.	Der Laocoon als theoretisches Modell	81
2.3.1.1.	„Eine edle Einfalt und eine stille Größe“	81
2.3.1.2.	Übertreibungen	87
2.3.2.	Griechische Statuen und griechische Körper	91
2.3.2.1.	Gesellschaftliche Produktion des natürlichen Körpers	91
2.3.2.2.	Der schöne (Statuen)Körper als theoretisches Model (I)	96
2.4.	Hermeneutik des Ideals und formale Analyse des Kunstwerks	103
2.4.1.	Die Un(be)greifbarkeit der idealen Form und die Autoreflexivität der Statue	103
2.4.2.	Formale (Be)Greifbarkeit und das (Sich-)Verfehlen der Malerei	109
2.4.3.	Lairesses' <i>Seleucos und Stratonice</i> als paradigmatisches Gemälde	113
2.5.	Winckelmanns Dresdner Schriften: Formulierung einer modernen Ästhetik und Hermeneutik der Antike	122

3.	In Rom: Autopsie des Statuen-Corpus, Hermeneutik des Ideals und Kunstgeschichte der Antike	127
3.1.	Genese der Geschichte der Kunst des Alterthums im Belvedere-Hof	127
3.2.	Laocoon: Körperlichkeit als Form des Ausdrucks und als Problematisierung der Schönheit	138
3.2.1.	Körperstile - Beschreibungsstile	138
3.2.2.	Protokoll einer Autopsie	141
3.2.3.	Anatomie und Physiologie als natürliches Formenvokabular des Körpers	147
3.3.	Stil: System als Geschichte, Geschichte als System	152
3.4.	Laocoon und die antike Kunstgeschichte: Pathetische Grenzwertbestimmungen, reale und ideale Körper, hoher Stil und schöner Stil	161
3.4.1.	Stil II: Körper als System von Formen und als locus der (historischen) Bewegung – Laocoon und Niobe	163
3.4.2.	Stil III: Schönheit als Beherrschung des Ausdrucks	177
4.	Winckelmanns antike Statue und die Anfänge der Kunstgeschichte	185
4.1.	Noch einmal auf Anfang: Begründung der Kunstgeschichte als autonomer Wissenschaft in Wien – Robert Zimmermann und Alois Riegl	192
4.1.1.	Zimmermanns Ästhetik als Formwissenschaft: Kunst ohne Geschichte und die historischen ‘Manieren des Vorstellens’ – Kunstgeschichte als historische Kunstkritik	194
4.1.2.	Wieder Laocoon: Der schöne Körper der Kunst und die Verführungen der Moral – Zimmermanns formalistische Rekonstruktion der idealistischen Hermeneutik nach Winckelmann	221
4.1.3.	Alois Riegls ‘Stilgeschichte’: Formanalyse ohne Ideal(e)	237
4.1.4.	Vergleichbarkeit des Unvergleichbaren – Das ‘Kunstwollen’ und der klassische Stil idealistischer Ästhetik und Hermeneutik	247
5.	Zusammenfassung	266
6.	Literatur	269
	Erklärung	288

1. Winckelmanns Stile und die Ursprünge der Kunstgeschichte

Nichts fängt einfach an, schon garnicht akademische Disziplinen oder Wissenschaften wie zum Beispiel die Kunstgeschichte. Winckelmann beginnt seine publizistische und wissenschaftliche Karriere mit der Forderung, Kunst neu anfangen zu lassen und der Rückkehr zum Ursprung.

Der erste Text, den die erste umfassende Anthologie kunsthistorischer Basistexte im angelsächsischen Raum präsentiert, ist ein Auszug aus Johann Joachim Winckelmanns *Gedancken über die Nachahmung griechischer Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*¹. Ein erstaunlicher Tatbestand bedenkt man das spezifische wissenschaftskulturelle 'setting' der Sammlung: Während Winckelmann in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung auch in der Historisierung seines hermeneutischen Verfahrens unbestrittene Gründungsfigur der Disziplin ist, obwohl er vollständig außerhalb des zeitgenössischen universitären Rahmens angesiedelt war, haben nicht-deutsche Traditionen der Kunstgeschichte wegen seiner nationalen Bedeutung mit Winckelmann ihre Schwierigkeiten. Gegen Winckelmann andere, nationale Gründungsfiguren zu profilieren hat neben der internationalen Wissenschaftskonkurrenz auch Gründe in einem theoretischen Unbehagen. Mit Winckelmann als Galionsfigur verbinden sich in den Augen von nicht-deutschen Kunsthistorikern die Besonderheiten der 'teutonischen' Methode in der Kunstgeschichte und ihr Triumph, der am Anfang des 21. Jahrhunderts aber wohl selbst schon historisch geworden ist. Das Ende der deutschen Kunstgeschichte als hegemonialem disziplinärem Modell wird auch in der genannten Anthologie markiert: Neuere methodische Ansätze, die Kunst als symbolische Praxis oder als Teil sozialer Praxen verhandeln und die, schenkt man der Auswahl Vertrauen, seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Disziplin bestimmen, kommen fast gänzlich ohne deutschsprachige Beteiligung aus.²

Was ist in der Perspektive Außenstehender die 'teutonische' Methode? Sie

¹Vgl. Johann Joachim Winckelmann, Reflections on the Imitation of Greek Works in painting and Sculpture. In: Donald Preziosi (Hg.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: 1998, S. 31-39.

²Die Abteilungen „Art as History“, „Aesthetics“, „Style“ und „History as Art“ sind auf der Ebene der Primärtexte eine sehr deutsche Angelegenheit. Chronologisch erstrecken sie sich bis in die 1930er Jahre, von da an wird Kunstgeschichte vorwiegend Art History (mit den Ausnahmen Foucault, Heidegger und Derrida). Dieser Sprachwechsel und der nachfolgende Methodenwechsel sind sehr real national motiviert: Die nazistische Theorieaustreibung in den deutschen Universitäten beendet die 'teutonische' Methode. Zu Größe und Lächerlichkeit der „teutonischen Methode der Kunstgeschichte“ formuliert von einem ihrer wichtigsten Erben vgl. Erwin Panofsky, Epilog. Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten. Eindrücke eines versprengten Europäers, S. 379-389 u. S. 394-398. In: Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: 1978, S. 378-406.

zeichnet sich vor allem durch die Verschränkung von ästhetisch-philosophischer Spekulation und historisch-philologischer Erforschung aus. Es entstehen auf der einen Seite Kunstgeschichten, bei denen es sich eigentlich um geschichtsphilosophische Entwürfe handelt, und auf der anderen Seite extreme akademische Spezialisierung. Abstraktes Theoretisieren und pedantische Gelehrsamkeit bezeichnen dabei die zwei Haltungen, die gleich weit vom eigentlichen Gegenstand und Ziel kunsthistorischer Forschung, den Kunstwerken, entfernt sind. Die im Verhältnis zur romanischen und angelsächsischen Situation früh erfolgte Institutionalisierung als akademisch-universitäre Disziplin im deutschsprachigen Raum hat die 'Verschulung' durch methodische und objektbezogene Kanonisierungen zumindest erleichtert. Gegen diese aus Abstraktionshöhe und kriterienloser Detailversessenheit zusammengesetzte Kunst- und Weltfremdheit wird eine Tradition pragmatischer Arbeit am Gegenstand gesetzt, die neue empirische Erkenntnisse, nicht theoretische Schriften produziert.³

Daß der Widerstand gegen Theorie (im umfassendsten Sinne des Begriffs), der das eigene Verfahren stattdessen durch einen empirischen Bezug auf die konkrete Realität der Gegenstände legitimiert, auch eine theoretische Entscheidung ist, die im schlechtesten Falle traditionelle methodisch-theoretische Positionen einfach weiterschleppt, gehört zu den Standardargumenten für theoretische Reflexion als methodenkritisches Innovationspotential.⁴ Das andere Standardargument ist die Forderung zur Rückkehr zu den eigentlichen Gegenständen, die das angemessene wissenschaftliche Verfahren selbst schon vorgeben. Was als Leitdifferenz der Kunstgeschichtshistoriographie nach nationalen Schulen verwendet werden kann, strukturiert generell die methodische und disziplinenhistorische Diskussion. Die polemische und theoretische Operationalisierung der Theorie-Praxis- bzw. Abstraktion-Erfahrung-Differenz gehört zu den fundamentalen Dispositiven moderner (historischer) Wissenschaft.⁵ Der 'Wille zur Wahrheit' strukturiert und stabilisiert in dieser dialektischen Argumentation den wissenschaftlichen Diskurs

³Zu den nationalen Klischees über die jeweils eigenen im Vergleich zum deutschen Kunsthistoriker bis in die 1950er Jahre vgl. E. Panofsky, Epilog. Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten, S. 380; zu den nationalen Anti-Winckelmann-Reflexen vgl. Marcel Baumgartner, Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Köln: 1998 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek Bd. 10), S. 91-95. Die härtesten Konkurrenten Winckelmanns für die Rolle des Gründungsheros sind nicht britische Dilettanten, sondern ein adliger französischer Kulturfunktionär, Caylus, und ein lokalpatriotischer römischer Graphiker und Architekt, Piranesi.

⁴So begründet auch Donald Preziosi Zweck und Aufbau der von ihm herausgegebenen Anthologie; vgl. Donald Preziosi, Introduction, S. 9f. In: D. Preziosi (Hg.): *The Art of Art History*, S. 9-12.

⁵Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main: 121994, S. 384-389.

gegen seine eigenen Wucherungen. Er definiert die im Diskurs vorgesehene Nicht-Diskursivität.⁶

Die kunsthistorische Diskussion über die Kunstgeschichte als Wissenschaft ist von einer grundlegenden Ambivalenz gegenüber der eigenen Wissenschaftlichkeit gezeichnet. Infrage stehen nicht nur spezifische Methodologien, sondern die Legitimität der gesamten Disziplin: Verfehlt die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kunst nicht gerade die Kunst an der Kunst? Wird die ästhetische Erfahrung durch kunsthistorische Analysen nicht banalisiert und in ikonographischen, stilistischen, semiotischen, sozialhistorischen, wahrnehmungsgeschichtlichen, ästhetiktheoretischen etcetera Untersuchungen zerredet? Etwas schlagwortartig formuliert, besteht die theoretische Basis der Kunstgeschichte in dem Dilemma, Wissen und Diskurse über einen Gegenstand zu produzieren, der von ihr selbst als im Kern prä- oder transdiskursiv aufgefaßt wird. Der Namen der Disziplin führt diese schwierige Konstruktion zweifach vor: Er setzt sich aus zwei Begriffen zusammen, die schon bei ihrer Zusammenfügung als problematisch, wenn nicht als gegensätzlich verstanden wurden, und der Objektbezug des Terminus ist doppeldeutig. Er bezeichnet die Wissenschaft und ihren Gegenstand. Das Verschwinden der Differenz zum Gegenstand, das Einswerden von Kunst und Wissen, scheint das Phantasma der Kunstgeschichte zu sein, die Unmöglichkeit seiner Realisierung die Logik der Forschungen zu bestimmen.

Inauguriert wird das Problem 'Kunstgeschichte' von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*. In seinem Antiken-Projekt stößt er auf die Begriffe und gibt ihnen die problematische, zukunftsweisende Konfiguration: (Kunst)Geschichte als Dialektik einer wahren Kunst und einer bis jetzt immer verfälschenden Geschichte, die in einer wahren Kunstgeschichte aufgehoben wird. Winckelmann ist vielleicht darin am eigentlichsten Begründer der Kunstgeschichte, daß er die Einwände gegen eine wissenschaftliche bzw. diskursiv-rationalistische Erfassung von Kunst selbst formuliert. Bei ihm findet sich die Sprachlosigkeit der ästhetischen Erfahrung, die einerseits die Konfrontation des Kunsthistorikers mit der Empirie der Werke fordert, andererseits in seinen Statuenbeschreibungen zur Entwicklung einer diskursiven Form führt, die die Transdiskursivität der Plastik in den ästhetischen Charakter eines literarischen Textes transformiert. Angemessen über Kunst zu sprechen, heißt das nicht Kunst machen? Winckelmanns Kunstgeschichte als ästhetischer Akt ist das Supplement für die Artefakte.

⁶Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*. Mit einem Essay von Ralf Konersmann, Frankfurt/Main: 1994, S. 13-17.

Diese Doppelung von Ästhetik und Hermeneutik, die doppelte Kunstgeschichte, als textuelles Phänomen zu rekonstruieren, ist das Ziel der folgenden Analysen: Winckelmann macht Kunstgeschichte, in dem er das Verhältnis von Text und Gegenstand neu ordnet und damit den Charakter des antiquarisch-philologischen Diskurses und des Gegenstandes, über den er geführt wird, die antiken Denkmäler, grundlegend verändert. Am Ende des Transformationsprozesses, in den Statuenbeschreibungen und in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, hat Winckelmann das Verhältnis von Kunst und Geschichte, von ästhetischem Objekt und hermeneutischem Text theoretisch und methodisch so formuliert, daß von nun an Kunstgeschichte geschrieben werden kann. Die Falsifizierung von Einzelbefunden (wie der Datierung des *Laocoon*), sowie die Ausweitung der Denkmälerbasis werden in der Logik von Winckelmanns Modell vorgenommen. Winckelmanns Antike wird zur klassischen Antike. Einer ästhetischen Theorie, die sich in der griechischen Plastik verkörpert findet, korrespondiert ein hermeneutisches Verfahren, das den kunsthistorischen Text bestimmt. Antike Plastik und moderne Interpretation gehorchen denselben Prinzipien. Sie sind Repräsentationen des Ideals vollkommener Schönheit und der Wahrheit des Menschen.

Die Grundlinien dieser neuen Ordnung von Kunst und Wissen lokalisiert die Arbeit in Winckelmanns Dresdner Schriften, ihre Ausformulierung zur Kunstgeschichte in der Doppelgestalt von ästhetischem Gegenstand und hermeneutischer Wissenschaft entsteht in Rom aus der Konfrontation mit der Realität der antiken Statuen. Leitfigur der Rekonstruktion von Winckelmanns Theoriebildung ist der *Laocoon*. In seiner Transformation vom paradigmatischen Kunstwerk der Antike zum Index stilistischer und typologischer Differenzierung und zur Einbruchstelle der Geschichte in die zeitlose Idealität von Natur und Kunst lassen sich die historische Genese und die verschiedenen Konfigurationen von Kunst und Wissen in Winckelmanns Antikenprojekt analysieren und differenzieren.

1.1. Mit dem Laocoon anfangen

Die Verfolgung der theoretischen Schicksale des *Laocoon* stellt nicht nur einen rhetorisch-heuristischen 'Trick' dar, um der mangelnden systematisch-methodischen Strenge von Winckelmanns Schriften und deren Heterogenität im wahrsten Sinne des Wortes eine Gestalt zu geben und sie als Geschichte einer Theorie darstellbar zu machen. Der Konzentration auf die Skulpturengruppe liegt zum einen ein rezeptionsgeschichtlicher Befund zugrunde: Die Formulierung, die

bis heute als eine Art Label und als sentenziöse Abkürzung für Winckelmanns klassizistische Ästhetik und sein Antikenbild fungiert, bezieht sich auf den *Laocoon*. Die Bedeutung von

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine edle Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck.“(*Gedanken über die Nachahmung*, S. 43)⁷

wird an der Statue expliziert. Der *Laocoon* als paradigmatisches Kunstwerk, in dem Winckelmann eine traditionelle klassizistisch-stoizistische Maxime und eine der barocken Lieblingsantiken verbindet, wird zum Ausgangspunkt einer Diskussion, in der das Verhältnis von Schönheit als klassizistisch geprägter Formenkanon, ethisch-moralischer Anspruch und autonomer Bereich künstlerischer Gestaltung immer wieder problematisiert wird. Selbst wenn einzelne Diskutanten (wie Goethe und Moritz) über eine eigene Anschauung der Statue verfügten, bleibt Winckelmanns textuelle Konzeption der Gruppe die zentrale Referenz. Zumindest für die deutsche ästhetische und kunsthistorische Diskussion bis weit ins 19. Jahrhundert hinein heißt über die Laokoon-Gruppe im Vatikan zu sprechen über Winckelmanns *Laocoon* zu sprechen. Seine Qualifizierung der Gruppe als griechisches Meisterwerk, in der ein umfassendes ästhetisches und hermeneutisch-kunsthistorisches Konzept seine ästhetische Evidenz erhält, ist nicht nur eine konkurrierende und mit der Etablierung archäologischer Forschungen im 19. Jahrhundert endgültig überholte Forschungsposition zu einem bedeutendem Zeugnis antiker Kunst. An diesem *Laocoon* Kritik zu üben, trifft mit der Bestimmung des kunsthistorisch-archäologischen Gründungsheros immer auch die Plastik selbst: Wird die Gruppe nicht mehr in die späte Phase der klassischen Kunstepoche der Antike datiert, sondern den späthellenistischen Kopienwerkstätten für den kaiserzeitlichen Repräsentationsbedarf zugeordnet, verliert sie mit ihrem Status als eigenständige griechische Arbeit meistens auch den Status als Meisterwerk. Archäologisch-philologische Befunde werden im Rahmen von Winckelmanns idealistischer Ästhetik formuliert und bewertet. Die Diskrepanz zwischen der theatralen und naturalistischen Gestaltung der Laokoon-Gruppe und Winckelmanns Denkmal idealer Autarkie und klassizistischer Formung führt nur auf der Ebene der Forschungsergebnisse zur Verwerfung von Winckelmanns Konzept der (antiken) Kunst. Sein Verfahren kostet die Statue mit der historischen Position den ästhetischen Wert; in der Logik seiner ästhetischen Hermeneutik bedeutet die äs-

⁷Winckelmanns Dresdner Schriften werden zitiert nach Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm u. m. e. Einleitung v. Hellmut Sichtermann, Berlin: 1968.

thetische Abwertung die Abschiebung in eine (kunst-)historisch marginale Epoche. Noch die gegenwärtige Forschung zur Gruppe befindet sich im langen Schatten von Winckelmanns *Laocoon*: Trotz der Aufwertung der hellenistischen Kunst, die nicht mehr als Dekadenzerscheinung der klassischen Antike, sondern als eigenständiger Epochenstil verstanden wird, ist die Laokoon-Gruppe durch die Funde von Sperlonga wieder Gegenstand einer Debatte um ihren ästhetischen Wert. Die Zuordnung der Signatur Athanodoros, Hagesandros und Polydoros von Rhodos zu einer frühkaiserzeitlichen Kopistenwerkstatt, die sich auf Marmorrepliken hellenistischer Bronzeplastik spezialisiert hatte, scheint zwar die klassische Identifizierung der Statuengruppe im Vatikan mit der von Plinius genannten zu bestätigen. Was dann aber in der *Historia naturalis* gefeiert wird, ist das Können von Kopierern. Als Kopie verliert die Skulptur die ästhetische Bedeutung wieder, die sie durch die Neubewertung vor allem der pergamenischen Plastik erhalten hatte. Sie hört auf, ein Kunstwerk zu sein, und wird zum Supplement eines griechischen Meisterwerks, das nicht mehr existiert: Die berühmte Marmorskulptur ist die Nachahmung der, geschichtsphilosophisch betrachtet, letzten pergamenischen Bronze, die die Machtübergabe an die römische Republik legitimiert und repräsentiert.⁸ In der Begründung der eigenen imperialen Ansprüche käme der kaiserzeitlichen Skulptur also eine zentrale Rolle zu, mit der sie wiederum aus dem Status der schlichten, wenn auch sehr guten Kopie in den eines künstlerischen Originals eintreten könnte, dem auch die formale Qualität der Statue eher entspräche.⁹

⁸Pergamon und Rom haben ihren mythologischen Ursprung im Untergang Trojas. Für die geordnete Übergabe des attalidischen Königreichs an die römische Republik 133 vor Christus, die durch die Einsetzung der Republik als Erbe des letzten Königs geschieht, spielt diese mythologische Verwandtschaft eine zentrale Rolle. Die originale Laokoon-Bronze ist in der machtpolitischen Konstellation im 2. Jhdt. v. Chr. eine friedenserhaltende Maßnahme und politisches Programm: Der Untergang des trojanischen Priesters ist eine metonymische Darstellung des Falls von Troja und seine Erklärung. Hybris als Fehleinschätzung der Lage und Auflehnung gegen das Schicksal provozieren die Zerstörung Trojas. Die Plastik ist adressiert an noch vorhandene Großmachtsphantasien der pergamenischen Oberschicht, der das Schicksal Trojas als warnendes Beispiel vorgeführt wird, und an Scipio Africanus, der schon Karthago und Numantia zerstört hatte. Dem römischen Feldherrn wird zum einen die Verwandtschaft von Pergamon und Rom vor Augen geführt, zum anderen die Kooperationsbereitschaft der Attaliden demonstriert. Zum gesamten Komplex dieser Deutung und Datierung der Laokoon-Gruppe, in der die kaiserzeitliche Skulptur nur als sehr gute Kopie der pergamenischen Originalbronze eine Rolle spielt vgl. Bernd Andreae, *Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten*, Frankfurt/Main: 1991; v.a. S. 5-13 u. S. 82-85.

⁹Diese Argumentation zugunsten des Belvedere-Laokoons als autonomem Kunstwerk folgt den Ausführungen von German Hafner, *Die Laokoon-Gruppen. Ein gordischer Knoten*, hg. v. Bernd Andreae für die Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Stuttgart: 1992 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz; Jg. 1992, Nr. 5), v.a. S. 39-46. Gegen die Interpretation (bzw. Nicht-Interpretation) der Skulptur als Kopie der frühen Kaiserzeit bestimmt Hafner sie als augusteisches Original, das zur persönlichen Mythologie von Augustus als Stifter der Pax Romana gehört. Sie ist nicht identisch mit der von Plinius gefeierten Gruppe, deren Zugehörigkeit zu

Die hermeneutische Zirkellogik von Winckelmanns Antiken-Ästhetik und ihre immanente Normativität manifestiert sich in der gegenwärtigen Laokoon-Debatte nicht mehr in der Datierungsfrage, sondern im Streit um Original oder Kopie. Die hermeneutische Perspektive auf die Statue, die sie als Element der politischen Selbstrepräsentation begreift, erlaubte es, die Frage nach der Bedeutung der verschiedenen Stilmerkmale anders als in der Opposition von Original und Kopie zu stellen. Ästhetische Qualität, die nur am und als Original lokalisiert werden kann,¹⁰ operiert in dieser Debatte immernoch als transhistorische Norm, die den konkreten künstlerischen Artefakten ihren historischen Platz anweist. Nach knapp fünfhundert Jahren Forschungsgeschichte gibt es keine sichere Datierung der Laokoon-Gruppe mehr: Handelt es sich um ein augusteisches Originalwerk, die frühkaiserzeitliche Kopie einer pergamenischen Bronze oder ein kaiserzeitliches Original?¹¹

Die Unsicherheit über ihren historischen Status, die die gegenwärtige archäologische Diskussion der Skulptur bestimmt, steht in einem fast schon plakativen Gegensatz zu der Bestimmtheit, mit der Winckelmann den *Laocoon* als griechisches Meisterwerk behandelt. Der chronologische beziehungsweise chronotopische Unterschied bezeugt die Mächtigkeit von Winckelmanns Konzeption der (antiken) Kunstgeschichte und ihre Historizität. Zur Leitfigur einer Rekonstruktio-

der Kopistenwerkstatt von Sperlonga Hafner akzeptiert. Der Vatikan-Laokoon ist stattdessen eher als Vorbild für die von Athanodoros, Hagesandros und Polydoros gefertigte und von Plinius beschriebene Kolossalstatue zu sehen, bei der es sich laut Hafner nicht um eine Kopie im strengen Sinne handelte, sondern um ein Pasticchio berühmter Laokoon-Darstellungen, die für den groben Geschmack neureicher Emporkömmlinge gedacht war. Daher die Gruppen im Titel der Abhandlung. Ich verwende für die Paraphrase seiner Argumentation den Konjunktiv, weil Hafner außer der ästhetischen Qualität der Belvedere-Skulptur, die er neben stilistischen Verwandtschaften mit augusteischer Großplastik vor allem aus der besonderen Rolle ableitet, die die Gruppe in der deutschen Ästhetik-Tradition seit Winckelmann spielt, keine historischen oder archäologischen Belege für den Zusammenhang mit Augustus und die Existenz einer weiteren, späteren Laokoon-Statue hat. Außerdem läge m. E. in der Interpretation der Gruppe als Darstellung der *translatio imperii*, in der die Merkmale des pergamenischen Stils jenseits von Kopie- und Plagiatsfragen Bedeutung haben, ein Ausweg aus dem Dilemma von Originalität und Epigonalität, in dem sich die Statue quasi und immer noch befindet. Der fast schon postmoderne Stilpluralismus der römischen Kunst und die ausgeprägt museale und kompilatorische Tendenz der imperialen Kulturpolitik machen die Kaiserzeit zu einem bevorzugten Gegenstand für eine archäologische Version der Rezeptionsforschung bzw. kulturwissenschaftlicher Ansätze; vgl. Paul Zanker, *Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom*. In: Adolf H. Borbein, Tonio Hölscher, Paul Zanker (Hg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin: 2000, S. 205-226.

¹⁰Beide Positionen folgen dieser Argumentations, nur in verschiedener Richtung der Kausalkette, deren normative Hintergrundannahmen dabei deutlich werden. Auf die aporetische Struktur von Datierungsdiskussionen, die hauptsächlich mit stilistischen Argumenten arbeiten (müssen), weist Andreae in der Einleitung zu Hafners Abhandlung hin; vgl. Bernard Andreae, Vorwort des Herausgebers, S. 5f. In: G. Hafner, *Die Laokoon-Gruppen. Ein gordischer Knoten*.

¹¹Zu den drei genannten Forschungspositionen vgl. den Literaturbericht in G. Hafner, *Die Laokoon-Gruppen. Ein gordischer Knoten*, S. 47-55.

on seines ästhetisch-hermeneutischem Antiken-Projekt wird die Laokoon-Gruppe nicht nur wegen dieser Differenz, die an der radikalen Entwertung des *Apollo Belvedere* noch deutlicher zutage träte,¹² sondern weil dieser Unterschied den Blick auf die Rolle lenkt, die das Fiktionale und Phantasmatische in diesem Projekt spielen: Winckelmann beschreibt seinen *Laocoon* im Gegensatz zum *Apollo* und *Torso Belvedere*, den zwei anderen berühmten Statuen, die sich der deutschen Geistesgeschichte als Beschreibungen Winckelmanns tradiert haben, vor jeder autoptischen Erfahrung. Dem hermeneutischen Konzept des hermeneutischen Horizonts läßt sich so eine Wendung ins Radikalsubjektive geben, das durch den Erfolg der Beschreibung und des gesamten Projekts nicht einfach als Idiosynkrasie eines märkisch-sächsischen Antiquars verbucht werden kann.

Kritiker der deutschen idealistischen Ästhetik und der Weimarer Klassik operieren denunziatorisch mit diesem biographischen Kurzschluß, wenn sie die Beschränkung auf die klassizistische Formensprache als Spätfolge oder -form der sexuellen Präferenzen ihrer Gründerfigur bezeichnen.¹³ An sich nicht zwangsläufig negativ, wie ihre Verwendung in genealogisch-diskursanalytischen Lektüren zeigt, wird die Identifikation von Winckelmanns 'Homosexualität' und dem klassizistischen Formenkanon als ästhetischer Norm zur denunziatorischen Kritik in einem Kontext, für den Heterosexualität und Homophobie natürlich und Wissenschaft eine Form des interesselosen Wohlgefallens ist. Argumentative Analogien ergeben sich dabei zu den wissenschafts- bzw. geistesgeschichtlichen Rekonstruktionen von Winckelmanns Kunstgeschichte, die sie als geniale Tat, nicht als Produkt theoretischer Operationen ansehen. Die individuelle Präferenz für schöne junge Männer wird als eine spezielle Form der glücklichen Koinzidenz von interpretatorischen Horizont bei modernem Interpret und antiken Künstlern ('platonische Jünglingsliebe') referiert.¹⁴ Wiederum umgekehrt argumentieren historische Ansätze, die die platonistische Ästhetik und den pädagogischen Impetus der her-

¹²Zur Abnahme der Bedeutung des *Apollo Belvedere* innerhalb des Kanons im 19. Jhd. vgl. Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven, London: 1994, S. 150. Die Gründe ähneln denen für die Abwertung der Laokoon-Gruppe. Das absolute griechische Meisterwerk entpuppte sich als römische Kopie, seine anatomisch inkorrekten Proportionen wurden zu ästhetischen Fehlern. Vor allem aber sein fast schon neo-klassizistisch wirkender Stil wurde ihm spätestens in der 2. Hälfte des 19. Jhdts. zum Verhängnis, als sich eine gewisse Archaisierung und Verwilderung des klassischen Antikenbildes auch in breiteren bildungsbürgerlichen Schichten durchsetzt. Für die Laokoon-Gruppe führte das zur erneuten Aufwertung ihrer expressiv-realistischen Qualitäten.

¹³Vgl. Hellmut Sichtermann, *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München: 1996, S. 97-106. Sichtermann referiert die These, daß es sich beim deutschen Klassizismus um eine psychosexuelle Störung handelt. Er selbst vertritt die 'Platonismus'-These.

¹⁴Exemplarisch findet sich diese Interpretation in der Einleitung H. Sichtermanns zu den Kleinen Schriften; vgl. Hellmut Sichtermann, *Einleitung*, S. XIX-XXIV. In: *KS*, S. XI-XXXV.

meneutischen Theorie seines Antiken-Projekts affirmativ als doppelcodierte Manifestation homosexueller Identität und Praxis lesen.¹⁵

Alle drei Positionen gehen davon aus, daß Winckelmann (genauso wie Platon) homosexuell war. Sexuelle Orientierung als Basis personaler Identität und psychobiologisches Faktum sind moderne Konzepte, die aus dem medizinisch-psychopathologischen Kontext der 2. Hälfte des 19. Jhdts. stammen. In diesem Sinne waren weder Platon, noch Winckelmann homosexuell, aber sie sind es auf verschiedene Weisen nicht gewesen. Interpretiert man Homosexualität, wie sexuelle Orientierungen bzw. geschlechtliche Markierungen generell, als Teil und Effekt sozialer und diskursiver Praxen, ergeben sich Differenzierungsmöglichkeiten, die die Oppositionen 'homo-hetero' und 'offen-geheim' analytisch und historisch aufbrechen. Für die Winckelmann-Forschung führt das zumindest teilweise zur Differenzierung zwischen den Texten, der historischen Person und modernen Formen homosexuellen Verhaltens. Erotische Rhetorik, platonistische Theoriestücke, biographische Anekdoten und zeitgenössischer Freundschaftskult können im Konzept der 'homosozialen Beziehung(en)' kultur- und mentalitätshistorisch, theorie- und wissenschaftspolitisch kontextualisiert, nicht auf Homosexualität als wesenhaftes Konstituens Winckelmanns homogenisiert werden. Die Auflösung eines identitären Begriffs von Homosexualität, der eine soziale Praxis zum Persönlichkeitskern (dann devianter) Subjekte macht, zugunsten des Konzepts der 'Homosozialität' führt nicht zu den Befürchtungen wissenschaftlicher Positionen, die die Geschichtsschreibung von Minderheiten explizit als Form aktiver Identitätspolitik begreifen. Gerade die Herrschaft des heterosexuellen Diskurses sichert die praktische und politische Relevanz einer theoretischen Modellierung, die die Muster und Beziehungsformen aller Arten geschlechtsspezifischer Zusammenhänge (wie das exklusiv männliche klassische Bildungssystem) umfaßt. Ihr Rekurs auf essentialistische und biologische Argumente ist einerseits unvermeidbar und andererseits taktischer Natur. Eine explizite 'gay studies'-Perspektive betont deswegen die Anschließbarkeit von Winckelmanns Texten für die Konstruktion einer modernen homosexuellen Sensibilität, die nicht als monolithische personale Identität, sondern als sich ständig im Fluß befindender Bereich sozialer Praxen

¹⁵Vgl. Paul Derks, Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850, Berlin: 1990, S. 174-231. Ganz ähnlich argumentiert schon Hans Mayer, der die sozialhistorische Problematik als produktiven Faktor stärker miteinbezieht: Winckelmanns Ästhetik wird nicht nur als Camouflage, sondern als Theoretisierung des neuen Doppellebens gelesen, das der bürgerliche Identitätsterror provoziert. Ästhetizistischer Platonismus ist nicht eine Tarnung für die eigentliche Homosexualität, sondern ist die Form der Homosexualität unter den Bedingungen repressiver bürgerlicher Moralvorstellungen; vgl. Hans Mayer, Außenseiter, Frankfurt/Main: 1981, S. 198-206.

gefaßt wird.¹⁶ In gewisser Weise nehmen Verfechter dieser Perspektive den Befund, Winckelmanns Ästhetik und Hermeneutik stehe im Zusammenhang mit seiner sexuellen Orientierung ernster als selbst dessen kritisch gesinntesten Urheber. Humanistisches Bildungsideal, idealistische Ästhetik und die hermeneutischen Wissenschaften werden als quasi erotische Obsession des deutschen Bildungsbürgertums interpretierbar.¹⁷ Winckelmanns 'leidenschaftliche Fiktion'¹⁸ erscheint

¹⁶ Die Grundlage dieses poetischen Interpretationsmodells (im ursprünglichen Sinne von Wissen als Praxis) finden sich in den Theorien nicht-identitärer Subjektivität als personale Praxis bei Foucault und Deleuze/Guattari; vgl. Michel Foucault, Der „Anti-Ödipus“ – eine Einführung in eine neue Lebenskunst. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Haidi Paris, Stefan Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: 1990, S. 429-433. Es handelt sich um den Wiederabdruck der Übersetzung der Einleitung, die Foucault für die amerikanische Ausgabe von Deleuze/Guattaris *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* verfaßt hatte. Mit einem im Effekt ganz ähnlichen Ansatz, das Konzept 'Homosexualität' radikal zu historisieren und zu textualisieren arbeitet Heinrich Detering, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Man*, Göttingen: 1994, S. 9-32. Detering hält explizit gegen diskursanalytische Positionen an so etwas wie einer eindeutigen Autorintention fest, gerade weil es sich um homosexuelle Autoren handelt.

¹⁷ Vgl. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, London: 1994, S. 113-223, Simon Richter, Patrick McGrath, *Representing Homosexuality: Winckelmann and the Aesthetics of Friendship*. In: *Monatshefte* Bd. 86, Hft. 1, 1994, S. 45-58, Whitney Davies, *Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History*. In: *Journal of Homosexuality*, Bd. 27, Hft. 1/2, 1994, S. 141-159 (Wiederabdruck in Donald Preziosi (Hg.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, New York: 1998, S. 40-51), sowie Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*, Detroit: 1992, S. 38-61. Richter u. McGrath führen den Begriff Homosozialität in Anlehnung an Foucault für die Diskussion des Zusammenhangs von Theorie und Praxis bei Winckelmann ein, auch um gegen sozialhistorische Rekonstruktionen seines empfindsamen Freundschaftskultes dessen Erotisierung bzw. Sexualisierung präsent zu halten; vgl. S. Richter, P. McGrath, *Representing Homosexuality: Winckelmann and the Aesthetics of Friendship*, S. 45f. u. S. 56f. Zur Funktion des Freundschaftskultes bei Winckelmann als Ersatz und Vorstufe einer bürgerlichen Öffentlichkeit vgl. Martin Disselkamp, *Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom*, Tübingen: 1993, S. 291f. u. Hans-Georg von Arburg, *Das Kunstwerk als Freund. Eine Leitidee Winckelmanns mit Folgen für die frühe Kunstgeschichte*, S. 528-533. In: Ferdinand von Ingen, Christian Juraneck (Hg.), *Ars et Amicitia Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher*, Amsterdam u.a., S. 503-533. Von Arburg betont, daß es sich beim Modell freundschaftlichen Umgangs im Gegensatz zum Modell Liebe gerade nicht um ein Verhalten handelt, daß individualistische Differenzierungen und Adressierungen vornimmt, sondern darauf bedacht ist, diese gerade auszu-schließen. Winckelmanns Platon-Adaption diene daher der Abwendung des 'Triebverdachts', nicht der Verhüllung eines Begehrens. Quasi-öffentliche Freundschaftsbriefe, die Widmungen der veröffentlichten Schriften und die 'echten' Liebesbriefe (v.a. an Berg) seien deswegen zu differenzieren. Die überall anzutreffende erotisch-sexuelle Semantik, die zumindest in moderner Perspektive die Grenzen wieder verwischt, wird von Arburg als Index des sinnlichen Potentials interpretiert, das durch das ästhetische Bildungserlebnis sublimiert werden soll. Die systemtheoretische These, daß die Vorliebe der empfindsamen Epoche (1740-1775) für zweideutige Bilder und Figuren als programmatische Semantik eines Gesellschaftssystems zu verstehen ist, das sich von der personalen stratifikatorischen Differenzierung auf die funktionale Differenzierung in gegeneinander abgeschlossene Subsysteme umstellt, führt Albrecht Koschorke aus. Die Sexualisierung des Vokabulars und die Fetischisierung der Kommunikationsmedien bzw. -organe dient zur Überbrückung fundamentaler Inkommunikabilität, die wiederum körperliche-sinnliche Praxis ins Vorsprachliche und Unbewußte gesellschaftlicher

wieder im Wille zum Wissen des ästhetisch-hermeneutischen Diskurses, der die 'edle Einfalt und stille Größe' der griechischen Meisterwerke zu seiner Grundlage gemacht hat.

Daß das 'Thema Homosexualität' ein wunder Punkt der deutschen Forschung ist, die bis jetzt kaum auf die angelsächsischen Ansätze reagiert hat, zeigt vor allem die immer wieder geführte Debatte um Winckelmanns Ermordung. Die Besonderheit seines Todes bildete schon für die nachfolgende Generation der deutschen Klassiker das biographische Symbol für die Brüchigkeit des idealistisch-humanistischen Diskurses. In der Blindheit für die Wirklichkeit der ortlosen Unterschichten des aufgeklärten Zeitalters, die noch von keinem Humanitäts- und Bildungsideal angesprochen worden sind, wird dessen Doppelbödigkeit sichtbar.¹⁹ Daß es sich bei Winckelmanns Tod nicht um den Prototyp des klassischen Tod des Ästheten qua Homosexuellen handelt, muß immer wieder konstatiert werden.²⁰ Diskursanalytische Untersuchungen wiederum, die mit dem Konzept der

Kommunikation verbannt. Was bleibt, ist Schriftverkehr; vgl. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: 1999. Die These ist soweit plausibel, als sie die Rhetorik der Texte innerhalb des gesellschaftlichen Prozesses funktional zu bestimmen sucht. Sie erhält ihre systematische Stringenz aber weniger aus der Analyse semantisch-diskursiver Verschiebungen, sondern aus dem zugrundegelegten systemtheoretischen Gesellschaftsmodell. Obwohl es Koschorke um Differenzierungen geht, wird die diskursive und soziale Gemengelage zwischen 1750 und 1800 von seiner Mediologie eher eingegeben, als rekonstruiert.

¹⁸Die Formulierung 'leidenschaftliche Fiktion' stammt aus dem Umkreis der gender- und gay/queer-studies. Sie bezeichnet in Absetzung von der hermeneutischen Konzeption des interpretatorischen Standpunktes, der dessen Subjektivität durch Historisierung und das Konzept der Autorschaft universalisiert, die jeweilige konkrete historische (auch biographische) Sprechposition deutlich zu machen. Diese Sichtbarmachung betrifft sowohl die Position dessen, der spricht, als auch die dessen, über den gesprochen wird; vgl. Theresa de Lauretis, *Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität*, Frankfurt/Main: 1999, S. 12f.

¹⁹Zentral sind dabei die nekrologischen Texte von Herder und Goethe; vgl. Heinrich Detering, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, S. 42-47 u. S. 76-77; Hans Mayer, *Außenseiter*, S. 198-206. Mayer und Detering bewerten mit fast denselben Argumenten die Positionen von Herder und Goethe zu Winckelmanns Homosexualität völlig gegensätzlich.

²⁰Die Verschiebungen im gegenwärtigen öffentlichen Diskurs über Homosexualität, in dem offene homophobische Positionen nur noch unter dem Verdikt der politischen Inkorrektheit oder als Inszenierung konservativer Dissidenz möglich sind, haben in der Auseinandersetzung um Winckelmanns Tod zu seltsamen Blüten geführt: Vertreter einer hermeneutisch-geistesgeschichtlichen Interpretation übertreffen sich gegenseitig in der Affirmation von Winckelmanns sexueller Orientierung; vgl. Markus Käfer, *Zu Winckelmanns 'Homo-Imagination, Homoerotik, Homosexualität'*, In: *Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft* Hft. 59, 1996, S. 36f.; Hellmut Sichtermann, *Nachtrag. Zu Markus Käfers Literaturbericht*. In: *Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft*, Hft. 60/61, 1997/98, S. 36-41. Zum andern wird nicht mehr die Undenkbarkeit bzw. Unwahrscheinlichkeit einer ökonomisch-sexuellen Beziehung zwischen Winckelmann und Francesco Arcangeli dargelegt, sondern generell bestritten, daß der Mann, der in Triest von einem Gelegenheitskriminellen ermordet wurde, Winckelmann war; vgl. Hein van Dolen, *Mord in Triest. Der Tod von Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) aus einer neuen Sicht*. Stendal: 1998 (Akzidenzen 10. Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft). Mit dieser drehbuchreifen Volte braucht die aufgrund der Quellenlage und den konkreten Bedin-

Homosozialität die sozialen und diskursiven Praktiken Winckelmanns und des sich von ihm ableitenden ästhetisch-hermeneutischen Diskurses differenziert beschreiben können, kennen den Mordfall Winckelmann nicht als dringlich zu lösendes wissenschaftliches Problem.

1.2. Mit (der) Geschichte anfangen

Die Geschichte der modernen Ästhetik und Kunstgeschichte ließe sich entlang der theoretischen und interpretatorischen Schicksale des *Laocoon*, wie er als ästhetisches Phanasma von Winckelmann produziert worden ist, als Geschichte einer Obsession schreiben, die sich immer wieder in den gleichen Mustern erschöpft.²¹ Sie läßt sich als permanentes Voranschreiten hin zu einer gesicherten wissenschaftlichen Erkenntnis erzählen, deren Wahrheit die Angemessenheit der Theorie und des methodischen Zugriffs bestätigt, und als konsequentes Verfehlen der Realität der Kunst(werke), deren ästhetischer Eigensinn den wissenschaftlich-theoretischen Diskurs zu immer neuen Anstrengungen treibt, sie in den (Be-)Griff zu bekommen.

In der Geschichte vom wissenschaftlichen Fortschritt innerhalb der Archäologie hat Winckelmann die antiken Bildwerke als eigenständige Form kultureller Praxis, als Kunstwerke, erkannt und damit aus der antiquarischen Kuriositätensammelei und aus den philologischen Textkommentierungen eine eigenständige historische Wissenschaft gemacht. Sein normativ-ästhetischer Ansatz wiederum beschränkt den Gegenstandsbereich seiner Archäologie auf die Gattungen der Hochkunst und engt dadurch den hermeneutischen Horizont der historischen In-

gungen der juristischen, ökonomischen und sexuellen Diskurse im Triest des Jahres 1768 eindeutig nicht beantwortbare Frage nach der Bedeutung von Winckelmanns 'Veranlagung' für das Täter-Opfer-Verhältnis nicht mehr gestellt zu werden. Zu den kriminalhistorischen Hypothesen vgl. Cesare Pagnini, Einführung, S. 15-17 u. S. 160f. In: Cesare Pagnini (Hg.), Mordakte Winckelmann. Die Originalakten des Kriminalprozesses gegen den Mörder Johann Joachim Winckelmanns (Triest 1768), übersetzt und kommentiert v. Heinrich Alexander Stoll, Berlin: 1965 (Jahresgabe 1965 der Winckelmann-Gesellschaft Stendal), S. 9-17 u. S. 160f.

²¹Als Geschichte der *Laocoon*-Figur wird sie ganz besonders deutsch, nicht nur wegen des germanistischen Blickwinkels ihrer Verfasser. An ihr kristallisiert sich seit Winckelmann die Diskussion zwischen idealistischer und realistischer Kunstauffassung; vgl. Hans Althaus, *Laocoon. Stoff und Form*, Bern: 1968 (klassisch hermeneutisch); H. B. Nisbet, *Laocoon in Germany: The Reception of the Group since Winckelmann*, in: *Oxford German Studies*, Bd. 10, 1979, S. 22-63 (rezeptionsgeschichtliche Darstellung), Mathias Mayer, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg: 1997 (dekonstruktive Relektüre der hermeneutischen Tradition), Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain (Analyse der diskursiven Praxen, in denen die deutschen Klassiker den Körper zu formen suchen). Zur Affinität von 'teutonischer Methode' und Laocoon-Gruppe* vgl. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, S. 244.

terpretation ein. Erst das 19. Jahrhundert überwindet Winckelmanns klassizistische Griechennorm, die zu krassen Fehldatierungen geführt hat, durch historische Betrachtung im eigentlichen Sinne.²²

In der Ästhetikgeschichte gilt Winckelmann als Exponent der ästhetischen Wende um 1750, als eine Art historisch-praktisches Pendant zu Alexander Gottlieb Baumgarten, der dessen *cognitio sensitiva* den angemessenen Gegenstand liefert und so die Zuspitzung der Ästhetik auf Kunstphilosophie im deutschen Idealismus mitvorbereitet.²³

Als Gründungsfigur ist die Bedeutung innerhalb einer fortschrittsorientierten Historiographie der Kunstgeschichte klar. Mit Winckelmann fängt alles überhaupt erst an, zumindest neu an, in der Originalität des Anfangs finden sich aber noch deutliche Spuren der gestürzten Tradition: Klassizistischer Formenkanon, normativer Stilbegriff und die Neigung zur gelehrten Spekulation schränken die Möglichkeiten der Kunstgeschichte ein, den gesamten Bereich der Kunst historisch und ästhetisch adäquat zu erfassen.²⁴

²²Die jüngste Einführung in das Studium der Archäologie referiert so Winckelmanns disziplingeschichtliche Bedeutung; vgl. Adolf. H. Borbein, Tonio Hölscher, Paul Zanker, Einleitung, S. 11. In: A. H. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (Hg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, S. 7-21.

²³Winckelmanns Verachtung der zeitgenössischen Schulphilosophie stützt seine Interpretation als praktisches Pendant zu Baumgarten, dessen Originalität und Bedeutung gerade in der Frontstellung zur systematisch-theoretischen Philosophie fällt, vgl. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln: 1986, S. 403-408; ganz ähnlich schon bei Alfred Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Mit einem Nachwort zum Neudruck*, Darmstadt: 1967 (Reprographischer Nachdruck Halle 1923), S. 104-107. Systematische Rekonstruktionen von Winckelmanns Schriften als ästhetischer Theorie stoßen schnell auf die Heterogenität der philosophischen Argumentation und die Traditionalität der Argumente, die sie mit Winckelmanns historischer Position als Vorläufer der idealistischen Ästhetik erklären; vgl. Peter Szondi, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, S. 20-64. In: Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, hg. v. Senta Metz u. Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt/Main: 1974, S. 13-264. Positive Profilierungen Winckelmanns als Ästhetik- bzw. Kunsttheoretiker verfahren dagegen vorwiegend immanent. Der theoretische Bezugsrahmen wird dadurch von Winckelmann selbst (und den apologetischen Interessen der Interpreten) vorgegeben; vgl. Gottfried Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik mit Benutzung der Pariser Manuskripte*, Berlin: 1933; Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg: 1986.

²⁴Auch hier sei als genereller Beleg auf eine Einführung in die Disziplin verwiesen: Marcel Baumgartner, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Köln: 1998 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek Bd. 10), S. 37-43 u. S. 89-95. Baumgartner bricht die teleologische Richtung der üblichen disziplingeschichtlichen Darstellungen, die er in der Rede vom 'Ende der Kunstgeschichte' zitiert, auf, indem er zeitgenössische Kritiker und Konkurrenten Winckelmanns seine Position kommentieren läßt. Herder als eigentlicher 'Vater' des Historismus nimmt einerseits dessen Vorwurf, es mangle Winckelmann an eigentlichem historischem Verständnis, vorweg, andererseits stellt er die Notwendigkeit einer strengen Konzeption im Angesicht der antiken Materialfülle heraus, also den eminent wissenschaftlichen Sinn der Theorie.

Schreibt man Wissenschafts- oder Theoriegeschichte der Kunst in der Perspektive einer Logik der Verfehlung dreht sich die Bewertung um, ohne daß sich die Beschreibung von Winckelmanns konzeptioneller Leistung signifikant ändert: Er erkennt, daß die Bedeutung der antiken Bildwerke in ihrem Kunstsein besteht, das ihre Zugehörigkeit zu konkreten historischen Situationen und ikonographischen Traditionen transzendiert. Als Kunstwerke bewahren sie Erfahrungen auf eine Weise auf, die sich von philologischen und historischen Methoden nicht erschließen lassen. Winckelmanns Sprung von der normativen Kunsttheorie und antiquarischen Gelehrsamkeit zu einer Wesensschau der Kunst in den Statuenbeschreibungen reflektiert dieses vorbegriffliche Erlebnis als theoretische und stilistische Transformation. Über Kunst zu sprechen bedeutet seit Winckelmann im kunsthermeneutischen Diskurs, daß sich das Eigentliche der ästhetischen Erfahrung dort nicht sagen läßt. Die Ergebnisse seiner archäologischen und kunsthistorischen Forschungen sind zwar genauso überholt wie seine stilgeschichtliche Methodik, die die Einmaligkeit des Kunstwerks in seine historische Stellung auflöst, verbindlich und wegweisend bleibt Winckelmann als Subjekt ästhetischer Erfahrung und als Neuentdecker des klassischen Humanitätsideals.²⁵

²⁵Der von der ästhetischen Erfahrung ergriffene Winckelmann, der in der griechischen Kunst das Humanitätsideal entdeckt, ist für die Herausgeber der *Kleinen Schriften* der einzige Grund für die historisch-kritische Edition und steuert die Auswahlkriterien; vgl. Hellmut Sichtermann, Einleitung, S. XI-XV u. S. XXXIII-XXXV. In: J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften*, S. XI-XXXV. Sichtermanns wissenschafts- und ideengeschichtliche Einschätzung stützt sich auf die Untersuchungen von Walter Rehm, nach dessen Tod er die Herausgeberschaft der *Kleinen Schriften* übernommen hatte. Rehm interpretiert Winckelmann im Anschluß an Goethe, der ihn als Präfiguration des eigenen humanitären Bildungsprogramms darstellt; vgl. v.a. Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Bern, München: 1968, S. XXX. Im Sinne dieses klassischen Kunst- und Bildungsbegriffs nur konsequent beginnt Rehm die geplante Gesamtausgabe von Winckelmanns Schriften mit der historisch-kritischen Edition der Briefe, um dann von einer Edition der großen archäologisch-kunsthistorischen Abhandlungen, v.a. der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, abzurücken. Im Gegensatz zu den in den *Kleinen Schriften* versammelten Texten und Entwürfen seien sie von nur noch historischem Interesse; vgl. H. Sichtermann, Einleitung, S. XI. Schon für Wilhelm Waetzold ist Winckelmann bedeutend als Vollbringer einer historischen Tat für Kunst, deutsche Nation und Sprache; vgl. Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker I. Von Sandrart zu Rumohr*, Leipzig: 1921, S. 51-73. Waetzold bezieht sich zustimmend auf Goethes Diktum, daß man beim Lesen von Winckelmanns Schriften nichts lernt, sondern etwas wird; vgl. a.a.O., S. 73.

Bis heute gibt es keine historisch-kritische Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthum*. Dieses im Blick auf die umfassende wissenschafts- und kulturgeschichtliche Bedeutung des Werkes verwunderliche und auch für diese Arbeit mißliche Fehlen scheint Effekt genau dieser Bedeutung zu sein. Winckelmanns *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums* und seine Pläne einer verbesserten Neuauflage ermuntern die nächste Forschergeneration dazu, sich die *Geschichte der Kunst des Alterthums* als stilhistorisches System anzueignen, dessen Lücken und Fehler durch die jeweils neueste Forschung auszufüllen ist. Das Werk verschwindet im wörtlichen Sinne im Erfolg des theoretischen und methodischen Entwurfs. Dieses Verschwinden dokumentiert auch den anti-theoretischen Reflex der jungen Wissenschaften, die sich nun an die gerade gewonnene Sicherheit ihrer Gegenstände halten. Zur Geschichte der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in der Frühzeit von Archäologie und Kunstgeschichte als universitä-

Im Bild von Winckelmann als einem ‘Genie der Kunstbetrachtung’ konvergieren zwei scheinbare disparate Traditionen der kritischen Einschätzung seiner historischen Bedeutung²⁶: Den Vertretern (und Historikern) eines strengen historistischen Geschichtsbegriffs ermöglicht Winckelmanns ästhetischer Enthusiasmus einen Ausweg aus dem Dilemma, das die Koexistenz von normativer Perspektive und Entwicklungsbegriff für sie darstellt. Winckelmanns hermeneuti-

ren Disziplinen vgl. Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/Main: 1979, S.110-115. Weniger als fast bewußtloses Aneignen, denn als komplizierten und widersprüchlichen Prozess der Transformation beschreibt Suzanne L. Marchand die Bedeutung von Winckelmanns Ästhetik und Hermeneutik der Antike für die traditionellen universitären Altertumswissenschaften. Die erneute Dominanz der antiquarisch-philologischen Methode gegenüber den stilgeschichtlich-hermeneutischen Verfahren sieht sie weniger als Beleg für konservative Positionen und die nur oberflächliche Auseinandersetzung mit Winckelmanns Konzept, sondern als Reaktion auf dessen methodische Ambivalenzen. Die akademischen Antiquare und Philologen adaptieren natürlich das an Winckelmann, was ihnen methodisch entgegenkommt. In der preussischen Universitätsreform wiederum erfolgte die Umsetzung von Winckelmanns antikem Humanitätsideal auf umfassender praktischer Ebene, die die Differenzierung der Altertumswissenschaften in die modernen Geisteswissenschaften institutionalisiert und forciert; vgl. Suzanne L. Marchand, *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany. 1750-1970*, Princeton: 1996, S. 7-74.

²⁶Zur Konvergenz von historischer und ästhetisch-kunstwissenschaftlicher Winckelmann-Kritik in dessen idealistischen Kunstkonzept, das von beiden Positionen letztendlich affirmiert wird, vgl. Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg: 1986, S. 37-44. Käfer setzt vor allem an der Auffassung von Winckelmann als arationalem Seher an, die sich seines Erachtens zwangsläufig mit der einer idealistischen Kunstkonzeption verbindet. Beide Traditionen der Kritik schrieben ihm eine methodisch ungeleitete ästhetische Intuition zu, der sein platonistischer Begriff von Schönheit und Idealität auf der Ebene quasi theoretischer Intuition entspräche. Daß Winckelmanns Intuitionismus beim Umgang mit konkreten historischen Kunstwerken zu wissenschaftlich bedeutsamen Ergebnissen und zu einer Revolution in der archäologisch-kunsthistorischen Hermeneutik geführt hat, sei von den Vertretern einer quasi naiven platonistisch-idealistischen Ästhetik bei Winckelmann nur als eine Art hermeneutische Zufallstreffer zu erklären; vgl. ebd. u. a.a.O., S. 67-74. Im Gegensatz zu den von ihm als platonistisch qualifizierten Forschungspositionen rekonstruiert Käfer Winckelmanns Antike-Projekt als sich historisch begründende Theorie historischen Verstehens, als Hermeneutik. In der ‘Aufwertung’ von Winckelmann als Theoretiker kunsthistorischer Hermeneutik und Methodologie ist Käfer unbedingt zuzustimmen, nur verfällt er m. E. ins andere Extrem: Er konzentriert sich auf Winckelmanns offensichtlich als Theorie intendierte Texte und homogenisiert in seiner theoretischen Rekonstruktion von Winckelmanns Hermeneutik die Stufen der Genese und ihre historischen Bedingungen. In dem Bestreben Winckelmanns theoretisches Niveau und methodische Stringenz zu belegen, verfällt das Element der ästhetischen Erfahrung als transdiskursives Ideal der Kunst dem Verdikt vordiskursivem Subjektivismus. Gleichzeitig akzeptiert Käfer Winckelmanns Emphase des Augenscheins als Beweis kunsthistorischer Genauigkeit. Die problematische Realität der (antiken) Kunst in Winckelmanns hermeneutischer Theorie und die zentrale begründungstheoretische Funktion des transdiskursiven Idealitätskonzepts, als produktions- und rezeptionsästhetische Norm das historische Kunstwerk überhaupt erst erkennbar zu machen und damit die hermeneutische Praxis zu steuern, kommt Käfer wie die gesamte ‘theoriepraktische’ Seite (die Performanz seiner Texte, der Zusammenhang von Text- und Kunstkonzept, die Erarbeitung einer deskriptiven und formanalytischen Terminologie etc.) kaum in den Blick. Konsequenterweise spielt Winckelmanns Konzeption von Kunstgeschichte als Entwicklung von Stil(en) keine, die methodische Praxis der Statuenbeschreibungen nur eine untergeordnete Rolle. Wie die von ihm kritisierten platonischen Winckelmann-Interpreten privilegiert Käfer Theorie gegenüber Praxis und geht implizit von der Existenz und dem Zusammenhang von Kunst und Geschichte aus, den Winckelmanns Antiken-Projekt erst herstellt.

scher Umgang mit der griechischen Statue präfiguriert die Haltung des eigentlichen Historikers, der die Individualität und Entwicklungslogik von Epochen und Kulturkreisen durch retrospektiven Nachvollzug erschließt.²⁷ Vertreter eines auf die ontologische Besonderheit ästhetischer Objekte abhebenden Kunstbegriffs profilieren diese Wendung zum Kunstwerk, um Winckelmanns Konstruktion einer Kunstgeschichte, in der sich Stile entwickeln, als Mißverständnis der Geschichtlichkeit von Kunstwerken beziehungsweise als Vorstufe einer angemessenen Konzeption zu erfassen.²⁸ Winckelmanns wissenschafts- und ideengeschicht-

²⁷Klassischer locus dieser historistischen Winckelmann-Interpretation ist Friedrich Meinecke, Die Entstehung des Historismus, hg. u. eingeleitet v. Carl Hinrichs, München: 1959 (Friedrich Meinecke, Werke Bd. 3), S. 291-302. Obwohl in der Selbstbeschreibung der historistischen Geschichtswissenschaft ästhetische Qualitäten qua hermeneutischem Verfahren eine Rolle spielen, stellt gerade der in Winckelmanns Finalisierung der historiographischen Darstellung auf die große Kunst deutlich hervortretende Konstruktivismus die entscheidende Differenz zum eigenen Ansatz dar. Ingrid Kreuzer verwendet Meineckes Modell für ihre Einordnung Winckelmanns in die Geschichte der Ästhetik. Nicht seine Geschichtsvorstellung, sondern sein Kunstbegriff wird vom Konflikt zwischen Normativität und historischem Bewußtsein geprägt; vgl. Ingrid Kreuzer, Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein, Berlin: 1959 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 1959).

²⁸Das Problem, das sich für ein Konzept von Kunst als ontologisch bzw. phänomenologisch privilegierter Wahrnehmungs- oder Seinsform im zweiten Term des Kompositums 'Kunstgeschichte' auf der Ebene des Forschungsgegenstands stellt, bestimmt auch die begründungstheoretische Argumentation. Sie orientiert sich an philosophischer Ästhetik bzw. Theoriebildung generell und wird eher durch einen systematischen als historisch-rekonstruktiven Zugriff auf die Wissenschaftsgeschichte und Ideengeschichte geprägt. Ausführliche disziplinengeschichtliche Stellungnahmen sind deswegen eher selten. Einschlägig formuliert Kurt Badt das Problem 'Winckelmann' als Problem 'Kunstgeschichte'; vgl. Kurt Badt, Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln: 1971, S. 30f. u. S. 76-78. Obwohl Stilgeschichte, wie sie von Winckelmann formuliert und von Riegl zu einer universalen Grammatik bildnerischer Formen reformuliert wird, kunstinterne Veränderungen beschreibt, stehen ihr auch jüngere kunstwissenschaftliche Versuche, die Geschichtlichkeit der Kunst an den einzelnen Kunstwerken theoretisch und methodisch zu präzisieren, kritisch gegenüber. Ihr Versuch, von der Kunst aus zu denken, privilegiert stattdessen Kunstgeschichte als Geschichte produktionsästhetischer Theorien, die als Gerüst einer Geschichte der Wahrnehmung fungieren sollen. Die diskursanalytische bzw. bildwissenschaftliche Terminologie und Anschließbarkeit des kunsttheoretischen Konzepts steht etwas quer zum traditionellen Avantgarde-Modell der Kunstgeschichte, das das Gerüst der historischen Narration bildet, und in der Konvergenz von Kunst, Kunsttheorie und Kunstwissenschaft mündet. Theoriefähigkeit von Kunstwerken oder Künstlern wird zum impliziten Qualitätskriterium und zur geschichtsphilosophischen Norm. Als programmatisch an der Historiographie der Klassischen Moderne orientierter kunstwissenschaftlicher Entwurf ist v.a. die Ikonik Imdahls zu nennen, etwas verborgen im Gewand der Forderung nach ästhetischer Zeitgenossenschaft des Kunsthistorikers, vgl. Max Imdahl, Bildbegriff und Epochenbewußtsein?, S. 518-520 u. S. 552-555. In: Max Imdahl, Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion. Theorie. Methode, hg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt/Main: 1985, S. 518-557. Zur theoriegeschichtlichen Situation, zur Ikonik als Konkurrenz zu Panofskys Ikonographie und zur Nicht-Kommunikation zwischen Ikonik und Rezeptionsästhetik vgl. Gottfried Boehm, Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften, S. 24-29. In: a.a.O., S. 7-41. Boehm versucht, durch die Einschränkung des Avantgarde-Modells auf die Forderung nach ästhetischer Zeitgenossenschaft des Kunsthistorikers die Ikonik zu einer Wahrnehmungsgeschichte zu systematisieren. In dieser Perspektive bleibt Stilgeschichte, auch wenn sie als Geschichte künstlerischer Problemlösungen konzipiert wird, grundsätzlich bedroht von der Gefahr eines leeren Formalismus, dem das Substantielle der Kunst, ihr ereignishafter Charakter ent-

liche Leistung erscheint als Werk einer Übergangsfigur. Je nach eigener theoretischer Perspektive läßt sie sich als Phänomen des Noch-Nicht- oder des Schon-Fast-Ganz beschreiben.²⁹ Wissenschaftsgeschichte als disziplinäre Selbstvergewisserung und -beschreibung positioniert sich im Verhältnis zum eigenen Ursprung, der auch in Entwürfen erneut konstituiert wird, die den Gründungsheros durch den Nachweis seiner Abhängigkeit von der antiquarischen Tradition und zeitgenössischen Konkurrenzunternehmen entmythologisieren wollen.

Einen etwas anderen Umgang mit den Ursprüngen verfolgen Untersuchungen, die Winckelmanns historische Position weniger in der Logik wissenschaftlicher Theoriebildung und disziplinärer Methodengenesen rekonstruieren, sondern sie in der zeitgenössischen kulturellen Situation kontextualisieren. Neben der Figur des Übergangs, dessen theoretische Inkonsistenzen durch die wissenschaftsgeschichtlich systematische Perspektive geordnet und gewisserweise berei-

gleitet; vgl. Gottfried Boehm, *Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem*. Zur Einleitung in George Kublers ›Die Form der Zeit‹, S. 20-22. In: George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt/Main: 1982, S. 7-26. (Das Original Kublers ist unter dem Titel *The Shape of Time* schon 1962 erschienen.) Boehm problematisiert den eigenen Kunstbegriff und seine Herkunft aus der idealistischen Ästhetik und der europäischen Malerei-Tradition nicht. Zur Kritik an dieser Kritik der Kunstgeschichte vgl. M. Baumgartner, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, S. 72-74 u. S. 79 u. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München: 1995, S. 139-164.

²⁹ Als tatsächlich beides gleichzeitig, Vollstrecker der klassizistischen Kunsttheorie und ungewollter Protagonist einer zeitgenössisch avancierten psychologisch-empirischen Ästhetik, wird Winckelmanns historische Position in der neuen historisch-kritischen Edition seiner Dresdner Schriften beschrieben; vgl. Helmut Pfotenhauer, Thomas Franke, Johann Joachm Winckelmann. *Gedanken über die Nachahmung. Struktur und Gehalt*, S. 368-392. In: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller u. Mitarbeit v. Thomas Franke (Hg.), *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann*, Mengs, Heinse, Frankfurt/Main: 1995 (Bibliothek der Kunstliteratur Bd. 2). Problematisch an diesem Modell, das konstitutive Paradox von Winckelmanns Kunsttheorie nicht in ästhetikgeschichtliche Prozesse aufzulösen, sondern als Aporien der Texte stehen zu lassen, ist der Rekurs auf den binären Schematismus von alt und neu, explizit abgeleitet aus Winckelmanns Adaption der 'querelle des anciens et des modernes'. In der Rede von der ungewollten Modernität des Klassizisten Winckelmann ist das klassische Fortschrittsmodell der hermeneutischen Wissenschaften weiterhin präsent. Gewisserweise modernisieren Pfotenhauer und Franke das von Hans Robert Jauß vorgeschlagene Verlaufsmodell der Theoriebildung in Auseinandersetzung mit der 'querelle' durch die Verwendung dekonstruktivistischer Lektürestategien; vgl. Hans Robert Jauß, *Geschichte der Kunst und Historie*, S. 208-212. In: Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main: 1970, S. 208-251. Gegen den von Pfotenhauer und Franke verwendeten Klassizismus-Begriff, der nicht-klassizistische, quasi romantische Elemente bei Winckelmann nur als Verdrängtes und Unbewußtes von Theorie und Autor denken kann, ist im Vorgriff auf die detaillierte Rekonstruktion der stilistischen Begriffsbildung und Differenzierungen bei Winckelmann selbst auf die Konzeptualisierung romantischer und realistischer Figuren innerhalb des Klassizismus hinzuweisen. Aus dieser Perspektive erscheint die klassische Ästhetik eher als das Verdrängte der Romantik, wofür auch die psychohistorische Chronologie spricht. Zur 'Modernität' des deutschen Klassizismus vgl. Guenter Oesterle, »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente«. *Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske*. In: Herbert Beck (Hg.), *Ideal und Wirklichkeit in der Bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin: 1984, S. 119-139.

nigt werden, erscheint Winckelmann als Figur eines dynamischen Feldes, das von sehr verschiedenen kulturellen Praktiken und konkreten individuellen Interessen gebildet wird. Die Ausschließlichkeit seines Interesses für die Antike wird so nicht nur als Teil der à la grècque-Mode relativiert,³⁰ sondern als spezifischer Kreuzungspunkt von Debatten, von denen die um das historisch angemessene Verständnis der antiken Kunst nur eine unter vielen ist. Präziser gefaßt legen diese im weitesten Sinne genealogischen Lektüren³¹ von Winckelmanns Antiken-Projekt die Fundamente frei, auf denen die Begriffe ‘Kunst’, ‘Geschichte’ und ‘Kunstgeschichte’ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebaut und deren Risse und Verwerfungen in den Institutionalisierungs- und Disziplinierungsschüben des 19. Jahrhunderts verschwinden werden.

Die narrative Wende der historiographischen Selbstbeschreibung³² hat zu

³⁰Im Gegensatz zur Griechenlandbegeisterung um 1750 in England und Frankreich, bei der es sich weniger um eine Renaissance der klassischen antiquarischen Studien, sondern um ein Ereignis der Kunstindustrie handelt, geht es Winckelmann schon in den *Gedanken über die Nachahmung Griechischer Werke* nur peripher um Designfragen. Die Verwendbarkeit der großen antiquarischen Tafelwerke Montfaucons oder Stuart und Revetts als Musterbücher, die zu den Intentionen der Verfasser gehörte, läßt sich mit Winckelmanns ästhetischer Konzeption der antiken Kunst nur schwer vereinbaren. Daß sein konkreter Geschmack von der dekorativen Griechenmode der Zeit geprägt ist, zeigen die Illustrationen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* und die Vorliebe für Gemmen und Münzen. Noch prägender für Winckelmann ist die frühkaiserzeitliche Griechenmode, die den europäischen Statuenkorpus bis ins 19. Jahrhundert bestimmt. Die Konsequenz Piranesis, antike Kunstgeschichte als historische Topographie Roms zu betreiben, bleibt bis ins 19. Jahrhundert singulär; vgl. Norbert Miller, Winckelmann und der Griechenstreit. In: Thomas Gaethgens (Hg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, Hamburg: 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert, Bd. 7), S. 239-264.

³¹Der Begriff ‘genealogisch’ wird hier vor allem als komplementärer Gegenbegriff zu hermeneutischen Methoden der Wissenschaftsgeschichte verwendet, die sich selbst eher als Geistesgeschichte versteht. Zu den hermeneutischen Wissenschaften als sich selbst ständig historisch verortenden Form des Wissens vgl. Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: 1986, S. 287-290. Die referierten Autoren (Davies, Richter, Potts, K. Schneider) sollen mit dem Terminus nicht auf Foucault als methodischen und theoretischen Stichwortgeber festgelegt werden, sondern der Begriff soll eine Forschungshaltung bezeichnen, die gleichzeitig radikal historisch und mit radikal kritisch vorgeht. Aus der „Geschichtlichkeit des Verstehens“ (a.a.O., S. 270) und dessen den Sinn der Geschichte letztendlich bergenden Horizont wird die Rekonstruktion eines fiktiven Ursprungs und seiner Geschichte. „Die Genealogie kann darum nicht umhin, sich zu bescheiden: sie hat die Einmaligkeit der Ereignisse unter Verzicht auf eine monotone Finalität ausfindig zu machen; sie muß den Ereignissen dort auflauern, wo man sie am wenigsten erwartet und wo sie keine Geschichte zu haben scheinen – [...] sie muß ihre Wiederkunft erfassen, nicht um die langsame Kurve einer Entwicklung nachzuzeichnen, sondern um die verschiedenen Szenen wiederzufinden, auf welchen die Ereignisse verschiedene Rollen gespielt haben; sie muß auch die Punkte ihres Ausbleibens definieren (aus Platon in Syrakus ist kein Mohammed geworden...)“ (Michel Foucault, Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 43. In: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.), *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart: 1998, S. 43-71 [deutsche Erstausgabe 1974].)

³²Für den ‘narrative turn’ der Geschichtswissenschaften zentral sind die Arbeiten von Hayden White; v.a. *Metahistory. Die historische Einbildungskraft in Europa*, Frankfurt/Main: 1994 (amerikanische Originalausgabe 1973). Seine Untersuchung der Historiographie als Formen der Sinn- und Traditionsstiftung schließt an die historistischen Geschichts- und Geschichtsschrei-

einer Neubewertung der für Winckelmanns Verfahren der Geschichtsschreibung grundlegenden Koppelung von überhistorischer Norm und deren Rekonstruktion als historischem Ereignis geführt. Sein Verständnis des Begriffs 'Geschichte' als „Lehrgebäude“, der den konstruktiven Anteil des Historikers an der Historiographie auf konzeptioneller und methodischer Ebene hervorhebt,³³ erfährt wie die gesamte Geschichtsschreibung der Aufklärung eine Akzentverschiebung: Was aus der Perspektive historistisch-positivistischer und hermeneutischer Konzepte als unvermeidliche Unvollkommenheit des Anfangs erfaßt wird, wird mit der Krise dieser historiographischen Geschichtsentwürfe als alternativer Ansatz interessant.³⁴ Winckelmanns konstruktivistisches Vorgehen konzipiert Geschichte nicht als humanitären Fortschritt oder als Fortgang des Geistes zu sich selbst, sondern als Zerstörungsprozess und Verlusterfahrung:

„Ich bin in der Geschichte der Kunst schon über ihre Gränzen gegangen, und ohngeachtet mir bey der Betrachtung des Untergangs derselben fast zu Mute gewesen ist, wie demjenigen, der in der Beschreibung der Geschichte seines Vaterlandes die

bungskonzepte des 19. Jahrhunderts an und ist deswegen leicht an die (deutsche) hermeneutische Tradition anschließbar. Während Foucaults Diskursanalyse für die meisten Fachhistoriker noch immer vom Geruch der Scharlatanerie umweht ist, hat sich Whites Poetik und Tropologie der Geschichtsschreibung relativ problemlos der schon immer umfangreichen systematisch-historischen Selbstreflexion der deutschen Geschichtswissenschaften inkorporieren lassen. Zur deutschen Theorie der Historiographie als ästhetisch-poetisches Verfahren vgl. Jörn Rüsen, *Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft*, Stuttgart: 1976, S. 63-119.

³³Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. V: *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Faksimile der Ausgabe Dresden: 1764) Baden-Baden 1966, S. IX. Im Folgenden zitiert als GKA.

³⁴Hinrich C. Seeba profiliert Winckelmanns Kunstgeschichte gegen den naiven Faktenpositivismus innerhalb der deutschen philologisch-historistischen Tradition, um deren hermeneutisches Selbstverständnis als poetisch-ästhetisches Verfahren wiederzugewinnen; vgl. Hinrich C. Seeba, *Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines 'unhistorischen' Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* Bd. 56, 1982, S. 168-201 (Sonderheft „Kultur, Geschichte und Verstehen“). Nicht als 'Rückkehr zum Ursprung', sondern als Aneignung der zerrüttenden Potentiale seiner Geschichts- und Kunstkonzeption gegen den hermeneutisch-historistischen Geschichtsbegriff setzt sich Alex Potts mit Winckelmann auseinander; vgl. A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, S. 6-46. Die Kanonisierung Winckelmanns als 'critical historian of art' umschließt beide Lektüren; vgl. Donald Preziosi, *Art History: Making the Visible Legible*, S. 14f. In: D. Preziosi (Hg.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, S. 13-18.

Das emanzipatorische und revolutionäre Potential von Winckelmanns Kunstgeschichte außerhalb der Welt der Bücher gehört für die meisten kritischen Lektüren Winckelmanns zu den zentralen Argumenten; vgl. A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, S. 222-238; Eva Maek-Gérard, *Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, S. 22-24. In: Herbert Beck, Peter C. Pol (Hg.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin: 1982, S. 2-58. Zum Ungleichgewicht zwischen nicht-deutscher aktivistischer Winckelmann-Rezeption und der schnell erfolgten Einschränkung seiner emanzipatorischen Potentiale auf das individuelle Bildungsideal der Weimarer Klassik vgl. Max L. Baeumer, *Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts*. In: Th. Gaethgens (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann. 1717-1768*, S. 195-219.

Zerstörung desselben, die er selbst erlebt hat, berühren müßte, so konnte ich mich dennoch nicht enthalten, dem Schicksal der Werke der Kunst, so weit mein Auge gieng, nachzusehen.“ (GKA, S. 430)

Geschichtsschreibung wird zur unabschließbaren Trauerarbeit um den verlorenen Ursprung beziehungsweise um die verlorene Größe, die in der Verschränkung von systematischem Lehrgebäude und elegisch-emphatischer Evokation als Verlorenes konserviert werden. Am Anfang der Kunstgeschichte als hermeneutischer Wissenschaft steht ihr Ende. Sie restituiert ihren Mangel an realer Gegenwart durch dessen Verwandlung in das Gedächtnis eines ursprünglichen Verlustes. Diese „Trauer der Vollendung“³⁵ präfiguriert in genealogischen Ansätzen nicht nur das von Hegel diagnostizierte ‘Ende der Kunst’ ohne die geschichtsphilosophischen Tröstungen einer Utopie dialektischer Versöhnung von Vernunft und Geschichte.³⁶ Das Basisaxiom hermeneutischer Wissenschaft, daß der Mensch als Macher der Geschichte ihre Erschließbarkeit durch den Menschen garantiert, wird im Hinblick auf die Gewaltakte und Ikonoklasmen von Winckelmanns Hermeneutik der Antike seiner humanistischen Generalisierung entwendet: Winckelmann macht Geschichte mit seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* und er macht die Geschichte der Kunst. Die genealogische Rekonstruktion dieser Kunstgeschichte besteht in der Rekonstruktion seines individuellen Standpunktes. Sie wird erneut als ‘leidenschaftliche Fiktion’ lesbar. Der wissenschaftsgeschichtliche oder eher wissensgeschichtliche³⁷ Focus der jüngeren Winckelmann-Forschung führt zu einer Neubeschreibung des Zusammenhangs von normativem Ideal, genetischem Geschichtskonzept und historiographischem Darstellungsverfahren. Sie entzieht sich den Klassifizierungszwängen teleologischer Geschichtsmodelle pa-

³⁵Wie Beat Wyss seine Untersuchung der kulturkonservativen Tradition der durch die idealistische Philosophie geprägten (deutschen) Kunstgeschichte betitelt; vgl. Beat Wyss, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, 3. durchgesehene Auflage, Köln: 1997. Im einschlägigen hermeneutischen Begriff des Klassischen erscheint der konservative Kultur- und Kunstbegriff (und seine Modernitätskritik) als Grundfigur der ‘Geschichtlichkeit des Verstehens’, der die Macht der Vergangenheit über die Gegenwart installiert, in dem er (hermeneutische) Traditionsaneignung zur anthropologischen Grundausstattung erklärt; vgl. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, S. 290-305. Die Genealogie der Ursprünge erforscht dagegen die Wirkmächtigkeit des Traditionsgeschehens als Effekt jeweils gegenwärtiger Machtpraxis.

³⁶Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hg. v. Friedrich Bassenge, Bd. II, Berlin: 1985, S. 585f. Die utopischen Qualitäten, die in Hegels *Ästhetik* der Kunst zukommen, sowie die Funktion des Textes als Trauerarbeit um ein Glück, das die Menschen verlieren mußten, die Rhetorik des Endes unterscheidet Hegel idealistische Geschichtsphilosophie qua Ästhetik sowohl von den hermeneutischen Kontinuitätskonzepten, als auch von den konservativen Verkündern des untergehenden Abendlands; vgl. B. Wyss, *Trauer der Vollendung*, S. 315-335.

³⁷Zur Unterscheidung von Wissenschaftsgeschichte und Wissensgeschichte, die diskursive Komplexe von Inhalten und Praxen vor und jenseits ihrer modernen Disziplinierung in akademisch-universitäre Fächer zu beschreiben sucht vgl. Joseph Vogl, *Einleitung*. In: Joseph Vogl (Hg.), *Poetologie des Wissens um 1800*, München: 1999, S. 7-16.

radoxerweise, in dem sie deren Funktionsweise innerhalb von Winckelmanns Kunstgeschichte beschreibt.

1.3. Mit dem Körper anfangen

Diese Wendung der hermeneutisch-historistischen Geschichtsschreibung gegen sich selbst eröffnet den Blick für die von Winckelmann selbst ins Spiel gebrachten begründungstheoretischen Argumente und deren Funktion im historischen Kontext. Die in der Vorrede zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* gezogene Parallele zur Methodik der Naturgeschichte³⁸, sowie die umfassende anthropologisch-naturhistorische Ableitung der ethisch-ästhetischen Normativität der griechischen Kunst³⁹ werden nicht mehr nur als besonders erratische Blöcke der prinzipiell schon überwundenen Aufklärungshistorie oder positiv formuliert als embryonale Anfänge einer kulturhistorischen Geschichtsschreibung erfaßt. Sie fungieren als Indizes eines zum modernen Paradigma der hermeneutischen Geschichtsschreibung vollkommen differenten epistemologischen Programms. Winckelmanns Geschichte als System, das in einen Stilbegriff mündet, der weniger einen entwicklungsgeschichtlichen Verlauf bezeichnet, als einen historischen Raum mittels klassifikatorischer Taxonomie topographisch erfaßt, gehören zu einer anderen Wissensordnung, deren Ende in dieser Kunstgeschichte als überindividueller stilistischer Klassifikation sichtbar wird:

„Das alte Wort Geschichte ändert also seinen Wert, und vielleicht findet es eine seiner archaischen Bedeutungen wieder. Auf jeden Fall ist der Historiker, wenn er wirklich im griechischen Denken derjenige gewesen ist, der *sieht* und der von seinem Blick her erzählt, dies nicht immer in unserer Kultur gewesen. Erst sehr spät, nämlich an der Schwelle des klassischen Zeitalters, hat er diese Rolle eingenommen oder wiedereingenommen. Bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hatte der Historiker die Aufgabe, die großen Sammlungen von Dokumenten und Zeichen von all dem zu errichten, was in der Welt gleichsam eine Markierung bilden konnte. Er hatte die Aufgabe, allen verschütteten Wörtern die Sprache wiederzugeben. Seine Existenz wurde nicht so sehr durch den Blick wie durch das Wiedergesagte, durch ein zweites Sprechen gebildet, das erneut so viele verstummte Wörter aussprach. Das klassische Zeitalter gibt der Geschichte einen ganz anderen Sinn: zum ersten Mal einen Blick auf die Dinge selbst zu richten und danach das zu transkribieren, was er in glatten, neutralisierten und sich treuen Wörtern aufnimmt. Man begreift, daß in dieser »Reinigung« die erste Form der Geschichte, die sich gebildet

³⁸Vgl. GKA, S. XXIV.

³⁹In den Dresdner Schriften nehmen anthropologisch-naturhistorische, v.a. klimatheoretische Argumente im Verhältnis zum schmalen Umfang der Texte einen quantitativ noch größeren Raum ein als in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Vgl. *Gedanken über die Nachahmung*, S. 30-39, u. *Erläuterung der Gedanken*, S. 100-106 u. GKA S. 3-29 u. S. 127-140.

hat, die Geschichte der Natur gewesen ist. [...] Das Naturalienkabinett und der Garten, so wie man sie in der klassischen Epoche einrichtet, ersetzen das kreisförmige Drehen des »Zeigers« durch die Verteilung der Dinge in einem »Tableau«. Was sich zwischen jene Theater und diesen Katalog geschlichen hat, ist nicht der Wunsch zu wissen, sondern eine neue Art, die Dinge gleichzeitig mit der Rede und dem Blick zu verschmelzen. Es handelt sich um eine neue Art, Geschichte zu machen.

Man kennt die methodologische Bedeutung, die diese Räume und jene »natürlichen« Distributionen am Ende des achtzehnten Jahrhunderts [...] für die Konstitution eines ganzen historischen Milieus der Geschichte (im vertrauten Sinne des Wortes) gespielt haben, in dem das neunzehnte Jahrhundert nach diesem reinen Tableau der Dinge erneut die Möglichkeit gefunden hat, über Wörter zu reden. Das neunzehnte Jahrhundert wird auch nicht mehr in der Form des Kommentars, sondern in eine Weise darüber reden, die man als fast ebenso positiv und ebenso objektiv wie die der Naturgeschichte betrachten wird.

[...] In dieser klassifizierten Zeit, in diesem rasterartigen und räumlich aufgeteilten Werden haben es die Historiker des neunzehnten Jahrhunderts unternommen, schließlich eine »wahre« Geschichte zu schreiben – das heißt, eine von der klassischen Rationalität, von ihrer Ordnung und ihrer Theodizee befreite, eine dem heftigen Einbruch der Zeit ausgesetzte Geschichte zu schreiben.⁴⁰

Foucault verhandelt außer in der berühmten Lektüre von Velasquez *Las Meninas* in der *Ordnung der Dinge* als vielleicht der Repräsentation der klassischen Repräsentation⁴¹ kein weiteres Werk der bildenden Kunst. Sie kommt darüberhinaus als historisches Phänomen in der Analyse der drei Episteme nicht vor, die er entlang des Wissens von den Lebewesen, von den Gesetzen der Sprache und von den ökonomischen Fakten und entlang des philosophischen Diskurses betreibt. Aber nicht nur der Verweis auf die Rückkehr zur archaischen Bedeutung des Wortes 'Geschichte' macht Foucaults Beschreibung der 'histoire naturelle' zum Kommentar von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Die Transformation der Renaissance-Historie, die eine Archäologie der Schrift und des Geschriebenen war,⁴² in die klassische Naturgeschichte, in der das aufgeschrieben wird, was zu sehen ist,⁴³ beschreibt die Verschiebungen, die Winckelmann in der antiquarisch-philologischen Überlieferung vornimmt: Er ersetzt das Lesen und Kompilieren der Texte durch das Sehen der Dinge und die Erfahrung. Blickt man auf die Naturgeschichte als epistemologisches Modell, die Sichtbarkeit der Dinge zu

⁴⁰M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, S. 171-173.

⁴¹M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, S. 31-45.

⁴²Vgl. M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, S. 66-74. Im Episteme des 16. Jhs. gibt es keinen Unterschied zwischen Geschriebenem und Gesehenem, Fiktionen und Fakten. Die Geschichte von etwas zu schreiben heißt, die Schichtungen der Schrift der Dinge aufzuschreiben, ihre Gleichzeitigkeit schreib- und lesbar zu machen.

⁴³M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, S. 165-195. Zeichen und bezeichnetes Ding repräsentieren sich gegenseitig. Diese Ordnung der Repräsentation zum Vorschein zu bringen, die Zeichen und die Dinge in ihrer wahren Zuordnung zu erkennen, ist Aufgabe des Wissens im klassischen Zeitalter.

ordnen und damit in Wissen zu überführen, wird die neue Kunstgeschichte als Form der Naturgeschichte erkennbar.⁴⁴

Dieser Perspektivwechsel ermöglicht die Lektüre Winckelmanns als Anthropologe und naturalistischem Kulturtheoretiker, die dessen naturhistorischen Modelle und Argumentationen nicht von ihrem wissenschaftsgeschichtlichen 'Ziel' her bewerten, der hermeneutischen Erschließung der antiken Kunst und des Menschen, sondern ihrem wissenschaftsgeschichtlichen Kontext. Sie fungieren nicht mehr als historisch bedingte Methoden, die den hermeneutischen Gegenstand in seinem Eigentlichen verfehlen (müssen), sondern als Formen einer autonomen Wissensordnung, die auch die Ebene der Objekte bestimmt. Die klassischen hermeneutisch-historischen Rekonstruktionen bestimmen das Verhältnis von Normativität und Historizität in Winckelmanns Modell der Kunstgeschichte als historisch bedingte Aporie, die vermittels dieser historischen Deutung aufgelöst wird. In der epistemologisch-genealogischen Perspektive läßt es sich als funktionaler Zusammenhang beschreiben, der Kunstwerke wie (ihre) Geschichte als Natur konstituiert, als Natur, wie sie die klassische Naturgeschichte kennt. Sie gehorchen dem gleichen Regime der Sichtbarkeit. Kunstwerke der neuen Kunstgeschichte sind primär nicht als zu erschließende Prozesse des Bedeutens anthropomorph, sondern in einem sehr konkreten Sinne vor allem Körper.⁴⁵

Wird Winckelmanns Kunstgeschichte als Form des Wissen über den Körper gelesen, läßt sich die theoretische Problematik des historiographischen Verfahrens, in der Antike den reinen Ursprung und das Ideal zu konstruieren, auf den von Winckelmann in der Anthropologie und den antiken Statuen aufgefundenen idealen Körper und dessen Differenz zu den Unförmigkeiten und der Hinfälligkeit der realen Körper verschieben. Das Umkreisen der Statuenkörper in immer neuen Anläufen der Verschriftung enthüllt gerade in seinen erotischen Qualitäten, daß

⁴⁴Als verspäteten Naturhistoriker diskutiert Wolf Lepenies Winckelmann vgl. z B. Wolf Lepenies, Johann Joachim Winckelmann. Kunst- und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert. In: Th. Gaethgens (Hg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, S. 221-237. Die Affinitäten von Naturgeschichte und Kunstgeschichte lassen sich auch umgekehrt lesen, wodurch die epistemologische Differenz zwischen modernen Biowissenschaften und klassischer Naturlehre deutlich wird; vgl. Joseph Vogl, Homogenese. Zur Naturgeschichte des Menschen. In: Hans-Jürgen Schings (Hg.), Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992, Stuttgart/Weimar: 1994, S. 80-95.

⁴⁵Als Gegenstand des Wissens sind die Statuenkörper ein Objekt des Begehrens. Primär unter erotischen Aspekten werden sie von der genealogisch-diskursanalytischen Forschung diskutiert; vgl. Anm. 17 dieses Kapitel. Nicht exklusiv unter der (homo)-erotischen Perspektive, sondern generell als Paradigma der disziplinatorischen und diskursiven Praxis des 18. Jhts. um den Körper werden Winckelmanns Texte von Klaus Schneider diskutiert; vgl. Klaus Schneider, Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert, Würzburg, 1994. Zu Winckelmanns „Beziehungen“ als Modell des allgemeinen Mechanismus korporealer Disziplinierungen vgl. a.a.O., S. 250-262.

Winckelmanns Schreiben Teil von Machtpraxen ist, die den neuen freien Bürger(körper) produzieren. Winckelmanns immer neues Ansetzen, der „supreme fiction“⁴⁶ des idealen griechischen Menschens die Realität der Statuen und der Natur zu unterscheiden, partizipiert zum einen an der generellen Umstellung korporealer Praxen im 18. Jahrhundert: Über dem repressiven Instrumentarium direkter Zugriffe auf die Körper, das im klassischen Zeitalter dominiert, errichtet sich ein Bereich diskursiver Praktiken, die nicht gewaltsam zurichten, sondern durch Liebe erziehen. Aus Objekten absoluter Gewalt werden autonome Subjekte von Geschichte, die gemäß ihrer Natur handeln. Zum anderen bringen Verschriftungen die gewaltsame Basis eines Diskurses zum Vorschein, der sich als Wille zum Wissen, nicht zur Macht präsentiert.⁴⁷

Genealogische Lektüren historischer Wissensordnungen sind selbst 'leidenschaftliche Fiktionen'. Ihre Lesarten Winckelmanns stimmen bei aller Differenz in der Schwerpunktsetzung im kritischen Impuls gegenüber den Gepflogenheiten hermeneutischer Wissenschafts- und Geistesgeschichte überein. Sie isolieren tendenziell Winckelmann von eben der hermeneutischen Tradition, die ihn als Gründungheros einsetzt. Gewinn dieser Operation ist eine Analyseebene, die die Funktionalität der antinomischen Konstruktion der neuen Kunstgeschichte als theoretische und konzeptionelle Leistung Winckelmanns beziehungsweise seines Schreibens darstellbar macht. Sie befreit Winckelmann gewissermaßen von der 'edlen Einfalt und stillen Größe' seiner geistesgeschichtlichen Monumentalisierung. Die Sprünge und Risse im Marmor, die das genealogisch-diskursanalytische 'close reading' von Winckelmanns Texten sichtbar macht, werden nicht mehr durch die Perspektivierung auf den wissenschaftlichen Fortschritt bereinigt, sondern betont. Die Insistenz auf der konzeptionellen Komplexität und theoretisch-historischen Differenz Winckelmanns zur nachfolgenden disziplinären Tradition, die über Kunstgeschichte und Archäologie hianus die gesamten Geisteswissenschaften und deren Begriff einer Autonomie von Subjekt und Kunst umfaßt, kritisiert dieses Autonomie-Konzept als Objektivation und Normierung eines abschließbaren textuellen und imaginären Prozesses. In einer seltsamen Verschiebung wird Winckelmann erneut zur Gründungsfigur eines ästhetisch-hermeneutischen Diskurses. Seine Schriften übernehmen für die kritische Diffe-

⁴⁶Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, S. 19.

⁴⁷Ob es sich dabei um eine bewußte Intention Winckelmanns handelt, oder um das Produkt genealogischer Lektüre, hängt von der jeweiligen Perspektive auf die Qualität der disziplinären Mechanismen ab. Wird Macht primär als Repressionsorgan verstanden, erscheint Winckelmann als programmatischer Kulturkritiker; mit einem positiven Machtbegriff werden Winckelmanns Texte selbst als Teil der modernen Körperproduktion begriffen. Die kritische Position Winckelmanns ist dann integraler Bestandteil von Machtpraxen.

renzung eine Funktion, die der des singulären Kunstwerkes in der hermeneutischen Tradition ähnelt: In der Verkennung ihrer Verfaßtheit besteht das grundsätzliche Mißverständnis einer historiographisch orientierten Kunstgeschichte, während der Nachvollzug dieser ästhetischen Struktur ein hermeneutisches Verfahren generiert, dessen genuin poetisch-ästhetischer Charakter nicht als methodologisches Problem, sondern als theoretisch-konzeptuelles Zentrum fungiert. Kunstgeschichte ist wie alle hermeneutischen Wissenschaften eine Form von Kunst, genauer: von Literatur. Innerhalb dieser 'Poetisierung' von Winckelmanns Antiken-Projekt spielt die Analyse historiographische Probleme kaum eine Rolle. Das Projekt wird primär nicht selbst als Geschichte des Körpers gelesen, sondern vorwiegend als Stadium in der abendländischen Körpergeschichte untersucht. Im idealen Statuenkörper als Fiktion Winckelmanns, die sich aus dem individuellen Begehren des Autors und den allgemeinen historischen diskursiven Praktiken zusammensetzt, sind die klassischen Fragen der wissenschafts- beziehungsweise ästhetikgeschichtlichen Forschung verschwunden. Daß Kunstgeschichte die Kunst ist, Sichtbares in Lesbares zu verwandeln,⁴⁸ wird von genealogischen Lektüren Winckelmanns vor allem in Bezug auf die Lesbarkeit untersucht. Der Körper, der in Winckelmanns phantasmatischen Verschriftungen zur Lesbarkeit gebracht wird, ist in dieser Perspektive gleichzeitig Produkt des Diskurses und ein prä-diskursives Wesen, dessen sichtbares Schweigen die Lektüre in den Wiederholungszwang treibt. Was in der wissenschafts- und geistesgeschichtlichen Rekonstruktion von Winckelmanns Kunstgeschichte als ästhetischer Theorie und hermeneutischem Verfahren die begründungstheoretische Funktion des Kunstwerks ist, wird in der Genealogie der Ursprünge vom Körper geleistet: Kunst und Körper bilden jeweils die transhistorische Basis, von der die Analyse ausgeht und immer wieder zurückführt. Beide haben die Tendenz, qua Sichtbarkeit zur Wahrheit des jeweiligen Diskurses zu werden.⁴⁹

⁴⁸Vgl. D. Preziosi, *Art History: Making the Visible Legible*, S. 18.

⁴⁹Zur Gefahr, im Konzept eines prä-diskursiven Körpers das genealogische Verfahren in das Modell einer Wahrheit jenseits der Sprache zu kippen vgl. H. Detering, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, S. 15-18. Diese Reaktivierung der Repressionshypothese kann sich gerade nicht, wie Detering mit Habermas behauptet, auf Foucault berufen. Zum Körper als quasi kantischem 'Ding an sich' der Genealogie, der als transzendente Kategorie 'nur' kritisch-strategisch eingesetzt wird vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt/Main: 1992, S. 18-49.

1.4. Mit dem Schreiben anfangen

Diese funktionale Analogie von Kunstwerk und Körper findet sich in Winckelmanns Texten nicht nur präfiguriert, die Identität von Körper und Kunstwerk im Statuenkörper beziehungsweise die Identifizierbarkeit beider in der (griechischen) Plastik bildet die Grundlage des gesamten Projektes. Ihre Sichtbarkeit garantiert nicht nur die Lesbarkeit der Kunst, sie erzwingt sie in gewisser Weise sogar. Für Winckelmann existiert das Problem, Sichtbarkeit in Lesbarkeit zu verwandeln nicht als grundsätzliches und unlösbares Problem, das Kunstgeschichte als hermeneutische und textbasierte Wissenschaft zu einem tragischem Unternehmen verdammt beziehungsweise zu einem unendlichen Text macht. Er findet sich selbst in einer theoretisch-ästhetischen Situation vor, in der Kunst, ganz besonders antike Kunst fast ausschließlich als Text(e) existiert. Sie ist vor allem eine Form der Lesbarkeit, nicht der Sichtbarkeit. Zumindest erscheint so die Lage, nachdem sich Winckelmann in die zeitgenössische diskursive Praxis eingeschrieben hat. In der Rhetorik des Ursprungs und der Originalität formuliert: Winckelmann begründet die moderne Kunstgeschichte als hermeneutische Wissenschaft, indem er ihr Grundproblem beziehungsweise ihr grundlegendes Paradox formuliert. Winckelmann 'erfindet' Kunst als Sichtbarkeit, Kunstwerke als visuelle Objekte, die qua Visualität vom Bereich der Texte getrennt sind, durch die Differenzierung in visuelle Modi aber selbst eine 'Zeichenschrift' produzieren, die vom Hermeneuten aufgeschrieben wird. Die Verwandlung des Sichtbaren ins Lesbare, von Kunst in Wissen(schaft), setzt die Umkehrung dieses Prozesses voraus, die Transformation von Lesbarem in Sichtbares. Kunst ist eine 'Erfindung' der Kunstgeschichte, in der sich dann Kunst und Geschichte immer wieder neu verfehlen werden müssen.

Die folgenden Untersuchungen werden Winckelmanns Gründungsakt nicht als Formulierung einer Lösung zu verstehen suchen, die sich im Lauf der Geschichte als fehlerhaft, aber vervollkommnungsfähig herausstellt, sondern als Formulierung des Problems, das von Anfang an als Paradox konzipiert ist. Nur als die Paradoxie, die sich schon in ihrem Namen ankündigt, kann es Kunstgeschichte geben: In dem Kompositum werden zwei Begriffe und Gegenstandsbereiche zueinander in Beziehung gesetzt, die sich erst in der Entgegensetzung konstituieren. Winckelmanns 'Erfindung' des Stils als des Konzeptes, in dem Kunstwerke nicht einer beziehungsweise der Geschichte zugeordnet werden, sondern das die Geschichtlichkeit des Sichtbaren selbst zu fassen sucht, operationalisiert das Problem so, daß es für neue Kunst und für neue Geschichte anschließbar bleibt.⁵⁰ Der

⁵⁰'Paradoxie' wird hier gemäß der systemtheoretischen Modellierung verwendet, die unterscheidet zwischen der Beschreibung der ein System strukturierenden ersten Unterscheidung, die zwei

Schwerpunkt der Untersuchung liegt dabei auf der Arbeit der Formulierung des Problems, wobei Formulierung ganz wörtlich zu verstehen ist: Der Befund der Forschung, daß ein zentrales Differenzkriterium für Winckelmanns innovatorische Leistung sein Stil ist, die Art, wie er Wissenschaft schreibt,⁵¹ wird erweitert. Win-

symmetrische Seiten hat, und ihrer systeminternen Unbeobachtbarkeit. Systemintern erscheint die erste Unterscheidung immerschon als zweite Unterscheidung, die sich auf eine Seite der ersten Unterscheidung bezieht. Auf der Ebene des operativen Systems ist die Paradoxie durch Asymmetrisierung unsichtbar gemacht. Erst der in einem fortgeschrittenen Systemzustand auftauchende Beobachter zweiter Ordnung, im vorliegenden Fall der Kunsthistoriker, kann die Operationsbasis des Systems als Paradoxie beschreiben. Wenn er aber damit arbeiten will, z. B. Kunstgeschichte oder die Geschichte der Kunstgeschichte schreiben, muß er eine Asymmetrie einführen. Oder mit Luhmann formuliert: Man muß einfach anfangen; vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: 1995, S. 72-77. Mit dieser doppelten Buchführung können die kommunikativen Operationalisierungen formaler Paradoxien positiv beschrieben werden, ohne sie auf theoretische oder historische Fehl- bzw. Glanzleistungen ihrer Verwender zurückzurechnen. Das System Kunst, wie es von Luhmann beschrieben wird, unterscheidet sich von allen anderen Systemen der Gesellschaft dadurch, daß es das Unterscheiden und das Beobachten des Unterscheidens selbst als Form hat. Wenn Kunst auftritt, tritt Ästhetik und damit ein Beobachter sofort mit auf, wobei Kunsthistoriker deren systemisch optimale Form darstellen. In Kunst sieht sich die Gesellschaft als reine Form systemischer Autopoiesis selbst an. Auf die Analogien zur romantisch-idealistischen Ästhetik weist Luhmann selbst hin. Deren Annahme eines extrasystemischen Beobachterbewußtseins weist er als theologischen Fehlschluß auf. Beim systemtheoretischen Beobachter handelt es sich nicht um eine Subjektposition, sondern um eine Form der Kommunikation. In Kunst beobachtet sich die Gesellschaft selbst, aber eben als Kunst; vgl. a.a.O., S. 92-164 u. S. 393-507 (die Reden vom Ende der Kunst als Form des innersystemischen Wahrnehmung des Außens des Systems Kunst). Trotz der zentralen Begriffe Autopoiesis und Emergenz verschwinden die Zufälligkeiten und Komplexitäten systemischer Produktion und Selbstreproduktion in der fast schon klassischen Eleganz und Vereinheitlichungsfähigkeit systemtheoretischer Reformulierungen. Zur Beschreibung von (historischen) sozialen und diskursiven Praxen eignen sie sich dadurch nur bedingt und operiert erfolgreich meist als historische Semantik. Um Begriffsgeschichte geht es in vorliegender Untersuchung nicht, weswegen der Paradoxie-Begriff der einzige systemtheoretische Import bleibt.

⁵¹Die Auffälligkeit von Winckelmanns Stil gehört zu den Topoi zeitgenössischer Kritiker und Bewunderer. In der älteren Forschungstradition wird die Beschäftigung mit dem Kunstschriftsteller Winckelmann im hermeneutischen Modell geführt. Der ästhetische Charakter und die ästhetischen Qualitäten v.a. der großen Statuenbeschreibungen werden als Effekt seines neuen Kunstverständnisses interpretiert. Die Literarizität seines Schreibens fällt wie dieses in den Bereich der genialen Tat durch individuelle Begabung und proto-goetheanische Selbstbildung. Die in dieser Perspektive erschöpfendste Darstellung, die über die titelgebende *Apollo*-Beschreibung weit hinausgeht, bietet Hans Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, Zürich: 1955. Im Befund und methodisch immer noch ganz ähnlich („die gestalthafte Einheit von Sache und Wort“, S. 235) ist Eberhard Wilhelm Schulz, *Winckelmanns Schreibart*. In: Hans-Joachim Mähl, Eberhard Mannack (Hg.), *Studien zur Goethezeit*. Erich Trunz zum 75. Geburtstag, Heidelberg: 1981, S. 233-255. Die Perspektive auf Winckelmanns Schreiben als rhetorische Praxis reproduziert bis jetzt den klassischen hermeneutischen Befund in rhetorischer Terminologie; vgl. Gert Ueding, *Imitatio–perfectio–ornatus*. Die rhetorische Grundlegung von Winckelmanns Ästhetik. In: Gérard Raulet, Burghart Schmidt (Hg.), *Kritische Theorie des Ornaments*, Wien u.a.: 1993, S. 45-54. Ueding macht Rhetorik einerseits zur ästhetischer Basistheorie, andererseits zu einer Subdisziplin der Hermeneutik. Als Modell einer Theorie der Praxis von Wissen und Schreiben, sowie als rhetorische Praxis der Texte Winckelmanns kommt sie dementsprechend nicht vor. In der ‘Intermedialitätsforschung’ zu Winckelmann wird vorwiegend Gattungsgeschichte der Beschreibungsliteratur betrieben, ohne die von Lessing und Herder übernommene anthropologisch-psychologische Terminologie

Winckelmann erarbeitet das konstitutive (und konstitutionelle) Problem der Kunstgeschichte primär als Problem, einen lesbaren Text über Kunst zu schreiben. Stilistische Normen sind für Winckelmann und in seiner hermeneutisch-ästhetischen Konzeption zuerst an den kunsttheoretischen und später dann im eigentlichen Sinne kunsthistorischen Diskurs gerichtet. Die Transformation von Sichtbarem in Lesbares wird auf der ganz basalen Ebene des Schreibens über Kunst durchgeführt. Mit der prinzipiellen Lösung des Problems, wie angemessen über Kunst zu schreiben ist, wird Kunst als Realitätserfahrung erst zum Problem. Stil als Schreibprogramm wird zum Leseprogramm für die visuellen Differenzen innerhalb des Statuencorpus. Paradigma dieses Prozess, der zur Ausformulierung des 'Problems Kunstgeschichte' führt, ist die Laokoon-Gruppe. Sie erscheint zuerst exklusiv als Text Winckelmanns, der mit der Figur des *Laocoon* auch sich selbst im zeitgenössischen Antiken-Diskurs positioniert. Dieser Stellungnahme, die auch das diskursive Feld umstrukturiert, wird in der Analyse von Winckelmanns Dresdner Schriften als Verschränkung persönlicher Karriereplanung, ästhetisch-theoretischer Reflexion und philologisch-antiquarischer Tradition nachgegangen. Mit dem Ortswechsel Winckelmanns wechselt auch der Fokus der Untersuchung: Die Konfrontation mit der römischen Realität verschiebt das Stil-Problem von Winckelmanns Schreiben auf die Statuen selbst. Sie werden zu einem visuellen Code, der sich einerseits aus der Abweichung gegenüber dem transempirischen Kunstideal, andererseits aus den Differenzen der Statuen untereinander ergibt. Der so konstituierte Text wird vom Hermeneuten transkribiert, in die *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Durch die historiographische Verschriftung wird die metaphysische Realität der antiken Kunst, ihre Schönheit, wieder sichtbar gemacht.

Die metaphysische, näherhin als platonistisch zu qualifizierende Kunstkonzeption Winckelmanns, die von der hermeneutisch orientierten, wie auch der genealogisch-diskursanalytischen Forschung ausführlich als theoretisch-konzeptionelles Problem diskutiert wird, wird in der vorliegenden Untersuchung als Stilfrage diskutiert.⁵² Schönheit ist bei Winckelmann eine metaphysische Qua-

wirklich zu historisieren. Eine Ausnahme stellt dar Inka Mölder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München: 1998, S. 20-26 u. S. 89-91. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf dem Problem der Formierung der literarischen Einbildungskraft, Winckelmann wird deswegen nur marginal, als eine Art Stichwortgeber für Herder diskutiert.

⁵²Arbeit an der Sprache als den eigentlichen Gründungsakt Winckelmanns bildet auch für Élisabeth Décultot den Schwerpunkt ihrer Untersuchung. Sie rekonstruiert vor allem den Übersetzer Winckelmann, der die bis dato romanisch geprägte Kunstterminologie zur Sprache des deutschen Klassizismus formt, in dem er sie durch den Ursprung der Kunst hindurch führt; vgl. Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris: 1999, v.a. S. 293-302.

lität, als Indiz für Höheres fungiert sie gleichzeitig als Basis eines Vokabulars visueller Formen, das es ermöglicht, die formalen Eigenschaften von Kunstwerken zu erfassen und differenziert zu beschreiben. Seine Einteilung der griechischen Kunst in verschiedene Epochen operiert mit klassischen politisch-historischen Einschnitten, denen er die Phasen der stilistischen Entwicklung parallelisiert. Die Entwicklung der Stile selbst folgt dabei einer eigenen formalen Logik. Winckelmanns Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk als Produkt eines Prozesses spezifisch ästhetischer Sinnproduktion, seine 'Erfindung' beziehungsweise Erkenntnis der Autonomie des Kunstwerkes, wird analog als Stilproblem diskutiert. Autonomie als Stilfrage umfaßt dabei die Analyse der stilistisch-textuellen Operationen, die als Effekt in den berühmten *Laocoon*-Beschreibungen die Gruppe als paradigmatisch autonomes Kunstwerk generieren, wie auch die der formalen Strukturen, die von dieser Bestimmung zugrundegelegt wird.

Die Rekonstruktion von Winckelmanns Kunstgeschichte als Entwurf einer um Formfragen kreisenden Ästhetik, die sich als Systematik historischer Stile formiert, wird am Schluß der Untersuchung mit den genuin formalästhetischen Konzepten von Robert Zimmermann und Alois Riegl konfrontiert. Die 'Wiener Schule', für die Zimmermann quasi als Externer große Teile der ästhetik- und wissenschaftstheoretischen Basis liefert, gilt als Instanz für die tatsächliche Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte. Aus ästhetischer Spekulation und historischen Hilfswissenschaften wird durch akademischen Lehrpläne und Prüfungsordnungen, formalisierte Methodik und wissenschaftstheoretische Abgrenzung von verwandten Disziplinen die moderne (und deutsche) Wissenschaft Kunstgeschichte, die in den Diskussionen um die Konstitutionslogik der Nicht-Naturwissenschaften eine führende Rolle einnimmt. Der Ruf der Wiener Schule und vor allem der Alois Riegls innerhalb der Kunstgeschichte ist dementsprechend ambivalent: Begründungstheoretische Grundlagenforschung, die Kunst als autonome menschliche Praxis aufweist, und radikaler Positivismus, der zwischen Meisterwerken der antiken Plastik und Gewandfibeln keinen Unterschied mehr macht, sind für hermeneutisch-geistesgeschichtliche Rekonstruktionen ihr wissenschaftliches Erbe. Riegls Wendung zum Ornamentalen und Kunsthandwerklichen wird einerseits mit dem zeitgenössischen Kunstgeschmack in Verbindung gebracht, andererseits werden sie als Indiz eines vollständigen Mangels an ästhetischem und historischem Bewußtsein gewertet. Zimmermann und Riegl wiederum verstehen sich selbst in Opposition zur geschichtsphilosophisch-spekulativen Ästhetik und der aus ihr resultierenden Kunstgeschichte nach Winckelmann (und vor allem nach Hegel). Zimmermanns Explikation der Schönheit als Komplex forma-

ler Beziehungen, dem ein objektiver Anspruch auf Gefallen zukommt, rekurriert auf ein normatives Ästhetikkonzept aufklärerisch-klassizistischer Prägung. Gegen den kritischen Subjektivismus und historistischen Relativismus, die Kunstwerke zu geschichtlichen beziehungsweise psychologischen Stichwortgebern degradieren, muß die Autonomie des ästhetischen Bereichs nicht wie bisher idealistisch-subjekttheoretisch, sondern analog zur Logik, also formal begründet werden. Diese formale, von der Genese her sogar anti-historische Ästhetik, die von ihren Gegnern sofort und nachhaltig als formalistisch, das heißt leeres Begriffsgeklappere verurteilt wurde, wird von Riegl in seiner Konzeption von Kunstgeschichte als Stilgeschichte historisch operationalisiert. Die kritischen Reaktionen darauf fielen, und fallen noch immer, ganz ähnlich aus. Für Zimmermann und Riegl stellt Winckelmann einen kritischen Bezugspunkt dar. Sie finden in ihm einerseits einen der Vorläufer in der formalistischen Auffassung von Schönheit beziehungsweise Kunst, die metaphysisch-spekulative Begründung seines Formbegriffs führen andererseits mit in die idealistische Sackgasse.

Die Rekonstruktion der formalistischen Winckelmann-Rezeption zieht eine Traditionslinie nach, die selbst von der genealogisch-diskursanalytischen Forschung vernachlässigt worden ist. Die Konzentration auf den fiktionalen und phantasmatischen Charakter von Winckelmanns Antiken-Projekt hat seinen Beitrag bei der Prägung 'kunsthistorischer Grundbegriffe' in den Hintergrund treten lassen. Mit der anachronistischen Formulierung sollen die Ausarbeitungen eines formalen Vokabulars bezeichnet werden, das Winckelmann in der Auseinandersetzung mit der Faktizität der Statuen entwickelt. Während die hermeneutisch-geistesgeschichtliche Forschung Winckelmanns Einführung des Stilbegriffs unter dem Gesichtspunkt der aporetischen Verschränkung von Normativität und Historizität diskutiert, ohne seiner Operationalisierung in und für die hermeneutische Praxis besonders nachzugehen,⁵³ beschränken sich genealogisch-diskursanalytische Untersuchungen auf die psychohistorische Relevanz, die den von Winckelmann vorgenommenen stilistischen Binnendifferenzierungen 'erha-

⁵³Und das auch nur von den angelsächsischen Erben der 'teutonischen Methode', die Wissenschaftsgeschichte als Teil theoretisch-methodologischer Reflexion der Kunstgeschichte unter modernen Bedingungen betreiben; vgl. Ernst Gombrich, *Style*, S. 152. In: D. Preziosi (Hg.), *The Art of Art History*, S. 150-163 (Originalausgabe 1968). Eine Ausnahme stellt dar Robert Trautwein, *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln: 1997, S. 162-181. Trautwein diskutiert v.a. die Statuenbeschreibungen und ihren Bezug zur Kunstgeschichte als Katastrophe. Er konzentriert sich auf den intentionalen Supplement-Charakter der Kunstgeschichte als Wissenschaft, der im ästhetischen Charakter der Beschreibungen gipfelt. Der textuelle Prozeß selbst spielt keine Rolle, da es ihm um eine Geschichte der Befreiung des Blickes, nicht seiner Konstruktion zu tun ist.

ben' und 'schön' zukommt⁵⁴. Im Spiegel der formalästhetischen Auseinandersetzung mit Winckelmann wird seine Bedeutung für die Entwicklung einer spezifisch kunsthistorischen Methodologie und Terminologie deutlich, die sich von ihrem Ursprung in der antiken Plastik und ihrer platonistisch-idealistischen Kunsttheorie ablösen läßt. Winckelmanns normatives Schönheitskonzept und seine Operationalisierung für die Interpretation von Einzelwerk und Epochenstilen werden von Zimmermann und Riegl in ihrer heuristischen Funktion und als historische Stufe der kunstgeschichtlichen Methodologie und Theorie diskutiert. Winckelmanns normativer Ästhetik läßt sich als eine disziplinäre Begründungstheorie reformulieren, die gerade die Ausdehnung des kunsthistorischen Objektbereichs über den klassisch-akademischen Bereich hin zu den Praxen kultureller Bildproduktion an sich ermöglicht. Die Transformierbarkeit verdeutlicht die Modernität dieses Antiken-Projekts eines märkisch-sächsischen Provinzantiquars, die sich durch wenige Verschiebungen in der klassischen Ordnung von Sehen, Wissen und Schreiben herstellt. Die Spiegelung einer modernen formalistischen Kunsttheorie im Klassizismus von Winckelmanns Antike läßt gleichzeitig Modernität selbst als leidenschaftliche Fiktion erkennbar werden.

⁵⁴Vgl. A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, S. 67-144; u. K. Schneider, *Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, S. 158-203.

2. Winckelmanns Dresdner Schriften – das Schreiben einer modernen Hermeneutik der Antike

2.1. Schreibstrategie als Karrierestrategie

2.1.1. Winckelmanns Karriereplanung

Winckelmann wies selbst am eindringlichsten auf das Besondere seiner Karriere hin. Die Briefe aus Rom an seine in Deutschland zurückgebliebenen Freunde kreisen beständig um „das Leben und die Wunder Johann Joachim Winckelmanns“ (Brief an Marburg, 8. 12. 1762)⁵⁵. Die Bezeichnung „Wunder“ bezieht sich eigentlich auf sein neues Leben in Rom, aber schon die noch in Dresden geschriebenen *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* stellen zumindest ein kleines Wunder dar. Das bezieht sich weniger darauf, daß es einem Schustersohn und sehr mäßigen Theologiestudenten überhaupt gelingt zu schreiben und zu veröffentlichen, – Winckelmann hatte es immerhin schon zum Bibliothekar einer der größten europäischen Privatbibliotheken geschafft –, sondern auf den Charakter der Schrift selbst. Der ehemalige Bibliothekar des Grafen Büнау, der sich vor allem mit der Katalogisierung der riesigen Bibliothek und den Vorarbeiten zu der vom Grafen geplanten Reichshistorie zu beschäftigen hatte, legt als seine Erstveröffentlichung ausgerechnet eine polemische Intervention in die Dresdner Kunstszenen vor. Den Maßstab für die gegenwärtige künstlerische und mätzenatische Praxis bildet die antike Kunst, das von einem Buch- und Stubengelehrten zu befürchtende pedantische antiquarische Kleinklein findet sich aber kaum. Statt dessen wird auf knappem Raum, – der Text ist in beiden Auflagen nur ca. vierzig Seiten lang –, die griechische Kunst mit den etablierten kunstkritischen Kategorien charakterisiert. Daß es sich bei dem Verfasser der *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* um einen Antiquar und Bibliothekar handelt, verrät lediglich ihr durch Ausstattung und minimale Auflage (fünfzig Exemplare) schon beim Druck erzeugter Status als Rarität.

Winckelmann zeigt sich in seiner Erstlingsschrift als genau nicht der Autor, der von seinem bisherigen Werdegang und dem Stand der deutschen Kunstliteratur zu erwarten wäre. Er scheint kein in die Auffindung, Darstellung und Kommentierung philologischer oder antiquarischer Details vertiefter Gelehrter zu sein, für dessen Problemhorizont deren Verhältnis zu irgendeinem, auch textuel-

⁵⁵Aus Winckelmanns Briefen (WB) wird nach der Ausgabe von Walther Rehm (Hg. in Verbindung mit Hans Diepolder), 4 Bde., Berlin: 1952-1957 zitiert. Die römische Zahl nach der Sigle bezeichnet den Band. WB II, Nr. 527, S. 276.

len Gesamtzusammenhang eine eher untergeordnete Rolle spielt. Statt dessen präsentiert er sich als ein mit bestimmendem Gestus auftretender Autor, der gleichzeitig in die lokale und die europäische Kunstdiskussion eingreift.⁵⁶ Seine Adressaten sind nicht nur die Vertreter des antiquarisch-philologischen Spezialdiskurses oder Anleitung suchende Künstler,⁵⁷ sondern ein allgemeines Publikum, das sich für Kunst- und Geschmacksfragen interessiert und dessen 'ästhetische Erziehung' durch den Text angestrebt ist:

„Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunst-Wercken der Alten, sonderlich der Griechen.“(*Gedancken*, S. 29f).

Diese umfassende Intention bestimmt die Schrift als Text: Er ist auf deutsch verfaßt, für eine Schrift antiquarisch-philologischen Inhalts von einem deutschen Verfasser immernoch ungewöhnlich.⁵⁸ Es gibt kaum Fußnoten und Anmerkungen;

⁵⁶Am Beginn der Abhandlung verschränkt Winckelmann allgemeine Bemerkungen über den guten Geschmack mit Bemerkungen über die Kulturpolitik und das Mäzenatentum der sächsischen Kurfürsten, vgl. *Gedancken*, S. 29. Daß die lokalen Bezüge über ein konventionelles Herrscherlob hinausgehen und sich auf die spezifische Dresdner Situation beziehen, zeigen Briefe Winckelmanns über die strategischen Intentionen seiner Schrift; vgl. Den Brief an Uden vom 3. 7. 1755: „[...] und also hatte ich hier mit großer Freyheit geschrieben, und hier, wo alles der Paßion des Königs gegen die Malerey nachgeäffet, gewißen Leuten, die brilliren wollen, ziemlich Beere vorgelegt, woran sie würden zu nagen gehabt haben.“ (WB I, Nr. 110, S. 170) und an Nolte 3. 7. 1755: „[...] ich glaube auch zuerst gezeiget zu haben, wenigstens in einer öffentl. Schrift, worinn das vorzügl. der alten Werke und Raphaels bestehet, wodurch Se. Maj. selbst ein Werk das etl. 40,000 fl. gekostet, mit verklärten Augen haben angefangen zu sehen. Die Schätze unsers Antiquen-Cabinets sind auch hier zuerst bekannt gemacht.“ (WB I, Nr. 111, S. 173).

⁵⁷Ob Winckelmanns Kritik an der zeitgenössischen künstlerischen Praxis und dem zeitgenössischen Kunstgeschmack mehr als eine generelle konservative Position beinhaltet und als konkrete Intervention in die Dresdner Ausbildungs- und Kulturpolitik zu verstehen ist, ist seit Justus Hervorhebung der Bedeutung Oesers für die Konzeption der *Gedancken* umstritten; vgl. Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3 Bde., hg. v. Walter Rehm, Köln: 1956, Bd. I, S. 439-499. In Rom hat Winckelmann immerhin noch einen praktisch gemeinten, schon zeitgenössisch schlecht aufgenommenen *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (1766) verfaßt, die *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist Anton Raphael Mengs gewidmet. Die allgemein pädagogisch-moralischen Aspekte seines Antiken-Projektes inkorporieren auch konkrete kunstpraktische Aussagen. Bezugnahmen auf Winckelmann als Programm für ein „classical revival“ in Theorie und Praxis der akademischen Ausbildung finden sich in der Reorganisation oder Neugründung von Kunstakademien seit den 1770er Jahren in ganz Europa; vgl. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, New York: 1973 (Reprint Ausgabe 1940), S. 144-151, sowie bei politisch radikalen Künstlern der Französischen Revolution; vgl. A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, S. 223-238.

⁵⁸Schon diese Entscheidung demonstriert die Adressierung auch an Nicht-Professionelle, die Winckelmann vornimmt. Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker I. Von Sandrart zu Rumohr*, S. 56-58, betont die anti-pedantische und anti-gelehrte Stoßrichtung von Winckelmanns Stil, sowie seine Wendung gegen die (auch höfischen) Rokoko-Niedlichkeiten. Mögliche Funktionen in der persönlichen Karriereplanung werden von der älteren Forschung in Bezug auf die Stilfrage kaum diskutiert. Winckelmanns erstaunliche Sprache fällt in den Bereich der

die fremdsprachlichen Zitate beschränken sich auf Latein und Italienisch (es gibt keine griechischen Zitate!), sind sparsam eingesetzt und werden zumindest dem Sinn nach übersetzt. Die lateinischen Textstellen stammen zudem ausschließlich aus Horaz und Vergil, die auch einem nicht-philologisch gebildeten Publikum bekannt waren. Ein ähnliches Prinzip bestimmt auch die Auswahl der Kunstwerke: Sie gehören überwiegend dem kunstliterarischen Kanon an (der *Laocoon*, Werke von Raffael und Michelangelo), weniger bekannte Kunstwerke wiederum werden durch die Referenz auf ein kanonisches Werk veranschaulicht. Auch der Stil der Abhandlung zeigt, daß Winckelmann für ein allgemeines Publikum schreibt, das andere Ansprüche an einen Text stellt als antiquarisch-philologische Spezialisten. Er orientiert sich am Standard der internationalen Kunstliteratur, bei der es sich nicht um einen universitären Spezialdiskurs handelt, sondern die dem Bereich des höfisch-gesellschaftlichen Wissens angehört.

Das allgemeine Publikum beinhaltet gleichzeitig einen besonderen Adressaten, den Dresdner Hof. Winckelmann präsentiert in seinem Text bedeutende Dresdner Kunstwerke,⁵⁹ aber vor allem präsentiert er sich selbst. Die *Gedanken über die Nachahmung* sind in ihrer 'Weltläufigkeit', ihrem souveränen, nicht-pedantischen Umgang mit dem antiquarisch-philologischen Material und ihrer Intervention in die zeitgenössische Kunst- und Geschmacksdiskussion eine Demonstration gegenüber den zuständigen Stellen, daß der Verfasser sich für die Übernahme höherer Aufgaben in der kursächsischen Kunst- und Kulturverwaltung eignet. Welche Talente für eine solche, über subordinierte Bibliothekarsstellen hinausgehende Karriere gefragt waren, und welche nicht, war Winckelmann spätestens nach zweieinhalbjähriger Tätigkeit bei Bünau klar:

„An meine Beförderung denkt kein Mensch, und ich kaum selbst. Die Gelehrsamkeit sagt einer, ist ein Ding das die Leute unempfindlich machet. Dieses trifft auch bey unserm Herrn Statthalter [d.i. Graf Bünau; C.D.] ein. Ich denke indeßen zuweilen auf etwas anders, und weil ich glaube daß ich schwerlich zu einem ruhigen ei-

genialen Begabung nur. Die beliebte Abdrucksammlung antiker Gemmen von Philipp Daniel Lippert, die *Dactylithecae*, erschien in ihrer ersten Version 1755-1762 noch mit lateinischen Texten von Johann Heinrich Christ und Christian Gottlob Heyne. Erst die Ausgabe von 1767-1768, die also nach Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* erschien, hat deutsche Texte. Auch die Vorlesungen von Christ, der als erster an einer deutschen Universität über antiquarische Themen las, wurden erst 1776 auf deutsch veröffentlicht (herausgegeben von Johann Karl Zeune unter dem Titel *Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke vornehmlich des Alterthums*).

⁵⁹Das gilt vor allem für die aus Rom und Wien zusammengekaufte Antikensammlung mit den *Drei Vestalen* (heute Herkulanerinnen) (vgl. *Gedanken*, S. 40-42). Weil der Kurfürst eigentlich nur am Ausbau seiner Gemäldesammlung interessiert war (z.B. mit dem spektakulären Raffael-Einkauf), vernachlässigte die kursächsische Kulturverwaltung die Antikensammlung. Sie war in einem Gartenpavillon mehr gelagert als aufgestellt; vgl. Kommentar zu *Gedanken*, KS, S. 328.

genen Stand kommen werde, so werde ich mir auch ein besonder Systema entwerfen. Wer hier in Dresden gedenket an sein Glück zu arbeiten muß wo nicht Italien, doch wenigstens Frankreich gesehen haben: präsupponirt, daß er plaudern kann und ein air hat. Das andere hilft nicht.“(Brief an Uden, 3. 3. 1752).⁶⁰

Schon in Seehausen hatte Winckelmann begonnen, Italienisch und Englisch zu lernen, in der Hoffnung, der Treitmühle des Schuldienstes doch irgendwie zu entkommen. Die Bewerbung um eine Bibliotheksstelle bei Büнау schloß eine offene Bitte um Protektion für ein weiteres Fortkommen in Dresden ein.⁶¹ Obwohl er in dieser Bewerbung seinen Zweifel darüber ausdrückt, mit seiner profunden Kenntnis der griechischen Literatur allein in Deutschland sein Auskommen finden zu können, und von Büнау auch nicht zur Betreuung des Bestandes an antiker Literatur eingestellt wurde, hoffte Winckelmann von Anfang an, Büнау eröffne ihm die Möglichkeit nach Rom als Hauptstadt des antiquarisch-philologischen Studiums zu kommen.⁶² Büнау hatte natürlich kein Interesse daran, seinen fleißigen und selbständigen Angestellten für die Reichshistorie zu verlieren. Wohl unabsichtlich verschaffte er ihm aber 1752 die Möglichkeit zur Bekanntschaft mit dem Vertreter Roms in Dresden, Kardinal Archinto. Winckelmann war zwar schon 1752 entschlossen, „quovis modo, modo salva conscientia et religione“⁶³ nach Rom zu kommen, die Verhandlungen über seinen zukünftigen römischen institutionellen und finanziellen Status zogen sich bis in den Sommer 1755 hin. Nach der Konversion Juni 1754 und dem damit einhergehenden Umzug nach Dresden wurde er zwar in die römisch-katholischen Kreise am Hof aufgenommen, die Modalitäten für den geplanten Aufenthalt in Rom änderten sich aber ständig.⁶⁴ In dieser Situa-

⁶⁰WB I, Nr. 81, S. 109f.

⁶¹„Peut-être deviendrai-je à l’avenir plus utile au Public, quand, tiré de l’obscurité par quelque voye que ce fut, je trouvois dequoi vivre dans la Capitale.“, frz. (!) Schreiben an Büнау vom 16. 6. 1748, WB I, Nr. 51, S. 77-78.

⁶²Vgl. Brief an Uden, 7. 2. 1749, WB I, Nr. 59, S. 88. Dieser Brief vom Anfang seiner Zeit bei Büнау steht in merkwürdigem Gegensatz zu Winckelmanns Beteuerungen kurz darauf, bei Büнау völlig zufrieden zu sein und keine weitere Ambitionen zu haben (vgl. den Brief an Uden, 31. 8. 1749, WB I, Nr. 63, S. 90-91.) Das gilt ebenso für seine Klagen über das gewaltige Arbeitspensum (vgl. Briefe an Uden, 14. 9. 1748, WB I, Nr. 58, S. 87-88, und 7. 12. 1749, WB I, Nr. 65, S. 94).

⁶³Brief an Uden, 9. 11. 1752; WB I, Nr. 80, S. 108.

⁶⁴Warum die Rom-Pläne 1754/55 immer wieder verschoben und geändert wurden, läßt sich aus Winckelmanns Briefen nur schemenhaft rekonstruieren, da er vor allem darum bemüht ist, seinen Freunden die Unabhängigkeit seines Geistes zu demonstrieren und wegen seiner rein strategischen Konversion nicht als zynischer Heuchler zu erscheinen. Die Briefe aus der betreffenden Zeit sind dann auch entsprechend gewunden und widersprüchlich. Der eigentliche Grund aber scheint Winckelmanns Bestreben zu sein, in Rom in bezug auf seinen Status gegen die erwarteten Zumutungen des Klerus abgesichert zu sein. Im Haushalt eines Kardinals mußte er schließlich als Abbate leben. Zu den verschiedenen Selbststilisierungen Winckelmanns in seinen Briefen, seiner epistolographischen Identitätspolitik vgl. Martin Disselkamp, Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom, insbes. S. 301-394.

tion beginnt Winckelmann zum ersten Mal einen zur Veröffentlichung bestimmten Text zu erarbeiten, die *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte*. Mangels Interesse blieb es bei der Einleitungsvorlesung, die erst posthum veröffentlicht wurde.⁶⁵ Er wollte als Schriftsteller und Gelehrter bekannt werden, um eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber den römisch-katholischen Kreisen zu haben und nicht allein als Protegé des Nuntius, sondern auch mit einem Stipendium des Hofes nach Rom zu gelangen. Die *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* sind der zweite, erfolgreiche Versuch, den relevanten Kreisen am Hof bekannt zu werden. Am 3. Juni 1755 schreibt er an Uden:

„Von der Schrift wird mein ganzes Schicksal abhängen, und ich habe gute Hoffnung, man werde mich suchen hier zu gebrauchen, und mich nicht in der Römer Hände gerathen lassen. Die Reise nach Italien kann indeßen allezeit geschehen, nur mit mehr Hoffnung auf meine künftigen Umstände, die in der That itzo noch sehr philosophisch aussehen.“⁶⁶

Befand sich Winckelmann mit dem ersten Essay, den *Gedanken über den mündlichen Vortrag...*, noch auf einem Gebiet, für das er durch seine Arbeit an der Bünauschen Reichshistorie prädestiniert war, betritt er mit den *Gedancken über die Nachahmung* und ihrer dezidiert ästhetisch-kunstkritischen Argumentation trotz seiner großen Kenntnis der griechischen Literatur Neuland. Dieser neue Blick auf Vertrautes hatte sich schon länger angebahnt. Angeregt durch die Besuche in der Dresdner Galerie erarbeitete sich Winckelmann systematisch die Kunstliteratur, soweit sie ihm greifbar war,⁶⁷ und auch die antike Literatur erscheint in neuem Licht:

„Unterdeßen hindern mich noch zur Zeit meine Gesundheits-Umstände weder an meiner Arbeit, noch an meinem Studiren. Ich habe mich gewundert, daß ich seit einiger Zeit mit einer ganz andern Einsicht, sonderlich die **Alten**, angefangen habe zu lesen. Den **Homer** allein habe ich diesen Winter 3mahl mit aller application, die

⁶⁵Vgl. hierzu den Kommentar KS, S. 318.

⁶⁶WB I, Nr. 110, S. 172. Auch die widersprüchlichen Formulierungen dieses Briefes (z.B. das ständige Schwanken zwischen der Beteuerung, unbekannt bleiben zu wollen, und dem Wunsch, am Hof zu reussieren) zeigen das Bemühen Winckelmanns, seine protestantischen Freunde (und vielleicht auch sich selbst) mit seinem Übertritt als Fahrkarte nach Rom nicht allzu erschrecken. Erst nachdem feststeht, daß er zu akzeptablen Konditionen nach Rom gehen kann, wechselt der Ton in seinen Briefen. Nun war doch Rom das Ziel der ganzen Verhandlungen seit 1752, die „kleine Schrift“ (d.i. die *Gedancken*) dabei aber wichtiger als der Übertritt. Mit ihr habe er sich das alles erst ermöglicht, vgl. Brief an Bünau, 5. 7. 1755, WB I, Nr. 113, S.177.

⁶⁷Vgl. das Fragment der *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie*, das wohl zum Unterricht für einen Sohn Bünaus verfaßt wurde; vgl. KS, S. 1-12 u. Kommentar S. 303. Das Fragment ist aber auch ein Dokument von Winckelmanns ästhetischem und kunstliterarischem Selbststudium.

ein so göttliches Werck erfordert gelesen: vor der Zeit habe ich ihn bey nahe nicht anders geschmecket, als Leute, die ihn in einer prosaischen Übersetzung lesen. Meine Extraits sind auf einen gantz andern Fuß eingerichtet, und sehr angewachsen.“ (Brief an Berendis, 6. 7. 1754)⁶⁸

Diese „gantz ander[e] Einsicht“ realisiert Winckelmann dann in den *Gedancken*. Wenn er die Schrift für seine Briefpartner charakterisiert, kehrt der Begriff des ‘Originals’ und der ‘Neuigkeit’ immer wieder:

„Meine Absicht war, nichts zu schreiben, was schon geschrieben ist: ferner etwas zu machen, da ich so lange gewartet und alles gelesen was an das Licht getreten ist in allen Sprachen über die beyden Künste, das einem Original ähnlich werden möchte, und drittens nichts zu schreiben, als wodurch die Künste erweitert werden möchten.“ (Brief an Uden, 3. 6. 1755)⁶⁹

Die eigene Faszination durch die neu gelesene Antike wird zum Movens von Winckelmanns erstem eigenen Text über die griechische Kunst, dessen Überzeugungskraft aus der Transformation dieser Faszination in rhetorische Strategien resultiert. Nach diesem Text ist die Reise nach Rom nicht einfach möglich, sondern unumgänglich.⁷⁰ Ausgestatten mit einem kleinen, inoffiziellen Stipendium des Dresdner Hofes, damit nicht gänzlich „in der Römer Hände“, tritt er Ende September 1755 die Reise nach Rom an. Die zweite, ergänzte Ausgabe der *Gedancken* bereite er noch vor, ihren Druck konnte er schon nicht mehr überwachen. Mit dessen Qualität war er entsprechend unzufrieden.

2.1.2. Karrierestrategie – Textstrategie – hermeneutische Strategie

Die *Gedancken über die Nachahmung* demonstrieren in ihrer Mischung aus kalkulierter Provokation und Schmeichelei des Hofes auf der einen Seite, der Gelehrtenzunft auf der anderen Seite das neue Selbstbewußtsein Winckelmanns. Souveränität im Umgang mit den Ansprüchen des Hofes und Souveränität im Umgang mit dem antiquarisch-philologischen Material und den kunstliterarischen Vorbildern sind in den *Gedancken* ein textueller Effekt, sie erscheinen kaum in der Form polemischer Stellungnahmen oder dezidierter Auseinandersetzung mit gegensätzlichen Meinungen. Winckelmann führt sie statt dessen auf der Ebene des Stils. Er markiert seine abweichende Position und ihren Anspruch. Die Abhandlung selbst demonstriert die Richtigkeit und Produktivität ihrer Forderung nach der „Nach-

⁶⁸WB I, S. 141-143.

⁶⁹WB I, Nr. 110, S. 171

⁷⁰Der neue Ton und die Energie, die sich auch in Winckelmanns Briefen bemerkbar machen, zeigt sich auch an dem kurzen Zeitraum, die er zur Niederschrift und Korrektur des gesamten *Gedancken*-Komplexes brauchte; vgl. Kommentar zu *Gedancken*, KS, S. 325.

ahmung der Alten“ (S.29), „edle Einfalt, und [] stille Größe“ (S. 43) ist Winckelmanns eigenes Stilideal.

Daß das Bemerkenswerte und Neue an Winckelmanns Text vor allem der Stil sei, betonte Friedrich Nicolai in seiner Rezension der zweiten Auflage der *Gedancken*,⁷¹ die Winckelmann um das *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauerkunst* und die *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauerkunst; und die Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken* nebst der *Nachricht von einer Mumie in dem königlichen Cabinet der Alterthümer in Dreßden* ergänzt hatte. Die Zusätze selbst stützen die These, Winckelmann erarbeite die eigene Position vor allem in der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Schreibweisen über die Antike: Er fingierte mit den drei Texten zwar auch einen Gelehrtenstreit, um weitere Aufmerksamkeit auf sich und die *Gedancken* zu lenken, vor allem das *Sendschreiben* aber ist eine Parodie des zusammenhanglos Detail auf Detail häufenden Stils der pedantischen Antiquare und Philologen. Die Gesamtinszenierung der vier Texte spielt die möglichen Stilarten des antiquarisch-philologischen Diskurses durch. Winckelmann demonstriert dabei auch seine fachliche Kompetenz, denn er weist nicht nur tatsächlich vorgebrachte Einwände zurück, sondern bringt auch noch eigene Einwände vor, um sie dann zu widerlegen.⁷² Diese Verschränkung von ästhetischer und fachlicher Kompetenz, – Winckelmann kennt zwar die obskuren philologischen Texte, schreibt aber nicht so –, konfrontiert die zeitgenössische philologisch-antiquarische Praxis im deutschsprachigen Raum mit einem konzeptionellen Anspruch, der über die persönlichen Ambitionen eines äußerst ehrgeizigen Bibliothekars hinaus auf eine Transformation im philologisch-antiquarischen Diskurs verweist: Die Antike beginnt zu einem spezifisch modernen, persönlichen Bildungserlebnis und zum Ideal von Subjektivität zu werden, von dem aus der gelehrte antiquarische Diskurs als trocken, pedantisch und erfahrungslos abgewertet wird.

Schauplatz dieser Transformation und ihr erstes Resultat ist Winckelmanns Text, weniger seine einzelnen inhaltlichen Positionen. Die andere, oder in Winckelmanns Selbstverständnis und dem der disziplinären Selbstkonstitution von Archäologie und Kunstgeschichte neue und wahre Auffassung der griechi-

⁷¹Vgl. Friedrich Nicolai, [Rezension der *Gedancken*...], in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, I, 1757, S. 332-347, bes. S. 346.

⁷²Die Bezugnahme auf den Dresdner Kontext stellt dar Gerald Heres, Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns, Berlin u. Leipzig: 1991, S. 118-121.

schen Kunst erscheint zuerst vor allem als andere Art, über (antike) Kunst zu schreiben und das antiquarische und philologische Wissen zu organisieren.

Der Text der *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* steht am Anfang dieser Untersuchung über den Zusammenhang von Körper, Kunstwerk und Hermeneutik bei Winckelmann. Seine Verfahren, das Wissen der Antike neu zu gruppieren und vor allem anders zu schreiben, soll analysiert und als Produktionsort einer modernen Hermeneutik und Ästhetik der antiken Plastik dargestellt werden. Die Rekonstruktion von Winckelmanns hermeneutischem Konzept und Verfahren setzt deswegen mit der Analyse des Aufbaus, der rhetorischen Figuren und des Stils der *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* ein. Sie werden zum einen als Modellierung der Antike verstanden, zum anderen werden die Aussagen über die griechische Antike als ideale Selbstbeschreibungen des Textes interpretiert. Die Ausgangsthese der Interpretation, Stil und Schreibweise der *Gedancken* seien mit dem von ihnen propagierten Ideal der Antike verschränkt, dessen Realisierung die Skulptur darstellt, orientiert sich auch an der Rezeptionsgeschichte der Abhandlung: Winckelmanns Formulierung, die grundlegende Eigenschaft der antiken Kunst sei ihre „edle Einfalt und [] stille Größe“, wird schnell zur Abbeviatur des gesamten Textes wie auch der antiken Skulptur. Text, Verfasser und Skulptur verschmelzen in der Rezeption zu einem Bild der Antike als ästhetischem und ethischem Ideal des Menschen. Diese Bewegung ist bereits konstitutiv für die Abhandlung selbst und begründet ihren erstaunlichen Erfolg im sich transformierenden Diskurs über die Antike.

Die Etablierung der Statue als rhetorische Figur des Textes bildet den Ausgangspunkt für die Rekonstruktion von Winckelmanns hermeneutischem Verfahren und Kunstkonzept, die bei der zentralen Statue des Textes und der zentralen Formulierung, der *Laocoon* als Paradigma der 'edlen Einfalt und stillen Größe', ansetzt. Diese ästhetische und hermeneutische Konzeption der antiken Skulptur in den *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* begründet Winckelmanns Status als Gründungsheros von Kunstgeschichte und Archäologie und biographisch seine Karriere vom untergeordneten Bibliothekar mit antiquarischen und ästhetischen Privatinteressen zum Aufseher der römischen Antiken. Die Grundlinien seiner Hermeneutik visueller Fakten und ästhetischer Objekte, in der die Erfahrung der Skulptur zentral ist, wurde formuliert, bevor Winckelmann mit dem realen antiken Statuencorpus konfrontiert war. Den *Laocoon*, der in den Dresdener *Gedancken* zum Paradigma der antiken Kunst und ihrer modernen Hermeneutik wird, hat Winckelmann nie

gesehen, der reale römische *Laocoon* wird zum Paradigma von Körperlichkeit, Materialität und Expressivität innerhalb einer grundsätzlich unveränderten idealistischen Hermeneutik und Ästhetik. Winckelmanns Adaption der Empirie des *Laocoon* wie des römischen Statuencorpus überhaupt für sein theoretisches Statuenmodell führt zur *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Die letzte Transformation von Winckelmanns Hermeneutik, die den Körper als Statue und die Statue als Körper konstruiert, überführt den Statuenkörper von der klassizistischen Norm in eine stilgeschichtliche Stufe, vom großen Einzelwerk zum Teil einer plastischen Ikonographie und Typologie.

2.2. Winckelmanns Stil als konzeptionelle Entscheidung

2.2.1. Situierung im zeitgenössischen Kontext

Winckelmanns Abweichen von dem für antiquarisch-philologische Fragen zuständigen Diskurs zugunsten einer ästhetisch-kunstliterarischen Darstellung stellt bezogen auf die explizit formulierte Intention der *Gedancken über die Nachahmung* keines dar. Titel und der *medias in res*-Beginn kennzeichnen die Schrift als Beitrag zur europäischen Kunstdiskussion, als Aufgreifen der ‘querelle des anciens et des modernes’, um den dekadenten zeitgenössischen Geschmack und die dekadente moderne Kunst zu reformieren:

„Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, (...)“(*Gedancken*, S. 29.)

Die antiquarisch-philologischen Verfahrens- und Darstellungsmodi stehen vordergründig nicht in Frage, weil die Auseinandersetzung mit der antiken Kunst nur für eine moderne Perspektive zu interessieren scheint. Innerhalb der internationalen Kunst- und Geschmacksdiskussion um 1750 stellt die unbedingte Superiorität, die Winckelmann der griechischen Kunst und Kultur über die zeitgenössische einräumt, und die Ausschließlichkeit seines Interesses einen Anachronismus dar.⁷³ Ergebnis der ‘querelle’ war die Relativierung der kanonischen Vorbildlichkeit der Antike, was durch die parallel geführte Diskussion über den ‘guten Geschmack’

⁷³Am bekanntesten ist wohl Diderots halb amüsierte, halb bewundernde Reaktion auf Winckelmanns Antiken-Rigorismus in seiner grundsätzlichen Skulpturenkritik im *Salon* von 1765, auch in Deutschland werden von einigen Kritikern (v.a. Gottsched und Klopstock) grundsätzliche Bedenken gegenüber der Brauchbarkeit des Antiken-Modells geäußert; vgl. Henry C. Hatfield, *Winckelmann and His German Critics 1755-1781*, New York: 1943, S. 16, S. 21-22 u. S. 80-81 und H. Pfothner, Th. Franke, *Johann Joachim Winckelmann. Gedancken über die Nachahmung*, S. 393-396 u. S. 402-404.

noch gestützt und verstärkt wurde. Der extremen modernistischen Position erscheint selbst Homer vom Standpunkt des 'guten Geschmack' aus eine Zumutung für den zeitgenössischen Leser, weil er für Bauern gedichtet habe.⁷⁴ Die in der 'querelle' initiierte (kultur)historische Betrachtung der Antike führt zumindest in der französischen Diskussion zur Infragestellung ihrer grundsätzlichen Vorbildlichkeit. Von ihrer traditionellen Kanonizität aus betrachtet, ist diese Relativierung eine Abwertung.⁷⁵ Winckelmanns Festhalten an der absoluten Vorbildlichkeit der Antike läßt ihn quer zum Standard der zeitgenössischen Kunstliteratur stehen,⁷⁶ es entspricht stattdessen der Funktion der Antike für den antiquarisch-philologischen Diskurs. Nur die Kanonizität der antiken Texte garantiert den Zusammenhang und den Sinn der antiquarisch-philologischen Arbeit, die in endlos neuem Kommentieren, Allegieren und Glossieren besteht. Ihre Schreibweisen und Textgattungen werden auch von der modernen ästhetisch-kunstliterarischen Position der 'querelle' als zusammenhanglos und pedantisch kritisiert. Der Vorwurf der stilistischen Unbeholfenheit gegenüber dem traditionellen antiquarisch-philosophischen Diskurs enthält vor allem eine konzeptionelle Kritik. In der Mitte

⁷⁴ „Le plus grand vice d’Homère est d’être né dans un siècle grossier. La Grèce entière du temps d’Homère n’était qu’un village en comparaison de la société perfectionné depuis lui. Ce qu’il a peint est devenu choquant, par une connaissance réelle de ce qui fait la véritable dignité de l’homme.“ Diese extreme Position findet sich bei La Motte, der den Geschmack und das Interesse des Zuschauers oder Lesers als viertes Einheit stiftendes Prinzip den klassischen dramatischen Einheiten hinzufügt. Sein Konzept der 'nature choisie' zeigt bei aller Distanzierung vom strengen Klassizismus des 'grand siècle' die Nähe zu dessen idealistischen Kunstkonzept. Über das Zuschauerinteresse führt La Motte ein ästhetisches Kriterium ein, das den klassizistischen Formenkanon sensualistisch aufweicht. Von der sensualistischen Kunsttheorie und -kritik wird er als Vorgänger reklamiert; vgl. K. Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886 (Reprint Hildesheim 1964), S. 84-86, S. 97 (daraus das Zitat) u. S. 108.

⁷⁵ Um 1750 hatten die 'Modernisten' in Frankreich zumindest quantitativ, d.h. in allen Gebieten außer der Literatur, die Oberhand erhalten. Selbst die Vertreter einer (beschränkten) ästhetisch-literarischen Vorbildlichkeit der Antike wie der späte Fontenelle, Voltaire und Dubos führen Argumente ein, die die Position kompromißloser 'anciens' wie Boileau und Mme Dacier eher untergruben als unterstützten. Zu den einzelnen Stationen der 'querelle' Werner Krauss, Der Streit der Altertumsfreunde mit den Anhängern der Moderne und die Entstehung des geschichtlichen Weltbilds, S. XXXV-XLI. In: Werner Krauss, Hans Kortum (Hg.), Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts, Berlin: 1966, S. IX-LX, sowie Hans Robert Jauß, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes', S. 11-13. In: Charles Perrault, Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, München: 1967 (Reprographischer Nachdruck der vierbändigen Originalausgabe Paris 1688-1697), S. 8-64. Gegen Krauss' betont Jauß die gemeinsamen theoretischen Voraussetzungen der beiden Parteien und ihr letztendliches Zusammenfallen in einer modernen, aber nicht modernistischen Geschichtsauffassung.

⁷⁶ Schon die um 1750 kunstliterarisch zahlenmäßig bevorzugten Gattungen Landschaft, Portrait und Genre belegen die zumindest relative Belanglosigkeit der antiken Kunst und der sich auf sie beziehenden hohen akademischen Gattungen auch für eine moralisch-politisch argumentierende Kunstkritik. Die grosse Zeit der theoretischen und praktischen Rückkehr zum klassizistischen Historienbild beginnt erst in den 1770er Jahren; vgl. Robert Rosenblum, Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton: 1969, S. 50-106.

des 18. Jahrhunderts wird sie auch in Deutschland so groß, daß die traditionelle, an den Schulen und Universitäten gelehrte Beschäftigung mit der Antike unter erheblichen Legitimationsdruck gerät. Hauptvorwurf ist hier ihre Unbrauchbarkeit für die Ausbildung fähiger Verwaltungs- und Rechtsfachleute und ihr Versagen in der Vermittlung sprachlicher Kompetenzen.⁷⁷ Winckelmanns schon erwähnter Pessimismus, durch seine philologischen Kenntnisse ein erträgliches Auskommen in Deutschland zu finden, spiegelt die institutionell prekäre Lage als persönlich-existenzielles Problem.

Die *Gedancken über die Nachahmung* konfrontieren mit ihrer Identifizierung von 'gutem Geschmack' und griechischer Kunst die beiden konkurrierenden Diskurse an ihrem jeweils neuralgischen Punkt: Für den französisch geprägten ästhetisch-kunstliterarischen Geschmacksdiskurs ist eine prinzipielle Vorbildlichkeit oder gar Überlegenheit der Antike nicht mehr möglich,⁷⁸ für den antiquarisch-philologischen Diskurs wiederum stellt deren Kanonizität die sinn- und zusammenhangstiftende Grundlage des eigenen Verfahrens dar, das auf der Ebene der einzelnen gelehrten Abhandlungen keinen eigenen Sinnzusammenhang zu stiften vermag. Innerhalb des ästhetisch-kunstliterarischen Diskurs sind zusammenhanglose antiquarische Texte Beispiele schlechten Geschmacks. Winckelmann muß in seiner Schrift, die den vorbildlich guten Geschmack der griechischen Antike behauptet, nicht nur den inhaltlich-materiellen Beweis liefern, sondern vor allem muß die Schrift selbst den Standards des guten Geschmacks genügen. Durch diese Anforderung wird eine Disposition des antiquarisch-philologischen Materials notwendig, die nicht der des antiquarisch-philologischen Diskurses entspricht. In

⁷⁷Die praktische Unbrauchbarkeit der universitären Philologenausbildung war neben der grundsätzlichen strukturellen Veraltung auch durch ihre niedrige fachliche Qualität bedingt, vgl. Detlev Kopp, (Deutsche) Philologie und Erziehungssystem, insbes. S. 669-682, in: Jürgen Fohrmann, Wilhelm Voßkamp (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, Stuttgart, Weimar: 1994, S. 669-741.

⁷⁸Ein Vorbild für seinen Griechen-Enthusiasmus im Rahmen der europäischen Geschmacksdiskussion hat Winckelmann in Shaftesburys 'moral-sense'-Philosophie gefunden. In seinen deutschen Exzerptheften finden sich dreiunddreißig Quartseiten Auszüge aus dessen Essays; vgl. C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen I, S. 265-266 u. S. 270-272. Das Horaz-Zitat „Vos exemplaria Graeca/ Nocturna versate manu, versate diurna“, das Winckelmann den *Gedancken* (nur in der ersten Auflage) als Motto vorangestellt hat, gehört zu Shaftesburys Lieblingszitaten; vgl. Christian Friedrich Weiser, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben, Darmstadt: 1969, S. 7. Beide vertreten eine platonistische Schönheitsauffassung und greifen stoizistische Verhaltensmodelle auf, Analogien lassen sich deswegen zwischen beiden zuhauf finden. Im Gegensatz zu Shaftesbury hat Winckelmann aber keinen moralphilosophischen Essay, sondern eine antiquarische Abhandlung geschrieben. Für den klassischen Gelehrten-Typus hatte der Aristokrat Shaftesbury nur Spott übrig, gerade weil seine eigene klassische Bildung umfassend war; vgl. a.a.O., S. 497. Was den konkreten Umgang mit bildender Kunst angeht, vertrat Shaftesbury, in dessen Werk die antike Skulptur keine Rolle spielt, den klassizistischen akademischen Kanon; vgl. K. H. von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, S. 176-182.

dessen Zentrum stehen die antiken Texte. Sie werden ediert, 'dunkle Stellen' werden erklärt, die Bedeutung von Vokabeln, Namen und Bezeichnungen wird etabliert. Gleichzeitig bildet das Gesamtkorpus der kanonischen Texte einen Fundus rhetorischer Figuren und topischer Argumentationen. Beide Techniken dienen nicht einem hermeneutischen Textverständnis, sondern jeweils externen Zwecken. Als Philologie ist die Beschäftigung mit der antiken Literatur eine historische Hilfswissenschaft, als Rhetorik und Poetik ein Aufsuchen praktischer Beispiele.⁷⁹ Die nicht-schriftlichen Zeugnisse der Antike, die eigentlichen Objekte der Antiquare, erhalten in diesem Diskurs nur dadurch Bedeutung, daß sie in Beziehung zu antiken Texten gesetzt werden oder mit Protagonisten und Ereignissen der antiken Geschichte in Verbindung gebracht werden können. Diese Beziehung beschränkt sich im allgemeinen auf eine rein ikonographische und illustrative Funktion. Deswegen werden Münzen und Gemmen als antiquarische Objekte⁸⁰ bevorzugt. Sie lassen sich durch Inschriften meist bestimmten Orten oder Personen zuordnen und verleihen so historischen Figuren oder Ereignissen Gestalt. Neben dieser ikonographischen Funktion dienen sie auch zur Etablierung von Herrscher- und Stadtchronologien. Prinzipiell wird die antike Plastik genauso behandelt. Büsten und Statuen, die nicht durch Attribute als mythische Figuren gekennzeichnet sind, interpretierte man als Porträts berühmter Persönlichkeiten. Statuen, die weder mythologisch, noch biographisch zugeordnet werden konnten, werden dramatischen Ereignissen der griechischen und römischen Geschichte assoziiert und mit elaborierten Erzählungen versehen.⁸¹ Vor allem mythologische Darstellungen und

⁷⁹Vgl. hierzu Nikolaus Wegmann, Was heißt einen ›klassischen Text‹ lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung, S. 346-348. In: J. Fohrmann, W. Voßkamp (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, S. 334-450.

⁸⁰Vor allem Gemmen waren nicht nur ein beliebter antiquarischer Forschungsgegenstand, auch viele 'Laien' sammelten Abdrücke und Abgüsse davon. Diese Dactyliothecken hatten einen ähnlichen Stellenwert wie die Sammlungen von Kupferstichen nach antiken Kunstwerken und Gebäuden: Sie illustrierten die antiken Texte und dienten dem Sprachen- und Zeichenunterricht. Die Attraktivität der Gemmenabdrücke bestand auch in ihrem Status als realen Objekten, der ihre Funktion als Kopie eines antiken Gegenstandes überlagerte. Auch Winckelmanns Erfahrung mit antiken Gegenständen in Dresden war eher von Gemmen (v.a. von Lipperts umfassender Sammlung, der Grundlage der *Dactyliothecka*) als von der kurfürstlichen Skulpturensammlung geprägt. Eine seiner ersten großen Arbeiten in Italien war der Katalog der Gemmensammlung von Baron Stosch (*Description des Pierres Gravées du feu Baron de Stosch*, 1760). Die Illustrationen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* stammen oft von Gemmen; vgl. Robert Trautwein, Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, S. 107-131.

⁸¹Als besonders beeindruckende Beispiele für dieses Verfahren können die historischen Spekulationen über den *Arrotino* und die *Paetus-und-Arria*-Gruppe gelten. Aus dem einfachen Messerschleifer wurde der Mitwisser oder Aufdecker berühmter Verschwörungen der römischen Geschichte oder ein sonst republikanisch gesinnter Römer. Mit ziemlicher Sicherheit handelt es sich bei der Figur um ein Fragment einer pergamenischen Gruppe, die die Häutung des Marsyas darstellte. Diese auch schon von Winckelmann akzeptierte thematische Identifikation setzte

seit der Renaissance kanonisierte Statuen werden darüberhinaus mit berühmten antiken Künstlern oder in der antiken Literatur beschriebenen Kunstwerken identifiziert. Der *Laocoon* wurde sofort nach seiner Ausgrabung 1506 mit der von Plinius in der *Historia naturalis* gefeierten Statue aus dem Palast des Imperators Titus gleichgesetzt. Der Ruhm und die Bedeutung der Gruppe für die antiquarische und kunsttheoretische Diskussion wie die künstlerische Praxis verdankt sich in nicht geringem Grad ihrer Existenz als antiker Schriftquelle.

Die Umwandlung von antiken Statuen in historische und eher selten auch mythologische Text-Illustrationen ignoriert weitgehend deren ästhetischen Charakter. Fragen künstlerischer und technischer Qualität, damit verbunden auch die Frage von Zuschreibungen und Datierungen, werden von der durch die kanonischen Texte etablierten Tradition her beantwortet, nicht von den Statuen aus. Der Textkanon erzeugt den der Statuen. Er produziert Zuschreibungen an die durch die Texte bekannten und berühmten Künstler wie Phidias und Praxiteles, die zeitliche und geographische Differenzen und Unmöglichkeiten ignorieren. Als Kanon stellt die Antike einen homogenen Raum dar, der durch die historischen Daten von Herrschern und Schlachten unterteilt ist. Um diesen Raum voller antiker Gegenstände, der virtuell mit Rom identisch ist, zu verwalten, stehen dem antiquarisch-philologischen Diskurs traditionell Inventar, Anthologie und Katalog zur Verfügung. Die Inventare listen die Statuen nach ihrem Standort (in Rom) ohne Illustrationen auf, die Anthologien sind Stichesammlungen von antiken Kunstwerken. Diese Reproduktionen waren fast vollständig ohne Kommentar und stellen oft sehr phantasievolle Rekonstruktionen und Gruppierungen der Antike dar. Benutzt wurden diese Sammlungen von humanistischen Antiquaren und Philologen, sowie von Romreisenden und vor allem Künstlern. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstehen im Zusammenhang mit der Zentrierung des Lehr- und Forschungsbetriebs in staatlichen Akademien vor allem in Frankreich Kataloge antiker Kunst, die Inventar und Abbildungsanthologie zusammenführen. Ihr Ordnungsprinzip ist ikonographisch, den in der antiken Literatur erwähnten mythologischen und historischen Figuren sowie Objekten werden jeweils deren Darstel-

sich aber erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts allgemein durch. Mit der thematischen Klärung begannen die Zuschreibungsverwirrungen: Wegen ihrer Qualität, ein von Winckelmann wegen des naturalistischen Stils der Statue nicht geteilten Urteils, wurde sie v.a. von deutschen Gelehrten (Burckhardt) Michelangelo zugewiesen. Die *Paetus und Arria*-Gruppe stellt tatsächlich weder das berühmte Verschwörer-Paar, noch andere spektakuläre Paar-Selbstmorde der römischen Geschichte dar, sondern ist eine kaiserzeitliche Kopie eines gallischen Paares aus dem großen attalischen Weihegeschenk, also einer pergamenischen Skulptur, vgl. F. Haskell, N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, zum *Arrotino* S. 154-156, zu *Paetus und Arria* S. 282-284.

lungen zugeordnet.

Am bedeutendsten dieser Kataloge, Montfaucons *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719 in fünf Doppelbänden erschienen, 1724 um fünf Supplementbände ergänzt), läßt sich deren Vollständigkeitsanspruch ablesen. Für die Spezialisten war das Werk als umfassende Dokumentation antiquarischer Objekte unerlässlich, – es wurde erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts ersetzt –, seine Popularität beim allgemeinen Publikum resultierte aus der Möglichkeit, es als Sachbilderbuch zur Antike lesen zu können. Die Transformationen im antiquarisch-philologischen Diskurs, vor allem der Legitimationsdruck durch einen sich verändernden Adressatenkreis, die Winckelmanns stilistische und methodische Konzeption der *Gedancken über die Nachahmung* bestimmen werden, bestimmen auch *L'é expliquée*: Um den Zugang auch gebildeten Laien zu ermöglichen, hatte Montfaucon alle Textauszüge und Kommentare ins Französische übersetzt. Der Benutzer findet alle relevanten antiken Textstellen zu einem Thema mit allen bekannten Darstellungen des Themas zusammengestellt und mit einem hauptsächlich historisch ausgerichteten Kommentar versehen. Dabei bezog Montfaucon auch vor- und nicht-griechisch-römische Kulturen mit ein, soweit sie über die Literatur erschließbar waren. Bei den Darstellungen handelt es sich um Stiche nach Anthologien oder Künstler-Zeichnungen, die nach gestalterischen Gesichtspunkten auf den einzelnen Seiten angeordnet sind. Durch diese Anordnung ist nicht ersichtlich, welcher materiale (Größe, Alter, Material, etc.) und qualitative Status den einzelnen antiquarischen Objekten zukommt. Gemmen und Großplastiken, antike Darstellungen und moderne Interpretationen sind auf der Ebene der Abbildungen nicht zu unterscheiden. Für die Funktion der *Antiquité expliquée* als Bildlexikon zur antiken , die primär als historische Quelle verstanden wird, sind diese Qualitätsfragen letztendlich bedeutungslos.⁸²

In Winckelmanns *Gedancken zur Nachahmung* spielt dagegen der ästhetisch-künstlerische Charakter der antiquarischen Objekte die zentrale Rolle. Aus antiquarisch-philologischem Material wird ein Gegenstand des kunstliterarisch-ästhetischen Diskurses, Kunst. Antike Kunst und Literatur zum Gegenstand der Kunstkritik und Geschmacksdiskussion zu machen stand am Anfang der 'querelle des anciens et des modernes', das Vorgehen charakterisierte die Position der 'modernes'. Dieser neue ästhetisch-kunstliterarische Diskurs, der die Vernunft und den Geschmack an die Stelle der Tradition setzt, entfaltet eine Eigendynamik, die

⁸²Zum gesamten Komplex des gelehrten Umgangs mit antiken Objekten vgl. F. Haskell, N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, S. 43-52, sowie Alain Schnapp, La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie, Paris: 1993, S. 235-242.

sämtliche dogmatischen Positionen, auch die der 'modernes' selbst, untergräbt. Alter und Tradition als Begründung von Kanonizität wird prinzipiell in Frage gestellt, die jeweilige ästhetische Vorbildlichkeit muß nun neu, das heißt überhaupt erst begründet werden. Das Konzept selbst und die Möglichkeit ästhetischer Perfektion wird nicht in Frage gestellt, sondern legitimiert im Gegenteil das kunstkritische Verfahren.⁸³

Winckelmann nimmt mit den *Gedancken über die Nachahmung* nicht einfach die Position eines 'ancien' ein, sondern orientiert sich stilistisch und methodisch an den avanciertesten Positionen der 'querelle'. Er verfaßt keine Übersetzung und Kommentierung eines kanonischen Textes, der qua seiner selbst die Überlegenheit und Uneinholbarkeit der Antike demonstrieren soll, wie Mme. Dacier mit ihrer Homerübersetzung. Diese klassische Form des antiquarisch-philologischen Diskurses steht zumindest innerhalb der gebildeten höfischen Schichten, die Winckelmann für sich interessieren muß, um Karriere zu machen, im selben Verdacht des Altmodischen wie die Antike, die sie zu verteidigen sucht. Er legitimiert die Antike mit den 'modernsten' Argumentationen und Theorien: Zum einen wird die griechische Kunst in Kategorien diskutiert, die in der Kunstliteratur seit dem 17. Jahrhundert entwickelt wurden, um künstlerische Qualität zu ermitteln und zu beschreiben, zum anderen operiert er mit neueren kunsttheoretischen und anthropologisch-historischen Konzepten und Begriffen.⁸⁴ Die spezifi-

⁸³Die von der Forschung in Winckelmanns Konzeption der Antike konstatierte Antinomie von Normativität und Historizität läßt sich als Verschränkung von der absoluten 'Idée du beau' und den jeweiligen historischen Manifestationen in den Kunstwerken also schon in der 'querelle' auffinden; vgl. Hans Robert Jauss, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes'. In: Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* (Faksimiledruck der Ausgabe 1688-97), insbes. S. 23-41.

⁸⁴Die Modernität der kunstkritischen Methode, an der sich Winckelmann orientiert, ist relativ: Was Winckelmann rezipiert, ist vor allem die Position kunstkritischer 'modernes' um 1700, die im zeitgenössischen Kontext der *Gedancken* zumindest in der französischen ästhetischen Diskussion fast schon überholt sind, zumindest aber weiterentwickelt wurden. Moderne, d.h. zeitgenössische kunstkritische und -theoretische Literatur fehlt in Winckelmanns Schriften und auch seinen Exzerptheften fast völlig, während er über die neueste anthropologische und historiographische Diskussion recht gut informiert ist; vgl. C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen I, S. 260-285 und H. Pfothner, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 358-364 (u. die Quellenbibliographie S. 761-763). Die Kenntnisse der zeitgenössischen Kunst sind durch seine sehr grundsätzliche Ablehnung der als vorwiegend sensualistisch eingeschätzten modernen Malerei schwer zu rekonstruieren. Winckelmann war ein fleissiger Gemälde-Galerie-Besucher; vgl. W. Heres, Winckelmann in Sachsen, S. 69-78. Für die Erarbeitung seiner die Erfahrung visueller Fakten betonenden hermeneutischen Praxis war die Zusammenarbeit mit Oeser und später mit Anton Raphael Mengs zentral. Winckelmann arbeitet zumindest in Dresden an der Transformation des Kunstdiskurses, fast ohne dessen modernen, zeitgenössischen Stand zu kennen. Die Wohngemeinschaft mit dem Maler Oeser erschließt ihm in gewissem Maße die praktische Dimension der kunstkritischen Verfahren, demonstriert aber auch die Entfernung der deutschen Diskussion vom zeitgenössischen Standard.

sche Form der *Gedancken über die Nachahmung* ergibt sich aus der Verschränkung von Kunstkritik und zeitgenössischer 'historischer Anthropologie', um die zahllosen und verstreuten antiquarisch-philologischen Fakten in eine Figur zu transformieren: den *Laocoon*, die antike Skulptur, die ideale Kunst.

2.2.2. Kontext-Verschiebungen

Winckelmann führt als Überleitung zu den technisch-praktischen Überlegungen der Abhandlung die von ihm diskutierten Kategorien auf: die „schöne Natur“, der „Contour“, die „Draperie“ und „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ (*Gedancken*, S. 47). Die systematische Diskussion von Kunstwerken nach einem detaillierten Kriterienkatalog war vor allem von der Académie Royale de Peinture aus rhetorisch-poetologischen Begriffen entwickelt worden, um die Seriosität und Wissenschaftlichkeit der bildenden Kunst gegen das traditionelle handwerklich-zünftige Verständnis zu etablieren und zu legitimieren. Winckelmanns vierteiliges System orientiert sich an dem von Roger de Piles im *Cours de la peinture par principes* entworfenen Raster. Zur Beschreibung und Bewertung von Gemälden und Malern (in der berühmten *Balance des peintres* im Anhang des *Cours*) hatte dieser aus der kunstliterarischen Tradition heraus und basierend auf seiner sensualistischen Theorie der ästhetischen Rezeption die Kategorien „composition“, „dessein“, „coloris“ und „expression“ entwickelt. In der 'querelle' bezieht er die Position der 'modernes', da er die Malerei wegen ihrer sinnentäuschenden Qualitäten als höchste Gattung der bildenden Kunst ansieht. Er bemängelt an der antiken Plastik ihre Rohheit und Härte („crudité“ und „secheresse“) in der Darstellung von Körperpartien und Draperie, die jeder Körperillusion entgegenstehe.⁸⁵ De Piles anti-kenkritische, auf dem sinnlichen Reiz basierende Kunsttheorie spielt als polemisch bekämpftes Konzept in den *Gedancken über die Nachahmung* eine zentrale Rolle.⁸⁶ Die Auseinandersetzung Winckelmanns mit de Piles beschränkt sich nicht

⁸⁵Vgl. Roger de Piles, *Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres*, Paris: 1681, S. 53. Zur Abwertung der Skulptur bei de Piles vgl. Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven u. London: 1985, S. 58-59.

⁸⁶Vgl. Gottfried Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik, S. 27-28 u. S. 107-114 und H. Pfotenhauer, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 360-361. Baumecker rechnet auch Dubos zu den sensualistisch argumentierenden Kunstkritikern, tatsächlich bildet das Kriterium des allgemeinen (guten) Geschmacks Dubos' grundlegendes Argument. Er verschiebt den Focus wieder stärker auf das Thema des Bildes („vraisemblance poétique“), nicht auf seine Qualitäten als Kunstwerk („vraisemblance mécanique“); vgl. Th. Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, S. 128-130 und André Lombard, *L'Abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris: 1913, S. 216-218. Dubos leitet den nationalen Geschmack ('gout') aus den klimatischen und geographischen Bedingungen ab. Winckelmann nimmt diese Argumentation auf, macht die Griechen aber zur realen

auf eine Widerlegung einzelner Elemente seiner Theorie: Winckelmanns Verfahren, die antike Statue als Kunstwerk ins Zentrum der philologisch-antiquarischen Arbeit zu rücken und von ihrer historisch-literarischen Illustrierungsfunktion zu befreien, erscheint als Reaktion auf de Piles' Betonung der künstlerisch-formalen Einheit des Gemäldes, der 'unité de l'objet', als dem zentralen Gesichtspunkt der Kunstkritik und -theorie. Gegen die Übermacht der auf die thematische Einheit fixierten rhetorisch-literarischen akademischen Kunstauffassung bestimmt de Piles den einheitlichen Eindruck des Kunstwerks, – de Piles bezieht sich vorzugsweise auf Gemälde –, als Resultat seiner malerischen Qualitäten, nicht seines Gegenstandes oder Themas.⁸⁷

„Contour“, „Draperie“ und „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ lassen sich als Übersetzungen von de Piles „dessein“, „coloris“ und „expression“ ins Deutsche und ins Plastische lesen. Selbst diese Transformation entspricht dessen Verfahren, seine Begriffe am visuellen Charakter der zu beschreibenden Objekte auszurichten. De Piles selbst ordnet gemäß der kunsttheoretischen Tradition die Kontur dem 'dessein' zu.⁸⁸ „Coloris“ spielt für die antike Plastik keine Rolle, an seine Stelle setzt Winckelmann die „Draperie“. Ihre Funktion, die Vermittlung der einzelnen Flächen zu einem harmonischen Ganzen,⁸⁹ entspricht der des 'coloris' bei de Piles.⁹⁰ Winckelmanns berühmte, schnell sprichwörtlich gewordene Formulierung „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ faßt de Piles' „expression“ und „composition“ in eine visuelle Kategorie:

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke“(Gedanken, S. 43, Unterstreichungen von CD).

idealen Natur, die sie bei Dubos nicht sind; zu Dubos' klimatheoretischer Argumentation vgl. A. Lombard, L'Abbé du Bos, S. 248-256 u. S. 273-274.

⁸⁷Vgl. Th. Puttfarcken, Roger de Piles' Theory of Art, S. 38-53. Puttfarcken betont den innovativen Charakter von de Piles Theorie, seine Betonung des Gemäldes als einem visuell-formalen Objekt. Er kann zeigen, daß de Piles bis weit ins 19. Jahrhundert vor allem bei Malern und an der Malerei als visuellem Problem interessierten Theoretikern als Referenzautor gilt, seine Modernität also keine anachronistische Rückprojektion darstellt. Gleichzeitig betont er, daß der kunstliterarische Standard im 18. Jahrhundert die akademische „supremacy of subject-matter“ auch bei positiver Referenz auf den zum kanonischen Autor gewordenen de Piles beibehält. Auch de Piles eigene Bildanalysen tendieren zur Narrativierung und Vertextung der Bilder, vgl. Th. Puttfarcken, Roger de Piles' Theory of Art, S. 125-130.

⁸⁸Vgl. Roger de Piles, Cours de Peinture par Principes, Paris: 1708, S. 322f., dazu auch Paul-Ernst Knabe, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf: 1972, S. 167.

⁸⁹Vgl. Gedanken, S. 42.

⁹⁰Vgl. Hans Körner, Auf der Suche nach der „wahren Einheit“. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München: 1988, S. 50-57.

„Stellung“ als Äquivalent zu „composition“ entspricht dabei der Anordnung der einzelnen Körper und der sie bildenden Elemente, „Ausdruck“ als Äquivalent zu „expression“ beschreibt den Gesamteindruck der Skulptur unter Betonung des Gesichts. Vor der Folie des de Pilesschen Begriffs der „composition“, der auch die Themenwahl umfaßt, wird für den Winckelmannschen Begriff der „[] edlen Einfalt und [] stillen Größe“ klar, daß es sich hier auch um die Bestimmung des in den *Gedancken* bis dahin unbehandelten Problems des Themas oder der Bedeutung der antiken Plastik handelt. Diese Definition findet anhand der thematisch-ikonographisch identifizierten *Laocoon*-Gruppe statt, verläßt aber die traditionellen philologischen Diskussionen, ob und welcher Moment aus Vergils *Aenaeis* dargestellt sei, zugunsten einer allgemeinen idealistischen Interpretation als Darstellung von Seelengröße. Das Thema der griechischen Plastik ist ihr Ausdruck. De Piles' Betonung der künstlerisch-ästhetischen Machart wird in Winckelmanns antikenbegeisterter und idealistischer Hermeneutik zur visuellen Metapher.

Die Zusammenfassung von de Piles „composition“ und „expression“ zu einer Kategorie sowie die in de Piles' Kunsttheorie nicht vorhandene „schöne Natur“⁹¹ zeigen schon, daß Winckelmanns Strategie nicht darin besteht, an die Stelle der von de Piles' verbuchten Gemälde und Maler einzelne antike Kunstwerke zu setzen, um zu einer positiven Bewertung zu gelangen. Antike Kunst und Literatur mit dem begrifflichen Apparat der neuen Kunstkritik zu analysieren, gehört zu den Strategien der 'modernes', die Antike, vor allem die 'anciens' zu diskreditieren. Die kunstkritischen Begriffe erscheinen quasi inhärent antikenfeindlich. Winckelmann paßt das de Pilessche Begriffsschema den Besonderheiten der antiken Plastik an, vor allem aber modifizierte er dessen Konstruktion. Bei de Piles' Begriffen handelt es sich um vier gleichwertige Merkmale, die alle vorhanden sein müssen, um ein Gemälde zu einem bedeutenden Kunstwerk zu machen. Qualitätsabstufungen lassen sich zum einen durch verschiedene Perfektionsgrade innerhalb der einzelnen Kategorien fixieren, zum anderen durch die Addition der verschiedenen Kategorien. Das vollkommene Gemälde bzw. der vollkommene Maler wäre durch das Erreichen der höchsten Perfektion in allen vier Kategorien bestimmt.⁹² Bei Winckelmann hingegen kommt den beiden mittleren,

⁹¹Der Begriff der „schöne[n] Natur“ ist natürlich keine Erfindung Winckelmanns, sondern bildet das Fundament klassizistischer oder idealistischer Kunsttheorien seit dem 17. Jahrhundert, wo er v.a. von 'anciens' wie Boileau betont wird. Das Konzept bleibt aber für alle Kunsttheorie bis weit ins 18. Jahrhundert zentral, in Deutschland wird es in Anlehnung an französische Theorien (Batteux) vertreten. De Piles sensualistische Theorie benötigt zur Begründung ihrer deskriptiven Kategorien keine schöne und ideale Natur, vgl. Th. Puttfarcken, Roger de Piles' Theory of Art, S. 49f.

⁹²Die *Balance des peintres* zeigt, daß de Piles die Farbgebung, „coloris“, nicht stärker gewichtet

eher formalen Kategorien „Contour“ und „Drapperie“ schon vom Umfang her eine untergeordnete Rolle zu.. Zudem gehen die beiden Abschnitte in den *Gedanken über die Nachahmung* ohne wirkliche definitive Abgrenzung in der Beschreibung der *Drei Vestalinnen* ineinander über. Die erste und die letzte Kategorie („schöne Natur“ und „[] edle Einfalt und [] stille Größe“), die zum einen historisch-anthropologisch, zum anderen theoretisch orientiert sind, nehmen dagegen den Hauptumfang der Diskussion der griechischen Kunst ein. Bei de Piles werden die vier Kategorien zwar durch das ihnen übergeordnete Konzept der Perfektion zusammengefaßt, innerhalb der einzelnen Kategorien gelten aber je spezifische Vollkommenheitskriterien, die im Grunde nicht miteinander vergleichbar sind. Die Idee der Vollkommenheit ist im de Pilesschen Schema ein formales, abstraktes Konzept, das die Gleichberechtigung der einzelnen Kategorien garantiert, selbst aber inhaltlich leer bleibt. In der *Balance des peintres* gibt es keinen Maler, der die höchste Punktzahl auch nur annähernd erreicht.

Bei Winckelmann dagegen ist die Idee der Vollkommenheit inhaltlich bestimmt: Die Plastik der Griechen ist vollkommen und besteht aus dem Ineins von Einfalt und Größe. Die Diskussion innerhalb und anhand der einzelnen Kategorien bestätigt und begründet diesen schon am Anfang feststehenden Befund. Sie schließt mit der endgültigen Definition der Vollkommenheit der griechischen Plastik als „[] edle Einfalt und [] stille Größe“. Winckelmanns Kategorien sind also weder unabhängig voneinander, noch stellen sie gleichwertige Einzelkriterien dar. Sie demonstrieren vielmehr die Vollkommenheit der griechischen Kunst unter spezifischen Aspekten. Der ersten Kategorie der *Gedanken über die Nachahmung*, der „schöne[n] Natur“, kommt dabei eine zentrale Funktion zu. Sie fällt weitgehend aus dem Schema de Piles' heraus: Die anatomisch korrekte und künstlerisch überzeugende Darstellung des menschlichen Körpers spielt in Winckelmanns Konzept der „schönen Natur“ zwar auch eine gewisse Rolle, so daß sie bestimmten Elementen des de Pilesschen „composition“-Begriffs entspricht. Die gesamte Konzeption geht aber weit darüber hinaus. „Schöne Natur“ stellt nicht einfach ein Kriterium für die griechische Kunst dar, sondern sie ist deren grundlegendes Prinzip. Die griechische Kunst ist vollkommen, weil sie die „schöne Natur“ der Griechen darstellt, worunter Winckelmann erheblich mehr als die schönen griechischen Körper versteht. Die „schöne Natur“ ist das äußerliche Charakte-

als die Zeichnung, „dessein“. Weil de Piles die Farbe gegen die traditionelle klassizistische Kunsttheorie als selbständige Kategorie etabliert, wird auch das „dessein“ zu einem schlichten terminus technicus, verliert also seine theoretische Dignität; vgl. Th. Puttfarcken, Roger de Piles' Theory of Art, S. 42-46.

ristikum der griechischen Kultur, deren inneres „edle Einfalt und stille Größe“ ist. In der „schönen Natur“ der Griechen manifestiert und begründet sich ihre „edle Einfalt und stille Größe“.

Winckelmann verwendet die von de Piles zu lernende kunstkritische Methode zur Interpretation visueller Daten, um eine anti-sensualistische konservative Theorie der griechischen Plastik zu schreiben, in der die Identität von griechischer Kunst und Vollkommenheit immer schon vorausgesetzt ist.⁹³ Das Ziel der Argumentation ist es nicht, diese Identität zu beweisen: Winckelmann konstruiert nicht wie de Piles und andere zeitgenössische Kunsttheoretiker ein abstraktes Ideal der vollkommenen Kunst, aus dem heraus dann wiederum die Kriterien zur Bewertung konkreter Kunstwerke entwickelt werden. Er demonstriert die Vollkommenheit der griechischen Kunst. Die zentralen Begriffe der zeitgenössischen Kunsttheorie wie ‘Nachahmung’, ‘Geschmack’, ‘Natürlichkeit’, ‘Einfachheit’, ‘Schönheit’, ‘Erhabenheit’ etc. erscheinen im Focus der griechischen Plastik, nicht umgekehrt. Die griechische Plastik als vollkommene Kunst bildet das argumentative und rhetorische Zentrum und Fundament der *Gedancken über die Nachahmung*, nicht die Vollkommenheit in der Kunst am Beispiel der griechischen Plastik. Das vollständige Ineins von Form und Inhalt, Thema und Ausdruck, von „schöner Natur“ und „[,] edle[r] Einfalt und [] stille[r] Größe“ konstituiert ihre ästhetische und ethische Perfektion.

Winckelmann löst das Problem, dieses vollkommene Ganzes durch ein kritisch-analytisches Kategorienschema darzustellen und dabei eigentlich zu verfehlen, indem er kein einzelnes Kunstwerk in allen vier Kategorien bespricht, sondern jeder Kategorie ein Kunstwerk zuordnet: In den Abschnitten „Kontour“ und „Draperie“ behandelt er die *Agrippina* und die *Drei Vestalinnen*, im Abschnitt „edle Einfalt und stille Größe“ den *Laokoon*, und im Abschnitt „schöne Natur“ den griechischen Körper, der als das erste und ursprüngliche Kunstwerk der Griechen erscheint.⁹⁴ Mit dieser Strategie entschärft Winckelmann auch die

⁹³Vgl. zur spezifisch konservativen Aneignung von ‘modernen’ Positionen durch Winckelmann auch H. Pfothner, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 360-362.

⁹⁴Im *Sendschreiben* präsentiert Winckelmann in der Beschreibung von *Lairesses Seleucos übergibt seine Gemahlin Stratonice seinem Sohn Antiochus* eine stärker traditionelle, d.h. nach den einschlägigen Kriterien vorgehende Interpretation eines Kunstwerkes. Das traditionelle Verfahren zerlegt das Gemälde nicht nur in die einzelnen Figuren, Architektur und Dekoration, sondern auch noch in Thema, Ausdruck, Kostüm, Komposition, Farbe, Helldunkel etc.; vgl. *Sendschreiben*, S. 80f. und G. Baumecker, Winckelmann in seinen *Dresdner Schriften*, S. 127-128. Wenn Pfothner/Franke gerade dieser Beschreibung modernen psychologischen Überschuss gegen Winckelmanns eigene Intention und der klassizistischen Auffassung zuschreiben (vgl. H. Pfothner, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 387-389) räumen sie m.E. sowohl dem Stellenwert des Gesichts- und Körperausdrucks für die traditio-

antikenfeindlichen Potentiale, die seinen Begriffen aus ihrem modernistischen Ursprung anhaften.

Die *Gedancken über die Nachahmung* greifen also auf Seiten der ‘Antiken’ in die ‘querelle’ ein, vermeiden aber deren Argumentationsstrategie, die antiquarisch-philologische Materialanhäufung mit exklusivem Autoritätsanspruch. Statt dessen bedient Winckelmann sich spezifisch ‘moderner’ Argumentationsstrategien. Dieses Verfahren führt zu einer Verknappung des philologisch-antiquarischen Materials. Winckelmann diskutiert nur drei antike Plastiken: die *Agrippina*, die *Drei Vestalinnen* und die *Laocoon-Gruppe*. Einige antike Bildhauer sowie Gemmen und Münzen werden sehr summarisch innerhalb der Diskussion der „schöne[n] Natur“ der Griechen erwähnt, in der aber keine antike Statue besprochen wird. Die thematische bzw. ikonographische Bestimmung der drei Statuen als *Agrippina*, *Vestalinnen* und *Laokoon* werden von Winckelmann überhaupt nicht diskutiert, was zumindest für die weiblichen Statuen in einer traditionellen antiquarischen Untersuchung zentral wäre. Winckelmann schlägt zwar eine genauere historische Bestimmung der *Agrippina* als Gattin des Germanicus und nicht als Mutter Neros vor, seine Begründung stützt sich dabei aber weniger auf den ikonographischen Vergleich, sondern auf die zurückgenommene Expressivität der Statue:

„Unsere ist eine sitzende Figur, grösser als die Natur, mit gestütztem Haupt auf die rechte Hand. Ihr schönes Gesicht zeigt eine Seele, die in tiefen Betrachtungen versenckt, und vor Sorgen und Kummer gegen alle äussere Empfindungen fühllos scheineth. Man könnte muthmassen, der Künstler habe die Heldin in dem betrübten Augenblick vorstellen wollen, da ihr die Verweisung nach der Insel Pandataria [sic!] war angekündigt worden.“ (*Gedancken*, S. 40.)

Diese Interpretation des Ausdrucks der Statue als ihr Thema nimmt in Verfahren und Inhalt die Interpretation der *Laocoon-Gruppe* als „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ vorweg („schönes Gesicht“ und „tiefe Seele“ angesichts des „betrübten Augenblicks“, der eigentlich die Ankündigung ihres Todes ist⁹⁵). Auch das Ge-

nelle, rhetorisch orientierte Interpretation (vgl. z.B. Bellori für Winckelmann wichtige Beschreibung von Leo II. auf dem Fresko in der *Stanza d'Eliodoro* im Vatikan in der *Descrizione dell'imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*) zu wenig Platz ein und vernachlässigen gleichzeitig das eigentliche Charakteristikum der Statuenbeschreibungen in den *Gedancken*, durch die Beschreibung, d.h. den Text, einen allgemeinen Ausdruck als Sinn des ganzen Kunstwerkes zu erzeugen. Schon die Länge und Umständlichkeit der *Lairesse*-Beschreibung setzt sie gegen die Kürze und Prägnanz der Statuenbeschreibung ab. Der Vergleich beider zeigt die figurative Funktion der antiken Statue; vgl. Kap. 2.4.3. *Lairesses' Seleucos und Stratonice* als paradigmatisches Gemälde.

⁹⁵Agrippina wird von Kaiser Tiberius nach Pandateria verbannt, um dort zu verhungern; vgl. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, S. 133f. Die Gegenüberstellung von weiblicher „Fühllosigkeit“ (*Agrippina*) und männlicher Selbstbe-

wand der *Vestalinnen* wird als Form des Ausdrucks diskutiert:

„Die Drapperie der Vestalen ist in der höchsten Manier: die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den grösseren Partien, und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Freyheit und sanften Harmonie des Gantzen, ohne den schönen Contour des Nackenden zu verstecken.“ (*Gedancken*, S. 42.)

Die relativ detaillierte Darstellung der Provenienz der Gruppe aus Herculaneum hat dabei keinen Einfluß auf ihre ikonographische Bestimmung, sondern umgibt die *Vestalinnen* mit dem tragischen Schicksal, das *Agrippina* und *Laocoon* thematisch auszeichnet.

Der Verknappungseffekt beschränkt sich nicht auf die Zahl der diskutierten Statuen, die noch mit dem beschränkten Umfang der Abhandlung erklärt werden könnte, auch das antike Statuen im antiquarisch-philologischen Diskurs üblicherweise umgebende Dickicht aus antiken Zitatkompilationen und gelehrten Kommentaren wird von Winckelmann radikal gelichtet. Diese Kürzung hat nichts mit der ‘modernes’-Strategie zu tun, aus dem Ausschluß des Laienpublikums, vor auch der Frauen, vom antiquarisch-philologischen Diskurs ein Argument für die Veraltung und Geschmacklosigkeit der Antiken zu machen.⁹⁶ In den *Gedancken über die Nachahmung* löst Winckelmann die traditionelle Einordnung der antiquarischen Objekte in den philologischen Text auf und etabliert eine andere: Schon im Aufbau des Textes ist die Trennung der antiken Statuen von den ihnen üblicherweise Sinn gebenden antiken Texten und ihren historisch-ikonographischen Interpretationen deutlich. Einzelne Statuen diskutiert Winckelmann innerhalb der

herrschaft (*Laocoon*) nimmt Winckelmann in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* im Vergleich von *Laocoon* und *Niobe* wieder auf, um den hohen vom schönen Stil abzugrenzen; vgl. Kap 3.4. *Laocoon* und die antike Kunstgeschichte: Pathetische Grenzwertbestimmungen, reale und ideale Körper, hoher Stil und schöner Stil

⁹⁶Versteht man die ‘querelle’ als Instanz der Umverteilung und Affirmation gesellschaftlicher Machtpositionen, als eine Debatte um die kulturelle Deutungsmacht und die Selbstbeschreibung der Gesellschaft treten die vermeintlichen Inhalte der Debatte und ihre Kompromisse in den Hintergrund, statt dessen fällt der Blick auf die Formen der Auseinandersetzung und darauf, daß sich vor allem um Formen gestritten wird. Die Länge der Auseinandersetzung, ihr ständiges Wiederaufflackern und die Anschließbarkeit für neue Kommunikationskrisen, z.B. für Winckelmann, lassen sich so besser erklären. Die eigentlichen theoretischen Probleme wie der Geschichts- und Traditionsbegriff, wenn sie sich dann tatsächlich so ausmachen lassen, sind verhältnismäßig schnell ausdiskutiert. Zur ‘querelle’ als ‘culture wars’ vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, ‘Klassik ist Klassik, eine bewundernswerte Sicherheit des Nichts?’ oder: Funktionen der französischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts nach Siebzehnhundert, S. 448-463. In: Fritz Nies, Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München: 1985 (Romanistisches Kolloquium Bd. 3), S. 441-494. Weniger systemtheoretisch abstrakt, sondern in eminent gegenwärtiger Perspektive stellt Joan Dejean die ‘querelle’ als Modellfall des modernen innergesellschaftlichen Kulturkonflikts dar; vgl. Joan Dejean, *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*, Chicago: 1997, zur zentralen Bedeutung des Laienpublikums als weiblichem Publikum S. 31-77, zu neuen literarischen Formen (conte des fées u. Roman) als ‘weiblichen Formen’ S. 94-118.

Abschnitte „Contour“, „Draperie“ und „edle Einfalt und stille Größe“, antike Quellentexte und philologische Untersuchungsmethoden hingegen bilden die Basis des Abschnitts über die „schöne Natur“. Er enthält zwar die kunsttheoretische Grundlegung der gesamten Abhandlung, wie zeitgenössisch üblich kommt Winckelmann dabei aber ohne die Diskussion einzelner Kunstwerke aus. Dieser Trennung von antiquarischem Objekt und philologischem Kommentar auf der textuellen Ebene entspricht ihre veränderte Konzeption. Für den Umgang mit der einzelnen Statue bedeutet das eine hermeneutische Interpretation, die den einheitlichen Ausdruck ins Zentrum rückt. Die Statue illustriert in diesem Interpretationsverfahren nicht mehr einen Text, „Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet:“ (*Gedancken*, S. 43), statt dessen kann ein Text zur Verdeutlichung der Bedeutung einer Statue herangezogen werden „Laocoon leidet, aber er leidet wie des Sophocles Philoctetes“ (*Gedancken*, S. 43). In dieser Perspektive verlieren antike Texte nicht grundsätzlich jede Bedeutung für die Interpretation, zur Etablierung der Provenienz von Statuen, vor allem aber zur thematischen Bestimmung sind sie auch bei Winckelmann unerlässlich. Die Philologie fungiert nun als ‘Hilfswissenschaft’ zur Interpretation der antiken Statuen. Die antiken Texte bilden dabei zwei Gruppen: Auf der einen Seite bildet sich ein Korpus aus Quellentexten, die zur Grundlage einer philologisch-historischen Rekonstruktion der griechischen Kultur werden, auf der anderen Seite stehen die wegen ihres ästhetischen Wertes geschätzten literarischen Werke. Die Literatur wird dabei von Winckelmann wie die antike Plastik als höchste Manifestation der griechischen Kultur interpretiert.⁹⁷ Homer spielt für seine Auffassung der griechischen Kultur und die Ausbildung seines Stilideals vor allem in der Entstehungsphase der *Gedancken* in Nöthnitz und Dresden eine zentrale Rolle.⁹⁸ Die homerischen Epen stellen im Vergleich zu den ihm dort zur Verfügung stehenden Bei-

⁹⁷Für Winckelmanns Interpretation der griechischen Antike als „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ kommt rein funktional der Literatur derselbe Rang zu wie der bildenden Kunst. Schon Herder bemerkte in seinem *Ersten kritischen Wäldchen*, daß die von Lessing zum Ausgangspunkt seines *Laokoon* genommene Bemerkung Winckelmanns zu Vergil den argumentativen Aufwand eigentlich nicht rechtfertigt, vgl. Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend*, nach Maasgabe neuerer Schriften, in: Herders Sämtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 3, Berlin: 1878, S. 10f. Auf die implizite Abwertung der traditionellen Philologie und der zeitgenössischen Literatur in Winckelmanns Auf- und Umbewertung der antiken Kunst reagiert Lessing mit dem Versuch, die Grenzen der bildenden Kunst gegenüber der Poesie durch eine klassische Fußnotenschlacht zu bestimmen.

⁹⁸Zu Winckelmanns Homer-Lektüre als der ursprünglichen Erfahrung der Antike vgl. Wolfgang Schadewaldt, *Winckelmann und Homer*, S. 613-625. In: Wolfgang Schadewaldt, *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur Neueren Literatur*, Bd. 2, Stuttgart: 1960, S. 600-636.

spielen der antiken Kunst authentischere Zeugnisse dar, zudem war Winckelmann von seiner Ausbildung her primär philologisch orientiert. In den *Gedancken über die Nachahmung* findet sich Homer nur einmal, aber an prominenter Stelle:

„Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet, gilt auch von den Kunst-Wercken der Alten, sonderlich der Griechen.“ (*Gedancken*, S. 30.)

Offensichtlich dagegen ist die Bedeutung, die antiken Texten als Rekonstruktionsbasis für die griechische Kultur in den *Gedancken* zukommt. Sie fungieren als historische Quellen, aus denen mittels philologischer Verfahren Informationen über die sozialen, politischen und kulturellen Zustände im antiken Griechenland gewonnen werden. Aus diesen Informationen wiederum synthetisiert Winckelmann eine zwischen Erzählung und Beschreibung wechselnde Darstellung der griechischen Kultur. Das organisierende Prinzip dieser Synthese ist das Paradigma der „schöne[n] Natur“. Mit dieser synthetischen Darstellungsweise überschreitet Winckelmann die dem traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurs mögliche Erschließung und Präsentation des antiken Materials, ohne den seine eigene hermeneutische Arbeit gleichzeitig unmöglich wäre. Er setzt an die Stelle des üblichen historischen Kommentars eines antiken Textes oder der Kompilation der zu einem bestimmten Komplex der antiken Geschichte einschlägigen Textstellen einen selbständigen Text, der die ihm zugrundeliegende philologische Arbeit zum Verschwinden bringt. Die Erzählung von der „schöne[n] Natur“ der Griechen wird nicht von gelehrten lateinischen oder griechischen Zitaten und philologischem Kommentar unterbrochen, nur umfassend belesene Kenner der Materie können aus dem präsentierten Text die philologisch-antiquarische Matrix herauslesen. Dieser knappe neue Text der Antike, der an die Stelle der zahllosen langen Kommentare und Übersetzungen antiker Texte gesetzt wird, bildet das Fundament, auf dem dann die einzelnen Statuen erst als selbständige Kunstwerke funktionieren können.

Dieses Abweichen vom gewöhnlichen antiquarisch-philologischen Verfahren führt seinen neuen Exklusionsmechanismus zur Selbstverteidigung gleich mit sich: Kritiker von Winckelmans fachlicher Kompetenz müssen grundsätzlich ihre eigene beweisen. Da er nur sehr spärlich mit Zitatnachweisen arbeitet, müssen Kritiker die relevanten Stellen selbst identifizieren, ohne Winckelmann dabei wirklich zweifelsfrei einen Fehler nachweisen zu können. Die von Winckelmann den *Gedancken* nachgeschickten gelehrten Abhandlungen *Sendschreiben* und *Erläuterung* demonstrieren den strategischen Vorteil im Gelehrtenstreit, den sein

spezifisches Abweichen vom traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurs quasi als Abfallprodukt seiner konzeptionellen Modifikationen auch noch produziert. Im Stoßseufzer des fiktiven Verfassers des *Sendschreibens* inszeniert Winckelmann diesen Effekt seiner Vorgehensweise und deren konzeptionelles Fundament:

„Sie [i.e. der Verfasser der *Gedancken*] machen es fast wie Democritus; Was ist der Mensch? fragte man ihn: etwas das wir alle wissen, antwortete er. Welcher vernünftige Mensch kann alle griechische Scholiasten lesen!“ (*Sendschreiben*, S. 63.)

Die von dem durch Stil und Verfahren der *Gedancken* irritierten Verfasser des *Sendschreibens* implizierte Antwort „Niemand!“ auf diese rhetorische Frage entzieht gerade ihm die intendierte Legitimation als antiquarisch-philologisch argumentierendem Kritiker. Um den Text auf dieser Ebene zu kritisieren, muß man alle griechischen Scholiasten gelesen haben. Ein „vernünftiger Mensch“ hingegen beurteilt den Text nicht aufgrund der Kenntnis der griechischen Scholiasten, sondern mit Vernunft und Geschmack. Winckelmann schreibt in den *Gedancken über die Nachahmung* eine Erzählung der griechischen Antike, deren Richtigkeit nicht durch Quellenbelege und Verweise gesichert wird, sondern in der Überzeugungskraft der Narration besteht. Er ersetzt dabei nicht nur ein für Laien tendenziell unverständliches Konglomerat aus antiken Zitaten und deren philologischem Kommentar durch einen lesbaren antiquarisch-philologischen Text, womit er schon eine zentrale Schwäche der ‘anciens’ in den Augen der ‘modernes’ vermeidet, sondern legt vor allem im Abschnitt über die „schöne Natur“ der Griechen den anthropologisch-historischen Diskurs zugrunde. Damit zeigt er sich auf der Höhe der theoretisch avanciertesten Verteidiger der Antike, die gegen das die Antike prinzipiell benachteiligende fortschrittsideologische Modell der ‘modernes’ eine tendenziell relativistische Argumentation entwickelten, die sich auf die Darstellung und Begründung der Differenzen zwischen den einzelnen Epochen konzentriert. Schon in der ‘querelle’ führte dies zu einer Verschiebung hin zu einer anthropologisch-historisch orientierten Darstellung.⁹⁹ In den *Gedancken* übernimmt Winckelmann diese Methode und Argumentation, weist aber deren relativistische Konsequenzen rigoros zurück.

⁹⁹Vgl. H. R. Jauss, Ästhetische Norm und geschichtliche Reflexion in der ‘Querelle des Anciens et des Modernes’, S. 15f. Dieses ‘moderne’ Argumentationsmodell einiger ‘anciens’, das von Fénelon über Du Bos bis zu Montesquieu reicht, führt zur Aufwertung des ‘beau relatif’, das mit einer sensualistischen Kunsttheorie konzeptionell kompatibel ist.

2.2.3. Winckelmanns Stil

Verknappung und Kürze werden auch von den Zeitgenossen als die auffälligsten Unterschiede der *Gedancken über die Nachahmung* gegenüber den traditionellen antiquarisch-philologischen Texten, aber auch im Vergleich zu dem bis dahin im deutschsprachigen Raum überhaupt möglichen kunstkritischen und -theoretischen Diskurs wahrgenommen. Sie beziehen sich dabei kritisch auf den Mangel an den üblichen philologischen Autoritätsausweisen Zitat und Kommentar, vor allem aber steht Winckelmanns Stil im Zentrum der Kritik: Nicolai wertet die Kürze und Knappheit der Winckelmannschen Schreibweise grundsätzlich positiv, formuliert aber auch die Gefahr dieses äußerst konzisen Stils, vor lauter Knappheit dunkel und unverständlich zu werden.¹⁰⁰ Der fiktive Verfasser des *Sendschreibens* bemängelt neben den nicht angeführten griechischen Scholiasten auch den Stil des Verfassers der *Gedancken*:

„Sie haben zum ersten in einem Stile geschrieben, wo oft die Deutlichkeit unter der Kürze zu leiden scheint.“ (*Sendschreiben*, S. 65).

Knapper, konziser Stil und die Abkehr vom traditionellen Umgang mit dem antiquarisch-philologischen Material gehören zusammen. Sie bilden die korrespondierenden Aspekte der Transformation des traditionellen Gelehrten-Diskurses, die Winckelmann durch die Inkorporierung der theoretischen und schreibpraktischen Standards der zeitgenössischen Kunstliteratur vornimmt. Sie betrifft beide Diskurse, denn Winckelmann überschreitet auch den zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskurs, wenn er die absolute Vollkommenheit und Vorbildlichkeit der Antike mit theoretisch avancierten Argumentationsmodellen begründet.

Im Stil der Abhandlung liegt eine konzeptionelle Entscheidung: Das Bemühen um prägnante Formulierungen und konzise Darstellung orientiert sich an dem vom Text selbst der Antike zugeschriebenem Ideal der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“. Sowohl Nicolais Kritik an der Dunkelheit mancher Stellen als auch Winckelmanns 'Selbstkritik' im *Sendschreiben*, bei der es sich um eine Paraphrase der Meinungen von Dresdner Kritikern handelt, demonstrieren neben den Gefahren dieses Stils auch seine Auffälligkeit im zeitgenössischen Kontext. Für Winckelmanns Forderung nach Einfachheit und Natürlichkeit in der Kunst läßt sich nicht nur seine Rezeption der französischen ästhetischen Diskussion um 1700 in Anschlag bringen, sie korrespondiert auch mit zeitgenössischen Bestrebungen zur Reformierung und Modernisierung der deutschen Sprache und Literatur, die

¹⁰⁰Vgl. F. Nicolai, [Rezension der *Gedancken*, *Sendschreiben* und *Erläuterungen*], in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 1, 1756, S. 332-347; S. 346.

sich in Winckelmanns nächster Nähe abspielten.¹⁰¹ Die Ablehnung des lange, komplizierte Satzperioden und Adjektivhäufungen bevorzugenden Hof- und Kanzleistils und die Forderung nach einem am französischen ‘style coupé’ orientierten Ideals kultivierter Natürlichkeit bestimmen implizit schon die deutschen Stillehren, bevor sie programmatisch von Gottsched und Gellert formuliert werden und sich in der literarischen Praxis tatsächlich auffinden lassen.¹⁰² Die *Gedanken über die Nachahmung* werden von Vertretern dieses modernen deutschen Prosabegriffs als stilistische Errungenschaft anerkannt,¹⁰³ aber auch ihre Differenz zum propagierten Stilideal markiert. Das Auffällige, das von Nicolai als bis zur Dunkelheit getriebene Kürze, von Herder als Statik beschrieben wird,¹⁰⁴ besteht im Verzicht Winckelmanns auf ‘Anmut’, die einen grundlegenden Bestandteil des ‘natürlichen Schreibens’ bildet.¹⁰⁵ Um die „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ der griechischen Kunst bzw. der Griechen selbst dem Leser zu vermitteln, bevorzugt er an zentralen Stellen des Textes Mittel, die rhetorisch eher zum großen-erhabenen Stil (*genus grande*) gehören, der gerade nicht ‘anmutig’ ist.

Die Formulierung ‘edle Einfalt und stille Größe’ selbst demonstriert dieses Verfahren. In Winckelmanns Schema wird damit das zentrale und konstitutive Merkmal der griechischen Kunst bezeichnet. Der vollständige Absatz lautet:

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist end-

¹⁰¹Winckelmann hat von der zeitgenössischen deutschen Literatur nur Haller und Gessner gekannt, die aufklärerische Literaturdiskussion und vor allem auch die lokale sächsische Literaturszene (außer in Person seiner Verleger) scheint er überhaupt nicht zur Kenntnis genommen zu haben; vgl. den Brief an Gessner WB II, nr. 382, S. 113-115 und Kommentar KS, S. 376. In Rom ergeben sich Kontakte zum Herausgeber der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Christian Felix Weisse, und zu Gessner in seiner Funktion als Verleger. Als römische Berühmtheit wird er auch eine Figur des heimischen Literaturbetriebs, dessen Protagonisten er größtenteils kritisch bis ablehnend gegenübersteht; vgl. H. C. Hatfield, Winckelmann and his German Critics, S. 30.

¹⁰²Vgl. Eric A. Blackall, Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700-1775, Stuttgart: 1966, S. 110-131 u. S. 146-156.

¹⁰³Winckelmann wurde posthum endgültig zur patriotischen Identifikationsfigur für ambitionierte deutsche Gelehrte; vgl. H. C. Hatfield, Winckelmann and his German Critics, S. 99-104 u. Manfred Fuhrmann, Winckelmann, ein deutsches Symbol. In: Neue Rundschau 83,I (1972) , S. 265-283.

¹⁰⁴Vgl. J.G. Herder, Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maasgabe neuerer Schriften, S. 11f.

¹⁰⁵Vgl. zum Ideal der ‘Anmut’ v.a. bei Gellert E. A. Blackall, Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache, S. 151-153. Gellerts Konstruktion der ‘natürlichen Schreibart’ integriert Kürze und Lakonik, insofern sie enthymatische Ökonomisierung und Dynamisierung der Darstellung von Affekten leistet. Sie sind als als pathetische Geste zu lesen; vgl. Lothar Schneider, Reden zwischen Engel und Vieh. Zur rationalen Reformulierung der Rhetorik im Prozess der Aufklärung, Opladen: 1994, S. 254-272. Von diesem Konzept stilistischer Natürlichkeit aus läßt sich Winckelmanns Handhabung des ‘brevitas’-Ideals auf zwei Ebenen als kommunikativ dysfunktional kritisieren: Man versteht nichts, oder aber: Es gibt nichts zu verstehen, da große Gefühle bzw. deren Schein erzeugt werden sollen.

lich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leiden-schaften eine grosse und gesetzte Seele.“ (*Gedancken*, S. 43.)

Das Kennzeichen dieses besonderen Absatzes ist die Verbindung von lapidarer definitorischer Kürze und poetischer Metapher, so daß Winckelmanns Ausführungen gleichzeitig abstrakt und konkret sind. Die grammatisch-syntaktische Überführung von Abstraktion in Konkretion und umgekehrt entspricht dem theoretischen Verfahren, das Winckelmann zur Gewinnung seines Begriffs der antiken Plastik aus den konkreten einzelnen Kunstwerken und den zahllosen antiken Schriftquellen verwendet. Dieser Begriff, eben „[] edle Einfalt und [] stille Größe“, konkretisiert sich wiederum in der Interpretation der paradigmatischen Skulptur, des *Laokoon*, als sinnlich wahrnehmbarem Ideal. Denk- und Sprachfigur entsprechen sich und eigentlich den Anforderungen des zeitgenössisch geforderten ‘natürlichen Stils’. Die sprachliche Prägnanz dieses Absatzes, der noch heute unvermeidlich mit Winckelmann und der griechischen Plastik assoziiert wird,¹⁰⁶ verdankt sich vor allem der Gegensätzlichkeit der Elemente, die ineinander überführt werden. Winckelmann baut den gesamten Absatz aus Oppositionen auf:

¹⁰⁶Daß es sich bei der berühmten Formulierung „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ nicht um eine Erfindung Winckelmanns handelt, sondern er auch hier beeinflusst und beeindruckt von der „noble simplicité“ des französischen Klassizismus ist, wird in der Forschung übereinstimmend festgestellt; vgl. Alain Calvie, *Les sources francaises de la formule de Winckelmann „Edle Einfalt, stille Größe“*. In: *Cahiers d’Etudes germaniques*, 21, 1991, S. 99-111, Claudia Henn, *Simplizität, Naivetät, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland 1674-1771*, S. 190-226, Martin Fontius, *Winckelmann und die französische Aufklärung*, S. 11-13. In: *Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst*, 1, 1968, S. 1-27, u. Walter Rehm, *Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland*, S. 51 u. S. 54-61. In: *Walter Rehm, Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, München: 1951, S. 11-61 und *Walter Rehm, Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Bern u. München: 41968, S. 37. Die Bewertung dieser Übernahme oder Adaption durch die Forschung ist gegensätzlich: Winckelmann erscheint entweder als Epigone der Autoren des ‘grand siècle’, oder als der deutsche Vollstrecker der französischen Aufklärung, der damit die deutsche ästhetische Diskussion erst auf ein internationales Niveau bringt und gleichzeitig vorrevolutionäre emanzipatorische Auffassungen vertritt, oder aber als der eigentliche Wiederentdecker der antiken, griechischen Wahrheit dieser Formel, der gegen den kalten lateinischen Staatsraison-Stoizismus das wahre Ideal der Humanität aus der griechischen Kunst erschließt. In Winckelmanns eigener anti-französischer und anti-römischer Polemik ist dieses Bewertungsproblem vorgebildet, aber auch auf seine konkrete historische Situation zurückzuführen. Die Frage nach der Eigenständigkeit der Formulierung bzw. dem Grad ihrer Abhängigkeit von französischen Vorbildern läßt sich nur im Horizont nationaler Identitäts- und Wissenschaftspolitik ‘sinnvoll’ stellen und mit der teilweise an den Tag gelegten Inbrunst beantworten; vgl. Manfred Fuhrmann, *Winckelmann, ein deutsches Symbol*, in: *Neue Rundschau* 83,I (1972), S. 265-283. Zur Bedeutung Winckelmanns im französisch-deutschen Wissenstransfer im 18. Jahrhundert vgl. E. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l’histoire de l’art*, S. 245-266 u. S. 293-302.

Größe und Einfalt, Stille und Adel, Tiefe und Oberfläche, Wut und Ruhe. Aus deren Verschränkung in Chiasmen und Antithesen gewinnt er für seine Beschreibung der visuellen Fakten eine rhetorische Evidenz, die sich gegen den ‘barocken’ Augenschein¹⁰⁷ durchsetzt. Antithetische Chiasmen sowie aus Gegensätzen gebildete Metaphern, – Winckelmann vergleicht die marmorne Statue mit dem Meer –, werden in den zeitgenössischen Stillehren skeptisch betrachtet und mit ‘barockem Schwulst’ identifiziert.¹⁰⁸ Sie bilden traditionell Merkmale des *genus grande*.¹⁰⁹ Die komplizierten und verschlungenen Formen sowie expressiven Gesten der modernen, das heißt barocken Kunst denunziert Winckelmann als ‘Schwulst’ („PARENTHYRSIS“, *Gedancken*, S.43). Der von Winckelmann den griechischen Kunstwerken zugeschriebene und im eigenen Text zumindest an zentralen Stellen angestrebte hohe Stil stellt das Gegenteil dessen dar, was den zeitgenössischen Kritikern als *genus grande* gilt. Die Kritik warnt ihn vor Dunkelheit durch extreme Kürze, nicht vor überflüssiger Aufschwellung. Das Gegenteil fällt trotzdem nicht mit dem zeitgenössischen Stilideal des ‘natürlichen Schreibens’ zusammen.

Die von Winckelmann bevorzugten antithetischen Figuren und starken Kontraste¹¹⁰ produzieren den Effekt der Erhabenheit nicht durch Häufung und besonders ‘scharfsinnige’, d.h. überraschende und ausgefallene Kombination. Daß seine Bilder nicht unter die Oxymora fallen, also selbst ‘parenthyratisch’ sind, resultiert zum einen aus der unterstellten Angemessenheit gegenüber dem Gegenstand. Das Bild des aufgewühlten Meeres ist an sich erhaben und deswegen der Statue angemessen, die selbst Ausdruck einer erhabenen Seele ist. Zum anderen setzt Winckelmann seine Metaphern sparsam, für die Argumentation damit aber umso effektvoller ein. Die Formulierung der ‘edlen Einfalt und stillen Größe’ als

¹⁰⁷Die *Laokoon*-Gruppe war gerade für Bernini Inspiration und Legitimation seiner Bildhauerkunst; vgl. die Selbstaussage in F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Florenz 1682, ed. S. S. Ludovici, Mailand: 1948, S. 146. Am Beispiel der *Pluto-und-Proserpina-Gruppe* (Galleria Borghese, Rom 1621-22) diskutiert Hans Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin: 1970, S. 44f. die Bedeutung des *Laokoons* für Berninis neue Figurenauffassung. Ähnliches bei Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, London: 1966, S. 36f. am *Daniel* (Chigi-Kapelle, S. Maria del Popolo, Rom 1655-57). Für Winckelmann ist Bernini das Paradigma der wegen ihrer Übertreibungen abgelehnten modernen Kunst; vgl. *Gedancken* S. 36-37 u. S. 44 („Franchezza“ und „Contrapost“ sind zentrale Begriffe für Berninis Kunst, der an dieser Stelle aber nicht namentlich erwähnt wird) und Kommentar in KS, S. 335.

¹⁰⁸Vgl. Gerd Ueding, Bernd Steinbrink, *Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart: 21986, S. 93.

¹⁰⁹Vgl. G. Ueding, B. Steinbrink, *Grundriss der Rhetorik*, S. 213f. u. S. 261-263.

¹¹⁰Auch im Bereich des „Contour“ gibt es nur ganz falsch oder ganz richtig, innerhalb des fehlerhaften Umrisses wiederum nur zwei gegensätzliche Alternativen: zu schwülstig bzw. dick oder zu mager (*Gedancken*, S. 39); die „Draperie“ bildet sich aus kleinen Falten und großen Flächen (*Gedancken*, S. 42), ganz zu schweigen von dem grundsätzlichen Gegensatz der *Gedancken über die Nachahmung*: antik und modern.

grundlegendes Charakteristikum der griechischen Kunst faßt die bisherige Beweisführung in einer autoritativen Sentenz zusammen. Die Figur ist dem Ideal der ‘brevitas’ verpflichtet, das auch bei der Formulierung des Konzepts der ‘natürlichen Schreibart’ eine Rolle spielt.¹¹¹ Dort stellt die Kürze im Ausdruck aber keinen Wert an sich dar, sondern wird kontrolliert durch die Forderung nach Lebhaftigkeit und Anmut. Die Kürze der Winckelmannschen Sentenz ist dagegen absolut, sie besteht vollständig aus Antithesen, die nur über das tertium comparationis der Erhabenheit vermittelt sind. Winckelmanns Ideal der Einfachheit läßt sich zwar mit den zeitgenössischen deutschen poetologisch-stilistischen Diskussionen in Zusammenhang bringen, seine Verknüpfung von Erhabenheit und Einfachheit bzw. Einfalt in der Schreibweise der *Gedancken über die Nachahmung* lösen ihn jedoch gleichzeitig aus dem deutschsprachigen Kontext. Ihre Besonderheit war für die Zeitgenossen (zum Beispiel Herder) auch als eine Form des erhabenen Stils lesbar, und nicht unbedingt als ein partielles Verfehlen der Standards der ‘natürlichen Schreibart’ wie für Nicolai. Andere Vertreter des aufklärerischen Literatur- und Kulturbetriebs werfen Winckelmann im Laufe seiner Karriere die Vorliebe für diesen erhabenen Stil zunehmend vor. „Schwärmerei“ und zu großes Pathos lauten dann die Vorwürfe an Winckelmann, die mit seinem Stil auch seine Fixierung auf die griechische Kunst kritisieren.¹¹²

2.2.4. Stilbrüche – Gedankensprünge

Mit der Adressierung der *Gedancken über die Nachahmung* an ein gebildetes, aber nicht spezialisiertes Publikum akzeptiert Winckelmann für seine antiquarisch-philologische Arbeit theoretisch-konzeptionelle und praktisch-literarische Vorgaben, die vor allem durch die französische Kunst- und Literaturtheorie entwickelt und ausgebildet worden waren. Die Übertragung dieser Vorgaben auf den antiquarisch-philologischen Diskurs basiert zwar auf Entwicklungen innerhalb der französischen Diskussion, Winckelmanns kompromißloses Festhalten an der Vollkommenheit und absoluten Vorbildlichkeit der griechischen Kunst nimmt deren Relativierungen aber wieder zurück. Die *Gedancken über die Nachahmung* vertreten inhaltlich konservative Positionen, – innerhalb der ‘querelle’ wäre Winckelmann ein ‘anciens’ –, mit theoretisch avancierten Methoden und Argumenten.

¹¹¹Vgl. G. Ueding, B. Steinbrink, Grundriss der Rhetorik, S. 93, und E. A. Blackall, Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache, S.151.

¹¹²Vgl. hierzu Dieter Kimpel, Bericht über neuere Forschungsergebnisse 1955-1964, S. 508f. In: E. A. Blackall, Die Entdeckung des Deutschen zur Literatursprache, S. 479-523, und H. C. Hatfield, Winckelmann and his German Critics, S. 118-130.

Das antiquarisch-philologische Material wird dadurch verknüpft und im Vergleich zu traditionellen Methoden anders gruppiert und bewertet. Winckelmann trennt antike Kunstwerke von antiken Schriftquellen und deren philologisch-historischen Kommentaren. Diese Trennung löst die antiken Statuen aus ihrer Illustrationsfunktion für die griechisch-römische Geschichte und eröffnet die Möglichkeit, sie innerhalb eines wissenschaftlichen Diskurses überhaupt als Kunstwerke bearbeiten zu können.¹¹³ Im Zentrum der interpretatorischen Arbeit steht nun die einzelne Statue. Sie wird im Bezug auf ein Ideal der griechischen Kultur erschlossen wird, dessen charakteristischer Ausdruck sie gleichzeitig ist. Die einzelne Plastik ist das Ideal der griechischen Kunst, die im Ganzen wiederum Ursprung, Höhepunkt und Ideal von Kunst überhaupt ist.

Diese ideale Bedeutung kommt der griechischen Kunst zu, weil sie die Bedeutung der Idealisierung als konstitutives künstlerisches Verfahren erkannt und zu ihrem Zentrum gemacht hat. Idealisierung als simultaner Abstraktions- und Synthetisierungsprozess von der gegebenen Natur stellt für Winckelmann nicht nur das Zentrum und die Aufgabe der Kunst dar, auch das eigene theoretische und darstellerische Verfahren orientiert sich daran.¹¹⁴ Aus dem Wust an antiken Quellen und deren historischen und philologischen Kommentaren macht Winckelmann eine kurze Geschichte vom Ursprung der griechischen Kunst. Zudem folgt die gesamte Darstellung der griechischen Kunst in Winckelmanns vierteiligem Kategorienschema dieser Idealisierungslogik, deren Effekt die konzeptionelle und textuelle Geschlossenheit der ersten Hälfte der *Gedancken über die Nachahmung* ist. Die Apropriation von Klimatheorie und Anthropologie für seine

¹¹³Darin sieht schon Christian Gottlob Heyne die innovatorische Leistung Winckelmanns. Die „Idee der Schönheit“ in die antiquarischen Wissenschaften eingeführt zu haben, stelle dessen Errungenschaft dar. Vom Standpunkt des wissenschaftlichen Standards aus bewertet er Winckelmann gerade wegen dessen quasi-künstlerischen Enthusiasmus’ aber kritisch; vgl. Ch. G. Heyne, Lobschrift auf Winkelmann, S. 20-21. In: Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann. Mit Einführung und Erläuterungen v. A. Schulz, hg. v. der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Berlin: 1963, S. 17-28. In der Ursprungsmythologie von Archäologie und Altphilologie nimmt Heyne die Rolle des auf dem philologischen Boden bleibenden Pendant zu Winckelmanns theoretischen Spekulationen ein. Mit der Einführung von Schönheit als Gegenstand historisch-philologischer Wissens ‘erfindet’ Winckelmann die Kunstgeschichte vgl. Herbert von Einem, Winckelmann und die Wissenschaft der Kunstgeschichte, S. 318. In: Thomas W. Gaethgens (Hg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, S. 315-326. Mit der Auffassung und Interpretation der antiken Statuen als Kunstwerke geht bei Winckelmann der Originalitätsanspruch und das Pathos der Anschauung einher, die ihn als aktiven Teilnehmer des allgemeinen Empiriesierungsschub der zeitgenössischen Wissenschaften ausweisen; vgl. Wolf Lepenies, Johann Joachim Winckelmann. Kunst- und Naturgeschichte im achtzehnten Jahrhundert, S. 221-224 in: Th. Gaethgens (Hg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, S. 221-237.

¹¹⁴In Winckelmanns theoretischem Selbstverständnis liegt auch die grundlegende konzeptionelle Differenz zu Caylus’ sich radikal induktiv und empirisch verstehendem antiquarischem Modell; vgl. 3.3. Stil: System als Geschichte, Geschichte als System.

idealistisch-klassizistische Interpretation der griechischen Plastik verschafft dem Konzept von Idealisierung und Abstraktion, das Winckelmann jeder künstlerischen und hermeneutischen Praxis zugrundelegt, darüberhinaus so etwas wie eine natürliche Grundlage. Die Normativität der griechischen Kunst wird gegen den modernen kulturellen Relativismus, der aus den Besonderheiten der jeweiligen natürlichen Bedingungen die Unübertragbarkeit kultureller Normen ableitet, gerade auf die Besonderheit der griechischen Ausgangsbedingungen zurückgeführt. Das Besondere der griechischen Natur ist ihre Übereinstimmung mit dem allgemeinen, das heißt idealen Wesen der Natur.

Die *Gedancken über die Nachahmung* beschränken sich aber nicht auf den kunsttheoretisch-anthropologischen Nachweis der antiken Vorbildlichkeit, sondern Winckelmann versteht seine Ausführungen auch als konkrete Anregung für die Verbesserung der zeitgenössischen Kunstausbildung. Innerhalb der Kategorien 'Contour', 'Draperie' und 'edle Einfalt und stille Größe' profiliert Winckelmann seine Auffassung der antiken griechischen Kunst gegen die von ihm Bernini zugeschriebene moderne Praxis des ideenungeleiteten Zeichnens nach der Natur und der naturalistisch-expressiven Komposition. Der eigentliche, im wörtlichen Sinne praktische Teil der *Gedancken über die Nachahmung* findet sich im Anschluß an die historisch-theoretische Darstellung der griechischen Plastik:

„Nach dem Studio der schönen Natur, des Contours, der Draperie und der edlen Einfalt und stillen Grösse in den Wercken Griechischer Meister, wäre die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten ein nöthiges Augenmerck der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu seyn.“ (*Gedancken*, S. 47.)

Die Komposition der Schrift aus einem theoretischen und einem praktischen Teil nimmt das traditionelle hierarchische Verhältnis von Theorie und Praxis in der idealistischen Kunstliteratur auf. Künstlerische Praxis als technisches Wissen und handwerkliches Können ist dem Eigentlichen der Kunst, dem Kunstwerk als geistigem Entwurf, untergeordnet. Mit dem 'Abstieg' in die Praxis wird in den *Gedancken* auch das bisher gültige stilistisch-konzeptionelle Modell verlassen: Obwohl in den auf 'edle Einfalt und stille Größe' folgenden Abschnitten nominell immer noch die griechische Kunst zentraler Argumentationsgegenstand ist, verliert sie ihre vereinigende und sinnstiftende Fähigkeit gegenüber dem verstreuten, zusammenhanglosen antiquarisch-philologischen Faktenwissen.¹¹⁵ Die Gliede-

¹¹⁵Der 'Rückfall' ins Pedantische ausgerechnet bei der Darstellung künstlerischer Praxis ist kein individuelles Problem Winckelmanns, das exklusiv aus seiner spezifischen biographischen und theoretischen Situation zu erklären wäre. Die strukturelle und funktionelle Analogie von gelehrtem und technischem Wissen bei der Produktion pedantischer Texte über Kunst bildet ein wichtiges Problem der kunsttheoretischen Diskussion und Selbstthematizierung seit dem 18.

nung der Abschnitte erscheint nun eher zufällig: Die Ausführungen über die griechische Bildhauertechnik („über ihre Art zu arbeiten“ *Gedancken* S. 47) sind tatsächlich eine Verteidigung der griechischen Wachsmo- dell-Technik gegen das moderne Tonmodell-Verfahren sowie eine sehr spekulative Rekonstruktion der Kopiertechnik Michelangelos. Eine ähnlich defensive Argumentation verfolgt auch die Diskussion der griechischen Malerei, die sich dazu noch an gängigen kunstkritischen Kriterien („Zeichnung“, „Ausdruck“, „Character“, „Perspektive“, „Composition und Ordonnance“, „Colorit“) und Genres („Viehstück“, „Landschaft“, religiöse und mythologische Historien, Allegorie) orientiert.

Besonders die Malerei stellt für Winckelmanns Projekt, die griechische Kunst als universales ästhetisches und künstlerisches Vorbild zu etablieren, ein Problem dar. Zum einen ist der Bestand an erhaltener antiker Malerei sehr gering, zum anderen ist die Differenz zur modernen Malerei eklatant. In der ‘querelle’ wurde dieser Unterschied als ästhetisches Defizit interpretiert. Die moderne Malerei mit ihren technischen (Ölmalerei) und mimetischen (Perspektive) Errungenschaften war ein Standardargument der ‘modernes’, auf das die ‘anciens’ mit der Abwertung der spezifisch malerischen Qualitäten (v.a. des Kolorits) als pure und schlichte Sinnlichkeit reagieren.¹¹⁶ Winckelmanns Ausführungen zur Malerei bewegen sich in diesem Kontext: Sie argumentieren im Gegensatz zu den Abschnitten zur griechischen Plastik defensiv und stellen als Text eher eine Art kommentierte Liste dar, denn eine anschauliche Darstellung. Den Abschluß bildet die Forderung nach einer neuen und besseren Form der Allegorie, die Winckelmann einerseits mit der höchsten Gattung des akademischen Systems, der Historie, gleichsetzt, andererseits als prinzipielles künstlerisches Verfahren auch für die Dekorationskunst, also die im akademischen Schema niedrigste Gattung, fordert.¹¹⁷

Für die eigentlichen Schwerpunkte des ‘praktischen’ Teiles der *Gedancken*

Jahrhundert; vgl. Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München: 1998, S. 23-124. In Rom wird Winckelmann dieses Problem durch die funktionale und methodische Trennung der Kunstbetrachtung in Ideal, Kunst und Gelehrsamkeit lösen, d.h. die traditionelle Praxis theoretisch begründen und so von der gelehrten Kritik zur Hermeneutik übergehen.

¹¹⁶Dieses Gegenargument stammt zumindest partiell aus der ‘disegno’-‘colore’-Diskussion. In ihrer kunsttheoretischen Komponente integriert die ‘querelle’ offensichtlich Elemente dieser Diskussion, die in der Académie Royale als Streit zwischen Poussinisten und Rubenisten, d.h. zwischen einer rationalistischen und einer sensualistischen Kunstauffassung, ausgetragen wurde; vgl. Max Imdahl, *Kunstgeschichtliche Exkurse zu Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes**, S. 67-75. In: Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, S. 65-79, und Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris: 1957, S. 373-386.

¹¹⁷Vgl. *Gedancken*, S. 55-59.

über die Nachahmung, die „Wasserkasten“-Theorie und das Problem der Allegorie, ist die Verbindung mit der antiken Kunst nicht zwingend. Sie erscheint eher als Vorwand, um persönliche Vorlieben des Verfassers, die nicht in die strenge Konstruktion des theoretischen Teils der Abhandlung zu integrieren waren, doch noch in seiner ersten Publikation unterzubringen. Der Abschnitt über die antike Malerei läßt sich als Einleitung zum Problem der Allegorie lesen, in der als Darstellung nicht-sinnlicher Dinge den Griechen ex negativo eine hervorragende Rolle zukommt, da sie gerade in den sinnlichen Qualitäten der Malerei gegenüber den Modernen defizitär sind. Ähnliches ist für den Abschnitt über die griechische Wachsmo- dell-Technik und ihr Verhältnis zu Michelangelos „Wasserkasten“ festzustellen. Auch die Betonung des konkreten, praktischen Charakters der Ausführungen für zeitgenössische Künstler und Auftraggeber weicht signifikant von der eher allgemein gehaltenen Nachahmungsforderung des vorderen Teils ab. Wie der Antikebezug erscheint die Berufung auf konkrete, praktische Anwendungen, seien sie antik oder modern, im Verhältnis zu tatsächlichen Inhalt und Form der Darstellung eher äußerlich.

„Wasserkasten“-Theorie und die Problematik der allegorischen Malerei stellen weniger Winckelmanns Lösungsvorschläge für zeitgenössische künstlerische Probleme dar, sondern typische philologische Lösungen philologischer Probleme. Winckelmann selbst versteht seine Rekonstruktion der Methode Michelangelos, Bozetti auf den Marmor zu übertragen, als erklärenden Kommentar zu einer unverständlichen, weil ungenauen Stelle in Vasaris Michelangelo-Vita. Diese Aufklärung ist notwendig, weil Michelangelo als moderner Phidias vermutlich auch das verlorengegangene griechische Verfahren zur Übertragung des Modells auf den Marmor wiedergefunden bzw. -erfunden hat.¹¹⁸ Dunkle Stellen zu kommentieren und damit aufzuklären, ist die fundamentale philologische Arbeit, auf

¹¹⁸ „Dieser Phidias neuerer Zeiten und der größte nach den Griechen ist, wie man vermuthen könnte, auf die wahre Spur seiner grossen Lehrer gekommen, wenigstens ist kein anderes Mittel der Welt bekannt geworden, alle möglich [sic !] sinnlichen Theile und Schönheiten des Modells auf der Figur selbst hinüber zu tragen und auszudrücken.“ (*Gedancken*, S. 50). Justi hat die Rekonstruktion des Michelangelo-Wasserkastens vollständig Adam Friedrich Oeser zugeschrieben, da die dafür notwendigen Kenntnisse nur durch praktische künstlerische Erfahrung möglich gewesen seien; vgl. C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen I, S. 474-481. Die der Rekonstruktion vorausgehende Beschreibung der zeitgenössischen Techniken, die Bozetti auf den Marmor zu übertragen, das Rasterquadrat und das Lotverfahren, könnte Winckelmann bei Oeser kennengelernt haben. Angaben zur bildhauerischen Praxis finden sich aber auch in der von Winckelmann rezipierten Kunstliteratur, wie im konkreten Fall eben bei Vasaris. Winckelmanns Beschreibung der Funktion des Wasserkastens läßt sich als Kombination der beiden Methoden verstehen. Auch Justi stellt den impliziten Zusammenhang mit Winckelmanns ‘eigentlicher’ Theorie fest, rechnet die unpraktische Praxisanweisung aber Oeser zu, um Winckelmann vom Verdacht des kleinkrämerischen Projektgemachers zu entlasten.

der Winckelmanns Darstellung der griechischen Kunst und Kultur zwar beruht, die aber in den *Gedancken über die Nachahmung* hinter dieser Darstellung selbst verschwindet. Bei der Rekonstruktion der Funktionsweise des „Wasserkasten[s]“ führt Winckelmann diese philologische Arbeit demonstrativ vor. Zum ersten Mal im gesamten Text gibt es ein ausführliches Zitat: In einer Fußnote führt Winckelmann die fragliche Stelle bei Vasari im italienischen Original an, deren Inhalt er im Text selbst kurz zusammenfaßt.¹¹⁹ Dann folgt eine ausführliche Schilderung des von Michelangelo angewandten Verfahrens, die augenscheinlich aus der Hinzufügung der von Vasari ausgelassenen Informationen besteht:

„Die Form des Wasser-Gefäßes ist hier (bei Vasari; C.D.) nicht deutlich genug bestimmt. Die nach und nach geschehene Erhebung seines Modells ausser dem Wasser von unten auf, würde sehr mühsam seyn, und setzet viel mehr voraus, als uns der Geschicht-Schreiber der Künstler hat wollen wissen lassen.“ (*Gedancken*, S. 51.)

Woher Winckelmann die von Vasari unterschlagenen Voraussetzungen nimmt, bleibt zuerst genauso im Unklaren, wie die Gründe für seine Überzeugung, daß seine Rekonstruktion der Michelangeloschen Rekonstruktion des antiken Verfahrens zutreffend ist. Als Bauanleitung sowie als Gebrauchsanweisung ist die gesamte Beschreibung gerade durch ihre Umständlichkeit und Detailversessenheit dunkler als diejenige Vasaris. Die Umständlichkeit der Beschreibung suggeriert der Leserin eine Umständlichkeit des Verfahrens, die es für den tatsächlichen Ateliergebrauch eher ungeeignet wirken läßt. Vollzieht man den Wechsel in den antiquarisch-philologischen Diskurs nach, werden Pedanterie und Umständlichkeit (der Darstellung) aber zu philologischer Genauigkeit und Gründlichkeit. Auch das Abweichen von der zeitgenössischen künstlerischen Praxis beziehungsweise die technischen Umsetzungsschwierigkeiten stellen dann kein Argument mehr dar. Die spekulative und theoretische Rekonstruktion wird nicht durch empirische Evidenz, sondern wie jeder antiquarisch-philologische Text durch den autorisierenden Bezug auf die eine sinnstiftende Grundlage, die Antike, gestützt, die in diesem Fall von Michelangelo repräsentiert wird. Auch die Ausführungen über die Allegorie beziehungsweise deren Defizienz in der modernen Malerei sind als Kommentar zur antiken Malerei verfaßt, die durch das fast vollständige Fehlen von Zeugnissen eine dunkle Stelle im Text der Antike bildet.

¹¹⁹Vgl. *Gedancken*, S. 50.

2.2.5. Die Statue als Figur des Textes

Den eigentlichen 'barocken Schwulst' der *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke* stellen aus der Perspektive des textuellen Zusammenhangs die Allegorie- und „Wasserkasten“-Partie dar. Sie sind nicht in das den übrigen Text organisierende Kategorienschema integriert und wirken als Anhänge. Das von Winckelmann selbst für den Zusammenhalt des Textes angeführte Schema von Theorie und Praxis wird durch den Wechsel in den traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurs nicht unterstützt, sondern dementiert. Die Rekonstruktion der antiken Praxis ist selbst unpraktisch. Auch der Antike-Bezug dieser Partien unterscheidet sich stark von demjenigen des übrigen Textes. Während im vorderen Teil der Text durch sein stilistisches Ideal mit der Antike identisch wird, kommt ihr für Allegorie und „Wasserkasten“ rein legitimatorische Funktion zu. Diese Funktion kann die Antike aber nur unter der Voraussetzung übernehmen, daß sie etwas dem zu legitimierenden Text Vorgängiges, eine feste Größe außerhalb ist. Das heißt nicht, daß es innerhalb der *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke* zwei Antiken gibt. Die in der ersten Hälfte des Textes produzierte Antike legitimiert die finalen philologischen Spekulationen über künstlerische Praxis.

Obwohl die *Gedancken* stilistisch und konzeptionell zweigeteilt sind, läßt sich die Idee der 'Nachahmung' als für die gesamte Abhandlung konstitutive Denkfigur erkennen. Dieser zentrale Begriff im Titel der Abhandlung wird von Winckelmann nicht als die sklavische Imitation des antiken Formen- und Themenkanons gedacht, sondern als Nachvollzug der in der antiken Kunst erreichten eindeutigen bzw. einfachen und durchsichtigen Repräsentation von Bedeutung bzw. des Ideals. Die Bestimmung des Charakters der griechischen Statuen in den Kategorien „schöne Natur“, „Contour“, „Drapperie“ und „[,] edle Einfalt und [] stille Größe“ kreist beständig um dieses Problem. Die Idealität der griechischen Plastik besteht in der vollkommenen Überführung von Form in Bedeutung. In der Interpretation der *Laokoon*-Gruppe als „[,] edle Einfalt und [] stille Größe“ etabliert Winckelmann die vollkommene Repräsentation durch Idealisierung und Abstraktion als das eigentliche ästhetische und hermeneutische Prinzip. Auch sein Vorschlag, eine neue Allegorie(sammlung) zu schaffen, die „diejenige[n] sinnliche[n] Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden“ (*Gedancken*, S. 57), ist geprägt durch das Ideal, das er grundsätzlich der Antike zuschreibt:

„Die Mahlerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen, wie die

Schriften der Alten bezeugen. Aristides, ein Mahler, der die Seele schilderte, hat sogar, wie man sagt, den Character eines gantzen Volcks ausdrücken können. Er mahlete die Athenienser, wie sie gütig und zugleich grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav und zugleich feige waren. Scheinet die Vorstellung möglich, so ist sie es nur allein durch den Weg der Allegorie, durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten.“ (*Gedancken*, S. 55f.)¹²⁰

Die Ausführungen über den „Wasserkasten“ kreisen um das Problem der Repräsentation, ist es doch das Ziel des komplizierten Verfahrens (wie seiner komplizierten Rekonstruktion), die zu schaffende Stau zu einer vollständigen und genauen Nachahmung, d.h. Kopie ihrer Idee, des Bozettos, zu machen. Die Verwendung von Wasser, um das Relief des Modells besser erkennen und übertragen zu können, erscheint unter diesem Gesichtspunkt zwingend. Das ganze Verfahren einschließlich seiner schriftlichen Rekonstruktion, die die Durchsichtigkeit und Eigenschaftlosigkeit des Kopiermediums Wasser und geheimnisumwittertes Werkstattwissen verbindet, erscheint als implizite Metapher für die in den *Gedancken* propagierte Idee der vollkommenen Repräsentation.¹²¹ Wasser liefert schon

¹²⁰Auch für die Dekoration fordert Winckelmann unter Berufung auf eine weitere antike Autorität, Vitruv, die vollkommene, d.h. hier vor allem angemessene Repräsentation; vgl. *Gedancken*, S. 57. Winckelmanns eigenes Schreiben und die in seinen Bemerkungen zur Allegorie vorgeführten Beispiele für Begriffsbilder weichen auffällig voneinander ab. Neben den stilistischen Differenzen, die in der Abwesenheit der kohärenzstiftenden Plastik begründet sind, ist das Allegorie-Konzept Winckelmanns auch inhaltlich weniger von „[] edler Einfalt und [] stiller Größe“ als Repräsentationsideal als von einer ‘barocken’ Vorliebe für komplizierte, ‘witzige’ Konstruktionen geprägt. Immerhin empfiehlt er Rubens’ Medici-Zyklus als Beispiel für eine gelungene Allegorie. Auch die ausführlichen Erläuterungen zur Allegorie, die er in den *Erläuterungen* (S. 118-144) gibt, demonstrieren diese Vorliebe, gleichzeitig weist Winckelmann hier ausdrücklich Einfachheit, Deutlichkeit und Angemessenheit als allegorische Prinzipien aus; vgl. *Erläuterungen* S. 130. Seine eigenen Interpretationen von Kunstwerken mit allegorischen Aspekten wie Raffaels *Attila und Leo II. vor den Toren Roms*, aber auch die Allegorisierung des *Laocoon* zur Einfachheit gehen rigoros nach diesen Prinzipien vor. Gleichzeitig führt er in der Interpretation von Laïresses’ *Seleucos und Stratonice* im *Sendschreiben* (S. 80-82) eine auf die Kompliziertheit allegorischer Sinnstrukturen abhebende Lektüre durch, die mit den theoretischen Ausführungen zur Allegorie in den *Erläuterungen* (und den dort vorgestellten Beispielen) übereinstimmt. Winckelmann selbst versucht, den Widerspruch zwischen Durchsichtigkeitsgebot und Einfachheitsideal auf der einen Seite und der Forderung nach aufmerksamkeits-erregenden, weil spitzfindigen allegorischen Konstruktionen auf der anderen Seite zu entschärfen, indem er auf die strukturelle Identität von wahrer Natur und Antike, die die antike Mythologie und Kunst zu einem natürlichen Bilderfundus macht, verweist, vgl. *Erläuterungen* S. 123 u. S. 130. Ursprung dieses Paradoxons ist Winckelmanns idealistische Privilegierung der intellektuellen Gehalte des Kunstwerks gegen seine konkrete Form. Einfachheit und Durchsichtigkeit sind weniger formale Eigenschaften als die hermeneutisch zu erschließende Bedeutung des Kunstwerks bzw. der Kunst generell; vgl. 2.4.1. Die Un(be)greifbarkeit der idealen Form und die Autoreflexivität der Statue.

Der Erfolg der eigenen hermeneutischen und ästhetischen Theorie der (antiken) Kunst macht Winckelmanns rhetorische Allegorie-Konzeption im Verlauf der Rezeptionsgeschichte immer schwieriger mit dieser Hermeneutik vermittelbar. Zur Kritik an Winckelmanns Allegorie gerade durch überzeugte Klassizisten (und Hermeneuten) vgl. H. Pfotenhauer, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 382 u. S. 389-392, S. 399-404.

¹²¹Das „Wasserkasten“-Kopierverfahren als von der paradoxen Struktur der *Gedancken* notwendig

das zentrale Bild für die Verwandlung der *Laokoon*-Gruppe aus einem Vorbild barocker Formensprache in das paradigmatische Kunstwerk des neuen idealistischen Klassizismus: Wie die Wasseroberfläche durchsichtig ist auf die ruhige Tiefe, so ist es der leidenschaftliche Ausdruck der griechischen Statuen auf die dargestellte große Seele.¹²²

Die metaphorischen Qualitäten des „Wasserkasten[s]“ und das mimetische Konzept der vollkommenen Repräsentation verbinden den traditionellen antiquarisch-philologischen Schluß der *Gedancken* und die anthropologisch-theoretische Rekonstruktion der griechischen Kunst als Ideal quasi unterirdisch. Den Ausführungen über die technischen Übertragungsmedien („Wasserkasten“) und die formale Struktur (allegorische Malerei) dieses Ideals fehlt gerade die Durchsichtigkeit und Verständlichkeit, die Geschlossenheit als Text. Dieser Mangel fällt mit der vollständigen Abwesenheit des für den ersten Teil der *Gedancken* zentralen Gegenstandes, der griechischen Skulptur, zusammen. Trotz des oberflächlichen Bezugs sowohl auf die Antike als auch auf einzelne antike Künstler taucht selbst in den Ausführungen über die griechische bzw. michelangeleske Bildhauerpraxis keine Statue als Demonstrationsobjekt auf. Ihr Fehlen innerhalb der Malerei-Diskussion ist natürlich sachlich bedingt, gleichzeitig demonstriert deren summarische Behandlung die untergeordnete Bedeutung, die der Malerei als Gattung im Gegensatz zur Skulptur in Winckelmanns Konzeption der Kunst als vollkommener Repräsentation zukommt.

Auch Raffael und Michelangelo als moderne Gewährsmänner für die Überlegenheit und Vollkommenheit der antiken Kunst(auffassung) legitimieren sich im ersten Teil der Abhandlung nicht als herausragende Maler, sondern durch ihre Beherrschung der für die Zeichnung und die Skulptur gleichermaßen zentralen Kategorie des „Contours“. In Winckelmanns Argumentation sind sie Schöpfer vollkommener Einzelfiguren, die sich eng am antiken Muster orientieren, also quasi Bildhauer. Das Eingebundensein ihrer skulpturalen Figuren in komplizierte und umfangreiche Allegorien und Historien interessiert ihn nicht, ‘äußere’ Hand-

gemachtes ‘displacement’ von ‘imitation’ und ‘copy’ beschreibt Michael Fried, *Antiquity Now! Reading Winckelmann on Imitation*, S. 94-97. In: *October* 37, 1986, S. 87-97. Die Umständlichkeit des Verfahrens interpretiert Fried als Äquivalent der grundlegenden Bewegung von Winckelmanns Text, einen Ursprung zu restituieren, der immer schon verloren ist. Zum „Wasserkasten“ als theoretischer Metapher für Winckelmanns doppeltes und paradoxes Nachahmungskonzept bei gleichzeitiger Unbrauchbarkeit als technische Anweisung im Kontext der zeitgenössischen künstlerischen Reproduktionstechnik vgl. Ernst Rebel, *Nachahmung zwischen Authentizität und Wahrheit*, S. 322-327. In: Hans Körner, Constanze Peres u.a. (Hg.), *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim u.a.: 1986, S. 306-331.

¹²²Vgl. *Gedancken*, S. 43.

lung und die szenische Komposition werden im Gegenteil durch die Konzentration auf die einzelne Figur in deren 'Inneres' verlegt. Der Primat der Figur ist im Grunde unabhängig von der konkreten Gattungszugehörigkeit des besprochenen Kunstwerks: Die 'Verinnerlichung' führt Winckelmann auch mit der *Laocoon-*Gruppe durch. Die dargestellte Handlung, eine Episode aus dem trojanischen Krieg, die vor allem durch die beiden Söhne und die Schlangen bezeichnet wird, verschwindet mit Söhnen und Schlangen zugunsten des Ausdrucks von Gesicht und Körper der zentralen Figur. Als eigentliche Handlung rekonstruiert Winckelmann den Kampf zwischen Schmerz und Selbstbeherrschung, dessen äußerliche Protagonisten das Gesicht (Selbstbeherrschung) und der Körper (Schmerz) Laokoons sind. Die Statue wird in Winckelmanns Beschreibung zur Allegorie, zu einem Bild, das einen allgemeinen Begriff bedeutet. Ähnlich verfährt Winckelmann mit Raffaels Fresko *Attila und S. Leo der Große vor den Toren Roms* in der Stanza d'Eliodoro des Vatikans. Er reduziert dieses vielfigurige Historiengemälde, das sich auf eine berühmte stadt- und papstgeschichtliche Legende bezieht, auf die Figur des Papstes und der beiden Apostel, da sie am stärksten antik-skulpturaler Auffassung verpflichtet sind:

„Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernet, mit diesem wahren Geschmack des Alterthums muß man sich seinen [i. e. Raffael; CD] Wercken nähern. Alsdenn wird uns die Ruhe und die Stille der Haupt-Figuren in Raphaels Attila, welche vielen leblos scheinen, sehr bedeutend und erhaben seyn.“ (*Gedanken*, S. 45.)

Winckelmann macht den Kritikpunkt am Fresko, seine Figuren seien der Erzählung eigentlich unangemessen, zum herausragenden Merkmal seiner künstlerischen Qualität.¹²³ Das Argument der Angemessenheit gegenüber dem historischen Thema, der Belagerung Roms durch die Hunnen, wird durch die antike statuariesche Anmutung einzelner Figuren zugunsten einer Dehistorisierung des Werkes

¹²³Winckelmann folgt darin seiner Quelle, Belloris *Descrizione dell'imagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1695, in der schon Raffaels Verfahren zentral ist, den Ablauf der Legende in einem Bild mit einer einheitlichen Handlung zusammenzufassen („in questa istoria Raffaele si propose di ridurre tre azioni diverse all'unità d'una sola“); vgl. dazu Oskar Bätschmann, Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen, S. 296f. In: G. Boehm u. H. Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, München: 1995, S. 279-311. Während Bellori die Bildfindung des Freskos auf der Ebene thematischer und darstellerischer Konventionen tatsächlich als Abweichung beschreibt, die erst durch den übergeordneten Gesichtspunkt der historischen Bedeutung der Handlung gerechtfertigt wird, konzentriert sich Winckelmann nur noch auf die einzelne Figur. Wahrscheinlich hat Winckelmann das Fresko zu diesem Zeitpunkt nach einem Stich gekannt, möglicherweise beruht die Interpretation aber auch vollständig auf der Beschreibung Belloris; vgl. Kommentar zu den *Gedanken*, KS, S. 345, u. G. Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften...*, Berlin: 1933, S. 129-132.

entkräftet. Winckelmann schreibt dem antiken Äußeren der Figuren dann auch noch einen antiken Inhalt zu. Mit Hilfe eines Vergil-Zitats wird Papst Leo zu einem Stoiker, Petrus und Paulus durch einen Vergleich zum homerischen Jupiter.¹²⁴ Raffaels Fresko wird so doppelt historisch entkontextualisiert: Zum einen verschwindet das historische Thema des Bildes, – Winckelmann vermeidet sogar die Namen der Protagonisten –, zum anderen seine spezifische historische Situation, die Funktion innerhalb eines das Papsttum legitimierenden Bildprogramms¹²⁵. Von Thema und Inhalt des Bildes bleibt eine Art Ausdruckswert übrig: das Bewahren von Ruhe und Würde in einer extremen Situation, in diesem Fall Furcht und Zorn. Wie die *Laocoon*-Gruppe liest Winckelmann auch das Fresko als Allegorie einer bestimmten seelisch-geistigen Haltung, wobei er in diesem Fall noch deutlicher als bei der antiken Skulptur die äußerliche Handlung im Inneren der Protagonisten, in ihrem Ausdruck, verschwinden läßt. Er zerstört damit den bildkompositorischen Zusammenhang, zumindest ignoriert er das Fresko als Bild, die ‘*unité de l’objet*’, und macht aus ihm tatsächlich zwei Allegorien: die Papstfigur verbildlicht Ehrwürdigkeit und „göttliche Zuversicht“, die Apostel die Erhabenheit göttlichen Zorns.

Dieser Befund gilt grundsätzlich auch für die *Laocoon*-Gruppe. Hier läßt sich Winckelmans Transformation der Skulptur in eine Einzelstatue immerhin noch über die hierarchische Komposition der Gruppe motivieren. Nur den Laocoon, teilweise sogar nur seinen Kopf, zu behandeln, war zeitgenössisch durchaus üblich.¹²⁶ Winckelmans ‘Sorglosigkeit’ gegenüber der kompositorischen bzw. materialen Kohärenz der von ihm behandelten Werke unterscheidet sich auf dieser Ebene keineswegs von den Gepflogenheiten seiner von ihm verachteten Antiquarskollegen. Der entscheidende Unterschied liegt in Winckelmans Anspruch, mit seiner Beschreibung des Kunstwerks nicht nur dessen wahre Bedeutung zu erschließen, die in dem idealen Gehalt der konkreten historischen beziehungsweise mythischen Szene liegt, sondern dieses Ideal selbst in der Beschreibung darzustellen. Das klassizistische Form- und Stilideal gilt vor allem für den Text, der

¹²⁴Vgl. *Gedancken*, S. 45. Daß sich Winckelmann der unchristlichen, wenn nicht sogar antichristlichen Tendenz seiner Interpretation bewußt war, zeigt der kleine Einschub „sondern wenn es erlaubt ist“. Die Unentschiedenheit des Adjektivs in der Formulierung „göttliche Zuversicht“, Zuversicht auf Gott oder eben göttliche Zuversicht, läßt sich gemäß dieser Interpretation dann auch nicht mehr als Zufall lesen.

¹²⁵Einige der Figuren des Freskos sind sogar Portraits: Leo der Große trägt die Züge des gerade inthronisierten Papstes Leo X.; vgl. Roger Jones, Nicholas Penny, Raphael, New Haven u. London: 1983, S. 117-121, u. Arnold Nesselrath, La stanza d’Eliodoro, in: Raffaello nell’appartamento di Giulio II. e Leone X., hg. v. Edizioni Musei Vaticani, Mailand: 1993, S. 203-245, insbes. S. 232-243.

¹²⁶Vgl. H. Pfothenhauer, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 445f.

sein Abweichen von der traditionellen antiquarischen Formen als Angleichung an das antike Repräsentationsmodell, die Statue, legitimiert. In der Statue als Einzelfigur fallen thematische und künstlerisch-formale Einheit zusammen, sie ist die zentrale Figur von Winckelmanns Text.

Im 'close reading' der *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* wird deutlich, daß die Differenz der Vorgehensweise Winckelmanns zum traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurs primär nicht in der thematischen Konzentration auf die dort eher vernachlässigte antike (Groß-)Plastik oder in der Adaption von Normen und Elementen des kunsttheoretischen Diskurses und der Geschmacksdiskussion besteht. Die Identifizierung der griechischen Kunst mit dem Ideal der Kunst an sich stellt eine konservative, keine innovative Position dar. Erst die Orientierung an der antiken Kunst, vor allem an der Skulptur, als Produktionsverfahren von idealem Sinn für den eigenen antiquarisch-philologischen Text begründet die Differenz der Abhandlung Winckelmanns zum zeitgenössischen Umfeld. Künstlerische Praxis, philosophische Theorie und hermeneutisches Verfahren werden identisch. Die „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ der griechischen Skulptur ist deswegen nicht das zentrale Thema der *Gedancken über die Nachahmung*, sondern grundsätzlicher noch das Organisationsprinzip des Textes. Als Repräsentation des idealen Menschens und des menschlichen Ideals wird die Statue zu einer Art rhetorischer Figur, die die disparaten, verstreuten und vereinzelt antiken Quellentexte und ihre Kommentare zu einem einzigen, zusammenhängenden, quasi organischen Text der Antike zusammenfaßt. Fehlt sie, verliert auch der Text der *Gedancken über die Nachahmung* seine stilistisch-konzeptionelle Kohärenz. An ihre Stelle tritt zur Sinnstiftung der traditionelle, externe Bezug auf die Antike, der konzeptionelle Zusammenhang wandert in die thematische beziehungsweise metaphorische Ebene.

Dieses Ineins von stilistisch-ästhetischen und konzeptionell-theoretischen Entscheidungen ist für die Differenz der *Gedancken über die Nachahmung* zum traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurs konstitutiv und markiert sie auch zum *Sendschreiben über die Gedanken* und zu den *Erläuterungen der Gedanken*. Beide nehmen in ihrer Form den Schluß der *Gedancken über die Nachahmung* auf. Sie sind als antiquarisch-philologischer Kommentar zu einzelnen Stellen der *Gedancken* formuliert. Winckelmann demonstriert mit den beiden nachgeschobenen Texten gleichzeitig die Defizite des traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurses und die eigene Kompetenz als Antiquar und Philologe. Ihr jeweils eigener konzeptioneller Zusammenhang, der untereinander und mit

dem ‘Meistertext’ der *Gedancken über die Nachahmung* wird durch diese Funktion bestimmt und gerade nicht durch das in und von der griechischen Plastik repräsentierte ästhetisch-theoretische Darstellungsideal. In beiden Kommentaren fehlt dann auch konsequenterweise die für das Konzept und die Darstellungsweise der *Gedancken* zentrale Statuenanalyse. *Sendschreiben* und *Erläuterungen* sind statt dessen, – neben im engeren Sinne antiquarisch-philologischen Streitfragen wie der inhaltlichen Bedeutung von antiken medizinischen Schriften –, über weite Strecken durch die Malerei, d.h. durch das Problem der Allegorie, geprägt. Das Erläutern dunkler Stellen (Vasaris Beschreibung von Michelangelos „Wasserkasten“-Technik) und die Allegorie-Frage bestimmten schon die antiquarisch-philologischen Schlußpassagen der *Gedancken*. Der antiquarisch-philologische Charakter der beiden Nachfolge-Schriften nimmt den Schluß der *Gedancken* wieder auf und erneuert ihn. Die Abfolge der drei Schriften Winckelmanns bildet in nuce das immer weitere und neue Kommentare produzierende Prinzip dieses Diskurses ab. Das Fehlen des ‘statuarischen’ Textmodells im *Sendschreiben* und in den *Erläuterungen* hebt dessen Effekt in den *Gedancken* hervor: Die Kontrastierung von *Sendschreiben* und *Erläuterungen* mit den *Gedancken* demonstriert die generelle stilistische und konzeptionelle Überlegenheit von Winckelmanns Textmodell über den traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurs, die beiden Nachfolge-Schriften fungieren auf der inhaltlich-thematischen Ebene als reiner Kommentar. Ihnen kommt im Gegensatz zu den *Gedancken* der von und in diesen etablierte Status als selbständiger Text der Antike gerade nicht zu.¹²⁷

Die Rezeptionsgeschichte der drei Schriften reproduziert dieses Verhältnis von Original, wie Winckelmann selbst die *Gedancken* einschätzte,¹²⁸ und Kommentar: Schon zeitgenössisch galt das zentrale Interesse den *Gedancken über die Nachahmung*, die innerhalb ihrer eigenen Textlogik konsequent immer stärker auf das Diktum der „[] edlen Einfalt und [] stillen Größe“ der antiken Statuen komprimiert wurden, ohne daß damit notwendigerweise der grundlegende Zusammenhang von Kunst- und Textkonzeption realisiert wurde. Die Evidenz und Anschaulichkeit der Winckelmannschen Rekonstruktion der Antike führt vor allem in popularisierenden Gattungen wie Reiseführern und Lexika dazu, daß die *Gedancken über die Nachahmung* selbst den Status einer antiken Quelle erhalten, und Win-

¹²⁷Der Unterschied zwischen *Gedancken* und *Sendschreiben* und *Erläuterungen* ist schon als Layout evident: Die beiden ‘Kommentare’ wimmeln von Fußnoten.

¹²⁸In seinen sonst eher heterogenen Selbstinterpretationen der *Gedancken* bleibt die Einschätzung, als erster etwas und auf eine besondere Art gezeigt zu haben, konstant; vgl. H. Pfothenauer, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 364-368, sowie die Liste der Briefe zum Komplex in Kommentar zu *Vom mündlichen Vortrag* in KS, S. 322 (zu S. 21,9).

ckelmann zur antiken Autorität wird.¹²⁹ Hier beginnt die Identifizierung von Winckelmann mit der Antike, die dann mit Goethes programmatischem *Winckelmann und sein Jahrhundert*-Projekt zu seiner endgültigen Kanonisierung als Ursprung des deutschen Klassizismus und dessen Anspruchs auf exklusiven und authentischen Zugang zur griechischen Antike führt.

2.3. Ideale Kunst als natürliche autoreflexive Praxis

Die erste Lektüre der *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* hat ihren Ausgangspunkt von der Rezeptionsgeschichte des Textes genommen. Schon zu Beginn bildete sich dort ein sehr stabiles und deutliches Bild des Inhaltes der Abhandlung und ihrer Bedeutung aus und hat sich vor den eigentlichen Text geschoben: „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ als grundlegendes Merkmal der antiken Plastik. Diese Transformation des Textes in die „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ verkörpernde griechische Statue und sein Erfolg im sich transformierenden Gelehrten Diskurs hängen zusammen. Die Interpretation hat versucht, den Ursprung dieses Prozesses im Text selbst aufzuzeigen. Dessen Verfahren, den traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurs (die Antike als absolute Norm) und moderne kunstkritische sowie historisch-anthropologischen Theorien und Methoden in der Skulptur als dem Ideal der Kunst zu verschmelzen, gibt der Rezeption ihre Verlaufsfigur vor. Die *Gedancken über die Nachahmung* produzieren eine Antike (in Gestalt der Statue), deren Evidenz gleichzeitig das Verfahren (Idealisierung und Synthetisierung) und die Aussagen (Kunst ist Idealisierung und Synthetisierung) des Textes als wahr legitimiert und in sich begreift. Die *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke* orientieren sich an der antiken Plastik als Ideal ästhetischer Reflexion.

In Winckelmanns Abhandlung wird aus einem verhältnismäßig unbedeutenden Spezialproblem der philologisch-antiquarischen Gelehrsamkeit das Zentrum eines ästhetisch-ethischen Diskurses. Die antike Statue wird von einer Illustration antiker Geschichte zur privilegierten Quelle der Wahrheit des Menschen. Aus der Statue als Gegenstand gelehrter Erklärungen wird die Figur der (hermeneutischen) Interpretation. Dieser Figur wird im Folgenden auf der Ebene des Argumentationsgangs nachgegangen, der die Statue als sein eigenes Modell hervorbringt. Diese ‘Verkörperung’ des Textes, seine Nachahmung der griechi-

¹²⁹Vgl. hierzu H. C. Hatfield, *Winckelmann and his German Critics 1755-1781*, S. 21-47 und H. Pfothner, Th. Franke, *Winckelmann. Gedancken über die Nachahmung*, S. 393-428.

schen Werke, wird in den zwei Hauptkategorien der Abhandlung vollführt: In der ersten zeigt Winckelmann unter dem Begriff der „schöne[n] Natur“, daß die Griechen von Natur aus Künstler und Philosophen sind, die Skulptur deshalb die höchste Form ihrer Kultur darstellt. Die letzte schließt unter der Überschrift „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ ästhetische und ethische Interpretation der Skulptur zusammen: In der *Laocoon*-Statue wird aus der mühelos erscheinenden, da natürlichen Kunstpraxis der Griechen, die in der ersten Kategorie geschildert wird, endgültig ein reflexiver Akt, der das ideale Wesen des Menschen in seiner eigenen Form begreift. Die Gestalt der Statue wie die des menschlichen Körpers, die sie repräsentiert, bildet Ausgangs- und Endpunkt dieser Argumentation. Sie ist das Zentrum, das in beiden Kategorien behandelt wird. Aus der Perspektive der „schöne[n] Natur“ ist der schöne griechische Körper das Produkt der harmonischen Vereinigung von Natur und Bildung beziehungsweise Kultur, in der Perspektive der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ ist die Schönheit der Statue Zeichen des vollkommenen Verhältnisses von Körper und Geist. Schönheit ist in Winckelmans Konzept der idealen Kunst ein theoretisches Vermögen und eine intellektuelle Qualität, sie hat nur insoweit etwas mit sinnlichem Reiz zu tun, wie sie diesen in eine übergeordnete Idealität, die der Kunst und die des Menschen, integriert.

Der auf die griechische Skulptur konzentrierte erste Teil der Abhandlung vollzieht diese Bewegung selbst: Er setzt ein mit der Beschreibung der natürlichen Schönheit als Ursprung ihrer eigenen Idealisierung und Theoretisierung, die in der Interpretation der *Laokoon*-Gruppe als „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ erreicht ist. Deren Schönheit besteht im Widerstand gegen die Natur des Körper, im Sterben die Fassung zu verlieren. Der autoreflexive Charakter von Winckelmans Kunsttheorie, der bisher an der stilistischen Abgrenzung vom zeitgenössischen Gelehrten Diskurs aufgewiesen wurde, soll nun im umgekehrten Nachvollzug der Argumentationsfigur inhaltlich profiliert werden. Umgekehrt heißt: Es wird von der berühmten *Laocoon*-Beschreibung, in der der reflexive Charakter der idealen Kunst programmatisch vorgeführt und als hermeneutische Norm installiert wird, zurück zur „schöne[n] Natur“ der Griechen gegangen. Die den gesamten Text strukturierende Denkfigur wird im *Laokoon* zur tatsächlichen Figur, der Skulptur. In der ‘Rück(en)sicht’ dieser Figur wird ihr komplexer und komplizierter Konstruktionsprozess lesbar.

2.3.1. Der Laocoon als theoretisches Modell

2.3.1.1. „Eine edle Einfalt und eine stille Größe“

Winckelmanns Interpretation der *Laocoon*-Skulptur als dem Beispiel für das bestimmende Kennzeichen der griechischen Plastik „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ steht im Gegensatz zur Tradition, die auf die naturalistische Körperdarstellung der Plastik und deren expressive Qualitäten konzentriert ist.¹³⁰ Dieser beeindruckend ausdrucksvolle Körper, eine „Bildung der schönen Natur“, drückt laut Winckelmann zwar den Schmerz aus, aber nicht die Größe der Seele. Die wird erst sichtbar durch etwas, was der Künstler aus sich selbst auf den Marmor überträgt und das sich im Gesicht und im „Bau“ der Figur zeigt:

„Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laokoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man gantz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unter-Leib beynah selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzen Stellung. [...] Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den gantzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen. [...] Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweisen in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reicht der Kunst die Hand, und bließ den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.“ (*Gedancken*, S. 43.)

Die Begriffe ‘Gesicht’ und ‘Stellung’ beziehungsweise ‘Bau’ in dieser Beschreibung der *Laocoon*-Gruppe korrespondieren mit den Kategorien „expression“ und „composition“ in de Piles’ Schema, dessen Theorie vor allem mit dem sinnlichen Aspekt der Kunst operiert. Die vollkommene Darstellung des Körpers ist bei de Piles in einer sinnentäuschenden Nachahmung erreicht, der Verstand spielt dabei nur eine nachgeordnete Rolle.¹³¹ Kunstwerken, deren Qualitäten nur durch längere

¹³⁰Zur vor allem von bildenden Künstlern vertretenen Tradition, den *Laocoon* als Vorbild für naturgetreue Körper- und Expressionsdarstellung zu interpretieren, vgl. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, S. 42 und S. 244-246, sowie Margarete Bieber, *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery*, überarb. u. vergr. Auflage, Detroit: 1967, S. 11-20.

¹³¹„Il y a quelque chose qui doit aller devant; c’est le plaisir des yeux qui consiste à être surpris d’abord au lieu que celui de l’esprit ne vient que par réflexion.“ (De Piles, *Conversation sur la peinture*, 1677, zitiert nach Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*, S. 24.) Bei De Piles ist der ‘premier coup d’œil’ das psycho-physiologische bzw. -optische Äquivalent für die ‘unité de l’objets’ des Gemäldes als einheitliches Kunstwerk und damit für seine Qualität; vgl. Th. Puttfarcken, *Roger de Piles’ Theory of Art*, S. 80-105. Mehr für das geistige Auge, den Verstand, des Betrachters zu arbeiten, als für sein wirkliches Auge und damit die Einheit des Objekts gegenüber der des Themas zu vernachlässigen, sind De Piles’ zentrale Kritikpunkte an Raffael und Poussin.

Betrachtung wahrnehmbar sind, mangelt gerade dadurch die grundlegende künstlerische Qualität. Gegen diese sensualistische Konzeption von Kunst, die er im *Sendschreiben* als Einwand gegen die trockene und unsinnliche Konzeption der *Gedancken* dann auch zitiert,¹³² führt Winckelmann in der *Laocoon*-Beschreibung den übersinnlichen, idealen Inhalt der Statue an. Dieses Ideal, Seelengröße gegenüber dem eigenen Schmerz und Tod, überschreitet den plastischen Körper Laokoons, wie Schmerz und Tod den realen Körper überschreiten und transformieren. Die eigentliche Überschreitung besteht aber in der Überschreibung der Statue durch Winckelmanns Interpretation: Der *Laocoon* als Plastik entsteht für Winckelmann erst in der (Über-)Formung des eigentlichen Körpers durch die Idee des Künstlers. Auf dieser Ebene erscheint der (dargestellte) Körper als strukturell identisch mit dem Marmor, der vom Bildhauer erst zu einem Körper beziehungsweise zur Darstellung eines Körpers gemacht wird. Die idealische Überformung des plastischen Körpers durch den Text scheint das Verfahren des Künstlers nur zu wiederholen, tatsächlich stellt der Text das eigene Verfahren als das der Plastik dar.¹³³ Die im Gegensatz zum extremen körperlichen Schmerz von der faktischen *Laokoon*-Skulptur nicht einfach ablesbare Seelengröße ist ein Effekt des Schreibens über die Statue, das sich als Statuenbeschreibung inszeniert. Die nur als Text existierende Seelengröße wird in der Beschreibung der Skulptur präzise an der Stelle lokalisiert, wo etwas fehlt:

„[...] dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laokoon singet [...]“ (*Gedancken*, S. 43).

Die „fehlende Wut“ im Gesicht des Laokoon liest Winckelmann als Zeichen seiner Seelengröße, nicht wie die Tradition als das eines Übermaßes an Schmerz¹³⁴.

¹³²Vgl. *Sendschreiben*, S. 79f. Trocken und unsinnlich erscheint die Kunstkonzeption der *Gedancken* natürlich nur aus der Warte des *Sendschreibens*. Dessen fiktiver Verfasser argumentiert zwar als Colorist, durch die Wahl des Beispiels, *Lairesses Seleucos übergibt Stratonice an seinen Sohn Antiochus* (1676, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), und die Art der Beschreibung gibt Winckelmann aber 'contouristische' bzw. 'disegnoistische' Topoi als Rahmen dieser angeblich coloristischen Position vor. Obwohl Schüler Rembrandts, vertrat Laireesse eine dezidiert klassizistisch-französische, auf den Primat von Historie, Zeichnung und Komposition ausgerichtete Position, die er auch in seinen einflussreichen Lehrbüchern propagierte (*Grondlegginge der Teekenkunst*, 1701 u. *Het Groot Schilderboek*, 1707); vgl. R. H. Fuchs, *Dutch Painting*, London: 1978 (Reprint 1996), S. 76-78. Zur ambivalenten Position Laireesses in Winckelmanns Dresdner Schriften und der Konstruktion einer der eigenen idealistisch-klassizistischen Theorie konformen sensualistisch-coloristischen Gegenposition, [vgl. Kap. 2.4.3. *Lairesses Seleucos und Stratonice* als paradigmatisches Gemälde.

¹³³Zur Parallelisierung und Analogisierung von Priester, Bildhauer und Hermeneut vgl. Mathias Mayer, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, S. 201f.

¹³⁴Auch der von Winckelmann zur Unterstützung seiner Beschreibung des Gesichtsausdrucks

Durch den weiteren Verlauf der Interpretation, die die *Laokoon*-Gruppe zum Paradigma der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ der griechischen Meisterwerke macht, wird deutlich, wie und warum die Interpretation des fehlenden Ausdrucks mit dem von Winckelmann postulierten eigentlichen Ausdruck der Skulptur vorgenommen werden kann beziehungsweise vorgenommen werden muß.

Eine Deutung auf der Basis des Prinzips der ‘einfachen’ Nachahmung, die die Statue als das interpretiert, was zu sehen ist, steht nicht zur Debatte: Die Skulptur ist nicht die Darstellung des Todeskampf eines Mannes, oder die des Todes Laokoons und seiner Söhne durch ein Paar Seeschlangen. Ein griechisches Meisterwerk ist keine naturalistische Darstellung eines körperlichen Vorgangs, sondern schon immer ideal(ist)isch, „[] edle Einfalt und [] stille Größe“. Laokoon stirbt zwar, Ziel der Darstellung ist jedoch seine heroisch-stoische Seelenhaltung. Was nicht zu sehen ist, begründet Winckelmanns Interpretation: Laokoon schreit nicht. Analog zum Bildhauer, der den idealen Gehalt der Statue nicht aus der äußeren Natur, sondern aus seinem Inneren schöpft und ihn auf bzw. in den Marmor überträgt, liest der Betrachter die große Seele des Laokoon nicht aus dem vom Schmerz gezeichneten Körper, sondern in den Kontrast von Körper und Gesicht hinein.

Diese implizite Parallelisierung von künstlerischer Produktion und hermeneutischer Methode hat ihren theoretischen Hintergrund in einer kunsttheoretischen Tradition, die die künstlerische Tätigkeit primär in der (Re-) Produktion intellektuell anspruchsvoller, idealer Entwürfe (‘Idea’, ‘disegno’, ‘conceptus’ etc.) sieht.¹³⁵ Die Realisierung des Entwurfs in einem konkreten Kunstwerk ist sekun-

Laokoons beigezogene Sadolet interpretiert diesen nicht als Zeichen von Seelengröße oder zumindest Selbstbeherrschung, sondern fast schon als das Gegenteil: „ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.“ Laokoon stöhnt, weil der Schmerz so groß ist, nicht seine Seele. Im übrigen hebt schon Sadolet, dessen Gedicht die erste Beschreibung der Gruppe nach ihrer Wiederauffindung ist, die ‘naturalistische’, d.h. anatomisch und physiologisch korrekte Qualität der Skulptur hervor. Am einfachsten zugänglich ist Sadolets Gedicht anlässlich der Ausgrabung der Skulptur *De Laokoontis statua* 1506 in G. E. Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, der es als Fußnote b) des Kapitels VI ganz zitiert, hier nach Gottfried Ephraim Lessing, Werke, hg. v. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit K. Eibl, H. Göbel, K.S. Guthke, G. Hillen, A. von Schirnding u. J. Schönert, 8 Bde., Bd. 6: Kunsttheoretische und Kunsthistorische Schriften, bearb. v. Albert von Schirnding, München: 1974, S. 53f. Ausgerechnet Lessing führt das Gedicht wegen seiner beschreibenden Qualitäten anstelle einer Abbildung der Skulptur an.

¹³⁵ Grundlegend zu Begriff und Geschichte der ‘Idea’-Theorie ist Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 2. verbesserte Auflage, Berlin: 1960. Panofsky zeigt, daß die Nachahmungs- und Ideenschau-Konzepte in den verschiedenen ‘Idea’-Modellen mehr oder weniger kohärent integriert werden. Ihre logisch problematische Konstruktion importieren sie aus der metaphysischen und erkenntnistheoretischen Tradition von Antike und Mittelalter, auf die sie sich als Begründung beziehen. Gerade die paradoxe Konstruktion von Mimesisgebot und freiem abstraktem Entwurf macht die theoretische Anziehungskraft des Konzeptes aus und führt zu immer neuen kunsttheoretischen Formulierungen

där. Epistemologische Basis dieses kunsttheoretischen Idealismus ist eine platonistische Geist-Körper-Dichotomie. Historisch lassen sich erste Formulierungen in der florentinischen Renaissance finden. Die Vernachlässigung der konkreten Realität des Kunstwerks hat zu Beginn der Theoriegeschichte emanzipatorische Funktion: Aus Handwerkern, deren Wissen nur mechanisch ist, werden Künstler, die humanistisch gebildet sind. Über Kunstwerke zu schreiben, heißt nicht mehr, handwerkliches Wissen zu kodifizieren, sondern am gelehrten Diskurs teilzunehmen. Das lose Verhältnis zwischen künstlerischer Idee und formaler Konkretisierung im Kunstwerk legt idealistische Kunsttheorien nicht grundsätzlich auf einen klassizistischen Formenkanon im strengen Sinne fest. Formal weit auseinanderliegende bis entgegengesetzte Stilrichtungen können idealistisch begründet oder interpretiert werden, solange sich ein komplexes oder anspruchsvolles Thema am Kunstwerk festmachen läßt. Die akademische Gattungshierarchie beruht auf idealistischen Differenzierungen, über Landschaften läßt sich erst kunsttheoretisch sprechen, wenn sie zumindest mit antiken Ruinen möbliert sind.

Winckelmann erschließt die heroisch-stoische Seelengröße *Laocoons* als die Idee des antiken Künstlers, indem er von der Statue nicht als formalen Gesamtzusammenhang mit einheitlichem Ausdruck ausgeht, sondern den *Laocoon* als eine Art Montage behandelt:¹³⁶ Er bestimmt als fundamentales Merkmal eine

bis weit ins 18. Jahrhundert.

¹³⁶Auf den Zusammenhang von idealistischer Kunsttheorie und stoizistischer Ethik bei Winckelmann als Basis seiner „Methode des Sehens“ verweist Horst Althaus, *Laokoon. Stoff und Form*, Bern u. München: 1968, S. 17-22. Althaus unterscheidet innerhalb Winckelmanns *Laocoon*-Beschreibung die eigentliche ästhetischen Körperauffassung, die er auch für die anderen Statuenbeschreibungen konstatiert, und auf ihn transplantierte idealistisch-stoizistische Elemente, die er als Winckelmanns unbearbeiteten ‘barocken’ Rest versteht. Der (auch) von dieser Arbeit postulierte systematische Zusammenhang von organischer Körpervorstellung, Konzept einer Autonomie des Kunstwerks und idealistischer Theorie wird von Althaus als oberflächliche Dialektik verworfen, die in Goethes naturalistischer Methode der Interpretation zu ihrem wirklichen theoretischem Gehalt gelangt; vgl. a.a.O., S. 29-30. Die von Althaus vertretene Auffassung entspricht der schon von der nächsten Generation idealistisch-klassizistischer Ästhetiker formulierten Kritik an Winckelmanns Beschreibungs- und Interpretationstechnik, die Ganzheit des Statuenkörpers und die Lebendigkeit der Erfahrung in deskriptiver Terminologie zu zerstückeln und erstarren zu lassen. Winckelmann genügt dann retrospektiv dem eigenen Phantasma von lebendigen Steinen und lebendiger Schrift nicht mehr; vgl. Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, S. 103-109. Mülder-Bach lokalisiert den Bruch in der Ekphrasis-Tradition in Lessings *Laokoon*, danach ist Beschreibung nicht mehr das, was sie bis zu Winckelmann war: Lebendiges Voraugenstellen. Nach Lessing gibt es Beschreibung nur noch als Anhäufung von Begriffen und Wörtern, durch die die Einbildungskraft getötet wird. Die negative und positive Kritik an Winckelmanns Beschreibungen von Lessing et al. beruht nach Mülder-Bach auf einem Mißverständnis, präziser gesagt handelt es sich, folgt man ihrer Argumentation, um einen Anachronismus. Sie messen Winckelmann an einem Dispositiv literarischer Kommunikation, das Verschwinden der Schrift in der Bewegung der Einbildungskraft, das für ihn noch garnicht existiert. Mülder-Bach reformuliert gewisser Weise die diskursive Selbstpositionierung Lessings und Nachfolger, anhand deren Darstellungsbegriff sie einen ‘dritten Weg’ aufweisen will

Differenz zwischen dem Körper und dem Gesicht der Statue. In der 'naturalistischen' Interpretationslinie des *Laokoon* begründet die Konzeption des Kunstwerks als einheitliches Objekt die entgegengesetzte Beschreibung. Der trojanische Priester schreit nicht mehr, weil der Schmerz zu groß und das Sterben schon zu weit vorangeschritten ist. Winckelmanns 'idealistische' Interpretation des *Laocoon* erscheint im Vergleich zur 'naturalistischen' Tradition kompliziert und im wörtlichen Sinne weniger evident: Er teilt die Statue in zwei gegensätzliche Elemente, die die Geist-Materie-Dichotomie idealistischer Kunsttheorien in das Kunstwerk selbst übertragen, um sie in einer komplizierten Allegorese des *Laocoon* als Komplex von Gegensätzen, Überlagerungen und Leerstellen wieder in der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe [...] sowohl in Stellung als im Ausdruck“ (S. 43) aufzuheben. Die konkrete formale Komplexität der Gruppe (Schlangen, Kinder und naturalistische Körperdarstellung) taucht in der streng binär operierenden Interpretation nur schemenhaft auf.

Winckelmann erreicht die Aufhebung der gegensätzlichen Konstruktionselemente seines *Laocoon* in der stoischen Seelenruhe, die auch die formale Kohärenz der Skulptur ("Stellung" und „Ausdruck“) garantiert, durch die Analogisierung von kreativem und hermeneutischem Akt sowie der Hierarchisierung der basalen Opposition. Die immaterielle große Seele von Künstler, sterbendem Priester und Statue (und implizit auch des Hermeneuten) drückt sich durch eine auffällige Abwesenheit im künstlerischen Material aus, das den Marmor, den realen sterbenden Körper und den skulptierten Körper umfaßt. Der *Laocoon* schreit nicht. Die Evidenz von Winckelmanns Interpretation des *Laocoon* als „[] edle

zwischen der rationalistischen Rhetorik der Frühaufklärung und der idealistischen Hermeneutik um 1800 als deren Rückkehr mit umgekehrten Vorzeichen via Kant (a.a. O., S. 12f. u. S. 235f.), der beider Geist-Buchstaben-Schematismus aushebelt. Dieser Ausweg besteht in der Orientierung am Körper, wie Mülher-Bach die literarhistorische Epoche der Empfindsamkeit und die anthropologisch-sensualistische Wende ihrer Beurteilung in der neueren Forschung zusammenfaßt; vgl. a.a.O., S. 17f. Der Status dieses Körpers bleibt dabei ambivalent: Einerseits ist er das naturwüchsige Gegenteil der rationalistisch-repräsentationalen Schriftzeichen, das von Ästhetik, Poetik und Anthropologie um 1770 entdeckt wird, weil der Grad der gesellschaftlichen Differenzierung erhöhten Individualisierungsbedarf produziert hat (a.a.O., S. 18). Sein passender Auftritt und seine, durch die Wahl des Textcorpus noch verstärkte exklusiv schriftliche Form weist auf der anderen Seite daraufhin, daß hier eine Fiktion produziert wird. Für das Spezifische dieser Fiktion, Körperlichkeit als Gegenteil von begrifflicher Abstraktion und als Grundlage intellektueller Prozesse sowie Ursprung der Einbildungskraft, ist Winckelmann m. E. eher auf der lessingschen Seite der semantisch-symbolischen Umcodierung anzusiedeln. Seine theoretische und metaphorische Ausschreibung der Thematik von Gewalt, Schmerz und Tod, die den Körper erst als Zeichen für Körper lesbar werden lassen, partizipiert zwar am barocken Allegorese-Konzept und rationalistischer Zeichen-Auffassung, nur läßt sich das gerade für Lessings Zusammenschließung von Körper und natürlichem Zeichen auch mit einiger Überzeugung nachzeichnen; vgl. David Wellbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge: 1984, insbes. S. 228-239.

Einfalt und [] stille Größe“ beruht auf der Rhetorik der Beschreibung, die mit der Verwerfung der naturalistisch-barocken Tradition der Gruppe die sensualistische Theorie der Nachahmung überschreibt.¹³⁷ Die griechische Kunst ist nicht vorbildlich wegen ihrer naturalistischen Darstellungsverfahren und ihrer sinnlichen Reize, sondern durch deren Einordnung in einen ‘höheren’ Sinnzusammenhang.

Winckelmann installiert im *Laocoon* den vollkommenen hermeneutischen Zirkel: Der Künstler prägt die große Seele dem Marmor ein, sie drückt sich auf dem nicht völlig schmerzverzehrten Statuenkörper aus, der Interpret bringt sie in seinem Text wieder zum Vorschein. Dem Mangel an visueller Evidenz¹³⁸ steht so eine dreifache Analogie gegenüber, in der Kunsttheorie und Statue zusammengeslossen werden. Der Marmor der Statue wie auch der Körper, den er darstellt, lösen sich auf in das „allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke [...] eine edle Einfalt, und eine stille Größe“ (*Gedancken*, S. 43). Im vollkommenen Ausdruck und im damit identischen vollkommenen Verstehen heben sich ihre materialen Grundlagen auf. Die Durchführung einer idealen Kunsttheorie an der Darstellung eines spektakulär sterbenden Mannes erhält so eine fatale Logik, die sich selbst als Nachvollzug der Intention des antiken griechischen Künstlers versteht.¹³⁹

¹³⁷Winckelmanns Interesse an der *Laocoon*-Gruppe rührt nicht nur aus ihrer Berühmtheit, die vor allem auf ihrer ‘griechischen Identität’ beruht, sondern hat auch polemische Gründe: Weil die Statue eine bestimmende Referenz für die barocke Skulptur und die von Winckelmann mit ihr verbundene sensualistische, auf Effekte gerichtete Kunsttheorie (und Kunst) ist, wird sie zum zentralen Beispiel für Winckelmanns Kunstkonzept. Seine Ausführungen über den „PARENTHYRSIS“ mit der impliziten Polemik gegen Bernini benennen das grundsätzliche Problem, „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ ausgerechnet am *Laocoon* zu belegen.

¹³⁸Schon Zeitgenossen notierten den Zusammenhang von forcierter Interpretation und mangelnder visueller Präsenz der Statue, z.B. Heyne und Heinse; vgl. Helmut Pfotenhauer, Thomas Franke, Winckelmann. Statuenbeschreibungen, S. 486-599. In: H. Pfotenhauer, M. Bernauer u. N. Miller (Hg.), Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, Frankfurt/Main: 1995, S. 486-599.

¹³⁹Tod, Gewalt und Schmerz als systemkonformes Moment von Winckelmanns Ästhetik der Idealisierung und Abstraktion, die über die Beerbung barocker Pathosformeln hinausgeht, läßt sich in einer eher dekonstruktiven bzw. psychoanalytischen Lektüre als das ‘Andere’ der offensibaren Argumentationsfigur des Textes, für die auch Winckelmanns Homosexualität eine zentrale Rolle spielt, lesen (vgl. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, 1-10 u. 113-144 u. Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*, S. 38-61). Die Perspektive auf die textuellen Prozesse läßt sie als das ‘Andere’ von Winckelmanns klassizistischem Schreiben erscheinen, in dem die paradoxen Figuren, die er verwendet, um künstlerisches und hermeneutisches Verfahren zu beschreiben und zu modellieren, eine gewisse Eigendynamik entwickeln; vgl. Mayer, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes*, S. 193-206 u. Helmut Pfotenhauer, *Evidenzverheißungen. Klassizismus und „Weimarer Klassik“ im europäischen Vergleich*, S. 143-149. In: Helmut Pfotenhauer, *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen: 1991, S. 137-156.

2.3.1.2. Übertreibungen

Die Analyse der idealistischen Überschreibung der naturalistisch-barocken Tradition des *Laocoon* durch Winckelmann hat gezeigt, daß die Skulptur durch sie zweigeteilt wird. Die basale Dichotomie idealistischer Kunsttheorien wird zu derjenigen der Skulptur. Um den Charakter der griechischen Kunst als Paradigma für die ursprüngliche und ideale Einheit und Ganzheit des Menschen zu demonstrieren, wird die Trennung von Körper und Seele, Materie und Geist von Winckelmann in die Statue eingeschrieben. In der Geste der Aufhebung wird die Spaltung produziert.¹⁴⁰ Die binäre idealistische Konstruktion strukturiert die *Gedancken über die Nachahmung* als Ganzes und treibt den Text voran.

Um den *Laocoon* seinen barocken und für Winckelmann damit sensualistischen Interpreten zu entwinden, verwendet er ein Instrumentarium aus polaren Begriffen, das er sich vor allem unter der Kategorie „schöne Natur“ erarbeitet hat: Ruhe und Leidenschaft bzw. Bewegung, Schönheit und Erhabenheit bzw. Größe, Körper und Seele bzw. Geist, Natur und Ideal. In der *Laocoon*-Beschreibung werden sie zur Darstellung des Wesens der griechischen Kunst verwoben, das Idealität ist. Diese Idealität ist bei Winckelmann nicht einfach Effekt des für die bildende Kunst natürlich verbindlichen Schönheitspostulats, sondern sie ist Intention des Künstlers, die unter bestimmten Umständen sogar eine Überschreitung der schönen Form erlaubt. Winckelmann identifiziert diesen schönen, weil klassizistischen Formenkanon mit einer ruhigen Stellung des Körpers:

„Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die vom Stand der Ruhe zu sehr ab-

¹⁴⁰Mangelnde Evidenz des *Laocoon* durch Rhetorik ersetzen zu müssen, beschreibt auch Winckelmanns Situation gegenüber der Statue in Dresden. Er kannte sie durch Kupferstiche und hatte möglicherweise einen Gipsabguss des Priesterkopfes gesehen. Die sich auf den Gesichtsausdruck konzentrierende Beschreibung entspricht so auf etwas merkwürdige Weise der von Winckelmann propagierten authentischen Antiken-Erfahrung, die erst in Rom ihre exklusive und autoritative Potenz für Winckelmanns Selbstverständnis und Positionierung in der Gelehrtenrepublik entfaltet. Über den Grad von Winckelmanns Denkmalkennntnis in bezug auf den Dresdner *Laocoon* schwanken die Aussagen der Forschungsliteratur. Die neuere Forschung verweist auf das Fehlen von Kopien der vollständigen Gruppe in Dresden und hält selbst eine 'plastische Erfahrung' nur des Kopfes für nicht zweifelsfrei belegbar; vgl. H. Pfothenhauer, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 445f. Die ältere Forschung scheint in der Betonung des fundamentalen Unterschiedes von Winckelmanns *Laocoon*-Beschreibung zu der seiner Vorgänger und vor allem zu seinen Quellen zumindest implizit von einer wie auch immer gearteten visuellen Kenntnis der Skulptur auszugehen. Der stark intuitiv-spekulativer Charakter der Beschreibung stützt die These von Winckelmanns Wesensschau der griechischen Antike eher, sie ist für den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit aber wiederum problematisch. Die Betonung des sinnlich-veranschaulichenden Charakters der Beschreibung überdeckt dabei den zweifelhaften empirischen Gehalt. Die prononcierteste Äußerung zu dem Problem des empirischen Gegenstandes der Dresdner Beschreibung, das von der hermeneutisch-geistesgeschichtlichen Literatur kaum diskutiert wird, findet sich bei G. Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften, S. 132-137.

weichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustand, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften: groß aber und edel ist sie in dem Stand der Ruhe. Im Laokoon würde der Schmerz, allein gebildet Parenthysis gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stand der Ruhe in solchem Schmerz der nächste war. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner anderen Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden.“ (*Gedancken*, S. 43f.)

Der Bildhauer des *Laocoon* darf gegen das Gebot der einheitlichen Komposition verstoßen, weil dieser Verstoß, die Differenz zwischen Gesichts- und Körperausdruck, einen idealen Inhalt bezeichnet, den Winckelmann noch über das Ideal der „schöne[n] Natur“ setzt: Größe und Erhabenheit der Seele.¹⁴¹ Die Einheit der Statue als Kunstwerk realisiert sich auf einer höheren Ebene, im Geist von Bildhauer und Hermeneut. Der emphatische Bezug auf die Intention des Künstlers für die besondere Ausdrucksqualität des *Laokoons* legitimiert also gerade keinen individuellen künstlerischen Ausdruckswillen, wie ihn Winckelmann den zeitgenössischen Künstlern im Gefolge Berninis vorwirft.¹⁴² Nur das Ideal rechtfertigt das Abweichen vom Ideal. Der Künstler, dem Winckelmann diese ideale Abweichung zuschreibt, ist also nicht der historische Bildhauer¹⁴³ des *Laocoon*, sondern das Ideal des Künstlers. Das paradigmatische „Griechische Meisterstück“ wurde von dem paradigmatischen griechischen Künstler geschaffen, „Griechenland hatte Künstler und Weltweisen in einer Person“ (*Gedancken*, S. 43). Die Erhabenheit der großen Seele hebt die Schönheit bzw. die schöne Natur genauso auf wie der ideale Gehalt der Statue ihre Materialität.

Als Meisterwerk der griechischen Plastik bildet der *Laocoon* die Kreuzung der dichotomischen Begriffskomplexe der Theorie: Körper, Natur, Schönheit, Bewegung/Leidenschaft auf der einen Seite, Seele/Geist, Idealität, Grö-

¹⁴¹ „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die Idealische Schönheit erhabene Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche.“ (*Gedancken*, S. 35). Im ersten Entwurf für die *Laocoon*-Passage betont Winckelmann die Differenz von „schöner Natur“ und „großer Seele“ noch explizit: „<Dem> Der Künstler musste die Stärke des Geistes <eigen seyn> <fühlen> in sich selbst fühlen, welche er in seinem Marmor einprägte; <ja sie musste ihm eigen sein, wenn> <aber er könnte die schönste Natur bilden ohne von derselben begabt zu seyn.>“ (KS, S. 326). In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* wird die Differenz zwischen Schönheit und Erhabenheit für die Ausarbeitung eines differenzierten Stilbegriffs erneut wichtig; s. 3.4. *Laocoon* und die antike Kunstgeschichte: Pathetische Grenzwertbestimmungen, reale und ideale Körper, hoher Stil und schöner Stil.

¹⁴²Vgl. *Gedancken*, S. 44.

¹⁴³Zeitgenössisch ist die Zuschreibung an Agesander, Polydorus und Athenodorus, Vater und Söhne, nach Plinius' *Historia naturalis* trotz sich formierender Zweifel an der Zuverlässigkeit von dessen Informationen weitgehend akzeptiert. Diese konkreten antiquarischen Informationen über die Statue kommen in den *Gedancken* konsequenterweise nicht vor.

ße/Erhabenheit, Ruhe auf der anderen. Er hebt sie auf in „[] edle[r] Einfalt und [] stille[r] Größe“, demonstriert aber gleichzeitig die aporetische theoretische Konstruktion. Winckelmanns Bewußtsein für diese Aporie zeigt sich in der Einführung eines rhetorischen Terminus, der das Verhältnis von (schöner) Norm und Abweichung reguliert: „Parenthyrsis“ (richtig: Parenthyrsos) aus der Schrift *Über das Erhabene* von Pseudolonginus.¹⁴⁴ Dort bedeutet er soviel wie ‘höchstes Pathos an der unrechten Stelle’, ‘falsche Übertreibung’. Er richtet sich also nach dem Angemessenheitsargument. Winckelmann verwendet den Terminus so, daß die Darstellung von starken Gefühlen bzw. Leidenschaften an sich eine Abweichung vom Angemessenen und Verstoß gegen das decorum darstellt, Expressivität immer schon „Parenthyrsos“ ist. Nur weil der Schmerz der Anlaß und die Folie für die Selbstbeherrschung des Priesters ist, darf er überhaupt in einem wahrhaften Kunstwerk zur Darstellung kommen. Winckelmanns Beschreibung des *Laocoon* zeigt, daß er Schmerz primär als körperlich versteht, Angst um die Söhne spielt (wie die Söhne selbst) weder als eine Quelle des Schmerzes eine Rolle noch als Zeichen von Laokoons großer Seele.¹⁴⁵ „Heftige Leidenschaften“ sind zwar auch ein möglicher Seelenzustand, im Kontext der *Laocoon*-Interpretation jedoch erscheinen sie vor allem als Zustand des Körpers. Leidenschaft wird identisch mit Bewegung des Körpers („Action“), körperliche Unbewegtheit mit Seelenruhe. Die Bewegungslosigkeit des Körpers demonstriert die Integrität der Seele und der Person, heftige Bewegung wiederum signalisiert die Gefahr ihres Verlustes. Die unsichtbare und an sich undarstellbare Seele erscheint nur durch die Bewegung und Expressivität des Körpers, die 'große Seele' in deren demonstrativem Fehlen. Größe und Adel als Qualitäten der Seele im Zustand der Ruhe bekommen so eine eigenartige, gleichzeitig konstitutive Funktion für Winckelmanns Interpretation plastischer beziehungsweise visueller Formen. Als die eigentliche Bedeutung von Seelenruhe, die wiederum der ursprüngliche und eigentliche Zustand der Seele ist, werden sie zu Eigenschaften der Eigenschaftslosigkeit, zur Bedeutung nicht zu sehender plastischer Formen. Der Fluchtpunkt der von Winckelmann am *Laocoon* vorgeführten idealistischen Kunsttheorie und Hermeneutik ist die Unsichtbarkeit des Sinnes, der sich im Verschwinden konkreter Formen manifestiert. Das vollkommene ideale Kunstwerk wäre die vollständige Abstraktion.¹⁴⁶ Vor dieser vor

¹⁴⁴Vgl. KS, S. 343.

¹⁴⁵Der *Laocoon* als eine Personifikation der Vaterliebe gehört zum interpretatorischen Traditionsbestand; vgl. F. Haskell, N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, S. 244-246. Winckelmann führt die Vaterliebe erst in der ‘realistischen’ römischen Beschreibungen der Statue als ein Element des idealen Gehaltes der Statue an.

¹⁴⁶Vgl. zu diesen Konsequenzen von Winckelmanns Theorie auch Barbara Stafford, Beauty of the Invisible. Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility, in: Zeitschrift für Kunstge-

Sinnfülle und Schönheit unsichtbaren beziehungsweise ganz einfachen Form lassen sich erst die weniger vollkommenen und komplizierteren Formen realer idealer Kunstwerke erkennen und vergleichen.

Winckelmanns Ausführungen über die Bedeutung von 'Parenthyrsos', die seine Qualifizierung der griechischen Kunst als „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ am Beispiel des *Laocoon* mit einem offensichtlich griechischen Begriff stützen sollen, produzieren einen doppelten Effekt. Durch die Verschiebung der Bedeutung des rhetorischen Terminus hin zur Betonung der Ruhe und damit der Bewegungslosigkeit gegenüber der eigentlichen Bedeutung des Begriffs, der um Probleme der Angemessenheit der Darstellung kreist, entsteht eine Verwirrung, die die eigentliche Aussage des Abschnitts zu infizieren droht. Winckelmann will mit dem 'Parenthyrsos'-Begriff die expressiven Qualitäten seines Beispiels, die vor allem in dessen Körperlichkeit bestehen, im Bezug auf den Betrachter, sowie auf potentielle Künstler kontrollieren. Für die einen soll die Haltung *Laocoons* ethisches Vorbild sein, für die anderen darüber hinaus ästhetisches Vorbild zur Produktion klassizistischer Kunst¹⁴⁷. Gegen die barock-naturalistischen und sensualistischen Anmutungen des *Laokoon* setzt Winckelmann eine stoisch-heroische Rhetorik in Gang, die über den gewünschten Effekt hinaus einen Überschuß produziert, der die gefeierte Seelenruhe in plastische Leere überführt und so den Körper und seine expressiven Fähigkeiten sowie diejenigen der Kunst in den Vordergrund schieben. Nur der Körper Laokoons kann Seelengröße erscheinen lassen, nur durch den Körper ist eine Identifizierung, um wessen und um welche Seelengröße es sich handelt, überhaupt möglich. Allein der Körper der Statue verbindet die polaren Begriffspaare, die Winckelmanns Interpretation zugrunde liegen, zu einem funktionierenden Ganzen, in dem er es metonymisch repräsentiert.

Winckelmann konzipiert die antike Kunst als vollkommene Repräsentation des Ideals: Der dargestellte leidende, sterbende Körper¹⁴⁸ bringt die große Seele indirekt zur Erscheinung, als sich auflösender Körper stellt er auch die formale

schichte, 43 (1980), S. 65-78. Ihr Verweis auf zeitgenössische physikalische Raumkonzepte ist für die Argumentation eigentlich überflüssig, zumal sich bei Winckelmann darauf keine Bezüge finden. Die *Niobe* der *Geschichte der Kunst des Alterthums* wird die Position des konstitutiv leeren Zentrums von Winckelmanns idealistischer Ästhetik und Hermeneutik einnehmen.

¹⁴⁷Die von Winckelmann in den *Gedancken* neben Raffael aufgezählten vorbildlichen modernen Künstler schwanken in Qualität und Stil erheblich. Wichtiger als das faktische Aussehen der Kunstwerke ist die inhaltliche Anschließbarkeit an eine an Zeichnung und statuarisch-antiker Figurenauffassung orientierten Ästhetik; vgl. H. Pfothner, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 358-361.

¹⁴⁸Daß im *Laocoon* qualvolles Sterben dargestellt wird und nicht körperlicher Schmerz und gesellschaftliche Ausgrenzung, wie der Vergleich mit dem Philoktet-Mythos nahelegt, wird von Winckelmann nicht eigens erwähnt.

Struktur der Repräsentation selbst dar. Der Statuenkörper wird zum ambivalenten Ort von Einheit und Zerstörung für Winckelmanns hermeneutisches Konzept der antiken Kunst. Die vor allem in der *Laocoon*-Interpretation gegen die doppelte Verführung von barockem Virtuosität und der Augenlust sensualistischer Konzepte aufgerichtete stabile Hierarchie von durch Nicht-Materialität bestimmter Idealität und ihrer notwendigen Repräsentation in steinernen Körpern profiliert auch die Labilität und Gewaltsamkeit des hermeneutischen Aktes im Verhältnis zum Körper der Statue und zu dem des Betrachters. Als notwendiger und einziger Gegenstand idealer Kunst wird der Körper zum Ursprung und Vorbild des Textes, der ihn der Idealität überschreibt.

2.3.2. Griechische Statuen und griechische Körper

2.3.2.1. Gesellschaftliche Produktion des natürlichen Körpers

Der Körper des *Laocoon*, der in Winckelmanns Konzept der idealen Repräsentation die Seele und damit das Ideal der Seelenruhe erst bezeichnet und kenntlich macht, erscheint durch die Beschreibung, die ihn als ein Konglomerat aus Muskeln und Sehnen, eingezogenem Unterleib und zusammengepresstem Mund zeigt, individualisiert, zumindest anatomisch-physiologisch konkretisiert. Wie alle Körper in den *Gedancken über die Nachahmung* ist er aber selbst bereits ein Ideal, zumindest eine Abstraktion. Die naturalistische Schilderung einzelner Körperpartien verweist nicht auf die subjektive Erfahrung des Körpers (im Schmerz) als basale Selbst-Erfahrung¹⁴⁹, sondern dient der ‘Versinnlichung’ des abstrakten Konzepts ‘Schmerz’ für den Leser, gegen das dann das Ideal der Seelenruhe und -größe gesetzt wird. Die Konzentration auf das ‘sprechende’ Detail, die zur Zerstückelung der *Laocoon*-Statue auf der Ebene der Beschreibung führt, entspricht den Verfahren zeitgenössischer Bildbeschreibungen für hohe Gattungen wie z. B. Historienmälde, die immer noch klassizistisch-akademischen Normen verpflichtet waren. Der im *Laocoon* dargestellte Schmerz widerstreitet dem Einheitsgebot nicht, da der Körper als harmonische, schöne Gestalt nicht aufgelöst wird:

„dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzen Stellung.“ (*Gedancken*, S. 43; Unterstreichungen C.D.)

Die körperliche Integrität ist, wie gezeigt, für die ideale Repräsentation fundamen-

¹⁴⁹Primäre Selbsterfahrung als Körpererfahrung gehört in die sensualistische Tradition, die in Herders *Plastik* 1778 zum Fundament klassizistischer Kunstnormen innerhalb einer christlichen Leibes-Metaphysik verformt wird; vgl. Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, S. 59-66.

tal. Sie fungiert als Metonymie für die Einheit und Ganzheit von Körper und Geist beziehungsweise Seele, die für Winckelmann das Charakteristikum der griechischen Meisterwerke ist. Die Integrität des Körpers, seine harmonische, schöne Gestalt ist in der *Laocoon*-Beschreibung gleichzeitig eine Eigenschaft des Kunstwerkes und des realen Körpers Laokoons, der im Kunstwerk dargestellt wird. Winckelmann wechselt mühelos zwischen Statue und Körper hin und her, ihre Differenz kann also nur graduell sein: Ob die Schönheit und Vollendung der *Laocoon*-Statue in der Nachahmung eines schönen griechischen Körpers begründet ist, oder ob die Schönheit des dargestellten Körpers ein Effekt des Kunstwerkes ist, ist unentscheidbar. Eine qualitative Differenz von Körper und Statue existiert bei Winckelmann nicht. Der griechische Körper ist als der vollkommene menschliche Körper selbst schon ein Kunstwerk. Im *Laocoon* erscheint sein Werkcharakter in der Modellierung durch die große Seele des Priesters, die den Mund am Schreien und „Bau“ und „Stellung“ des Körpers am Zusammenbrechen hindert. Die Seele beziehungsweise der Geist gibt dem Körper die Form, zu deren Inhalt sie damit wird. Dieses Verhältnis gilt für den griechischen Körper generell: Er ist ein Produkt von Techniken, die seine Natürlichkeit herstellen.

Die Besonderheit des griechischen Körpers selbst gegenüber den schönsten zeitgenössischen Körpern bildet den Ausgangspunkt für die gesamte Abhandlung *Über die Nachahmung der griechischen Werke*. Winckelmann beginnt seine Darstellung der unbedingten Vorbildlichkeit der griechischen Kunst mit dem besonderen Charakter des griechischen Körpers und der Techniken, ihn zu erzeugen. Im Verhältnis der Griechen zu ihren Körpern sieht er die zentrale Differenz zur zeitgenössischen Gesellschaft, die auch den qualitativen Unterschied der Kunstwerke begründet:

„Der schönste Körper unter uns wäre vielleicht dem schönsten Griechischen Körper nicht ähnlicher, als Iphicles dem Hercules, seinem Bruder, war. Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels würckte bey der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibes-Uebungen aber gaben dieser Bildung die edle Form. Man nehme einen jungen Spartaner, den ein Held mit einer Heldin gezeuget, der in der Kindheit niemahls in Windeln eingeschrenckt gewesen, der von dem siebenden Jahre an auf der Erde geschlafen, und in Ringen und Schwimmen von Kindesbeinen an war geübet worden. Man stelle ihn neben einen jungen Sybariten unserer Zeit, und alsdenn urtheile man, welchen von beyden der Künstler zu einem Urbilde eines jungen Theseus, eines Achilles, ja gar eines Bacchus nehmen würde. Nach diesen gebildet, würde es ein Theseus bey Rosen, nach jenen gebildet, ein Theseus bey Fleisch erzogen, werden, wie ein Griechischer Mahler von zwo verschiedenen Vorstellungen dieses Helden urtheilete.“ (*Gedanken*, S. 30f.)

Die Besonderheiten des griechischen Körpers, die ihn zum Ideal des menschl-

chen Körpers schlechthin machen, beruhen also zum einen auf der klimatischen Situation, zum anderen auf der Gesellschaft. Winckelmann beschreibt die Techniken zur Erzeugung des vollkommenen Körpers detailliert: Sie setzen schon mit der Zeugung der Kinder¹⁵⁰ selbst ein und bestimmen die gesamte Erziehung bis zum Erwachsenenalter. Sie bestehen aus sportlichen Übungen,¹⁵¹ den Körper nicht einengender Kleidung,¹⁵² gesunder Ernährung,¹⁵³ vor allem aber aus der regelmäßigen Präsentation der jugendlichen Körper in der Öffentlichkeit. Während bei den Spartanern die Vorführung der Jugendlichen eine staatliche Institution ist, – die Ephoren kontrollieren die jugendlichen Körper alle zehn Tage –,¹⁵⁴ entwickeln die athenischen Jugendliche von selbst die entsprechenden Körpertechniken. Sie spielen nicht Flöte, weil Blasen das Gesicht entstellt,¹⁵⁵ vor allem trainieren sie ohne äußerlichen Antrieb und Kontrolle in den Gymnasien für das Ideal, „dem göttlichen Diagoras gleich zu werden“ (*Gedancken*, S. 31), einem mehrfachen Sieger bei den olympischen Spielen. Die öffentliche Darstellung des nackten Körpers beschreibt Winckelmann als Zentrum der griechischen Kultur, die sich in der gesellschaftlichen Inszenierung von Nacktheit als frei präsentiert. Für den Künstler sind diese Orte öffentlicher Nacktheit unersetzlich:

„Die Schule der Künstler war in den Gymnasien, wo die jungen Leute, welche die öffentliche Schamhaftigkeit bedeckte, gantz nackend ihre Leibes-Uebungen trie-

¹⁵⁰ „Es ist auch bekannt, wie sorgfältig die Griechen waren, schöne Kinder zu zeugen. Quillet in seiner Callipädie zeigt nicht so viele Wege dazu, als unter ihnen üblich waren. Sie giengen so gar so weit, daß sie aus blauen Augen schwartze zu machen suchten.“ (*Gedancken*, S. 32). Im Text bleibt unklar, ob sich die Manipulation der Augenfarbe auf das Zeugen schöner Kinder bezieht oder eine kosmetische Errungenschaft der Griechen darstellt. Die zweifache Aufnahme dieser Passage im *Sendschreiben* läßt die Vermutung zu, daß die Sache auch Winckelmann selbst etwas ominös war. „Mit der Nachforschung über das große Geheimnis der Griechen, aus blauen Augen schwarze zu machen, hat es mir nicht gelingen wollen. Ich finde nur einen einzigen Ort, und diesen bey dem Dioscorides,² der von dieser Kunst sehr nachlässig, und nur wie im Vorbeygehen redet.“ (*Sendschreiben*, S. 69). Die Fußnote lautet Dioscor. De re medica L. V. c. 179. conf. Salmas. Exercit. Plin. c. 15. p. 134.b. Es handelt sich um *De materia medica* des Pedanios Dioskurides (um 50 n. Chr.), das mehrfach in der Bünauschen Bibliothek vorhanden war; vgl. KS, S. 365.

¹⁵¹ Vgl. *Gedancken*, S. 31 u. S. 33.

¹⁵² „Nechst dem war war der gantze Anzug der Griechen so beschaffen, daß er der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang antat. Der Wachsthum der schönen Form litte nichts durch die verschiedenen Arten und Theile unserer heutigen pressenden und klemmenden Kleidung, sonderlich am Halse, an Hüften und Schenckeln. Das schöne Geschlecht selbst unter den Griechen wuste von keinem ängstlichen Zwang in ihrem Putz: Die jungen Spartanerinnen waren so leicht und kurz bekleidet, daß man sie daher Hüftzeigerinnen nannte.“ (*Gedancken*, S. 32).

¹⁵³ „Die jungen Spartaner musten sich alle zehen Tage vor den Ephoren nackend zeigen, die denjenigen, welche anfiengen fett zu werden, eine strengere Diät auflegten. [...] Es geschah vielleicht aus eben dem Grunde, daß junge Leuten unter den Griechen der ältesten Zeiten, die sich zu einem Wett-Kampf im Ringen angaben, während der Zeit der Vorübungen nur Milch Speise zugelassen war.“ (*Gedancken*, S. 31)

¹⁵⁴ Vgl. *Gedancken*, S. 31.

¹⁵⁵ Vgl. *Gedancken*, S. 31f.

ben. [...] Man lernete daselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Körpers: man studirte die Umriss der Körper, oder den Contour an den Abruck, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten. Das schönste Nackende der Körper zeigte sich hier in so mannigfaltigen, wahrhaften und edlen Ständen und Stellungen, in die ein gedungenes Model, welches in unseren Academien aufgestellt wird, nicht zu setzen ist.“ (*Gedancken*, S. 33).

Die Zur-Schau-Stellung des Körpers zur Unterhaltung durch die Einführung professioneller Kämpfe ähnlich der römischen Zirkusspiele markiert zwar den Verlust der politischen Freiheit, aber auch im Zirkus läßt sich der Körper zumindest noch in natürlicher, wenn auch nicht mehr freier Aktion studieren.¹⁵⁶

Obwohl Winckelmann die Techniken zur Modellierung des nackten griechischen Körpers nennt, dessen Status als Kunstwerk durch die Referenz auf antike Bildhauer und Philosophen noch verstärkt wird, ist dieser Körper selbst natürlich und frei. Natürlichkeit und Freiheit begründen seine Idealität und rechtfertigen seine Nacktheit. Natürlichkeit und Freiheit als Effekt von Kontrolle und Training? Bei Winckelmann ist dieser Widerspruch in seinem Naturbegriff aufgehoben. Die Körpertechniken, die er beschreibt, sind selbst natürlich, weil sie die natürliche Entwicklung des Körpers nicht behindern, sondern ihr im Gegenteil entsprechen. In der Gegenwart hingegen wird der Körper

„durch die verschiedenen Arten und Theile unserer heutigen pressende[n] und klemmende[n] Kleidung, sonderlich am Halse, an Hüften und Schenckeln“ (*Gedancken*, S. 32.)

von Außen gegen das natürliche Wachstum geformt. Im Gegensatz zur antiken Kleidung, die den Körper nicht verbirgt, sondern seine schöne Form hervorhebt, bedecken ihn die zeitgenössischen Kleider nicht nur, sondern zerstören ihn als Form. Selbst nackt ist der moderne Körper noch von seiner Kleidung gezeichnet: Er hat keinen „gantzen und völligen Contour“ wie der griechische Körper, sondern ist zu mager oder zu fett, zerteilt in einzelne Partien, und selbst die Haut ist wie vom Fleisch getrennt und wirft Falten.¹⁵⁷ Der nackte moderne Körper ist also

¹⁵⁶ „Die Menschlichkeit der Griechen hatte in ihrer blühenden Freyheit keine blutigen Schauspiele einführen wollen, [...] Antiochus Epiphanes, König in Syrien, verschrieb Fechter von Rom, und ließ den Griechen Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren. Mit der Zeit verlohr sich das menschliche Gefühl, und auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler. Ein Ctesilas studirte hier seinen sterbenden Fechter, „an welchem man sehen konte, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig war.“ (*Gedancken*, S. 34; Zitatnachweis bei Winckelmann: „v. Bellori Descriz. delle Imagini dipinte da Rafaele d'Vrbino etc. Roma. 1695. fol.). Winckelmann bezieht sich hier auf den *Ludovisischen Fechter*, der später als *Sterbender Gallier* identifiziert wurde; vgl. KS. S. 333 u. F. Haskell, N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, S. 224-227.

¹⁵⁷ „In den meisten Figuren neuere Meister siehet man an den Theilen des Körpers, welche gedruckt sind, kleine gar zu sehr bezeichnete Falten der Haut; [...] Die Haut [der griechischen

eigentlich nicht nackt wie der griechische Körper, der es sogar bekleidet ist, sondern nur unbekleidet, entblößt. Der griechische Körper ist immer natürlich, der moderne gewisserweise nie.

Die Natürlichkeit des griechischen Körpers entsteht aber nicht einfach dadurch, daß man der Natur ihren Lauf läßt, wie der Blick auf den modernen Körper zeigt: Seine Häßlichkeit, zumindest aber seine defizitäre Differenz zum schönen Körper der Antike besteht nicht nur in seiner Verformung durch die falsche Kleidung, sondern grundsätzlicher in der Vernachlässigung der körperlichen Bildung. Während die Erziehung in der griechischen Antike vor allem in der Ausbildung des natürlichen Körpers durch Arbeit mit und an diesem Körper besteht, deren zentraler Stellenwert sich in den zahlreichen Sport- und Schönheitswettkämpfen manifestiert, existiert der Körper in der modernen Erziehung nur als eine tendenziell amorphe Masse, die durch Luxus und Faulheit ständig aus der Form quillt und gleichzeitig durch äußerliche Einwirkungen gefältelt und zerdrückt wird. Das sportliche Training und das nackte Tanzen hingegen entsprechen der Natur des Körpers, die durch diese Übungen sichtbar wird. In den „Leibes-Uebungen“ erhält der Körper seine eigentliche Natur, weil sie das Vorgehen der Natur reproduzieren:

„Sehet den schnellen Indianer an, der einem Hirsch zu Fusse nachsetzet: wie flüchtig werden seine Säfte, wie biegsam und schnell werden seine Nerven und Muskeln, und wie leicht wird der gantze Bau des Cörpers gemacht. So bildet uns Homer seine Helden, und seinen Achilles bezeichnet er vorzüglich durch die Geschwindigkeit seiner Füße. Die Cörper erhielten durch diese Uebungen den grossen und männlichen Contour, welchen die Griechischen Meister ihren Bildsäulen geben, ohne Dunst und überflüßigen Ansatz.“ (*Gedancken*, S.31.)

Winckelmanns Vergleich der homerischen Helden mit dem sich noch im Naturzustand befindenden Indianer¹⁵⁸ beweist die Natürlichkeit der griechischen Körper-

Körper bzw. Meisterwerke; CD] wirft niemahls, wie an unsern Cörpern, besondere und von dem Fleisch getrennete kleine Falten. [...] Es bietet sich hier allezeit die Wahrscheinlichkeit von selbst dar, daß in der Bildung der schönen Griechischen Cörper, wie in den Wercken ihrer Meister, mehr Einheit des gantzen Baues, eine edlere Verbindung der Theile, ein reicheres Maaß der Fülle gewesen, ohne magere Spannungen und ohne viel eingefallene Höhlungen unserer Cörper.“ (*Gedancken*, S. 36) Zur Bedeutung der Rekonstruktion der griechischen Kleidung für den griechischen Körper bei Winckelmann und seiner Etablierung als dem natürlichen Körper, die Körper als kulturelles Konstrukt der Natürlichkeit implizit voraussetzt, vgl. K. Schneider, *Natur-Körper-Kleider-Spiel*. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert, insbes. S. 145-155.

¹⁵⁸Bei der Passage handelt es sich um eine Paraphrase von Montaignes Kannibalen-Essay (1, c. 31) den Winckelmann exzerpierte; vgl. André Tibal, *Inventaire des Manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale*, Paris: 1911, S. 141, u. G. Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*, S. 69f. Baumecker interpretiert das unvermittelte Auftauchen eines Indianers zwischen den griechischen Helden in den *Gedancken* als Versinnlichung für die Wirkung der griechischen Leibesübungen. Bei Montaigne vertritt der Indianer aber gegen die zivi-

techniken durch die Identität der Körper: Der nur durch die Natur beziehungsweise durch die natürliche Befriedigung natürlicher Bedürfnisse erzeugte indianische Körper gleicht dem durch „Leibes-Uebungen“ geschaffenen griechischen, der so als natürlich ausgewiesen ist. Die ausgefeilten griechischen Kulturtechniken erzeugen die wahre Natur: Sie sind selbst natürlich, weil sie die Natur nachahmen. Der griechische Körper ist als wahrhaft natürlicher Körper der Beweis für die Natürlichkeit der griechischen Kultur und für die Wahrheit der griechischen Kunst. Das Studium der griechischen Antike ist das Studium der wahren Natur.¹⁵⁹ Winckelmanns umstandsloses Wechseln zwischen den realen griechischen Körpern und den sie darstellenden Kunstwerken stellt deswegen keine kategoriale Verwechslung dar, sondern demonstriert die fundamentale Identität von griechischen Körpern und griechischer Kunst.

2.3.2.2. Der schöne (Statuen)Körper als theoretisches Model (I)

Die Identität von griechischen Körpern und griechischen Statuen besteht in ihrer Natürlichkeit; sie wird durch das grundlegende künstlerische Verfahren hergestellt, die Nachahmung der Natur. Der griechische Körper ist natürlich, weil er ein Produkt der griechischen Kultur ist, die die Natur durch ihre Erziehungs- und Bildungsinstitutionen nachahmt. Sowohl der Körper als auch die Kultur, die ihn erschafft, sind so das erste antike Kunstwerk, das sich in den eigentlichen antiken Kunstwerken potenziert. Schon der griechische Körper ist die Metonymie der Einheit von Körper und Seele beziehungsweise Geist, er repräsentiert die Natur als Ideal: die schöne Natur. Der Rückschluß von den griechischen Statuen auf die griechischen Körper ist daher nicht nur legitim, sondern unvermeidlich. Die von Winckelmann erzählte griechische Antike ist der Ort der Transformation von Natur in Kunst (beziehungsweise Kultur) und umgekehrt. Dieser Prozess begründet ihre ästhetische und ethische Überlegenheit über die moderne Kultur. Das Verhältnis zwischen Natürlichkeit und Freiheit auf der einen, Kultur(techniken) und Normierung auf der andern Seite ist in Winckelmanns Konstruktion der griechischen Antike und ihrer Vorbildlichkeit kein Widerspruch, sondern begründet den normativen Anspruch durch den Bezug auf die Natur.

Die legitimatorische Funktion der Natur für Winckelmanns Konzept der

lisierten und polizierten Gesellschaften, zu denen explizit auch schon die Griechen gehören, den reinen Naturzustand; vgl. Michel de Montaigne, *Essays*, S. 203-213, in: Michel Montaigne, *Œuvres complètes*, hg. v. Albert Thibaudet u. Maurice Rat, Paris: 1962 (Bibliothèque de la Pléiade Bd. 14), S. 10-1097.

¹⁵⁹Vgl. *Gedancken*, S. 37f.

Antike als der idealen ethisch-ästhetischen Norm enthält aber gleichzeitig ein die normative Potenz bedrohendes Argument, zumindest implizit: Wenn die griechischen Künstler die Modelle ihrer Kunst in der Natur finden konnten, warum sollte ein moderner Künstler nicht auch in direkter Nachahmung der Natur, ohne das antike Vorbild, zum selben Ergebnis kommen, zu wahrer Kunst? In den *Gedanken* läßt Winckelmann diese ketzerische Auffassung von Bernini vertreten, der im gesamten Text die Rolle des paradigmatischen modernen, das heißt barock-naturalistischen Künstlers einnimmt. Bezugspunkt ist Berninis in Baldinuccis *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, 1682, aufgezeichnete Wendung gegen die anti-mimetische Haltung der römischen Klassizisten, daß in den antiken Kunstwerken, aber auch bei Michelangelo eine gewisse Grazie zu finden sei, die es in der Natur nicht gebe. Diese Qualität sei auch in der Natur vorhanden, man müsse sie nur finden und erkennen.¹⁶⁰ Winckelmann referiert Bernini, als stelle er die Vorbildlichkeit und Bedeutung der griechischen Kunst für jede künstlerische Praxis damit grundsätzlich infrage:

„Man weiß, daß der grosse Bernini einer von denen gewesen, die den Griechen den Vorzug einer theils schönern Natur, theils Idealischen Schönheit ihrer Figuren hat streitig machen wollen. Er war ausser dem der Meynung, daß die Natur allen ihren Teilen das erforderliche Schöne zu geben wisse: die Kunst bestehe darinn; es zu finden. Er hat sich gerühmet, ein Vorurtheil abgelegt zu haben, worinn er in Ansehung des Reitzes der Mediceischen Venus anfänglich gewesen, den er jedoch nach einem mühsamen Studio bey verschiedenen Gelegenheiten in der Natur wahrgenommen.“¹⁶¹ (*Gedanken*, S. 36f. Die Fußnote verweist auf Baldinucci).

Winckelmann führt gegen diesen von ihm tendenziös zugespitzten Einwand Berninis¹⁶¹ drei Argumente an: Er argumentiert zuerst erkenntnistheoretisch, daß oh-

¹⁶⁰ „[O]nde non ammetteva il concetto de quei tali, che affermarono di Michelagnolo [sic!], e gli antichissimi maestri Greci e Romani avessero nell'opere loro aggiunto una certa grazia che nel naturale non si vede; perché diceva egli che la natura sa dare a'suoi parti tutto il bello che loro abbisogna, ma che il fatto sta in saperlo conoscere all'occasione;“ Winckelmann hat Baldinucci exzerpiert, vgl. KS S. 335 u. Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. S. 116-117, der auch das entsprechende Exzerpt (s.o.) abdruckt. Der vollständige Titel der Biographie lautet Filippo Baldinucci, Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto e Pittore, Firenze: 1682.

¹⁶¹ Berninis tatsächliche Haltung zum Antikenstudium ähnelt der Winckelmanns zumindest auf theoretischer Ebene. Während seines Aufenthaltes in Paris 1665 empfahl Bernini der Académie Royale de la Peinture et Sculpture die Anschaffung von Gipsabgüssen berühmter antiker Statuen, um schon vor dem Naturstudium den Schülern die Idee der Schönheit zu vermitteln. Um erfolgreich nach der Natur zu zeichnen, müsse man in technischer und intellektueller Hinsicht sehr fortgeschritten sein. Das Antikenstudium vermittele diese Fähigkeiten ohne die Gefahren des reinen Naturstudiums, sich in den Kleinigkeiten der Natur zu verlieren. Außerdem werde so die Fähigkeit zur Kontrolle der eigenen Einbildungskraft geschult; vgl. P. Fréart de Chantelou, Journal du voyage du Cavalier Bernin en France (1665), hg. v. L. Lalanne, Paris: 1885, S. 134f. Winckelmann erhält seinen naturalistischen Antikenverächter durch rabiante Dekontextualisierung der Aussage Berninis bei Baldinucci, die gegen Bellori und die Carracci auf die Exis-

ne die primäre Kenntnis der antiken Kunst, im Beispiel der *Venus Medici*, Bernini deren Schönheiten in der Natur habe gar nicht finden können. Darüberhinaus betont er den zeitökonomischen Vorteil des Antikenstudiums für Künstler, die in der antiken Kunst eine Art Abkürzung zum sicheren und vollkommenen Denken und Entwerfen (also dem 'disegno' in seiner umfassenden Bedeutung) erhalten. Vor allem betont Winckelmann aber die qualitative Differenz zwischen der griechischen Natur und der heutigen.

Das erkenntnistheoretische und das ökonomische Argument sind im Grunde identisch. Beide betonen im Vergleich mit den zerstreuten und vielfältigen natürlichen Schönheiten den vereinheitlichenden und zusammenfügenden Charakter der griechischen Kunst,¹⁶² führen damit also tendenziell eine qualitative Differenz zwischen Kunst und Natur ein, die mit der eigentlichen Argumentationslinie des Textes schwer vereinbar scheint. Die Legitimierung der griechischen Antike als normatives Vorbild jeder Kunstproduktion durch das Argument der schönen Natur beziehungsweise Natürlichkeit ist in Frage gestellt, wenn die grundlegende künstlerische Praxis eine intellektuelle Tätigkeit ist, die Erkenntnis des Schönen in der Natur und seine Transformation in Kunst. Den zeitgenössischen Künstlern, in Winckelmanns Augen alles Bernini-Schüler, läßt sich dann die Gedächtheit und die technische Virtuosität¹⁶³ ihrer Entwürfe kaum mehr vorwerfen. Die drohende

tenz rein ästhetischer Qualitäten auch in der Natur verweist. Der eigentliche Kritikpunkt Winckelmanns ist natürlich Berninis künstlerisches Selbstverständnis, über die antike Kunst wie über jede andere Inspirationsquelle zu verfügen, und seine barocke Formensprache; vgl. R. Wittkower, *The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's Preparatory Work*, in: *Studies in Western Art (Acts of the International Congress of the History of Art)*, 1963, III, S. 41-50.

¹⁶² „Folget nicht daraus, daß die Schönheit in der Natur, und daß also jene rührender, nicht so sehr zerstreuet, sondern mehr in eins vereiniget, als es diese ist?“ Etwas weiter unten formuliert Winckelmann noch einmal allgemeiner: „Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren, geschwinder klug zu werden, weil sie hier in dem einen [d.i. der *Antinous Admirandus*; CD] den Inbegriff desjenigen findet, was in der gantzen Natur ausgetheilet ist, und in dem andern [d.i. der *Vaticanische Apoll*; CD], wie weit die schöne Natur sich über sich selbst kühn aber weißlich erheben kan. Sie wird lehren, mit Sicherheit zu dencken und zu entwerfen, indem sie hier die höchsten Grenzen des menschlich und zugleich des göttlich Schönen bestimmt sieht.“ (*Gedancken*, S. 37-38).

¹⁶³ „Ihren Beyfall verdienet nichts, als worinn ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführt heissen. Der Liebling ihrer Begriffe ist der Contrapost, der bey ihnen der Inbegriff aller selbst gebildeten Eigenschaften eines vollkommenen Wercks der Kunst ist.“ (*Gedancken*, S. 44; Unterstreichungen CD). Winckelmann richtet sich explizit an angehende Künstler, sodaß „Franchezza“ und „Contrapost“ zu einer Art jugendlichem Überschwang degradiert werden können, fast als noch unreife Technik erscheinen. Implizit wird hier natürlich Bernini kritisiert, für dessen Kunst (technische) Virtuosität ein wichtiges Qualitätsmerkmal darstellt. Zu Berninis Virtuosität vgl. John Rupert Martin, *Baroque*, London: 1977 (Reprint London 1991), S. 48f. In Winckelmanns Kurzdarstellung der Geschichte der Kunst als Psychohistorie des Künstlers wird Virtuosität, d.h. das Sichtbarwerden des historischen künstlerischen Individuums im Kunstwerk zum ästhetischen Mangel. In der *Laocoon*-Beschreibung zeigt sich der Sinn des

Aufweichung seiner ästhetischen Normen durch das Auseinandertreten von Kunst und Natur verhindert Winckelmann durch die Verdoppelung des Kunst- und des Naturbegriffs und deren erneute Verschränkung: Er konzidiert Bernini zwar, daß auch allein durch die Nachahmung der Natur Kunstwerke geschaffen werden können, die den durch die griechischen Meisterwerke gesetzten Normen entsprechen,

„[d]er Unterschied aber zwischen ihnen und uns ist dieser: Die Griechen erlangten diese Bilder, wären auch dieselben nicht von schönern Cörpern genommen gewesen, durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen der Natur, die sich uns hingegen nicht alle Tage zeigt, und selten so, wie sie der Künstler wünschet. Unsere Natur wird nicht leicht einen so vollkommenen Körper zeugen, dergleichen der Antinous Admirandus hat, und die Idee wird sich über die mehr als menschlichen Verhältnisse einer schönen Gottheit in dem Vaticanischen Apollo, nichts bilden können: was Natur, Geist und Kunst hervor zu bringen vermögend gewesen, lieget hier vor Augen.“ (*Gedancken*, S. 37.)

Griechische und moderne Künstler produzieren zwar mit demselben Verfahren Kunst, durch einfache oder abstrahierende Nachahmung,¹⁶⁴ ihre Ausgangsbasis ist aber verschieden. Die Natur, auf die sich der griechische Künstler bezieht, ist immer kunstgeeigneter, sozusagen künstlerischer als die der modernen Künstler. Durch die quantitativ und qualitativ größere gesellschaftliche Präsenz des griechischen Körpers ist der griechische Künstler gegenüber dem modernen bevorzugt, selbst wenn man nicht zugesteht, daß der griechische Körper schöner als der moderne ist.¹⁶⁵ Dieser Vorteil besteht in der zentralen Position, die der nackte Körper in der griechischen Kultur einnimmt, wodurch seine wahre Natur, im Gegensatz zur 'körperlosen' modernen Gesellschaft, gerade zur Entfaltung kommt.

In Winckelmanns Formulierung von der Möglichkeit zur „täglichen Beobachtung des Schönen der Natur“ ist also die grundsätzliche Differenz der griechischen Natur zur modernen angesprochen. Sie modifiziert auch den bis jetzt eindeutig erscheinenden Nachahmungsbegriff, den Winckelmann auf den ersten Blick für jeden Künstler, antik oder modern, reklamiert: Es gibt zwar immer die

Virtuositäts- und Expressivitätsverbot: Die eigene Interpretation und die griechische Kunst sollen vom Verdacht der Subjektivität entlastet werden.

¹⁶⁴„Die Nachahmung des Schönen in der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; es ist der Weg zu Holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.“ (*Gedancken*, S. 37.)

¹⁶⁵Die Nicht-Schönheit bzw. Häßlichkeit des modernen Körpers gegenüber dem griechischen hatte Winckelmann in diesem Stadium der Abhandlung schon bewiesen, indem er die zwei Körper nebeneinanderhielt. Sein Gebrauch des Irrealis („wären genommen gewesen“) demonstriert die taktische Funktion seines angeblichen Zugeständnisses an den möglichen Einwand, der menschliche Körper sei überall gleich.

eine Seite der Nachahmung, die naturalistische Abbildung einzelner Elemente der Natur, und die andere, Abstraktion und Idealisierung, im Gegensatz zum modernen Künstler aber sind beide innerhalb der Antike Stufen eines künstlerischen Prozesses zur Schaffung schöner und idealischer (d.h. erhabener) Kunstwerke. Schon die einfache Nachahmung produziert in der Antike ein vollkommenes Kunstwerk, im Beispiel der *Antinous Admirandus*,¹⁶⁶ während sie in der Moderne nur „Holländische Formen und Figuren“ hervorbringt. Die griechischen Künstler kommen deswegen von der naturalistischen Nachahmung ganz natürlich zur abstrahierenden und synthetisierenden, die bei ihnen zu mehr als schönen Kunstwerken führt: zu idealischen, erhabenen Darstellungen wie z.B. der berühmten *Apollo Belvedere*. Ihnen erschließt sich in der täglichen Beobachtung der griechischen Körper der Begriff der Schönheit. Von einem konkreten Formenkanon gelangen sie zu dessen grundlegender Form, Abstraktion und Synthese:

„Die häufige Gelegenheit zur Beobachtung der Natur veranlassete die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Theile als gantzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben solten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur.“ (Gedancken, S. 34.)

Die tägliche Anschauung der schönen Natur führt die griechischen Künstler von selbst zu ihrer Theorie, die wiederum das Überschreiten des Naturvorbildes hin zur Realisierung von reinen Entwürfen legitimiert. Diese Entwürfe zu „Idealischen Bildern“¹⁶⁷ haben deswegen nichts mit den von Winckelmann kritisierten exzentrischen Produktionen moderner Künstler zu tun. Die abstrakten Entwürfe der antiken Künstler verlassen, wie sich in Winckelmanns Formulierungen „Idealische Schönheiten“¹⁶⁸ und „geistige Natur“ zeigt, gerade nicht das Paradigma der schönen Natur. Schönheit ist für Winckelmanns Griechen primär eine geistige Qualität. In den „Idealischen Bildern“ der griechischen Kunst, die die Grenzen der Natürlichkeit einerseits überschreiten, realisiert sich andererseits doch das grundlegende ideale, d.h. geistige Potential der Schönheit.¹⁶⁹

¹⁶⁶Es handelt sich hier um eine Stau des Belvedere-Hofs, die als Darstellung von Antinous, des Geliebten Hadrians, das heißt als Portrait angesehen wurde. Aufgrund der Autopsie bezweifelte Winckelmann dann diese Identifizierung, weil die Qualität der Statue nicht der Zeit Hadrians entspreche. Sie wird von ihm deswegen als älter datiert. In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* bezweifelt er die ikonographische Identifizierung, behält aber die kaiserzeitliche Datierung bei; vgl. GKA, S. 409f.

¹⁶⁷*Gedancken*, S. 37.

¹⁶⁸*Gedancken*, S. 35.

¹⁶⁹Sogar 'Natürlichkeit' bleibt als fundamentale Eigenschaft dieser „Idealischen Bilder“ gewährleistet, denn ihre Themen sind entweder Götter oder stoisch Sterbende, für beide wäre eine nur sinnliche, d.h. natürliche Darstellung unnatürlich: „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur, die Idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das

In der griechischen Kunst gehört also ein Portrait, obwohl prinzipiell nur die „Nachahmung eines einzelnen Vorwurfs“¹⁷⁰, immer schon in den Bereich der abstrahierenden und synthetisierenden Nachahmung, deren Ziel „Idealische Bilder“ sind. Die von Winckelmann mit den Termini „Copie“, „Portrait“, „Idealische[] Bilder“ angedeutete akademische Gattungshierarchie, die sich über die Zunahme intellektueller Gehalte bei gleichzeitiger Abnahme der reinen Kopiertechnik konstituiert, gilt deswegen in der Antike nur eingeschränkt. Jedes Portrait, selbst auf Münzen und Gemmen, ist tendenziell eine Historie, während selbst Götterstatuen auch Portraitcharakter haben.¹⁷¹ Stilleben, Viehstücke und Landschaften, die in der akademischen Hierarchie hinter Portrait und Historie rangieren, existieren in Winckelmanns Darstellung der griechischen Kunst auch nicht. Im zerstreuten ‘Anhang’ der *Gedancken über die Nachahmung*, wo Winckelmann die nicht zum antiken Text der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ passenden kunstgeschichtlichen Fakten der antiken Malerei zwischen Spekulationen über Michelangelos „Wasserkasten“ und über die Notwendigkeit allegorischer Malerei versteckt, demonstriert gerade die Meisterschaft der modernen Maler in den niederen Gattungen Viehstück und Landschaft¹⁷², die grundsätzliche Verfehltheit der modernen Kunst. Winckelmann formuliert zwar zurückhaltend: „Die Mahlerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel“ (*Gedancken*, S. 55), das „auch“ ist, wie der Kontext zeigt, hier aber nur eine taktische Konzession. Die moderne Malerei mag zwar in den im engeren Sinne malerischen Aspekten wie Perspektive, Komposition und Kolorit die antike Malerei

Menschliche, von dieser das Göttliche.“ (*Gedancken*, S. 35.)

¹⁷⁰*Gedancken*, S. 37

¹⁷¹Vor allem das berühmte griechische Profil hat auf Gemmen und Münzen einen idealisierenden Effekt: „An Göttern und Göttinnen machte Stirn und Nase beynahe eine gerade Linie. Die Köpfe berühmter Frauen auf Griechischen Mützen haben eben dergleichen Profil, wo es gleichwohl nicht willkürlich war, nach Idealischen Begriffen zu arbeiten. [...] Wenn also von einigen Künstlern berichtet wird, daß sie wie Praxiteles verfahren, welcher seine Cnidische Venus nach seiner Beyschläferin Cratina gebildet, oder wie andere Mahler, welche die Lais zum Model der Gratien genommen, so glaube ich, sey es geschehen, ohne Abweichung von gemeldeten allgemeinen grossen Gesetzen der Kunst.“ (*Gedancken*, S. 35). Daß Winckelmann an dieser Stelle zwei berühmte Hetären ins Spiel bringt, ist keine sanfte Ironisierung seines hehren Kunst- und Antikebegriffs, sondern eine implizite Kritik am sensualistischen Nachahmungsbegriff und Kunstverständnis.

¹⁷²„Verschiedene Arten von Vorstellungen der Mahlerey sind gleichfalls zu einem höheren Grad der Vollkommenheit in neuern Zeiten gelangt. In Viehstücken und Landschaften haben unsere Mahler allem Ansehen nach die alten Mahler übertroffen.“ (*Gedancken*, S. 54.) Vor allem das moderne Colorit fällt gegenüber den antiken Gemälden positiv auf. Ölmalerei ist eine moderne Erfindung. Obwohl Winckelmann mehrmals auf die niederländische Tradition verweist, – natürlich abwertend –, tauchen Stilleben und Genre, die Paradegattungen der niederländischen Malerei, in seinem Vergleich der antiken und modernen Malerei nicht auf. Sie scheinen sich aber in den „Holländischen Formen und Figuren“ der naturalistischen Nachahmung zu verbergen; vgl. *Gedancken*, S. 37 u. den Vergleich antik-modern auf S. 54-55.

oder das, was von ihr übrig ist, übertreffen, die Konzentration auf die sinnlichen Qualitäten und ihre Installierung als Qualitätsmerkmale weisen ihr aber gemäß der akademischen Hierarchie den niederen Rang im Verhältnis zur antiken Malerei an, selbst wenn diese technische Defizite aufweisen sollte.¹⁷³ Während die antiken Kunstwerke immer ideal sind, sind es moderne nur, wenn sie sich an der Antike orientieren, also selbst antik werden. Moderne Künstler, die sie produzieren, partizipieren damit an der griechischen Natur, sie sind selbst schön.¹⁷⁴

In Winckelmanns Rekonstruktion der Antike erzeugen sich der allgemeine Begriff der Schönheit und die allgemeine Schönheit gegenseitig, dieser Zusammenhang begründet die Normativität und Repräsentativität der griechischen Kunst. Die Schönheit von griechischen Körpern und Statuen fungiert nicht einfach als Zeichen für die Vollkommenheit der ihnen zugrundeliegenden Idee, die aber nur im Geist (des Künstlers) wirklich existiert, sondern sie repräsentiert die Formung der Materie durch den Geist, deren Produkte die Körper und Statuen sind. Ihre Schönheit verleiht ihnen in Winckelmanns Konzept nicht lediglich paradigmatischen, sondern theoretischen Status. Wegen dieser autoreflexiven Qualitäten ist die griechische Skulptur das Ideal.¹⁷⁵ Sie repräsentiert ihre Bedeutung, Natur- und Selbst-Beherrschung aus und als Freiheit, als Form, gleichzeitig reprä-

¹⁷³Die technisch-handwerkliche Vollkommenheit der griechischen Skulptur legt aber einen analogen Stand der großen griechischen Maler nahe, „da die Wissenschaft der schönen Verhältnisse, der Umrisse der Körper, und des Ausdrucks bey Griechischen Bildhauern, auch ihren guten Malern eigen gewesen seyn muß.“ (*Gedancken*, S. 54.) Mögliche technische Defizite der antiken Malerei werden in Winckelmanns anti-malerischer Argumentation aber implizit zu Vorteilen. Außerdem ist ein antiker Maler das Beispiel für wahrhafte, weil allegorische Kunst.

¹⁷⁴„Eine so schöne Seele, wie die seinige war, in einem so schönen Körper [i.e. Raffael; CD] wurde erfordert, den wahren Character der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken [...]“ (*Gedancken*, S. 45.)

¹⁷⁵Diese Differenzierung von 'Idee' und 'Ideal', die die Verlagerung des kunsttheoretischen Interesses vom künstlerischen Vorstellungsinhalt auf den problematisch gewordenen Zusammenhang dieses Inhaltes mit dem Wahrheits- und Natürlichkeitsanspruch des Natur- Nachahmungsprinzips begrifflich abbildet, übernehme ich von Panofsky, der so die Differenz von Belloris Konzeption der „Idea“ zu den Renaissance und Manierismus-Theoretikern bestimmt; vgl. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, S. 62. Panofsky verweist in Anm. 261, S. 117 auf die Bedeutung Belloris für Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* und auf die Parallelen ihrer Konzepte hin. Bellori war Winckelmanns Vorvorgänger als päpstlicher Antiquar. In den *Gedancken über die Nachahmung* zitiert Winckelmann mehrfach seine *Descrizione delle Imagini dipinte da Raffaello d'Urbino...*, 1695. In seinen Exzerptheften von 1754 findet sich auch Belloris *Vite de Pittori, Scultori e Architetti Moderni* (Ausgabe Rom 1728), in dessen 'Vorwort' Bellori seine Idea-Konzeption ausführt; zu Winckelmanns Exzerpten vgl. A. Tibal, *Inventaire des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale*. Paris: 1911, S. 108. Sowohl das Raffael-Zitat aus dem Brief an Castiglione, wie auch der gesamte Argumentationszusammenhang lassen eine intensive Auseinandersetzung mit Belloris Idea-Konzept erkennen, der in der Formierungsphase von Winckelmanns Ästhetik und seinem hermeneutischen Modell die idealistische Gegenposition zu den genauso intensiv rezipierten französischen sensualistischen Kunsttheoretikern einnimmt; vgl. G. Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*, S. 44f.

sentiert ihre Form diesen Inhalt. Die griechische Skulptur repräsentiert ihre eigene Struktur der Repräsentation.

2.4. Hermeneutik des Ideals und formale Analyse des Kunstwerks

2.4.1. Die Un(be)greifbarkeit der idealen Form und die Autoreflexivität der Statue
Winckelmanns Konzeption der (antiken) Kunst, ihre kulturelle wie theoretische Attraktivität war als spezifisch moderner Zusammenschluß von Text und Gegenstand zu rekonstruieren: Der paradigmatische Charakter der griechischen Plastik für eine moderne Kunsttheorie gründet sich in ihrer Interpretierbarkeit als theoretisches Modell. Ihre ästhetische Qualität beruht auf der Selbstthematization des künstlerischen und intellektuellen Verfahrens, das sich 'in' und an ihr vollzieht. Autoreflexivität und Selbstbezüglichkeit, die Autonomisierung des Kunstwerks gegen externe Bedeutungs- und Sinnzuschreibungen, sind die zentralen Elemente von Winckelmanns Kunstkonzept, das sich selbst als theoretisch-textueller Nachvollzug einer als vorgängig gedachten ästhetischen Praxis legitimiert. Aus einer dezidiert antiken Position heraus hätte Winckelmann damit eine moderne Kunsttheorie formuliert, die moderne Kunst nur als ihr Negativ mit sich führt.

Winckelmann gelangt zu dieser Disjunktion durch eine Verdoppelung seiner zentralen ästhetischen Nachahmung, Natur und Schönheit, die im Text jeweils in einer ideellen und einer materiellen Version erscheinen: Abstraktion und Kopie (die einfache Nachahmung, die zu „Holländischen Formen“ führt), schöne griechische Natur und moderne Unnatur (beziehungsweise häßliche moderne Natur), idealische und sinnliche Schönheit. Diese Doppelungen werden aber nicht nur oppositionell entlang der Linie ideal-material gruppiert, sondern stehen auch in einem hierarchisch-genetischen Verhältnis zueinander: Die griechische Kunst besetzt nicht einfach die ideellen Positionen, die nach-antike Kunst dagegen die materiellen Positionen. Als Realisierung des Ideals der Kunst umfaßt die griechische Skulptur auch fast alle materiellen Positionen. Sie bilden als einfache Nachahmung eine Station in der Genese der idealen Kunst, als sinnliche Schönheit deren integraler Bestandteil. Für die nach-antike Kunst bleibt nur die vorbehaltlose Akzeptanz und Orientierung am antiken Kunst-Modell, die „Nachahmung der Griechischen Wercke“, keine selbständige Ästhetik der Abweichung vom Ideal. Moderne Kunst demonstriert entweder Dekadenz, oder reanimiert in Gestalten wie Raffael und Michelangelo antike Qualität.

Obwohl die Form der griechischen Plastik zentral für ihren paradigmati-

schen Charakter in Winckelmanns Kunstkonzeption in den Dresdner Schriften ist, gibt es darin keinen Platz für eine reine formale Analyse. Die Kategorien „Draperie“ und „Contour“, die sich in der Einfachheit ihrer Bezeichnung von den Kurzprogrammen „schöne Natur“ und „[,] edle Einfalt und [] stille Größe“ zu unterscheiden scheinen, wären möglicher, vor allem traditioneller Ort, doch Winckelmann diskutiert sie primär als abstraktes Formideal. Nur in der Kategorie „Draperie“ findet sich so etwas wie eine konkrete Formanalyse, also in der Kategorie, in der Winckelmann der modernen Kunst die einzige legitime Abweichung gegenüber dem antiken Vorbild zugesteht.¹⁷⁶ Visuelle Details fungieren dort als philologische Argumente in einer ikonographischen Diskussion (Vestalen oder nicht). In der abschließenden Bemerkung zur Gruppe wendet Winckelmann die vielen kleinen Falten und Brüche zum Pars pro toto des Ganzen der idealen Gestalt:

„Die Drapperie der Vestalen ist in der höchsten Manier: die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den grösseren Partien, und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Freyheit und sanften Harmonie des Gantzen, ohne den schönen Contour des Nackenden zu verstecken, welcher ohne Zwang vor Augen liegt.“ (*Gedancken*, S. 42.)

In der Kategorie „Contour“ wird formale Un(be)greifbarkeit zur fundamentalen Eigenschaft der plastischen Form. Winckelmanns abstrakte Formulierungen demonstrieren sie als äußerst prekär:

„Die Linie, welche das Völlige der Natur von dem Überflüssigen derselben scheidet, ist sehr klein, [...] Derjenige [unter den neueren Künstlern; CD] welcher einen ausgehungerten Contour vermeiden wollen, ist in die Schwulst verfallen; der diese vermeiden wollen, in das Magere. [...] Der Griechische Künstler hingegen hat seinen Contour in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haares gesetzt“ (*Gedancken*, S. 39.)

Die Idealität der griechischen Kunst besteht nicht nur im Ziehen der Grenze zwischen Zuviel und Zuwenig, sie ist diese Grenze. Im Begriff des „Contour“ installiert Winckelmann sie als formalen Aspekt der antiken Idealität in seinem Kategorienschema. Er läßt sich nicht durch die Nachahmung der Natur erlernen,¹⁷⁷ ob-

¹⁷⁶ „In den neuern Zeiten hat man ein Gewand über das andere, und zuweilen schwere Gewänder, zu legen gehabt, die nicht in so sanfte und fliessende Brüche, wie der Alten ihre sind, fallen können. Dieses gab folglich Anlaß zu der neuen Manier der grossen Partien in Gewändern, in welcher der Meister seine Wissenschaft nicht weniger als in der gewöhnlichen Manier der Alten zeigen kan.“ (*Gedancken*, S. 42.)

¹⁷⁷ „Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit im Contour durch sie nicht zu erhalten seyn: diese muß von den Griechen allein erlernt werden.“ (*Gedancken*, S. 39). Auch die griechischen Künstler ahmen ja die Griechen nach: den durch sportliche Übungen erzeugten Körper der griechischen Jünglinge.

wohl seine Bestimmung der Beschreibung des Unterschiedes zwischen der glatten Haut der Griechen und den Falten und Wülsten der Zeitgenossen ähnelt,¹⁷⁸ sondern ist Ergebnis eines intellektuellen Aktes. „Contour“ erfaßt die Idealität der griechischen Kunst aus der formal-gestalterischen Perspektive, „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ begreift sie wiederum thematisch-inhaltlich. In der Skulptur selbst sind sie identisch: Der wahre „Contour“ ist die Gestalt der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“, „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ ist das Thema beziehungsweise die Bedeutung des wahren „Contours“.

Diese ideale Identität ist wegen ihrer Idealität leicht zu verfehlen: Der Künstler produziert dann „Schwulst“ oder das „Magere“, verfällt also in Barock oder Manierismus.¹⁷⁹ Seine Figuren haben zu wenig oder zu viel Geist, ihre innere Balance ist gestört, sie verlieren mit der äußeren Form auch die Fassung. Das Verlassen des klassisch-idealen Formenkanons produziert nicht einfach häßliche Figuren, sondern enthüllt moralische Defekte und das Schema zukünftiger Stiltypologien. Selbst Winckelmanns Formulierungen werden von der Ungreifbarkeit des idealen „Contours“ infiziert: Seine konkreten Qualifizierungen als „kleine Linie“ und „wie auf die Spitze eines Haares gesetzt“ sind stilistisch zweifelhaft, sie liegen haarscharf neben dem angemessenen Ausdruck. Die eigentliche Bestimmung bleibt völlig abstrakt:

„Der edelste Contour vereinigt oder umschreibt alle Theile der schönsten Natur und der Idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen, oder er ist vielmehr der höchste Begriff in beyden.“ (*Gedancken*, S. 39.)

Gerade weil jede griechische Skulptur den angemessenen „Contour“ besitzt, läßt er sich nur als eine Art Grenzwert der griechischen Kultur bestimmen, aber nicht beschreiben.¹⁸⁰

¹⁷⁸Vgl. *Gedancken*, S. 36.

¹⁷⁹Das Ausgehen von einer spezifischen historischen Situation als Ursprung des ästhetischen Ideals, wodurch Winckelmann die Norm gleichzeitig naturalisiert und historisiert, stellt den fundamentalen Unterschied zu Belloris klassizistischer Kunsttheorie dar, deren doppelte Frontstellung gegen den expressiven Naturalismus gewisser barocker Strömungen und gegen die kalten Kopfgeburten der Manieristen Winckelmann teilt. In Winckelmanns Konzeption des „Contours“ (und der „Draperie“) als formalem Bestimmungsstück der idealen Kunst ist die methodische Möglichkeit zur visuellen Bestimmung der Epochenstile und der Interpretation von visuellen Differenzen als historisch-genetische Stilstufen angelegt, die er in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* entfaltet. In den *Gedancken über die Nachahmung* dominiert der typologisch-normative Aspekt der Konstruktion, das Abweichen von der idealen Norm erscheint primär als willentlicher Akt des einzelnen Künstlers (Bernini) oder als intellektuelles, weniger als technisches Unvermögen. In der Kategorie der „schöne[n] Natur“ wird aber auch schon in den *Gedancken* der funktionale Konnex zwischen idealistischer Norm und historisch-genetischer Darstellung deutlich, der in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zur Formulierung der Epochenstile führt.

¹⁸⁰In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* wird Winckelmann „Unbezeichnung“ (GKA, S.

Während der schwer greifbare Charakter des „Contours“ seine richtige Ausführung in einem modernen Kunstwerk fast unmöglich werden lässt, macht er den griechischen Künstlern keinerlei Schwierigkeiten: Der „edelste Contour“ ist die „schöne Natur“ der Griechen als gestaltete Form. Als Beobachter und Repräsentanten der schönen Natur haben ihn die griechischen Künstler in den Fingerspitzen. Selbst kleinste Gemmen zeigen ihn, vor allem aber die Großplastik mit ihren heroisch-erhabenen Gegenständen. Hier wird die Fragilität des Contours, seine permanente Bedrohung durch das Abgleiten in Schwulst oder Magerkeit, vom Formproblem zum Thema der Statue. Der Transformation des *Laokoon* in Winckelmanns Interpretation von der Darstellung eines sterbenden Körpers in die Allegorie des Kunstideals korrespondiert die Umwandlung des „Contours“ von der Umrißlinie zur Grenzwertbestimmung, die schön von häßlich, ideal von naturalistisch trennt. Beide Kategorien, „Contour“ wie „[] edle Einfach und [] stille Größe“, stabilisieren sich gegenseitig: Gegen die Entdifferenzierung und das Zerfallen des Körpers im Schmerz beziehungsweise in seiner konkreten Materialität garantiert der „Contour“ die Integrität der Gestalt; die in der Abstraktion des „Contours“ drohende gestalterische Mechanik wird mit der anthropologischen und ethischen Fixierung der „[] edle[n] Einfach und [] stille[n] Größe“ verhindert. Was für die moderne Kunst als tendenziell unlösbares Gestaltungsproblem postuliert wird, die konzeptionell und ästhetisch überzeugende Verbindung von individuellem Ausdruck und allgemeingültiger Form, der Konkretheit der Natur und der Abstraktheit des Ideals, erscheint als zentrales Thema der griechischen Kunst. In der Feinheit des Contours und dem Streben nach Fassung liegt ihre Qualität und Vorbildlichkeit.

Die antike Kunst erscheint in Winckelmanns Beschreibung als permanenter Balanceakt zwischen Extremen und Gegensätzen, der im Unterschied zur modernen Kunst aber niemals scheitert, weil er nicht scheitern kann. Der Ausgleich der Extreme ist nicht nur Thema der antiken Kunst, er ist ihre wesentliche Form, deswegen können ihn selbst kleine Gattungen und marginale Details nicht verfehlen. Als zentrale Eigenschaft begründet er ihren Charakter als universelle künstlerische Norm. Ihren Ursprung und ihre Begründung als Balanceakt findet die antike Kunst in der ihr vorgängigen Natur. Diese Natur, womit sowohl die landschaftlich-klimatischen Bedingungen als auch die individuellen körperlichen Voraussetzungen gemeint sind, gibt die Ausgeglichenheit und Ausgewogenheit vor, die

150) als Terminus für die mathematisch-geometrische Undemonstrierbarkeit und individuell-psychologische Unableitbarkeit des Umrisses der höchsten Form der Kunst einführen. Ihr plastisches Paradigma ist die *Niobe*.

zuerst die Kultur (in der Erziehung) und dann die Kunst bewußt nachvollziehen. Die reflexive Aneignung der eigenen Natur enthüllt die Idealisierung als das grundlegende kreative und intellektuelle Verfahren.

Die griechische Natur bildet so auf doppelte Weise das Fundament der griechischen Kunst: Sie liefert ihr zum einen die Gegenstände, zum anderen das Modell. Sie hat selbst schon idealen Charakter, nur so kann sie den Ursprung der griechischen Kunst bilden. Mit dem Kriterium 'Natur' beziehungsweise 'Natürlichkeit' wird innerhalb Winckelmanns Kunsttheorie der Spielraum des individuellen künstlerischen Entwurfs bestimmt und gegen ungehemmte Expression (der Option des Barock), komplizierte Konstruktion (der des Manierismus) sowie extrem naturalistischer Darstellung abgegrenzt. „[E]dle Einfalt und [] stille Größe“ beschreibt die harmonische griechische Natur selbst in Extremsituationen.

Die Rekonstruktion der *Gedancken über die Nachahmung* als eine moderne Theorie alter Kunst, die gegen die gelehrte Tradition, antike Kunstwerke als philologisches Spezialproblem zu behandeln, die einzelne Statue als Schauplatz autonomer Sinnproduktion und Bedeutungszuschreibung versteht, stützt sich auf die Differenzen des theoretischen Textes zum antiquarisch-philologischen Diskurs und die Lektüre der *Laocoon*-Passage als Kurzprogramm der gesamten Abhandlung. Die antike Kunst erhält erst durch ihren selbstreflexiven Charakter ihre Bedeutung als Paradigma der Kunst schlechthin. Jede Statue ist gleichzeitig auch Theorie ihrer selbst, da das grundlegende künstlerische Verfahren der Idealisierung auch thematisch präsent ist. Im *Laocoon* erscheint der Zusammenhang spektakulär und wird zum programmatischen Zentrum der gesamten Abhandlung. Die Arbeit des Künstlers, die Beherrschung des Materials (Marmor, aber auch das mythologisch-literarische Thema und der männliche Körper), der anthropologisch-ethische Gehalt des Kunstwerks und die hermeneutische Tätigkeit werden von Winckelmann in seiner Darstellung der Statue in einen Reflexionszusammenhang gebracht, in dem jede Position als Allegorie der anderen fungiert. Das Kunstwerk, der *Laokoon* als das griechische Meisterwerk, entsteht erst in diesem reflexiven Zirkel. „[E]dle Einfalt und [] stille Größe“ sind Attribute dieses von Winckelmann über der Statue konstruierten Kreises wie auch Eigenschaften ihrer formalen Gestaltung.

Autoreflexivität und die Identität von Form und Inhalt sind in Winckelmanns Kunsttheorie keineswegs deskriptive Kategorien, um die gestalterischen Strategien der Plastik als Ort der Bedeutungsproduktion zu erfassen, sondern positive, ebenso ethische wie ästhetische Werte. Handelte es sich um Beschreibungskategorien zur Erfassung des jeweils spezifischen Zusammenhanges von Form

und Bedeutung in konkreten Kunstwerken wäre die Denunziation der modernen Kunst als gleichzeitig naturalistisch und intellektualistisch unmöglich. Berninis Abweichen von der idealen Form, das heißt vom klassizistischen Kanon, seine Vorliebe für „franchezza“ und „Contrapost“,¹⁸¹ ist im Rahmen seiner religiösen und mythologischen Themen eine sinnvolle formale Entscheidung: Vom Himmel stürmende Engel, ekstatische Visionäre, aber auch zornige Helden und verliebte Götter als dynamische Bewegung darzustellen, ist im Paradigma der Übereinstimmung von Form und Inhalt gestalterisch mindestens genauso motiviert wie die von Winckelmann propagierte Statuarik seiner Heroen der Selbstbeherrschung.¹⁸² Im *Sendschreiben* weist Winckelmann als sein eigener Kritiker auf die Vorzüge von Berninis an der empirischen modernen Natur orientierter Kunst hin:

„[...] und ich glaube nicht, daß man erweisen könne, daß sein Studium der Natur, woran er sich in reifern Jahren gehalten, weder ihn selbst, noch seine Schüler durch ihn übel geführt. Die Weichlichkeit seines Fleisches war die Frucht dieses Studii, und hat den höchsten Grad des Lebens und der Schönheit, zu welchen der Marmor zu erheben ist. [...] Man wird nicht leugnen können, daß die eifrige Nachahmung der Alten mehrentheils ein Weg zur Trockenheit werden kann, zu welcher die Nachahmung der Natur nicht leicht verleiten wird. Diese lehret Mannigfaltigkeit, wie sie selbst mannigfaltig ist, und die öftere Wiederholung wird Künstlern, welche die Natur studiret haben, nicht können vorgeworfen werden.“ (*Sendschreiben*, S. 76).

Diese Verteidigung Berninis nimmt Positionen von de Piles' Ästhetik des Kunstwerks als sinnlicher Erfahrung auf. Sinnlicher Reiz, die Annäherung des Marmors an das Aussehen von Fleisch, die Identifizierung von lebendigem Ausdruck und höchster Schönheit, die Bevorzugung mannigfaltiger Formen gegen die ständige Wiederholung des klassischen Ideals stehen in deutlichem Widerspruch zu der von Winckelmann am *Laokoon* entwickelten Ästhetik der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ als intellektuellem Akt. Die in den *Gedancken* gefeierte Kunst spielt sich im Kopf ab, die, für die er in der Maske eines Bernini-Verteidigers im *Sendschreiben* eintritt, wird hauptsächlich für und aus dem Bauch gemacht. Das Vokabular ist deutlich: 'Fleisch', 'Weichlichkeit', 'Mannigfaltigkeit' verweisen auf die Sinnlichkeit als Produktions- und Rezeptionsort der modernen Kunst. Daß ihre Apologie im *Sendschreiben* ambivalent ist, läßt sich aus der Formulierung „Die Weichlichkeit seines Fleisches war die Frucht dieses Studii“ ablesen. Die Mehrdeutigkeit der grammatischen Konstruktion, die explizit das darzustellende

¹⁸¹Vgl. *Gedancken*, S. 44.

¹⁸²Die, wie gezeigt, beim *Laokoon* gegen die Interpretationstradition und, wie noch zu zeigen sein wird, in Rom dann auch gegen den eigenen Augenschein erarbeitet werden muß, s. 3.2. *Laokoon*: Körperlichkeit als Form des Ausdrucks und als Problematisierung der Schönheit.

Fleisch der Statuen meint, implizit aber als Aussage über Berninis moralische Konstitution verstanden werden kann, gibt die Position zu erkennen, von der aus und gegen die das *Sendschreiben* formuliert ist.

2.4.2. Formale (Be)Greifbarkeit und das (Sich-)Verfehlen der Malerei

Das apologetische Argument des *Sendschreibens* beruht auf einem Begriff von Natürlichkeit, der auf der einen Seite Wahrheit und anatomischer Richtigkeit des Dargestellten, auf der anderen Seite die handwerklichen und konzeptionellen Fähigkeiten des Künstlers umfaßt. Im *Sendschreiben* wird eine Maxime von La Rochefoucauld zitiert, um im antiken Formenkanon der *Gedancken* Platz für die davon eigentlich ausgeschlossenen Modernen zu machen:

„»Die Wahrheit ist der Grund und die Ursach der Vollkommenheit und der Schönheit; eine Sache, von was vor Natur sie auch ist, kann nicht schön und vollkommen seyn, wenn sie nicht wahrhaftig ist, alles was sie seyn muß, und wenn sie nicht alles das hat, was sie haben muß.«“ (*Sendschreiben*, S. 77.)¹⁸³

Die Wahrheit, um die es dem Modernen-Verteidiger geht, ist kein metaphysischer Begriff, sondern die Wirklichkeit der Körper¹⁸⁴ und der menschlichen Verhältnisse¹⁸⁵. In dieser realistischen Perspektive erscheint die Modernität antiker Künstler¹⁸⁶, und extreme Naturalisten wie Rembrandt und Watteau („Affen der gemeinen Natur“; *Sendschreiben*, S. 77) legitimieren sich durch den dokumentarischen Wert ihrer (Auf-)Zeichnungen. Technische Virtuosität, die in den *Gedancken* eine

¹⁸³Das Original lautet: „La vérité est le fondement et la raison de la perfection et de la beauté. Une chose, de quelque nature qu'elle soit, ne sauroit être belle et parfaite, si elle n'est véritablement tout ce qu'elle doit être, et si elle n'a tout ce qu'elle doit avoir.“, vgl. Kommentar KS, S. 373.

¹⁸⁴„In unseren Academien wird insgemein gelehrt, daß die Alten von der Wahrheit des Umrisses einiger Theile des Körpers wirklich abgegangen sind, und daß an den Schlüsselbeinen, am Ellenbogen, am Schienbeine, an den Knien, und wo sonst grosse Knorpel liegen, die Haut nur über die Knochen gezogen scheinet, ohne wahrhaftig deutliche Anzeigung der Tiefen und Höhlungen, welche die Apophyses und Knorpel an den Gelenken machen. Man weißt junge Leute an, solche Theile, wo unter der Haut nicht viel fleischigtes lieget, eckigter zu zeichnen; und eben so im Gegentheil, wo sich das meiste Fett ansetzet. Man hält es ordentlich vor einen Fehler, wenn der Umriß gar zu sehr nach dem alten Geschmacke ist. Ganze Academien in Corpore, die also lehren, werden doch, hoffe ich, nicht irren können.“ (*Sendschreiben*, S. 78.) Zum realistisch-sinnlichen Kunstkonzept der modernen Position des *Sendschreibens* vgl. auch H. Pfothenhauer, Th Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 386f. Ob es sich dabei um eine alternative Ästhetik zum Klassizismus der *Gedancken* handelt (a.a.O., S. 387), oder vielleicht doch eher um sein Revers, wird noch zu diskutieren sein.

¹⁸⁵„[U]nd alle diese Maler thun nichts anders, als was Euripides zu seiner Zeit gethan hat; sie stellen die Menschen vor, wie sie sind.“ (*Sendschreiben*, S. 77.)

¹⁸⁶Im *Sendschreiben* werden neben Sokrates, Theokrit und Euripides als bildende Künstler Clito (d.i. Cleiton), Lysippus, Parrhasius und Zeuxis aufgeführt; vgl. *Sendschreiben*, S. 76 u. 78 und Kommentar KS, S. 372 u. S. 374.

verdächtige Kunst¹⁸⁷ und das ebenso abzulehnende Pendant zum Naturalismus der „Holländischen Formen und Figuren“ darstellt, wird umbewertet und mit darstellerischem Naturalismus verknüpft:

„In der Kunst ist nichts klein und geringe; und vielleicht ist auch aus den so genannten holländischen Formen und Figuren ein Vortheil zu ziehen, so wie Bernini die Caricaturen genutet hat. Dergleichen übertriebenen Figuren hat er [d.i. Bernini, CD], wie man versichert, eins der größten Stücke der Kunst zu danken gehabt, nemlich³ die Freyheit seiner Hand, [...]“ (die Fußnote lautet „Franchezza del tocco v. Baldinucci Vita del Cav. Bernino p.66“, *Sendschreiben*, S. 77.)

Der funktionale Zusammenhang von Naturalismus und Franchezza, von schlichtem Kopieren und freiem Phantasieren, für die Moderne wird sichtbar. Kunst erscheint grundsätzlich als eine Frage der Technik. Das sinnliche Vergnügen des Betrachters, nicht seine ethisch-ästhetische Selbstkonstitution, wird zur Aufgabe des Kunstwerks.¹⁸⁸ Der allgemeine Publikumsgeschmack ist so doppeltes künstlerisches Kriterium, denn er bildet auch die rezeptionsästhetische Version des realistischen Wahrheits- und Natürlichkeitspostulats, das darzustellen, was ist.¹⁸⁹

Im *Sendschreiben* bildet „Weichligkeit des Fleisches“ die Grundlage der modernen Kunst und ihr Ziel. Während die Griechen schon ihren Körper zu einem Kunstwerk trainieren und umerziehen, produzieren moderne Künstler Kunstwerke als nur sinnliche Körper, „gemeine Natur“, die zur sinnlichen Befriedigung moderner Betrachter dienen. Innerhalb des *Sendschreibens* werden weniger Einwände gegen die idealistische Argumentationsfigur der *Gedancken* formuliert, als deren Reversfigur konstruiert. Es nimmt die materialistischen Positionen ein, deren Transformation und Abstraktion in den idealistischen antiken Kunstkörper von den *Gedancken* vorgeführt wird. Als Gegenschrift der *Gedancken* bleibt der im *Sendschreiben* von Winckelmann fingierten sensualistischen Kunsttheorie nur

¹⁸⁷Vgl. *Gedancken*, S. 44.

¹⁸⁸Vgl. *Sendschreiben*, S. 79f.

¹⁸⁹„Es sind Stücke [d.i. Gemälde van der Werffs; CD], welche die Augen der Unwissenden, der Liebhaber und der Kenner auf sich ziehen. »Ein jeder Poet, welcher gefällt«, sagt der critische englische Dichter, »hat niemahls übel geschrieben«, und wenn der niederländische Maler dieses erhält, so ist sein Beyfall allgemeiner, als derjenige, den die richtigste Zeichnung Poussins hoffen kann.“ (*Sendschreiben*, S. 79f.) Das eingeschobene Zitat ist entweder fingiert oder völlig entstellt. Bis jetzt hat die Winckelmann-Philologie keine auch nur ansatzweise korrespondierende Stelle in den von Winckelmann exzerpierten englischen Dichtern (Pope, Mulgrave und Roscommon) aufgefunden. Mulgrave und Roscommon werden von Winckelmann mehrmals verwechselt; vgl. Kommentar KS, S. 375f. In den *Erläuterungen* wird Shaftesbury paraphrasiert, um sinnlichen Reiz und Vergnügen bzw. Gefallen als künstlerische Qualitätskriterien zu entkräften (S. 117), die von Winckelmann exzerpierte Stelle ist aber nicht so eindeutig wie die Paraphrase und scheint mir zumindest als Anregung für den ominösen „critischen englischen Dichter“ möglich. Grundsätzlich stammt das Konzept „Schön ist, was gefällt“ für Winckelmann aber von de Piles; vgl. dazu G. Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften, S. 109f.

die Position der als unreflektiert dargestellten sinnlichen Erfahrungen beziehungsweise Vergnügungen. Das Argument der *Gedancken*, die antiken Künstler überschritten die empirische Natur durch ihr Abstraktionsvermögen, von dem aus auch für Bernini und damit für die moderne Kunst Autoreflexivität, Selbstbezüglichkeit und autonome Sinnproduktion reklamiert werden könnte, wird im *Sendschreiben* zwar angeführt,¹⁹⁰ aber nur zur Legitimation des freien zeichnerischen Phantasierens. Kunst wird im *Sendschreiben* als Technikfrage verhandelt, aber primär im konventionellen handwerklichen Sinne von korrekter, regelgemäßer Ausführung sowie individuellem künstlerischen Vermögen, kaum als spezifischer Modus von Sinnproduktion und -organisation. Die Einbindung in eine sensualistische Kunsttheorie zementiert die Abwertung der handwerklich-technischen Fähigkeiten moderner Künstler im Verhältnis zur geistigen Arbeit des griechischen Künstlers in den *Gedancken*. Der einfache Kopist ist gleichzeitig ein versierter Inszenator der visuellen Lust, deren Hauptquelle die Farbe ist, und damit ein effektvoller Betrüger:

„Ist nicht die Zauberey der Farben etwas so wesentliches, daß kein Gemälde ohne dieselbe allgemein gefällt, und daß durch dieselbe viel Fehler theils übergangen, theils gar nicht angemerket werden? [...] Bey Betrachtung eines Gemäldes ist etwas, was vorangehen muß; dieses ist die Belustigung der Augen, sagt¹ jemand; und dieses bestehet in den ersten Reitzungen, anstatt daß dasjenige, was den Verstand rühret, allererst aus der Ueberlegung folget.“ (die Fußnote lautet „de Piles Conversat. Sur la Peint.“, *Sendschreiben*, S. 79.)

Die in den *Gedancken* installierte Geist-Körper (bzw. Sinnlichkeit)-Hierarchie, die im *Sendschreiben* nur umgekehrt wird, verhindert grundsätzlich die Konzeption der realen modernen künstlerischen Praxis als Ort ästhetischer Sinnproduktion. Sie erscheint zwar nicht als die geistlose, rein manuelle Kopistentätigkeit und als das effekthascherische Kunststückchen wie in den *Gedancken*, aber programmatisch als nicht-intellektuell:

„Ein Maler ist ja eigentlich nichts anders, als ein Affe der Natur, und je glücklicher er diese nachäffet, desto vollkommener ist er.“ (*Sendschreiben*, S. 79).

Wie in den *Gedancken*, wo „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ der *Laocoon*-Statue Eigenschaften des Künstlers sind, bevor sie den Marmor formieren, bestimmen Berninis „Weichligkeit des Fleisches“ und die Zärtlichkeit Van der

¹⁹⁰Vgl. *Gedancken*, S. 34. Im *Sendschreiben* wird die Stelle aufgenommen in der Formulierung „Der Verfasser giebt es als einen Vorzug bey den Künstlern des Alterthums an, daß sie über die Grenzen der gemeinen Natur gegangen sind: thun unsere Meister in Caricaturen nicht eben dieses? Und niemand bewundert sie.“ (*Sendschreiben*, S. 77.)

Werffs¹⁹¹ ihre Kunst. Während der antike Künstler die „Stärke seines Geistes“ gegen die Trägheit der Materie und sogar gegen den klassizistischen Formenkanon als gestalterischen Akt durchsetzt, bildhauerische Praxis als Metonymie der idealen Selbstkonstitution konstruiert wird, wird Malerei tendenziell zum Zeichen charakterlicher beziehungsweise intellektueller Schwäche. Die im Gemälde zu machende sinnliche Erfahrung als Effekt technisch-formaler Operationen zu beschreiben, ist im Nachahmungskonzept von *Gedancken* und *Sendschreiben* nur als Täuschung und Betrug möglich, wie das Vorgehen des Malers selbst nur als mechanisch. In den *Erläuterungen* wird dieser Zusammenhang, der aus der Privilegierung der intellektuellen Konzeption das Kunstwerk zum allegorischen Text macht, programmatisch formuliert:

„Colorit und Zeichnung sind vielleicht in einem Gemälde, was das Sylbenmaaß und die Wahrheit oder die Erzählung in einem Gedichte sind. Der Körper ist da: aber die Seele fehlt. Die Erdichtung, die Seele der Poesie, wie sie Aristoteles nennen, wurde ihr zuerst durch den Homer eingeblasen, und durch dieselbe muß auch der maler sein Werk beleben. Zeichnung und Colorit sind durch anhaltende Uebung zu erlangen: Perspectiv und Composition, und diese im eigentlichsten Verstande genommen, gründen sich auf festgesetzte Regeln; folglich ist alles dieses mechanisch, und es brauchts nur, wenn ich so reden darf, mechanische Seelen, die Werke einer solchen Kunst zu benennen und zu bewundern.

Alle Ergötzlichkeiten bis auf diejenigen, die dem größten Haufen der menschen den unerkannten großen Schatz, die Zeit, rauben, erhalten ihre Dauer, und verwahren uns vor Ekel und Überdruß nach der Maasse, wie sie unsern Verstand beschäftigen. Bloss sinnliche Empfindungen gehen nur bis an die Haut, und würken wenig in den Verstand. Die Betrachtung der Landschaften, der Frucht- und Blumenstücke macht uns ein Vergnügen von dieser Art: der Kenner, welcher sie siehet, hat nicht

¹⁹¹ „Der zärtliche Van der Werf (sic !), dessen Arbeiten mit Golde aufgewogen werden, und nur allein die Cabinette der Grossen in der Welt zieren“ (*Sendschreiben*, S. 79). Ökonomischer Wert und Prestige von Kunstwerken wird in den *Gedancken* bezeichnenderweise nicht diskutiert, gerade weil es in ihrem Projekt der Re-Kanonisierung und Re-Autorisierung der antiken Kunst um deren Ersetzung durch die wahren Gründe für die antike Superiorität geht. In den *Gedancken* wird Van der Werff wegen seines „elfenbeinerne[n] Fleische[s]“ (S. 47) getadelt, das seine Unfähigkeit, die antike Schönheit Raffaels zu erkennen, anzeigt. Als kunstkritischer Terminus gehört ‘zärtlich’ in den Bereich der Farbe, im *Sendschreiben* wird er aber auch als eine Art Genrebezeichnung hauptsächlich für Frauen- und Kinderdarstellungen verwendet (S. 70-71), womit eine Formulierung der *Gedancken* (Michelangelo habe “nicht in zärtlich jugendlichen, nicht in weiblichen Figuren“ die Antike erreicht; S. 39) aufgenommen und erweitert wird. In den *Gedancken* wird kein spezifisches Kunstwerk oder Künstler mit ‘zärtlich’ qualifiziert, im Kontext von Winckelmanns stoizistischer Statuenästhetik stellt der Terminus tendenziell ein Problem dar. Im *Sendschreiben* wird die Ambivalenz des Begriffs durch die Zusammenstellung mit der fleischigen und großen Helena (S. 78) im Falle Theokrits, bei Van der Werff mit der Malerei als Affenkunst und dem exorbitanten Preis seiner Gemälde deutlich. Die grundsätzliche Assoziation mit Sinnlichkeit wird eindeutig, wenn Winckelmann ‘Grazie’ als komplementären Begriff zu Erhabenheit bzw. Strenge in sein Schönheitskonzept einführt; vgl. *Von der Grazie in Werken der Kunst*, 1759, KS, S. 157-162. In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist das Zärtlichwerden von Formen und Themen im schönen Stil (durch Orientierung an der Malerei, Kinder als wichtiges Darstellungsobjekt) die letzte Stufe vor dem Abgleiten in Eklektizismus und Dekadenz, vgl. GKA, S. 231-234.

nötig mehr zu denken, als der Meister; der Liebhaber oder der Unwissende gar nicht.“ (*Erläuterungen*, S. 118.)

2.4.3. *Lairesses' Seleucos und Stratonice* als paradigmatisches Gemälde

Im *Sendschreiben* wird wie in den *Gedancken* ein Kunstwerk nicht als formaler Zusammenhang, von dem aus erst Sinn und Bedeutung des Kunstwerkes zu erschließen sind, analysiert. Die *Gedancken* verstehen die antike Plastik grundsätzlich als formstiftenden Sinnzusammenhang, die Hervorhebung formaler Details dient der Versinnlichung für den Leser. Im *Sendschreiben* werden Formfragen summarisch als sinnliche Reflexe auf Farbreflexe, als „Belustigung der Augen“ durch „erste Reitzungen“ abgehandelt, und damit implizit an eine Psycho-Optik für Maler delegiert.¹⁹² Für eine detailliertere Beschreibung eines konkreten Gemäldes, Gerard *Lairesses' Seleucos übergibt Stratonice an seinen Sohn Antiochus*,¹⁹³ setzt Winckelmann den traditionellen kunstkritischen Kategorien-Apparat in Bewegung. Schon die *Gedancken* rekurrieren für Gemälde auf die zeitgenössischen Beschreibungs- und Bewertungskategorien, ohne die systematischen Umsortierungen aufzugreifen, die Winckelmann für die Diskussion der antiken Plastik vornimmt.¹⁹⁴ Die Beschreibung des *Lairesse*-Gemäldes ist im *Sendschreiben* die einzige ausführliche Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk und eine der ausführlichsten in Winckelmanns Werk überhaupt. Ihre Plazierung im Text wird durch die vorhergehenden Passagen, in denen es um die schon diskutierte Legitimation einer naturalistischen und gleichzeitig auf den sinnlichen Reiz gestützten

¹⁹²Vgl. *Sendschreiben*, S. 79. Winckelmann verwendet zwar auch das zeitgenössische anthropologische Wissen, um seine Privilegierung der Antike zu begründen, an einer sensualistischen Ableitung seiner idealistischen Ästhetik ist er aber auch später nicht interessiert. Auch die als rein handwerkliche Anweisungen oder Ratschläge zu verstehenden Passagen der *Gedancken* werden ganz abgelöst von kreativen Entscheidungsprozessen referiert. Technik- und Materialkenntnisse werden mit der Katalogisierungsarbeit in Italien für Winckelmann zwar enger mit den eigentlichen Kunstwerken verbunden, behalten aber ihre untergeordnete Rolle. Im *Sendschreiben* ist das Material von argumentativer Bedeutung, wenn aufgrund des Marmors der *Vestralinnen* deren griechische Herkunft bestritten wird (S. 62). Daß Winckelmann ausgerechnet in der Maske des Sensualisten auf die faktische Materialität von Skulptur kurz zu sprechen kommt, ist vielleicht doch ein zufällig.

¹⁹³Das Bild, das Winckelmann mit großer Wahrscheinlichkeit beschreibt, befindet sich heute in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Die Datierung ist unsicher; vgl. Wolfgang Stechow, „The Love of Antiochus with Faure Stratonice“ in *Art*, S. 230-231 u. S. 236-237 (Appendix A) In: *Art Bulletin*, vol. 27, no. 4, 1945, S. 221-237. Winckelmanns Verwechslung von Seleucos und Erasistratos macht die Zuordnung des richtigen Gemäldes, – es gibt drei mit diesem Thema von *Lairesse* –, etwas unsicher. Er erwähnt selbst noch ein weiteres; vgl. *Sendschreiben*, S. 80.

¹⁹⁴Raffaels *Attila und Leo II. vor den Toren Roms* und die *Sixtinische Madonna* sind die Ausnahmen. Sie werden als moderne Antiken im plastisch modifizierten Schema diskutiert; vgl. *Gedancken*, S. 45-47.

Malerei geht, nur unzureichend motiviert. Bei *Lairesses Stratonice* handelt es sich nicht um ein koloristisch-naturalistisches Gemälde, noch liefert Winckelmann eine Beschreibung dieser Art. Innerhalb der Gesamtkonstruktion erscheint sie als Pendant zur „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“-Interpretation des *Laocoon* in den *Gedancken*.

Die Beschreibung setzt einigermaßen abrupt ein: Von Popularität als künstlerischem Qualitätskriterium, das Van der Werff zu einem bedeutenderen Künstler als Poussin macht,¹⁹⁵ springt der Text in einer rhetorischen Aufforderung zu *Lairesses* Bild:

„Man zeige mir viel Gemälde von Erfindung, Composition und Colorit, wie einige von Gerhards *Lairesses* Hand sind. Alle unparteyische Künstler in Paris, die das allervorzüglichste, und ohne Zweifel das erste Stück in dem Cabinet der Schildereyen des Herrn De la Boixieres kennen, ich meine, die *Stratonice*, werden mir Beyfall geben müssen.“ (*Sendschreiben*, S. 80.)

Der Appell an den versammelten Pariser Kunstverstand, der seine Autorität neben der Gelegenheit zur Autopsie wohl auch seiner Herkunft verdankt, dem Urteil Winckelmanns zuzustimmen, ergibt durch den Bezug auf die konkrete historische Situation eine implizite Wiederaufnahme des Popularitätsargumentes: Weil niemand das Gemälde kannte, wurde es 1754 nicht für die kursächsische Gemäldesammlung in Dresden erworben, sondern nach Paris zurückgeschickt.¹⁹⁶ Popularität als ästhetisches Qualitätskriterium wird durch den Popularisierungsversuch des *Sendschreibens*¹⁹⁷ selbst in Frage gestellt. Die *Stratonice* wurde nicht angeschafft, obwohl man das Gemälde gesehen hatte, oder eben weil man es gesehen hatte. Der im *Sendschreiben* als Kriterienkatalog formulierte Komplex aus sinnlichem Vergnügen, Popularität und naturalistischem Nachahmungsgebot¹⁹⁸ führt im Fall

¹⁹⁵Vgl. *Sendschreiben*, S. 79f.

¹⁹⁶Vgl. Kommentar, in KS, S. 376.

¹⁹⁷„Ich habe eine lange Episode gemacht; ich finde es aber gleichwohl billig, ein Werk, welches unter die ersten in der Welt kann gesetzt werden, da es sowenig Kenner gefunden, bekannt zu machen.“ (*Sendschreiben*, S. 82.)

¹⁹⁸Ein Kritikpunkt am Gemälde scheint die anatomische Inkorrektheit der Figuren gewesen zu sein: „Man hat mir erzählt, daß junge Künstler jenseits der Gebürge, die dieses Meisterstück gesehen, da ihnen der Arm des Prinzen, der etwa um eine Linie zu stark seyn mag, ins Gesicht gefallen, vorbegegangen, ohne nach dem Vorwurf des Gemäldes selbst zu fragen.“ (*Sendschreiben*, S. 82). Wer die „jungen Künstler jenseits der Gebürge“ sind, reale Künstler oder wieder die „welschen Pinsel“, die schon Van der Werff nicht gebührend würdigen konnten (vgl. *Sendschreiben*, S. 79), ist wohl nicht mehr zu klären. Das *Sendschreiben* als Reverskonstruktion macht die Übernahme der traditionellen kunstkritischen Frontstellung italienisch/französische Kunstpraxis auf der einen, niederländisch/deutsche auf der anderen Seite, mit der schon in den *Gedancken* operiert wird, zumindest wahrscheinlich. Im *Sendschreiben* wird der Hinweis auf Künstler diesseits der Alpen als patriotische Tat gefordert, vgl. S. 78. Die kunstgeographische Dichotomie wird traditionell mit der 'disegno'-'colore'-Diskussion zusammengebracht; vgl. Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the 17th century*,

des *Lairesse*-Gemäldes zu nichts als der Aktivierung der klassischen klassizistischen Qualitätskriterien, um seine Bedeutung zu belegen: Vor dem Colorit werden „Erfindung“ und „Composition“ sowie später der „Vorwurf“ betont. Nicht die „Belustigung der Augen“, sondern „was den Verstand rühret“ (*Sendschreiben*, S. 79), bildet das Zentrum der Bildbeschreibung, die dann auch konsequent mit dem Referat der dargestellten Geschichte beginnt: der Übergabe von Frau und Krone von Seleucos an Antiochos, um dessen Leben zu retten. Der Gattung Historien-gemälde angemessen, legt Winckelmann den Schwerpunkt seiner Ausführungen auf den Ausdruck (‘expression’ in der von de Piles kodifizierten kunstkritischen Terminologie) der einzelnen Figuren und ihrer Verhältnisse zueinander. Die Analyse des Colorits spielt eine untergeordnete Rolle und bleibt auf das Lokalkolorit von Stratonices Kostüm¹⁹⁹ und dessen Kontrast zum dunkleren Hintergrund (‘clair-obscur’) beschränkt. Ihre Funktionen innerhalb der Gesamtkomposition werden, wenn überhaupt, nach der zugrundegelegten Handlung bestimmt, nicht umgekehrt: Weil Stratonice die Hauptperson ist, ist sie am stärksten beleuchtet, König Seleucos trägt dunkle Kleidung, um Stratonice besser hervorzuheben.²⁰⁰ Als konstitutives Phänomen des gesamten Bildes kommt die Lichtführung nicht in den Blick, genauso wenig wie die Komposition der Figuren und die Architekturkulisse. Sie werden einzeln und schematisch nach dem traditionellen Muster durchgegangen und auf ihre Textstellen-Qualität untersucht.²⁰¹

Ausgangspunkt und Grundlage der gesamten Interpretation bildet die dar-

London: 1989 (1. Auflage 1983), S. XIX-XXIV.

¹⁹⁹ „Ihr Gewand ist meisterhaft geworfen, und es kann die Künstler lehren, wie sie den Purpur der Alten malen sollen. Es ist nicht allgemein bekannt, daß der Purpur die Farbe von Weinblättern gehabt, wenn sie anfangen welk zu werden, und zu gleicher Zeit ins röthliche fallen¹.“ (*Sendschreiben*, S. 80; die Fußnote lautet „v. Lettre de M. Huet sur la Pourpre: dans les Dissertat. de Tilladet Tom.II.p.169“.)

²⁰⁰ Vgl. *Sendschreiben*, S. 80.

²⁰¹ Für die Figurenkomposition: „Alle Character, die der Künstler seinen handelnden Personen gegeben, sind mit solcher Weisheit ausgetheilet, daß ein jeder derselben dem andern Erhabenheit und Nachdruck zu geben scheint.“ (*Sendschreiben*, S. 81.) Für Dekoration und Architektur: „Der Verstand und Geschmack des Künstlers breiten sich durch sein ganzes Werk aus bis auf die Vasen, die nach den besten Werken des Alterthums in dieser Art, entworfen sind. Das Tischgestell vor dem Bette hat er, wie Homer, von Elfenbein gemacht. Das Hinterwerk des Gemäldes stellet eine prächtige griechische Baukunst vor, deren Verzierungen auf die Handlung selbst zu deuten scheinen.“ (*Sendschreiben*, S. 82.) Im Gegensatz zu den Bildbeschreibungen in den *Gedancken* arbeitet Winckelmann hier mit Zitaten (Ovid, Haller und Juvenal). Ein weiteres traditionelles Interpretationsinstrument in der Beschreibung stellt die Herrscherikonographie mittels Münzbildern dar. Winckelmann führt die Münzporträts von Seleucos und Antiochos an, um seine Interpretation zu stützen (vgl. *Sendschreiben*, S. 81), die aber gerade bei den durch die dargestellte Handlung am wenigsten determinierten Figuren falsch ist: Winckelmann verwechselt Seleucos und Erasistratos, aber kaum wegen numismatischer Fehlinformationen (wie Stechow vorschlägt; vgl. W. Stechow, „The Love of Antiochus with Faire Stratonice“ in *Art*, S.230), sondern weil für ihn Erasistratos, der medizinisch-theologische Hermeneut, das Zentrum der Geschichte und folglich auch des Bildes ist.

gestellte Geschichte. Ihre Transformation in die Handlung des Gemäldes ist deren eigentliche Leistung. Was in der dargestellten Szene über die historischen Fakten²⁰² hinaus erzählt wird, bestimmt die Beschreibung: Auf der äußerlichen Handlungsebene schildert es laut Winckelmann die Übergabe von Krone und Stratonice von König Seleucos an seinen Sohn Antiochos durch den Arzt und Priester Erasistratos. Dargestellt werden vor allem die Reaktionen der Figuren auf diesen merkwürdigen Vorgang. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den konfligierenden Gefühlen der einzelnen Personen und ihrer harmonischen Auflösung in Lairesse's Gemälde. Stratonice vereinigt „Schaam und eine zugleich gefällige Unterwerfung unter den Befehl des Königs“ sowie

„das sanfte ihres Geschlechtes, die Majestät einer Königin, die Ehrfurcht bey einer heiligen Handlung, und alle Weisheit in ihrem Betragen, die in einem so feinen und ausserordentlichen Umstande, wie der gegenwärtige ist, erfordert wurde.“ (*Sendschreiben*, S. 80.)

Seleucos zeigt „Erwartung und Zufriedenheit“ (*Sendschreiben*, S. 81), der Prinz „Freude und Verwunderung [...] die aber durch Ehrfurcht in der edelsten Stille gehalten werden“ (*Sendschreiben*, S. 81), sowie Genesung und Krankheit. Die Gründe für die positive Bewertung des Gemäldes stimmen mit denen für den *Laocon* überein. „[E]dle Einfalt und [] stille Größe“ sind auch für diese Interpretation die zentralen Qualitätsmerkmale. Die Metapher von Nacht und Morgenröte wiederholt die Konstruktion des gleichzeitig stillen und aufgewühlten Meeres:

„Die Regungen der Seele, die mit einander zu streiten scheinen, fliessen hier mit einer friedlichen Stille zusammen. Die Genesung meldet sich in dem siechen Gesichte, so wie die Ankündigung der ersten nahen Blicke der Morgenröthe, die unter dem Schleyer der Nacht selbst den Tag, und einen schönen Tag zu versprechen scheint.“ (*Sendschreiben*, S. 82.)

Von der Qualität der Malerei ist nirgends die Rede, die „Belustigung der Augen“ scheint gerade in dem zu bestehen, „was den Verstand rühret“²⁰³. Die Entschlüsselung des Gemäldes auf die dargestellte Handlung und ihre Bedeutung hin sowie die daraus resultierende Anerkennung für die kluge Komposition des Künstlers bilden das Vergnügen des Betrachters am Bild.

²⁰²Seleucos I. (358 o. 354 - 280 v. Chr.) teilte die Herrschaft seit ca. 294 mit seinem Sohn Antiochos I Soter (325-261 v. Chr.), der Stratonice, seine Stiefmutter, tatsächlich heiratete. Der Zusammenhang von Machtübergabe und Heirat ist historisch ungeklärt. Die Geschichte, die mit Petrarca wieder in der europäischen Literatur auftaucht, wird in leicht unterschiedlichen Versionen bei Valerius Maximus, Plutarch, Appian, Pseudo-Lucian und Lucian erzählt. Sie galt als historisches Faktum; vgl. Wolfgang Stechow, „The Love of Antiochus with Faire Stratonice“ in Art, S. 221f.

²⁰³*Sendschreiben*, S. 79.

Wie beim *Laocoon* geht es um das Überschreiten der Natur, die im Falle des Historiengemäldes aus den historischen Fakten und den überhistorischen menschlichen Gefühlen besteht. Während der antike Bildhauer seine große Seele aus den Marmor schlägt und dem Betrachter zur ethisch-ästhetischen Metapher des eigenen idealen Selbst wird, fügt Lairese der „Wahrheit seiner Geschichte“ „Verstand und Geschmack“ in Form von Vasen, Beistelltischchen, Bettgestell und Hintergrundarchitektur hinzu.²⁰⁴ Diese allegorischen Dekorationen bilden für den Betrachter einen interpretatorischen Überschuß. Sie wiederholen den Inhalt des Gemäldes als Rebus, und führen nicht zum innerlichen Nachvollzug im Interpretationsakt, sondern schmeicheln dem Verstand des Betrachters. Wie der Arzt Erasistratos die Ursache von Antiochos' Krankheit und damit zugleich ihr Heilverfahren aus dessen Verhalten liest, liest der Betrachter das Bild und findet in den Sphinxen am Bett des Prinzen dafür ein Bild²⁰⁵.

Trotz der Ähnlichkeit mit der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ des *Laocoon* und seinem hermeneutischen Produktionsverfahren, in dem die eigene Struktur als Struktur des Kunstwerks verstanden wird, schließt sich die Lairese-Interpretation nicht zum perfekten hermeneutischen Zirkel. Nur das Krankenbett, ein „Nebenwerk“, figuriert den dem Bild zugrunde liegenden hermeneutischen Akt. Die Figur des Erasistratos selbst präsentiert zwar des Rätsels Lösung, Antiochos' Objekt(e) der Begierde: Krone und Frau, aber er wird eben nicht beim Lösen des Rätsels der prinzlichen Krankheit dargestellt. Die anderen Figuren als Träger gegensätzlicher und gemäßigter Affekte sind für den Maler interessante Darstellungs- und für den Betrachter interessante Lektüreprobleme, keine Metaphern des (eigenen) idealen Selbst. Sie zerstreuen seine hermeneutische Aufmerksamkeit, während das Nicht-Schreien *Laocoons*, sein leicht geöffneter Mund, sie auf die große Seele des idealen Subjekts fokussierten. Daß Winckelmann den Repräsentanten der Hermeneutik im Gemälde, Erasistratos, und den eigentlich Handelnden, Seleucos, falsch identifiziert, macht die Rebus-Logik, die er selbst auf das Gemälde appliziert, noch im falschen Raten augenfällig.

Die Differenz zum *Laocoon* der *Gedancken* wird nicht primär durch die Verwendung philologisch-antiquarischer Verfahren und das Abarbeiten der traditionellen kunstkritischen Beschreibungsterminologie markiert, sondern durch das Fehlen einer Synthesefigur des Textes und für den Text. Was für den *Laocoon*

²⁰⁴Vgl. *Sendschreiben*, S. 82.

²⁰⁵„Der Künstler zeigt sich bey aller Wahrheit seiner Geschichte, als einen Dichter, und er machte seine Nebenwerke allegorisch, um gewisse Umstände durch Sinnbilder zu malen. Die Sphinx an dem Bette des Prinzen deuteten auf die Nachforschung des Arztes, und auf die besondere Entdeckung von der Ursach von der Krankheit desselben.“ (*Sendschreiben*, S. 82.)

durch die Identifizierung von Körper und Kunstwerk hergestellt wird, das Zusammenfallen von thematischer Einheit (stoisch-heroisches Sterben) und künstlerischer Einheit (der Statuenkörper), das die Funktionsanalyse bestimmter Details als sinngestiftete formaler Elemente erst ermöglicht, läßt sich an Laïresses *Seleucos und Stratonice* nicht so einfach herstellen. Die Vielfalt und Gleichwertigkeit der dargestellten Themen, – Vaterliebe, Gattenliebe, Sittsamkeit, Selbstbeherrschung, Loyalität und Menschenkenntnis –, verhindert die Privilegierung einer einzelnen Figur als Locus der künstlerischen Einheit. Die Transformation in eine antike Statuengruppe, die Winckelmann an Raffaels komplexem Historiengemälde *Papst Leo II und Attila* durch die radikale Ersetzung von Handlung und menschlicher Gestalt vornimmt, findet in der Laïresse-Beschreibung nicht statt. Obwohl Winckelmann auch hier fast die Hälfte des Bildes ignoriert²⁰⁶ und sich auf die Hauptfiguren konzentriert, bleibt die Historie übrig. Eine Verkörperung findet nicht statt. Der größte Teil des großen barocken Apparats wird weggestrichen, dargestellt wird eine um klassizistische Beruhigung bemühte Handlung. *Seleucos und Stratonice* erscheint als dramatische Szene,²⁰⁷ keine der Figuren wird als Repräsentantin der Bedeutung des Gemäldes zu seiner Gestalt, auch Erasistratos nicht, dessen Hermeneuten-Rolle innerhalb der Geschichte Winckelmanns Verwechslung der Seleucos und Erasistratos-Figuren im Gemälde motiviert.

Das Nicht-Stattfinden des Laïresse-Gemäldes als künstlerisch-ästhetische Einheit im *Sendschreiben*, die erst den Betrachter beziehungsweise Leser zur ethischen Interpretation, zur Nachahmung, fordert, läßt sich völlig entgegengesetzt bewerten: Vor allem die ältere Forschung betont den Charakter des *Sendschreibens* als Gelehrten- und Kunstkritiker-Polemik, die in der Maske eines Kritikers der *Gedancken* den gelehrten Antiquaren- und Kunstkritiker-Diskurs sich selbst denunzieren läßt. Im Zuge dieser Interpretation werden die traditionellen Elemente der *Seleucos und Stratonice*-Beschreibung betont und als besonders gelungenes Rollenspiel bewertet. Ein eigenständiger, positiver Wert für Winckelmanns Arbeit an einer hermeneutischen Methode zum Umgang mit visuellen Fakten innerhalb

²⁰⁶Neben dem spektakulären szenischen Apparat mit antikisierender Architekturkulisse und sich dramatisch bauschenden Vorhängen gibt es noch ein großes Reiterdenkmal im Zentrum des Mittelgrundes, im rechten Bilddrittel eine zahlreiche Gruppe von Höflingen, einen modischen Mohrenpagen und ein ebenso modisches, wild herumspringendes Hündchen. Im Gegensatz zum *Laocoon* und zum Raffael-Fresko hat Winckelmann Laïresses *Seleucos und Stratonice* zum Zeitpunkt der Beschreibung mit eigenen Augen gesehen; vgl. H. Pfothner, Th. Franke, Winckelmann. *Gedancken über die Nachahmung*, S. 355.

²⁰⁷In den *Erläuterungen* führt Winckelmann auch die traditionelle Parallelisierung von Historien-gemälde und Tragödie an; vgl. *Erläuterungen*, S. 119.

einer idealistischen Kunsttheorie wird ihr abgesprochen.²⁰⁸ Ihre durch Umfang und Anlaß herausgehobene Stellung im *Sendschreiben* wie im Gesamtwerk Winckelmanns nehmen neuere Interpreten wiederum zum Ausgangspunkt einer Um- bzw. Neubewertung der Beschreibung und des gesamten *Sendschreibens*. Es werden Abweichungen vom kunstkritischen Standard konstatiert, die aus der pro-modernen Position des *Sendschreibens* abgeleitet werden. Die „lange Episode“²⁰⁹ der *Lairesse*-Beschreibung erscheint als das Andere der von Winckelmann in den *Gedanken* propagierten Statuarik, als Form einer gegenüber deren strengem Klassizismus eigentlich modernen psychologischen Ästhetik, deren Möglichkeiten sich Winckelmann durch den Abbruch dieses beschreibungstechnischen Experiments entzieht.²¹⁰

Beide Positionen führen zu einer Harmonisierung der Widersprüche, die im *Sendschreiben* durch die mehrdeutige Position der *Lairesse*-Beschreibung entstehen. Der selbstkritische Text wird zur Polemik gegen die altmodische Kunstliteratur in Form einer altmodischen Polemik erklärt, oder aber als eine positive Theorie moderner Kunst gelesen, die sich im Windschatten von Winckelmanns argumentativen Intentionen und rhetorischen Tricks formiert und die er nur abbrechen, aber nicht (in den *Erläuterungen*) widerlegen kann. Gegen beide Thesen läßt sich die Isolation der Beschreibung im Text anführen, mit jeweils gegenteiligem Effekt: Als eine Art parodistische Polemik gegen die traditionelle Kunstkritik und Bildbeschreibung innerhalb einer allgemeinen Gelehrten-Parodie ist sie ziemlich lang geraten, außerdem weicht ihre narrative Form von der sonstigen (Stellen-)Kommentar-Form des *Sendschreibens* auffällig ab. Die solitäre Position hebt Winckelmann eigens hervor.²¹¹

²⁰⁸Die kanonische Interpretation des *Sendschreibens* als Gelehrtensatire, die auch noch Lese Früchte und eine Hommage an Adam Friedrich Oeser enthält, findet sich schon bei C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen I*, S. 493-499. Die Bewunderung für *Lairesse* (und lokale Maler) schätzt Justi, wie schon die ähnlich disparaten Ausführungen zu Michelangelos „Wasserkasten“ in den *Gedanken*, als Reminiszenz an Oeser ein, dessen ästhetische Positionen dann in Rom von Winckelmann endgültig hinter sich gelassen werden. Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker I. Von Sandrart zu Rumohr*, S. 50-73 konstatiert, ohne auf die *Lairesse*-Beschreibung einzugehen, eine konstitutionelle Unfähigkeit Winckelmanns, das Eigentliche der Malerei positiv wahrzunehmen (S. 59f.), und seine Reduktion der Malerei auf die Allegorie, ihre Verwandlung in einen gelehrten Text (S. 69-72). G. Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*, S. 127f. interpretiert die Beschreibung als kohärenten Teil des vollständig parodistisch-satirisch zu verstehenden *Sendschreibens*.

²⁰⁹Vgl. *Sendschreiben*, S. 82.

²¹⁰Konrad Zimmermann, *Eine Gemäldebeschreibung Winckelmanns*, in: *Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft 7* (1977), S. 45-67, u. H. Pfothner, Th. Franke, *Winckelmann. Gedanken über die Nachahmung*, S. 388. Auch die ‘modernen’ Interpretationen übernehmen also das von Winckelmann vorgegebene ‘querelle’-Schema, in dem sie die Akzente verschieben.

²¹¹Sie wird als „lange Episode“ bezeichnet, die Rückkehr zum Stellenkommentar wird explizit formuliert: „Ich komme wieder auf die Schrift selbst.“ vgl. *Sendschreiben*, S. 82.

Gegen die Modernitätsthese spricht der inhaltliche Bruch mit der vorher gegen den rigorosen Idealismus der *Gedancken* stark gemachten modern-sensualistischen Argumentation. Das *Sendschreiben* lobt das Gemälde als intellektuelle Leistung, womit es den Qualitätskriterien entspricht, die in den *Gedancken* (und in den *Erläuterungen*²¹²) als zentral für anspruchsvolle Malerei angegeben werden:

„Die Malerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen.“ (*Gedancken*, S. 55.)

Auch die Beschreibung der Affekte und die philologisch-antiquarischen Bemerkungen lassen sich wie die komplizierte allegorische Struktur als wesentliche Elemente klassizistischer Kunsttheorien und der daraus entwickelten Beschreibungsmethoden beschreiben.²¹³ Stärkstes Argument für den argumentativen Bruch innerhalb des *Sendschreibens* und die nicht-sensualistische, sondern klassizistisch-idealistische Position der Gemäldebeschreibung ist das Gemälde selbst, das seine Zugehörigkeit zur klassizistischen Tradition (vor allem französischer Provenienz) durch Thematik und Malweise demonstriert. Lairesse's *Seleucos und Stratonic*e gehört keineswegs zum sensualistisch-coloristischen Gegenkanon²¹⁴.

²¹² „Die Fabel wird in der Malerey insgemein Allegorie genannt; und da die Dichtkunst nicht weniger¹ als die Malerey die Nachahmung zum Endzweck hat, so macht doch diese allein ohne Fabel² kein Gedicht, und ein historisches Gemälde wird durch die blosse Nachahmung nur ein gemeynes Bild seyn, und hat man es ohne Allegorie anzusehen, wie Davenant's so genanntes Heldengedicht Gondibert, wo alle Erdichtung vermieden ist.“ (Anmerkung eins verweist auf „Aristot. Rhet. L.I.c.II.p.61 edit. Lond. 1619.4.“; die zweite auf „Plato Phaed. p.144.“; *Erläuterungen*, S. 118.)

²¹³ Baumecker betont die Ähnlichkeit der Gemälde-Beschreibung mit denen Belloris (G. Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften, S. 127). Durch Belloris Bedeutung für Winckelmanns Kunsttheorie verstärkt diese Ähnlichkeit m. E. eher den ambivalenten Charakter der Beschreibung. Die Aufzählung der von den Figuren dargestellten Gefühle entspricht ziemlich genau der durch LeBrun und Felibien kodifizierten Beschreibungstechnik, genauso wie der narrative Charakter der Beschreibung; vgl. zur französischen klassizistischen Beschreibungstradition Stefan Germer, *Kunst-Macht-Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München: 1997, S. 463-489. Mit den psychologisch ausdifferenzierten Analysen beziehungsweise den ausphantasierten Gefühlen der dargestellten Figuren, die sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgehend von Frankreich als bevorzugte Form der Beschreibungsliteratur ausbilden, hat Winckelmanns Lairesse-Beschreibung m. E. wenig gemein. Erst die berühmten römischen Statuenbeschreibungen lassen sich als eine mythologisch-allegorisch operierende Nebenformen dieses sozusagen empfindsamen Beschreibungstyps verstehen; vgl. hierzu Oskar Bätschmann, *Belebung durch Bewunderung. Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*. In: Mathias Mayer, Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Brsg.: 1997, S. 325-370, v.a. S. 338-351. Bätschmann weist auf den systematischen Konflikt von 'gefühliger' selbst mit Kunstanspruch auftretender Aneignung des Kunstwerk und den proto-kunstwissenschaftlichen antiquarisch-philologischen Methoden hin.

²¹⁴ Dessen fundamentale Kriterien und einige seiner Künstler (Jordans, Rembrandt, Raoux, Wat-

Das merkwürdige Nebeneinander von alten und modernen Positionen sowie verschiedener Schreibhaltungen verweist auf deren grundlegende Übereinstimmung in der Auffassung vom künstlerisch-gestalterischen Prozess der Sinnproduktion des Kunstwerks. Auch in der im *Sendschreiben* vorgeführten modern-sensualistischen Position erscheint die Malerei, d.h. Farbgebung, Farbauftrag sowie generell die formale Gestaltung, als supplementärer Effekt eines vorgängigen rationalistischen Wirklichkeits- beziehungsweise Realitätskonzepts, das vom Idealismus der *Gedancken* nur durch seine differente Perspektive, nicht durch seine Konstruktion und Funktion zu unterscheiden ist. Während die antiken Künstler und ihr moderner Hermeneut zu den hinter den Phänomenen der sichtbaren Natur liegenden Ordnungsprinzipien vordringen, bleiben die sensualistischen Modernen auf der Ebene der Phänomene. Das Verhältnis beider Wirklichkeitsebenen wird in den *Gedancken* im Fortschreiten der griechischen Künstler von der einfachen Nachahmung der Natur zur Abstraktion des Ideals der „[,] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ formuliert.

Die oppositionelle Struktur der ‘querelle des anciens et des modernes’, die sich Winckelmann in den Dresdner Schriften aneignet, ist tatsächlich hierarchisch organisiert: Er formuliert eine moderne quasi-sensualistische Position innerhalb des idealistischen Kunst-Paradigmas, in dem die sinnlichen Qualitäten von Natur und Kunstwerk nur als flüchtige Oberfläche der wahren, das heißt abstrakten und nur intellektuell zu erschließenden Ordnung gedacht werden können. Das Anführen eines klassizistischen Historienbildes im *Sendschreiben*, um gegen den Antiken-Fundamentalismus der *Gedancken* die Qualität moderner Kunst zu beweisen, folgt den Vorgaben dieser hierarchischen Zuordnung, in der sich die Opposition zwischen „Belustigung der Augen“ durch die sinnlichen Qualitäten der Farbe und der theoretischen Konzeption des Gemäldes als vordergründig erweist und immer zugunsten des letzteren gelöst ist.

Winckelmanns Charakterisierung der Atmosphäre der *Stratonice* als „allgemeine Stille und Aufmerksamkeit“²¹⁵ appliziert nicht die stoizistische Ästhetik des *Laocoon*-Programms auf einen mehr oder weniger ‘passenden’ Gegenstand, sondern erprobt dessen grundlegende Struktur als hermeneutische Methode. Daß sich die Beschreibung nicht zum vollkommenen hermeneutischen Zirkel der Statuen-Interpretation schließt, läßt sich nicht nur als Störeffekt einer ganz anderen, nämlich psychologischen Ästhetik erklären, oder als parodistische Intention. In

teu) werden vor der *Lairesse*-Beschreibung unter den Begriffen ‘Naturalismus’, ‘Wahrheit’ und ‘Colorit’; vgl. *Sendschreiben* S. 76-80.

²¹⁵*Sendschreiben*, S. 81.

der „langen Episode“ und ihrer interpretatorischen Verfehlung des Gegenstandes erscheint vielmehr in einer Art Negativ der (Statuen-)Körper als Ort der Einheit von Inhalt und Form, Thema und Kunstwerk. Das Gemälde eignet sich primär nicht deswegen nicht als Locus der Einheit, weil es gemalt oder allegorisch ist, sondern weil es nur der Träger der Handlung und von Verstand und Geschmack des Künstlers ist, die das eigentliche Kunstwerk sind. Im Gegensatz zum *Laocon*, wo Statuenkörper und Kunstwerk identisch werden, nimmt in Winckelmanns Beschreibung der *Stratonice* das Kunstwerk nicht die Gestalt des Gemäldes an, sondern bleibt gelehrter Text.

2.5. Winckelmanns Dresdner Schriften: Formulierung einer modernen Ästhetik und Hermeneutik der Antike

Winckelmanns Dresdner Schriften stellen eine konservative Intervention in den zeitgenössischen antiquarisch-philologischen und kunstkritischen Diskurs dar, die als paradoxes Ergebnis eine moderne Ästhetik und Hermeneutik antiker Kunst produziert. Ihre Modernität, die Winckelmann selbst als neue und originale Abrechnung mit der antiquarischen und kunstkritischen Tradition inszeniert, besteht in der Formulierung eines Begriffs der griechischen Skulptur, in dem die traditionelle klassizistische Forderung nach der Identität von Form und Inhalt im Kunstwerk qualitativ gewendet wird: In der Statue fallen die konzeptionelle Leistung des Bildhauers, das Thema der Darstellung und das Interpretieren zusammen. Die Skulptur fungiert als Modell der Autoreflexivität und als Modell des idealen Subjekts. Idealisierung und Abstraktion werden von ihrer ursprünglichen Funktion in der älteren klassizistischen Kunsttheorie, die konzeptionelle Arbeit des Künstlers zu beschreiben und sie gegen sein Handwerk abzusetzen, zum Einsatzpunkt einer idealistischen Hermeneutik, deren privilegierter Gegenstand die griechische Statue ist. Sie erlangt diese Position durch ihren hermeneutischen Modellcharakter. In Winckelmanns Rekonstruktion der antiken Kunst verkörpert sie in einer paradoxen Bewegung den Abstraktionsprozess, der sie als materiales Kunstwerk zum Verschwinden bringt. Sie ist das vorläufige Ende eines Vorgangs, der mit der Verwandlung historischer griechischer Körper in den freien und schönen Helden- und Bürgerkörper beginnt, aus dem der Bildhauer das Urbild idealer Schönheit abstrahiert. Das tatsächliche Ende dieser fortschreitenden Abstrakt- und Idealwerdung ist die Überführung der Statue in ihren Begriff durch den modernen Interpreten:

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und stille Größe, [...]“ (*Gedancken*, S. 43).

Der Begriff der Statue ist das Ideal des Menschen.

Die Transformation des traditionellen antiquarisch-philologischen und kunstkritischen Diskurses in eine idealistische Hermeneutik bringt für die antike Skulptur eine Positionsverschiebung. Sie rückt von einer eher untergeordneten Stellung ins Zentrum des neuen Kunstdiskurses, sie erhält programmatischen Status. Als Programm-Kunstwerk wird die Gestaltung der Statue, ihre Form, zu einem gewichtigen Gegenstand der Interpretation, bildet ihre ideale Verkörperungsleistung doch die Grundlage und die Begründung für den hermeneutischen Akt. Antike Kunst wird damit einerseits zum Gegenstand einer auf ihre gestalterischen Aspekte gerichteten Interpretation, die sich der Kategorien und Methoden der kunstkritischen Tradition bedient. Sie erscheint so überhaupt erst als Kunstwerk und verliert ihren Status als philologisches Problem antiker Texte.

Andererseits wird ihre formale Analyse durch ihre Darstellungsfunktion für das Ideal begrenzt auf den Körper, eigentlich auf die menschliche Gestalt. Die ständige 'Verwechslung' von (dargestelltem) Körper und Statue sowie die Verwandlung von Gemälden des klassizistischen Kanons in Statuen in den Dresdner Schriften resultieren aus ihrer spezifischen Konstruktion des Nachahmungsprinzips, das die empirisch-historischen griechischen Körper als natürliches Schönheitsideal beziehungsweise als Ursprung des idealen Schönheitsbegriffs konstituiert. Winckelmanns idealistische Hermeneutik der Antike konstruiert den Körper als Statue und versteht die Statue als Körper. Aus diesem von ihm ausdrücklich als natürlich vorgestellten Zusammenhang ergibt sich die normative Funktion und Fähigkeit seiner Kunsttheorie, den alten klassizistischen Formenkanon gegen die theoretischen und ästhetischen Zumutungen des zeitgenössischen Kunstdiskurses erneut als das Eigentliche der Kunst, als allein wahre Schönheit zu affirmieren. Der Körper ist, insoweit er schön ist, bestimmt von Symmetrie, Ganzheit, Geschlossenheit, Ordnung und Übersichtlichkeit. Winckelmanns Betrachtung der formalen Aspekte der Statue nimmt diese komplexen und selbst schon stark mit Bedeutung versehenen Formen zur nicht weiter analysierbaren Grundlage, – der wahre Umriss ist nicht beschreibbar –, von der aus entweder formale Abweichungen als ästhetisch-ethische Verfehlung beschreib- und bestimmbar werden oder Übereinstimmung mit dem ästhetischen Kanon am ebenso bedeutsamen Detail (*Laocoons* Mund und Unterleib) gezeigt wird.

Eine formale Analyse im modernen, sensualistisch inspirierten Sinne, die

die Statue als Zusammenhang von Formen untersucht, der Effekte wie Geschlossenheit und Symmetrie, Ganzheit und Ordnung erst produziert, ist für Winckelmanns idealistische Hermeneutik sinnlos. Sie adaptiert sowohl philologisch-antiquarische Methoden als auch die Bestimmungs- und Beschreibungskategorien der Kunstkritik für ihr ideales Statuenmodell, das den Körper als natürlichen Ursprung von Einheit und Ganzheit installiert. Die Möglichkeiten der kunstkritischen Terminologie, gestalterische Aspekte formal differenziert und detailliert zu beschreiben, werden von Winckelmann an die von ihm als naturalistisch und manieristisch abgewertete moderne Kunst delegiert. Sie erscheinen als interpretationstechnisches Äquivalent zur virtuoson Mechanik der auf Sinnen- und Nervenreiz berechneten modernen Kunst in der Art Berninis.

Mit dem Festhalten an der antiken Kunst als ethischer und ästhetischer Norm, für die der natürliche Körper das basale Formenrepertoire bildet, setzt Winckelmann die antike Statue als das modellhafte transparente Form-Inhalt-Gefüge ein. Er erfüllt damit eine zentrale Forderung des modernen Kunstdiskurses, die Einheit von einheitlichem Thema (*unité du sujet*) und einheitlichem Kunstwerk (*unité de l'objet*), den er mit der Einführung einer weiteren Übereinstimmung noch überbietet: Auch der den hermeneutischen Akt (nach)vollziehende Text untersteht dem ästhetisch-ethischen Einheitsgebot der Statue. Die kritischen Verfahren der zeitgenössischen Kunstbetrachtung und die der Philologen und Antiquare, die sich in ihrem 'Scheitern' an der Produktion eines dem propagierten antiken Einheits- und Ganzheitsideal entsprechenden Textes gleichen, werden von Winckelmann nicht nur inhaltlich angepasst und fokussiert, sondern verschwinden in der „[,] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ seines eigenen hermeneutischen Text.

Dieser Transformationsprozess von traditionellem philologisch-antiquarischem Diskurs und kunstkritischem Diskurs in eine idealistische Hermeneutik wird programmatisch an der Winckelmann zu diesem Zeitpunkt bestenfalls als Stich bekannten *Laocoon*-Gruppe durchgeführt, nicht an einer in Dresden vorhandenen Antike. Die Wahl ist zum einen strategisch motiviert: Die gegen das antiquarisch-philologische Establishment gerichteten und programmatischen Anspruch erhebenden *Gedancken über die Nachahmung* brauchen einen Gegenstand, der diesem Anspruch entspricht und ihm durch seine Reputation Glaubwürdigkeit verleiht, zumindest Beachtung garantiert. Der *Laocoon* stellt darüberhinaus thematisch einen idealen Einsatzpunkt für Winckelmanns idealistisches Programm dar: Der dargestellte Todeskampf wird zur doppelbödigen Metapher des Körper-Geist-Verhältnisses, das schon die klassizistische kunsttheoretische Tradition be-

stimmt, und damit für das Verhältnis von formaler Gestaltung und Bedeutung, Formanalyse und Sinnstiftung. Erst in diesem Zusammenspiel entsteht Winckelmanns idealistische Hermeneutik, die durch die Statue ihre sinnliche Evidenz und Autorität erhält. Ihre Wahrheit beweist sie noch in der Fähigkeit, das Nicht-Vorkommen der konkreten *Laocoon*-Statue im Text in ihrem idealen Statuenbegriff theoretisch aufzuheben. „[E]dle Einfalt und [] stille Größe“ wird die kanonische Formel, um die griechische Kunst auf ihren Begriff zu bringen und ihre formale Gestaltung zu beschreiben.

Körper und Statue, dem Körper als Statue und der Statue als Körper, kommen in Winckelmanns idealistischer Hermeneutik eine im wörtlichen Sinne grundlegende Funktion zu. Sie sind der natürliche und empirische Locus von Einheit und Ganzheit, sie garantieren und beglaubigen das im hermeneutischen Akt produzierte Ideal. Mit dieser Konstruktion installiert Winckelmann die zentrale Sinn produzierende Differenz seiner Hermeneutik in und als einen permanenten ‘Realitätskonflikt’: Die Sichtbarkeit des Statuenkörpers und die Unsichtbarkeit des Ideals müssen miteinander vermittelt werden. Dem jeweiligen Statuenkörper muß das Ideal immer wieder neu eingeschrieben, der Statuenkörper muß dem hermeneutischen Idealtext immer wieder neu eingeschrieben werden. Obwohl der hermeneutische Akt immer die identische Wahrheit des Ideals hervorbringt, hervorbringen muß, kommt er nie zu seinem Ende.

Das Wieder- und Weiterschreiben des Zirkels von idealer Künstlerintention, (wirklichen) Statue(n) und moderner Interpretation führt Winckelmann von der programmatischen Polemik von *Gedancken*, *Sendschreiben* und *Erläuterungen* zu den zwei eigentlich hermeneutischen Textgattungen, die in seinem Werk eng miteinander verschränkt sind: Statuenbeschreibung und Kunstgeschichtsschreibung. In der Konfrontation mit der realen *Laocoon*-Statue und dem darüberhinaus im Belvedere-Hof des Vatikan versammelten Kanon der antiken Kunst entwickelt er aus der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ des *Gedancken-Laocoons* pragmatische Beschreibungsstrategien und -methoden für die Idealität der Statue. Die Idealität der griechischen Kunst konstituiert sie als Corpus von Kunstwerken, der konsequenterweise so beschreibbar ist wie eine Statue. Die ideale Beschreibung der antiken Kunst ist die Geschichte der antiken Kunst.

Die prinzipielle Unabschließbarkeit von Winckelmanns hermeneutischem Antiken-Projekt bestätigt seinen Anspruch auf Wahrheit und Idealität, wie auch umgekehrt dieser Anspruch die Unabschließbarkeit des Projekts begründet. In den Dresdner Schriften erscheint sie in der undefinierbarkeit des wahren „Contours“ und im Nicht-Schreien des sterbenden Laokoons, in den römischen Schriften

Winckelmanns wird sie den Unabgabbarkeitsgestus der Statuenbeschreibungen motivieren und in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, die kaum ausgeliefert schon überarbeitet werden muß, ihre 'wahre' Gestalt annehmen. Die Unauschöpfbarkeit der antiken Kunst qua ihrer Idealität produziert als ihre empirisch-praktische Rückseite den Zwang zur Totalität. Die Realität der Statuen und die historische griechische (Körper-)Kultur fungieren in Winckelmanns Hermeneutik als Evidenzargument und Authentizitätsausweis. Noch nicht beschriebene antike Kunstwerke und neue Forschungsergebnisse bedrohen deswegen ihre Integrität, ständige Aktualisierung durch bruchloses Einfügen in den idealen Statuencorpus wird zur eigentlichen hermeneutischen Arbeit. Die ideale Unabschließbarkeit des Projektes realisiert sich auf der Textebene als Fragmentarität, die das für den hermeneutischen Text geltende Ganzheitsideal aber gerade nicht in Frage stellt oder subvertiert: So lange der antike Statuencorpus nicht vollständig rekonstruiert ist, bleibt auch seine Geschichte immer wieder zu schreiben.

3. In Rom: Autopsie des Statuen-Corpus, Hermeneutik des Ideals und Kunstgeschichte der Antike

3.1. Genese der Geschichte der Kunst des Alterthums im Belvedere-Hof

Im Vergleich zur zentralen Stellung des *Laocoon* in den *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauerkunst*, die durch die Rezeption so verstärkt wird, daß das Diktum von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der griechischen Kunst zum Topos von Winckelmanns Werk wird, verliert die Skulptur für Winckelmann in Rom an Bedeutung. Als Fokus der Anschauung und Faszination wird sie vom *Apollo Belvedere* und vom *Torso Belvedere* verdrängt.

Dem *Torso* widmet Winckelmann nicht nur einen Aufsatz in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (1759), die berühmte *Beschreibung des Torso im Belvedere*, er beziehungsweise die etwas modifizierte *Beschreibung* figuriert auch als Beispiel in seinem *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* von 1766. Die Auseinandersetzung mit dem *Torso* innerhalb der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 weicht stilistisch erheblich von der als Einzeltext konzipierten *Beschreibung* ab,²¹⁶ – deren dithyrambischer Stil wird durch eine eher deskriptiv-pathetischen Sprache ersetzt, die sich wissenschaftlichen Standards annähert. Seine Besonderheit für Winckelmann läßt sich hier in der Anstrengung ablesen, dem *Torso* in der Dekadenzepoche der griechischen Kunst gegen die explizierte geschichtsphilosophische Logik der Stilentwicklung eine fast anachronistische Nische der Vollkommenheit einzuräumen. Um die Begründung der Idealität und Normativität der griechischen Kunst in der Freiheit und Unabhängigkeit der Griechen, deren Kunstgeschichte und politische Geschichte er parallel konstruiert, nicht für ein zentrales Kunstwerk des Antikenkanons aufzugeben, errichtet Winckelmann eine Art freiheitliches Interregnum, in dem der *Torso* erscheinen kann. Zwischen dem Sieg der Römer gegen Philipp V. von Makedonien,²¹⁷ durch den die Griechen noch einmal frei wurden, – wenn auch von römischen Gnaden –, und der endgültigen Umwandlung Griechenlands in eine römische Provinz²¹⁸ plaziert er zwischen von Plinius genannten Künstlern den in der antiken Literatur nicht erwähnten *Torso*, den er aus paläographischen

²¹⁶Alle *Torso*-Beschreibungen Winckelmanns inklusive Varianten finden sich zusammengestellt in: Johann Joachim Winckelmann, *Torso-Beschreibungen*. In: H. Pfothner, M. Bernauer, N. Miller (Hg.), *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, S. 167-185 u. S. 581-590.

²¹⁷194 v. Chr.

²¹⁸146 v. Chr.

Gründen nur in die nach-alexandrinische Zeit datieren kann.²¹⁹ Winckelmann verzichtet für die *Torso*-Beschreibung in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zwar fast ganz auf den hohen Stil und dichterisch-divinatorischen Gestus der *Beschreibung* sowie auf die ausführliche Allegorese, seine Interpretation bleibt aber grundsätzlich dieselbe: Der *Torso* stellt die Transfiguration des Menschen Herkules in den Gott dar, seine Aufnahme in den Himmel, die Winckelmann wie das beherrschte Sterben des *Gedancken-Laocoons* mit dem gestalterischen Prozeß und dem hermeneutischen Akt analogisiert. Erst die Beschreibung produziert den *Torso* als „ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers“ (GKA, S. 369).

Zu einer Beschreibung des *Apollo Belvedere* finden sich in Winckelmanns Nachlaß zahlreiche Manuskripte und Entwürfe,²²⁰ mehr als zum *Torso*. Keine davon wurde selbständig publiziert, eine dem dithyrambischen Stil der *Beschreibung des Torso im Belvedere* entsprechende Beschreibung des *Apollo Belvedere* fügt Winckelmann in die *Geschichte der Kunst des Alterthums* ein. Das Wechseln von der dort vorherrschenden Wissenschaftssprache und ihrer mittleren Stillage zum hohen Ton dichterischen Enthusiasmus, der im Unsagbarkeitstopos gipfelt,²²¹ ist motiviert durch die absolut singuläre Position, die Winckelmann der Statue zuschreibt:

„Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebauet, [...] Dieser Apollo übertrifft alle andere Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homerus den, welchen die folgenden Dichter malen.“ (GKA, S. 392.)

In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* übernimmt der *Apollo* die Funktion, die der *Laocoon* in den *Gedancken über die Nachahmung* hat. Er verkörpert die gesamte antike Kunst, er ist ihre Essenz, das Ideal des Ideals. Er fordert damit den Betrachter zur Überschreitung der eigenen ethisch-ästhetischen Beschränktheit auf. Gemäß dem am *Gedancken-Laocoon* entwickelten hermeneutischen Modell

²¹⁹GKA, S. 368-370. Das Schweigen der antiken Literatur über den *Torso Belvedere*, dessen Reputation vor allem durch Michelangelos Bewunderung etabliert wurde, hat nicht nur bei Winckelmann zu Spekulationen über Ursprung und Status der Skulptur geführt; vgl. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, S. 312-314. Es handelt sich um wahrscheinlich um eine Kopie aus dem 1. Jhdt. V. Chr., deren Vorbild vermutlich pergamenischen Ursprungs (2. Jhdt. v. Chr.) ist.; vgl. a.a.O., S. 314.

²²⁰Die einzelnen Manuskriptfassungen inklusive verschiedener Versionen und Varianten und die in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* publizierte Beschreibung sind zusammengestellt in Johann Joachim Winckelmann, *Apollo-Beschreibungen*. In: H. Pfotenhauer, M. Bernauer, N. Miller (Hg.), *Frühklassizismus. Position und Opposition*, S. 149-166 u. S. 487-491.

²²¹„Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir rathen, und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen.“ (GKA, S. 393.)

fallen zwar auch im Angesicht *Apollo*s die Funktionen von Bildhauer und Betrachter zusammen, als absolutes Maß der Schönheit bleibt er unerreichbares Objekt der Verehrung. Als Gott ist er das ungeschaffene, ursprüngliche Ideal und das eigentliche Ideal des Ursprungs. Selbst aus der konkreten Statue verschwindet das Gemacht-Sein, sie ist fast reiner Geist.²²² Die Einzigartigkeit dieser Statue läßt nicht nur ihre Beschreibung aus dem üblichen Darstellungstil der *Geschichte der Kunst des Alterthums* heraustreten, sondern sie läßt auch Zeit und Raum als Koordinaten von Winckelmanns Stil-Geschichtsschreibung kollabieren: Der Betrachter wird nach Delos in die Gegenwart des Gottes entrückt, während die tatsächliche Statue zusammen mit dem *Borghesischen Fechter* von Winckelmann als ernerionischer Beutekunst aus dem Apollo-Heiligtum in Delphi identifiziert wird. In dem sich doppelnden Transport verschwindet das Datierungsproblem. Der *Apollo Belvedere* findet sich in der Chronologie der *Geschichte der Kunst des Alterthums* mitten in der römischen Kaiserzeit plaziert, in der die Kunst mit Nero den Tiefpunkt der Dekadenz erreicht. Seine Sammelwut und Prunksucht führen zur vollkommenen Sterilität der künstlerischen Produktion. Winckelmann nimmt die Plünderung der griechischen Heiligtümer durch Nero zum Anlaß, weitere berühmte römische Beutekunstwerke aufzuzählen wie einen Cupido von Praxiteles und den olympischen Jupiter von Phidias, dessen Verschleppung nach Rom nur an seiner Größe scheiterte.²²³ Der *Apollo Belvedere* wird so mit den großen Namen der griechischen Skulptur assoziiert, ohne daß eine tatsächliche Datierung stattfindet.²²⁴ Die Statue wird statt dessen gleichzeitig zu Ziel, – ihre Beschreibung ist die letzte ausführliche und die emphatischste Darstellung einer einzelnen Statue im Text –, und Ursprung der idealen griechischen Kunst. Sie befindet sich außerhalb des Zusammenhangs von politischer Situation und künstlerischer Entwicklung, aus dem Winckelmann seine Kunstgeschichte konstruiert, deren Prinzipien sie als Ideal generiert.

Für eine Beschreibung des *Laocoon*²²⁵ nach dem Augenschein existiert ein Entwurf in Winckelmanns Manuskripten. Darüberhinaus findet sich für die Fas-

²²² „Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die Menschliche Dürftigkeit erfordert.“ (GKA, S. 392.)

²²³ Vgl. GKA, S. 391.

²²⁴ Heute wird der *Apollo Belvedere* mehrheitlich als Kopie aus der Zeit Hadrians (1. Jahrhundert n. Chr.) einer Bronzeplastik von Leochares aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. angesehen, die bei Plinius und Pausanias erwähnt wird; vgl. F. Haskell, N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, S. 150.

²²⁵ Auch die *Laocoon*-Beschreibungen finden sich als Johann Joachim Winckelmann, Laocoon-Beschreibungen in Pfotenhauer, Bernauer, Miller, Frühklassizismus, S. 186-191 u. S. 495-498.

sung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* eine frühe Version in einem Brief an Baron Stosch. Der *Laocoon* wird gemessen an der Quantität der Texte im Laufe von Winckelmanns römischer Karriere zu einem weniger prominenten Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Die Autopsie scheint dem Status der Gruppe eher zu schaden, sie tritt in den Schatten von *Torso* und *Apollo Belvedere*. Das quantitative und rhetorische Zurücktreten des *Laocoon* hinter die beiden anderen kanonischen Statuen, – auch vom Enthusiasmus ihrer Beschreibungen findet sich kaum etwas –, ist ins Verhältnis zu seiner Dresdner Prominenz und zur konzeptionellen Konstanz zu setzen: „[E]dle Einfalt und [] stille Größe“ als grundlegendes Konzept der griechischen Kunst, die antike Statue als Modell einer idealistischen Hermeneutik werden in Rom von Winckelmann im Angesicht der realen antiken Kunst weder revidiert noch grundlegend modifiziert.²²⁶ Die visuelle Erfahrung orientiert sich statt dessen an dem aus Dresden importierten hermeneutischen Verfahren: Kaum in Rom angekommen visiert Winckelmann den römischen Corpus an Statuen als Gegenstand seiner nächsten Schrift an, deren projektiertes Titel *Von dem Geschmack der Griechischen Künstler* sie als Wiederaufnahme der *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* ausweist.²²⁷ Deren Programmatik hat sich in den universalen Anspruch des neuen Projekts verwandelt. Der *Laocoon* wird zum Teil des römischen Statuen-Corpus, der für Winckelmanns römisches Antiken-Projekt zum Fokus des hermeneutischen Verfahrens und der ästhetischen Theorie wird. Aus der Abhandlung *Vom Geschmack der Griechischen Künstler* wird im Lauf der Zeit die *Geschichte der Kunst des Alterthums*, in der der *Laocoon* als das paradigmatische historische Kunstwerk der letzten großen Epoche der griechischen Kunst, des „schönen und fließenden Stil[s]“²²⁸ fungiert. Winckelmann katalogisiert die Statue genau. Sie wird formal-stilistisch eingeordnet und historisch datiert, sowie mit Autoren und historischen Schriftquellen ausgestattet. Aus dem nahezu abstrakten *Laocoon* der *Gedancken*, der als Modell der antiken Skulptur

²²⁶Daß Winckelmann im Grunde schon ‘fertig’ nach Rom, dort aber gerade deswegen erst wirklich zu sich selbst kommt (und das gelehrte Buchwissen zugunsten einer emphatischen (Selbst-)Erfahrung endgültig hinter sich läßt), ist Topos der Winckelmann-Literatur, die damit seine Selbststilisierung aufnimmt und weiterschreibt. Hier soll es nicht darum gehen, das ‘Gesamtkunstwerk’ Winckelmann erneut zu beschreiben, sondern um die Rekonstruktion des Prozesses, in dem die plastische Empirie Roms theoretisch und methodisch der idealistischen Hermeneutik integriert wird. Eine Rekonstruktion des ‘Gesamtkunstwerk Winckelmann’ primär als Schreibverfahren liefert Klaus Schneider, *Natur-Körper-Kleider-Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, insbes. S. 269-289.

²²⁷Vor allem als Ausschreibung deren ersten Satzes: „Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem Griechischen Himmel zu bilden.“ (*Gedancken*, S. 29.)

²²⁸GKA, S. 233.

figuriert, ist in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ein präzise bestimmbares Kunstwerk geworden. Seine Bedeutung hängt nun vor allem mit seiner historischen Unwahrscheinlichkeit zusammen. Gegen den für die griechische Kunst ruinösen Gang der Geschichte hat sich im *Laocoon* ein hervorragendes Kunstwerk aus der Hochzeit der griechischen Kultur erhalten:

„Das gütige Schicksal aber, welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweis von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteter Meisterstücke.“ (GKA, S. 347.)

Der *Torso* dagegen ist wegen seiner Datierung und Zuschreibung an einen nachalexandrinischen Künstler ein Anachronismus und wird als Ruine zur Allegorie für die Historizität der antiken Kunst und für Winckelmanns idealistische Hermeneutik. Der *Apollo Belvedere* wird als „höchstes Ideal der Kunst“ von den empirischen Ordnungsparametern der Kunstgeschichte kaum noch erfaßt.²²⁹

Keimzelle des römischen Antiken-Projektes ist der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Kurz nach seinem Eintreffen in Rom Ende 1755 begann sich Winckelmann mit den dortigen Statuen intensiv zu beschäftigen.²³⁰ Aus dieser Auseinandersetzung entsteht der Plan zu *Von dem Geschmack der Griechischen Künstler. Eine Beschreibung der Statuen im Belvedere* als selbständige Schrift zu konzipieren, wird von Winckelmann als eine Art Zwischenlösung und Probelauf zu diesem Mammut-Projekt ins Auge gefaßt, für dessen philologisch-antiquarische Grundlegung er mehrere Jahre veranschlagte. Ihr Ziel und Zweck ist wie in den *Gedancken* gleichzeitig defensiv-konservativ und offensiv-polemisch. Gegen den römischen Lokalpatriotismus und antiquarische Zweifler soll die griechische Herkunft zumindest der berühmtesten Statuen im Belvedere-Hof, *Torso*, *Apollo* und *Laocoon*, nachgewiesen werden.²³¹ Der Cortile del Belvedere war zu

²²⁹Wendet man die von Winckelmann gegebene Definition der einzelnen Stilepochen der griechischen Kunst an, muß man den *Torso* und den *Apollo Belvedere* wegen ihrer nach Winckelmanns Beschreibungen fließenden Formen wohl zum schönen Stil rechnen.

²³⁰Vgl. Max Kunze, Das Florentiner Nachlaßheft Winckelmanns, S. 216, in: *Il Manoscritto Fiorentino di J.J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, hg. u. komm. v. Max Kunze, Florenz: 1994, S. 211-243.

²³¹Vgl. Briefe an Büнау, 29. Januar 1756 (WB I, nr. 127, S. 201f.) und an Hagedorn, 6. Februar 1756 (WB I, nr. 130, S. 208). Winckelmann bleibt hier noch sehr vage, was er als Vorveröffentlichung aus dem großen Projekt plant. Er erwähnt das 1733 gegründete Museo Capitolino, das frei zugänglich war. Zweck dieser projektierten Veröffentlichungen scheint zunächst einmal zu sein, seinen Namen in der wissenschaftliche Öffentlichkeit zu halten und sich gegenüber dem sächsischen Hof zu rechtfertigen. Erst in Briefen vom 20. März 1756 an Johann Michael Francke, einen Kollegen aus der Bünauschen Bibliothek, und Adam Friedrich Oeser vom 20. März 1756 spricht Winckelmann vom Belvedere-Projekt (WB I, nr. 135, S. 212 u. nr. 136, S. 213).

Beginn des 16. Jahrhunderts von Bramante im Rahmen der repräsentativen Umbauten des Vatikans durch Papst Julius II. als Ausstellungsort antiker Statuen konzipiert worden, obwohl bei Planungsbeginn 1503 sich nur eine bedeutende Skulptur, der zukünftige *Apollo Belvedere*, im Besitz des Papstes befand. Für die noch kaum existierende päpstliche Sammlung wurden in die Wände und Ecken des mit Orangenbäumen und Brunnen dekorierten Hofes aufwendig bemalte und geschmückte Nischen eingelassen. Das Zustandekommen der päpstlichen Sammlung war neben ästhetischen und antiquarischen Überlegungen großenteils vom Zufall neuer Auffindungen und der Marktlage bestimmt. Der 1506 entdeckte *Laocoon* wurde die erste Erwerbung Julius' II. für den Cortile, im Lauf seiner Regierung kamen der *Commodus als Herkules*, die *Hercules und Antaeus*-Gruppe, die *Cleopatra*, die *Venus Felix* und der *Tiber* hinzu. Unter seinen Nachfolgern nahm zwar nicht die antiquarische Sammelwut ab, aber die Bereitschaft, das Repräsentationsbedürfnis der eigenen Familiendynastie dem des Papsttums als römischer Institution unterzuordnen. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden nur noch der *Torso*, eine weitere Flussallegorie (bekannt als *Nil*, *Tigris* oder *Arno*), die *Stehende Venus* (resp. *Venus Pudica* oder *Venus ex balneo*) und der *Antinous* im Statuenhof aufgestellt. Obwohl seine Ausstattung und sein Aussehen seit dem späten 16. Jahrhundert einigen Veränderungen unterworfen war, blieb sein Ruf und seine Bedeutung für Antiquare, Künstler und Romtouristen konstant. Die Inszenierung des Cortile del Belvedere, die sich als Rekonstruktion antiker Anlagen verstand, veränderte die Funktion und Rezeption antiker Skulptur im kulturellen Selbstverständnis der europäischen Eliten grundlegend und bestimmte sie bis ins 18. Jahrhundert. Das Prestige des Ortes verlieh den dort aufgestellten Statuen ästhetische und antiquarische Qualitäten, die ihren wirklichen archäologisch-kunsthistorischen Wert oft überschritten. Der Belvedere-Hof war das Zentrum der europäischen Antiken-Sammlungen, der Kanon des Kanons.²³²

Winckelmanns Projekt einer Beschreibung dieses antiken 'Star-Ensembles' als Vorstufe und Vorstudie zur Gesamtdarstellung der griechischen Kunst demonstriert sein Selbstbewußtsein und seinen Ehrgeiz, sich als Neuling und Neuankömmling in der eigentlichen Tätigkeit der Antiquare, der er trotz des Erfolgs der *Gedancken* immer noch war, endgültig im Zentrum des antiquarisch-philologischen Diskurses zu etablieren. Einer Schrift über die Statuen des Belve-

²³²Zur Bedeutung des Cortile del Belvedere für die Geschichte des europäischen Geschmacks und seine kanonisierende Funktion vgl. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Antique Sculpture 1500-1900*, S. 7-15. Die ursprüngliche ästhetische und programmatische Konzeption des Statuenhofs wird umfassend dargestellt in Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm: 1970, insbes. S. 20-42 u. S. 216-251.

dere war die Aufmerksamkeit der gelehrten Öffentlichkeit wie auch eines größeren kulturell interessierten Publikums sicher, sie war also auch für einen Verleger interessant. Winckelmann organisiert sein Projekt nach den traditionellen antiquarisch-philologischen Forschungsmethoden: Er exzerpiert die thematisch einschlägigen Autoritäten und stellt einen Thesaurus antiker Zitate zusammen,²³³ bevor er sich den einzelnen Statuen tatsächlich zuwendet und in einem ersten Beschreibungsdurchgang vor allem Gestalt, Erhaltungszustand und Ikonographie behandelt.²³⁴ An den erhaltenen Aufzeichnungen für das Belvedere-Projekt und den darauf sich beziehenden Briefen läßt sich ablesen, daß Winckelmann sehr bald für die Beschreibungen das zweiteilige Modell erarbeitet, das er später in der *Beschreibung des Torso im Belvedere in Rom* als (kunst-)wissenschaftliche Interpretations- und Darstellungsmethode beschreibt:

„Die Vorstellung einer jeden Statue sollte zween Theile haben: der erste in Absicht des Ideals, der andere nach der Kunst; [...] Denn es ist nicht genug zu sagen, daß etwas schön ist: man soll auch wissen, in welchem Grade, und warum es schön sey.“²³⁵

Die Absicht der geplanten Beschreibungsschrift, die Kanonizität der Belvedere-Statuen neu zu begründen, indem an die Stelle ihrer zweihundertjährigen Tradition als Repräsentanten des päpstlichen und römischen Machtanspruchs ihre eigentliche ästhetische Qualität gesetzt wird, erfordert die Rekonstruktion ihres ursprünglichen Zustandes. Diese Rekonstruktion umfaßt auf der einen Seite die kritische Auseinandersetzung mit der einschlägigen Literatur. Die schon in den *Gedanken* von Winckelmann demonstrierte ambivalente Haltung zum antiquarisch-philologischen Diskurs wird in der Präsenz der Statuen noch verschärft. Mit der eigenen visuellen Erfahrung als Maßstab wird die Polemik gegen die kriterienlos historische und philologische Fakten anhäufende pedantische Gelehrsamkeit und

²³³Diese Exzerpt-Sammlung findet sich heute teilweise in Band LVII und LXVII (*Miscellanea Romana inchoata mense Nov. 1757*) in den Manuskripten Winckelmanns der Bibliothèque Nationale, vgl. hierzu André Tibal, *Inventaire des manuscrits de Winckelmann*, S. 32-34, 38-39, 122f.

²³⁴Vgl. Max Kunze, *Das Florentiner Nachlaßheft Winckelmanns*, S. 216f. Diese Statuenbeschreibungen, darunter auch die schon erwähnte zu *Laocoon*, und erste rhetorisch-stilistische Überarbeitungen finden sich als ein Heft in den Florentiner Manuskripten Winckelmanns. Auf dieses Heft beziehen sich als Anmerkungen Exzerpte aus modernen und antiken Autoren, die einen weiteren Teil der Florentiner Manuskripte ausmachen. Das vollständige Manuskript ist abgedruckt in *Il Manoscritto Fiorentino di J.J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, hg. u. komm. v. Max Kunze, Florenz: 1994, S. 3-23 u. S. 25-42, zukünftig *Florentiner Manuskript*.

²³⁵Johann Joachim Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* (*Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* 5,I 1762), S. 174f. In: H. Pfotenhauer, M. Bernauer, N. Miller (Hg.), *Frühklassizismus. Position und Opposition*, S. 174-180.

ihr stilistisch-ästhetisches Unvermögen, einen lesbaren Text der Antike zu produzieren, zum vernichtenden Urteil über die gelehrte Literatur:

„Es findet sich soviel zu schreiben über die Vergehungen der Scribenten in Ansehung der Alterthümer, daß es kein Ende hat. Von dergleichen werde ich ein besonder Werk machen.“²³⁶

Die *Beschreibung der Statuen im Belvedere* ist ohne eine Schrift *Über die Vergehungen der Scribenten in Ansehung der Alterthümer* nicht zu denken. Die visuelle Erfahrung der Statuen wird zu einem gewichtigen Argument im antiquarisch-philologischen Diskurs. Winckelmann verdoppelt so die in den *Gedancken* vor allem theoretisch gewonnene Funktion der antiken Skulptur, das Kleinklein der Antiquare und Philologen in ihrem idealen Sinn zu formieren und in eine ideale Hermeneutik zu transformieren: Statue beziehungsweise die ihr adäquate hermeneutische Beschreibung und die Formen und Methoden des antiquarisch-philologischen Diskurses werden in diesem Stadium des Belvedere-Projektes definitiv voneinander getrennt. Im Gegensatz zu den *Gedancken* gibt es für sie nun keine gemeinsame Textebene mehr. Für die Rekonstruktion des griechischen Ursprungs der Belvedere-Statuen und ihres Status als ideales Kunstwerk sind die antiquarisch-philologischen Methoden gleichzeitig unabdingbar. Winckelmann gräbt die Skulpturen mittels philologischem Stellenvergleich, Ikonographie, Paläographie und der Zuordnung zu Daten der römischen Stadtgeschichte aus dem Schriften-Schutt aus, mit dem sie von zahllosen antiquarischen Romführern, Geschichten der Stadt Rom und der Päpste sowie Thesauri antiker Autoren bedeckt worden sind. Ihre materiale Rekonstruktion durch die Bestimmung des Erhaltungszustands bildet den empirisch-praktischen Teil seiner archäologischen Forschungen im Belvedere-Hof.²³⁷

²³⁶Brief an Oeser 20. März 1756 (WB I, nr. 136, S. 214). In der Gelehrtenkritik zu Beginn der *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* werden die römischen Antiquare schlicht als unwissend bezeichnet, vgl. J. J. Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* (Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste 5,I 1762), S. 175.

²³⁷Die philologische Ausgrabungsarbeit spielt sich in Winckelmanns Manuskripten als doppelläufiger Prozess ab: Er rekreiert förmlich in zahllosen Notizzetteln und Exzerptheften die philologischen Schichten über den Statuen, um sie dann in einer vorläufigen endgültigen Fassung zu vereinheitlichen, die den eigenen ästhetisch-stilistischen Ansprüchen genügt und keine Spuren der zugrundeliegenden 'Schnitzeljagd' zeigt; vgl. Michel Espagne, Winckelmanns Pariser Werkstatt. Schreibverfahren und Image-Konstruktion, S. 83-99. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 105, 1986, S. 83-107 u. Michel Espagne, „Le style est l'homme même.“ *A priori* esthétique et écriture scientifique chez Buffon et Winckelmann, S. 57-67. In: Almuth Grésillon u. Michael Werner (Hg.), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris: 1985, S. 51-67. Der Zusammenhang von 'Schreibarbeit', Stilisierung und wissenschaftlicher Objektivität in Winckelmanns Antiken-Projekt wird von mir als reflektierter konstitutiver Begründungszusammenhang und hermeneutisches Verfahren rekonstruiert, Espagne schildert ihn eher als permanente Vermittlung zwischen zwei konfligierenden Ansprüchen, Ästhetik und Wissen-

Antiquarisch-philologische Verfahren und Methoden der zeitgenössischen Kunstkritik bilden für Winckelmanns hermeneutisches Verfahren schon in den Dresdner Schriften einen funktionalen Zusammenhang. Beider analytischer Zugriff, der die Statue als herausgehobenen ethisch-ästhetischen Zusammenhang verfehlt, aber die Grundlagen für den Sinn stiftenden hermeneutischen Akt liefert, macht sie vergleichbar. Im Belvedere-Projekt fallen sie dann endgültig zusammen: Nach einigen Monaten Arbeit an den Statuen soll aus der Schrift *Von der Vergehung der Scribenten in Ansehung der Alterthümer* eine Abhandlung *Von der Restauration der Antiken* werden, die die Kritik an der gelehrten Literatur und die Zustandsbeschreibung der Statuen zusammenführt.²³⁸

Die eigentliche Beschreibung der Belvedere-Statuen konzipiert Winckelmann von Beginn an als literarischen Text. In ihrem Zentrum steht der *Apollo*, seine herausragende Schönheit ist die erste wichtige antiquarisch-kunstkritische Erkenntnis Winckelmanns in Rom:

„Der Apollo so die erste Statue zu Linker hand dieses Hofes, so ehemahls ein Garten gewesen ist, ist der Apollo genannt de belvedere. Diese Statue ist von der allerwunderbarster [sic!] Schönheit so sich unter denen übriggebliebenen antiken Statuen findet.“ (Florentiner Manuskript, S. 5.)²³⁹

Die Statue gibt damit die ihr entsprechende Beschreibungssprache selbst vor:

„Die Beschreibung des Apollo erfordert den höchsten Stil, eine Erhebung über alles was menschlich ist. Es ist unbeschreiblich, was der Anblick desselben für eine Wirkung macht.“²⁴⁰

Die Entscheidung, die Beschreibung der Belvedere-Statuen im hohen Stil abzu-

schaft(lichkeit).

²³⁸Vgl. Brief vom 3. April an Hagedorn (WB I, nr. 138, S. 217). Winckelmann scheint dieses „Werckchen“ tatsächlich zur Veröffentlichung fertig gemacht zu haben, er bietet es am 28. November 1756 seinem sächsischen Verleger Walther zusammen mit einer Probe (wahrscheinlich eine *Apollo*-Beschreibung) aus dem eigentlich zentralen Werk, den Statuen-Beschreibungen, an, die aber ausdrücklich nicht zur Veröffentlichung gedacht war, sondern als eine Art Werbung. Das Hauptmotiv für die geplante Veröffentlichung ist offensichtlich finanziell; vgl. WB I, nr. 163, S. 251-252 und Kommentar S. 563. Die Verbesserung seiner finanziellen Lage läßt Winckelmann die Schrift zurückziehen und auf die zukünftige „Historie der Kunst“ verweisen, vgl. WB I, nr. 170, S. 273.

²³⁹Die erste beschriebene Figur im Florentiner Manuskript ist die sog. *Cleopatra*, die für Winckelmanns Rekonstruktion des griechischen Ursprungs der Belvedere-Statuen das interessantere Problem darstellen könnte. Aufgrund ikonographischer und thematischer Überlegungen weist er die traditionelle, auf der Bedeutung für die römische Stadtgeschichte beruhende Bestimmung der Statue zurück und nimmt eine Venus-Darstellung als wahrscheinlich an. Ihrer Datierung als „Römische Arbeit“ stimmt er nicht nur zu, sondern rückt sie noch weiter in die Kaiserzeit, vgl. Florentiner Manuskript, S. 3f. Mit dieser Datierung verliert sie für Winckelmann das Interesse.

²⁴⁰Brief vom 20. März 1756 an Francke (WB I, nr. 135, S. 212). Im Brief an Oeser vom selben Datum (WB I, nr. 136, S. 213f.) soll die *Apollo*-Beschreibung einem Heldengedicht ähneln.

fassen, die mit der Fokussierung auf den *Apollo*, den *Torso* und den *Laocoon* zusammenfällt,²⁴¹ macht das „[] edle Einfalt und [] stille Größe“-Interpretationsmodell des *Gedancken-Laocoon* zum idealen hermeneutischen Prinzip schlechthin. Mit dem Ausschluß antiquarisch-philologischer und kunstkritischer Diskursformen aus der eigentlichen Beschreibung des antiken Kunstwerks durch die Übernahme der Form-Inhalt-Relation für den hermeneutischen Text weicht Winckelmann den wissenschaftlichen Anspruch seines Antiken-Projektes nicht auf, sondern formuliert einen umfassenden hermeneutischen Ansatz, der die antiquarische und kunstkritische Detailarbeit auf das Ganze des in der Statue verkörperten Ideals orientiert. Im Lauf der Arbeit am Belvedere-Projekt profiliert sich die von der oppositionellen Polemik der Dresdner Schriften verdeckte Methoden-Hierarchie in Winckelmanns idealistischer Hermeneutik. Eine vollständige Statuenbeschreibung enthält demnach

„I. une Idée ideale et poetique dans une stile elevé. II. Une description selon tout ce que l'art peut preter de lumieres. III. Une Dissertation d'erudition.“²⁴²

Die methodische Profilierung seines hermeneutischen Verfahrens geht zusammen mit einer Verschiebung im geplanten Mammut-Projekt *Vom Geschmack der Griechischen Künstler*. Aus der vollkommenen Zeitlosigkeit des Belvedere-Hofes kristallisiert sich mit den drei für Winckelmanns Kunstgeschichte zentralen Statuen auch die eigentliche Idee zu einer Geschichte der Kunst heraus. Die Rekonstruktion des griechischen Ursprungs von *Apollo*, *Torso* und *Laocoon* führt zu ersten historisch-stilistischen Differenzierung innerhalb des Belvedere-Corpus. Von den elf weiteren Statuen werden schon im Florentiner Manuskript der Belvedere-Beschreibungen nur noch die *Cleopatra*, der *Antinous*, der *Commodus*, sowie die zwei Flußallegorien behandelt,²⁴³ die Auswahl schränkt sich im Laufe der Arbeit an den Statuenbeschreibungen auf die drei genannten Skulpturen ein. Der Rest des Belvedere-Hofes wandert in die geplanten philologisch-kunstkritischen Arbeiten. Aber auch innerhalb des eigentlichen ‘griechischen Corpus’ ergibt sich aus den im Florentiner Manuskript noch eher typologisch erfaßten Unterschieden und qualitativen Abstufungen zwischen der „allerwunderbarsten Schönheit“ des *Apollo*, der „wunderschön[en]“ Statue des *Laocoon* und der „großen Schönheit“

²⁴¹Vgl. H. Pfothenhauer, Th. Franke, Winckelmann. Statuenbeschreibungen, S. 507.

²⁴²Brief vom 25. September 1756 an Bianconi (WB I, nr. 161, S. 247). An erster Stelle steht die ideale und poetische Idee der Statue, dann folgt die Beschreibung nach kunstkritischen Methoden, an dritter Stelle steht die Auseinandersetzung mit der gelehrten Literatur.

²⁴³Winckelmanns Auswahl entspricht dem Standard der Romführer, vgl. F. Haskell, N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, S. 62-73.

bzw. dem „wunderschön[en] Character“ des *Torso*²⁴⁴ der Ansatz eines stilistisch-historischen Differenzierungssystems, das sich vor allem auf die Art der Körperdarstellung bezieht.

In der ersten *Torso*-Beschreibung führt Winckelmann eine typologische Zuordnung „[d]ieses Stück Statue [,] so ohne Arme Beine und Kopf ist“ (Florentiner Manuskript, S. 13) zu anderen kanonischen antiken Darstellungen männlicher Körper durch:

„In diesem Stücke findet sich zugleich die Weichigkeit des Apollo, das V[er]st[ä]ndniß der Anatomie von Laocoon und vom Borghesischen Fechter, die Großheit des Hercules von Farnese. Den göttlichen Stilo so die alten Griechen gebraucht haben Göttliche Personen vorzustellen, nemlich ohne alle überflüssige Kleinigkeiten, als kleine Falten der Haut, Adern, zu starke Bemerkung der Sehnen und Knochen.“ (Florentiner Manuskript, S. 13; Ergänzungen vom Herausgeber.)

Der *Torso* erscheint trotz seines zerstörten Zustandes als Summe antiker Körperdarstellungen. Die Fragmentarität der Statue, die eine genauere thematisch-ikonographische Beschreibung wie beim *Apollo* und *Laocoon* unmöglich macht,²⁴⁵ verweist den Betrachter auf die Materialität des dargestellten Körpers und der Darstellung des Körpers. Sie wird zum Ausgangspunkt einer ersten systematischen Differenzierung des zentralen Antiken-Corpus nach formalgestalterischen Merkmalen, nicht nach antiken Schriftquellen, die es für den *Torso Belvedere* genausowenig wie eine genaue ikonographische Bestimmung gibt. Die Idealität des Statuen-Körpers, die gemäß dem in den *Gedancken* entwickelten Konzept in der Abstraktion von den detaillierten konkreten natürlichen Formen besteht, ist das Thema des *Torso* und liefert das Modell für das Verhältnis von Körper(darstellung) und Thema als Grundlage einer Stil-Typologie. Die stilgeschichtlichen Ordnungsprinzipien der *Geschichte der Kunst des Alterthums* und das interpretatorische Prinzip, formale Gestaltung und Thematik aufeinander zu beziehen, finden sich in den typologisch-stilistischen Überlegungen der ersten Version der *Beschreibung der Statuen im Belvedere*, vor allem in der des *Torso*, in nuce formuliert. Die Transformation dieser Darstellungstypologie in eine Linie stilistisch-historischer Entwicklung, die durch die zunehmende Abstraktion und Idealisierung des Körpers gebildet wird, ergibt das konzeptionell-theoretische und methodische Gerüst von Winckelmanns Kunstgeschichte. In der *Geschichte der*

²⁴⁴Florentiner Manuskript, *Apollo* S. 5; *Laocoon* S. 9, *Torso*, S. 13.

²⁴⁵Die ikonographische Bestimmung als Herkules-Darstellung ist traditionell; vgl. F. Haskell, N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, S. 313. Erst in der zweiten Version der Beschreibung läßt sich implizit eine Begründung mit dem Stil der Körperdarstellung ausmachen: „Die Gottheit und Vollkommenheit erscheint so wohl durch die Form als Zärtlichkeit der mächtigen Muskeln des vergötterten Helden.“ (Florentiner Manuskript, S. 18.)

Kunst des Alterthums werden die Beschreibungen von *Laocoon*, *Torso* und *Apollo* zu Paradigmen der Stilgeschichte, die aus der fragmentarischen und von historischen Zufällen geprägten Ansammlung von antiken Kunstwerken in Rom und darüberhinaus den Corpus antiker Kunst konstituiert. Winckelmanns Interpretation der drei Statuen als Stufen-Modell idealer Subjektivität, das von der heroischen Selbstbeherrschung des sterbenden Priesters über die Transfiguration des sterblichen Heldenkörpers in den Gott zur fast körperlösen göttlichen Gegenwart Apolls führt,²⁴⁶ liefert die thematisch-inhaltliche Kohärenz des Statuen-Corpus. Die gleichzeitige progressive Ver- und Entkörperung des idealen Subjekts ist das Organisationsprinzip der *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Als ästhetische Norm integriert es die ideale und die mechanisch-technische Seite des Belvedere-Projekts *Vom Geschmack der Griechischen Künstler* zur von ihm erzeugten Stilgeschichte.

3.2. Laocoon: Körperlichkeit als Form des Ausdrucks und als Problematisierung der Schönheit

3.2.1. Körperstile - Beschreibungsstile

Winckelmann bildet aus *Laocoon*, *Torso* und *Apollo Belvedere* im Florentiner Manuskript eine thematisch-gestalterische Entwicklungslinie, in der idealisierende Körperdarstellung und Transzendierung des Körpers in der dargestellten mythologischen Figur aufeinander bezogen sind. Diese typologische Zuordnung bildet den Nucleus für die Formulierung der antiken Kunstgeschichte als historisch-genetische Folge von Stilen, die gleichzeitig ein thematisch-gestalterisches System darstellt. 'Weichheit' der plastischen Formen bestimmt die Zuordnung der Statuen zu den Stilen und ihre Datierung innerhalb der Stile. Der Bezug auf einen metaphysisch begründeten Schönheitsbegriff reguliert wiederum den Spielraum, indem weiche Formen als Abstraktionsleistung interpretiert werden und als Metaphern des Ideals fungieren, oder als Verweichlichung und Verkleinerung des Ideals und als naturalistische Kopie realer Körper. Als immanente Typologie der idealen Körperdarstellung werden alle drei Statuen in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* dem schönen Stil zugeordnet, ihre stilistische Datierung hebt ihre historische Lokalisierung in der Spätzeit der griechischen Kunst auf.

Die Stellung des *Laocoon* in dieser typologischen und historischen Trias

²⁴⁶Zu dieser triadischen Konstruktion vgl. H. Pfothner, Th. Franke, Winckelmann. Statuenbeschreibungen, S. 507.

ist paradox: Als Darstellung eines heroisch sterbenden Menschen, der im Tod des Körpers seinen Geist nicht aufgibt, steht die Statue am irdisch-körperlichen Ende des Transfigurationsprozesses des Körpers in die ideale göttliche Gestalt; gleichzeitig ist sie die einzige Skulptur der Trias, bei der historische und stilistische Datierung (schöner Stil und Herrschaft der makedonischen Könige) korrespondieren. Im *Laocoon* der *Geschichte der Kunst des Alterthums* fallen die aus thematischen Gründen verhältnismäßig realistische Darstellung des Körpers und die historisch genaue Datierbarkeit der Statue zusammen, obwohl sie gestalterisch einen Grenzwert des schönen Stils darstellt. Der Stil der Beschreibung ist im Verhältnis zur dithyrambisch-evokativen Sprache der *Torso*- und vor allem der *Apollo*-Beschreibung eher einfach und deskriptiv. Der *Laocoon* wird durch die Autopsie realistischer: Winckelmanns Beschreibung der Statue geht auf zahlreiche körperliche Details und auf die Faktur ein, die Statue wird zum Typus der realistischen Körperdarstellung im Rahmen des idealistischen Kunstkonzept des schönen Stils.

Die definitive Fassung der Beschreibung des *Laocoon* als Paradigma des realistischen Darstellungstyps des schönen Stils erscheint erst in der ersten Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* 1764, zehn Jahre nach der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ des *Gedanken-Laocoons* und acht Jahre nach der ersten autoptischen Aufnahme der Statue im Florentiner Manuskript der *Beschreibung von den Statuen im Belvedere-Hof* 1756. Trotz des langen Zeitraums zwischen der ersten ausführlichen Beschreibung im Florentiner Heft und der Veröffentlichung der *Geschichte der Kunst* läßt sich nur eine weitere Bearbeitungsstufe der *Laocoon*-Beschreibung feststellen. In einem Brief an Baron Stosch von Anfang Oktober 1757 legt Winckelmann seinem neuen Gönner „einen andern Versuch von einer kurzen Beschreibung“ zur Kritik vor.²⁴⁷ Es handelt sich dabei mit geringen stilistischen Veränderungen und der Hinzufügung einer theoretischen Interpretation des realistischen Darstellungstyps um die *Laocoon*-Beschreibung, die er erst in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* veröffentlichten wird. Wie für die beiden anderen Statuen der Belvedere-Trias stehen Beschreibungsart und Interpretationsziel schnell fest. Sie gehört zum typologischen Raster, dessen Ausschreibung zur Stil-Kunstgeschichte Winckelmanns und ihrer vorläufigen definitiven Fassung in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 führt.

Die Unterschiede zwischen der Beschreibung im Florentiner Manuskript und der der *Geschichte der Kunst des Alterthums* sind gravierend. Bei der Manu-

²⁴⁷Vgl. WB I, nr. 192, S. 308f.

skript-Beschreibung handelt es sich zwar um einen geschlossenen Text, als Winckelmanns erste geordnete Aufzeichnung seiner Wahrnehmung des *Laocoon* ist sie vor allem auf die Darstellung der körperlichen Details und den Vergleich mit seinem gelehrten Vorwissen konzentriert. Eine rhetorische Aufbereitung des Textes oder Ansätze dazu lassen sich eventuell am Beginn der Beschreibung ausmachen. Aber als erste Version eines zur Veröffentlichung gedachten Textes war die *Laocoon*-Beschreibung, wie auch die meisten anderen Beschreibungen des Florentiner Heftes, nicht gedacht.²⁴⁸ Die Funktion als Gedächtnisstütze für den visuellen Eindruck und als Gesamtaufnahme der Statue bestimmt die Struktur des Textes.

Die Baron Stosch zugesandte *Laocoon*-Beschreibung dagegen ist zur Veröffentlichung, wahrscheinlich schon im Rahmen der ursprünglichen Handbuch-Version der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, gedacht. Sie stellt zuerst die historisch-philologischen Fakten und die kunstkritische Bewertung der Statue dar und liefert im zweiten, umfangreicheren Teil die hermeneutisch-idealistische Interpretation des körperbetonten Todeskampfes. Die Disposition entspricht also dem schon explizierten zweiteiligen Beschreibungsmodell Winckelmanns. Die in der *Geschichte der Kunst* publizierte Fassung fügt der eigentlichen Beschreibung die antiquarisch-philologische Zurückweisung der Zweifel an ihrer Identifizierung mit der von Plinius erwähnten Statue hinzu. Im Vergleich zum hohen Ton von *Torso*- und *Apollo*-Beschreibung handelt es sich beim Stil der *Laocoon*-Beschreibung um eine mittlere Tonlage. Trotz des heroischen Themas wählt Winckelmann eine Sprache, die die visuellen Fakten eher benennt und physiologisch-moralisch erklärt, als mythologisch-allegorisch auflädt. Die Beschreibung nähert sich dem *genus deliberativum* an, an dem sich Winckelmann für die *Geschichte der Kunst des Alterthums* orientiert. Gegenüber der Beschreibung im Florentiner Heft wird die Rhetorizität dieser zurückgenommenen Sprache deutlich: Ihre Einfachheit entspricht zwar dem allgemeinen Charakter der Kunstwerke aus der Blütezeit der griechischen Kunst, aber weniger den großen und einfachen Formen, die den hohen Stil als Epoche und die thematisch besonders hoch angesiedelten Kunstwerke des schönen Stils bestimmen und den pathetisch-enthusiastischen Gestus der *Apollo*- und *Torso*-Beschreibung in der *Geschichte der Kunst* motivieren. Weil der *Laocoon* als Kunstwerk gestalterisch und thematisch nicht in dieselbe Kategorie wie die beiden anderen Belvedere-Statuen gehört, – er ‘stellt’ nur einen sterbenden Menschen dar –, muß er anders, niedriger, beschrieben wer-

²⁴⁸Im Gegensatz zu den Variationen der *Torso*-Beschreibungen im gleichen Manuskript oder der Pariser *Apollo*-Versionen.

den.²⁴⁹ Der niedrigere Stil beinhaltet die Schilderung niedriger Gegenstände, wie der Details des dargestellten Körpers und der bildhauerischen Technik.

Die Gemeinsamkeiten zwischen der *Laocoon*-Beschreibung des Florentiner Manuskripts und der in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* liegen im Stellenwert des visuellen Details. Die Über- beziehungsweise Wiederaufnahme anatomischer und technischer Termini belegt neben dem genetischen Zusammenhang die typologische Bedeutung des *Laocoon*.²⁵⁰ Für *Torso* und *Apollo* verwendet Winckelmann zwar auch basale anatomische Termini, sie werden aber nicht als differenzierende Beschreibungssprache für die visuellen Fakten verwendet, sondern im Rahmen einer mythologischen Allegorese. Selbst in der separaten *Torso*-Beschreibung für die *Bibliothek der freyen Künste und schönen Wissenschaften*, in der Winckelmann mit einem auf den großen Muskelpartien aufbauenden Gliederungsschema arbeitet, ersetzt die Mythologie die Anatomie. Die Transfiguration eines irdischen Körpers und eines Steinbrockens in den Leib eines Gottes ist das Thema der Darstellung, die in Winckelmanns idealistischer Hermeneutik rekonstruiert wird. Sie verwandelt in der empathischen Beschreibung das Wahrnehmen eines Steinbrockens in das Erkennen des vergöttlichten Heros. Im *Laocoon* kommt der Beschreibung körperlicher Details interpretatorische Funktion zu. Die Betonung des Körpers ist durch das Thema der Statue bedingt, dem Sterben.

3.2.2. Protokoll einer Autopsie

Für die Rekonstruktion von Winckelmanns idealistischer Hermeneutik des Statuenkörpers liefert die *Laocoon*-Beschreibung aus dem Florentiner Manuskript eine etwas veränderte Perspektive: Weil sie nicht für die Öffentlichkeit, sondern für den internen, privaten Gebrauch geschrieben wurde, ermöglicht sie einen Blick auf Winckelmanns Interpretationsverfahren vor der Stilisierung der Statuen-

²⁴⁹Winckelmann schreibt als erklärende Leseanleitung für Stosch: „Laocoon ist von einer andern Natur als Apollo, und also muß auch das Bild von demselben verschieden seyn. Ich habe aus Versehen zu hoch angefangen: denn das erste hat nichts mit der Beschreibung zu tun.“ Der zu hohe Anfang bezieht sich auf die Einleitung der Beschreibung: „Das gütige Schicksal aber welches über die Künste bey ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser letzten großen Zeit der Kunst erhalten, zum Beweis von der Wahrheit der Geschichte und von der Herrlichkeit so vieler vernichteter Meisterstücke.“ (WB I, nr. 192, S. 308f.) Winckelmann behält den Anfang in der Fassung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* bei, da seine Höhe dem Wunder, daß der *Laocoon* immer noch existiert, entspricht, vgl. GKA, S. 347. Qualitativ handelt es sich bei der Skulptur natürlich um ein Meisterwerk der griechischen Kunst, das von den technischen Anforderungen an den Künstler (vor allem in bezug auf anatomische Kenntnisse) *Torso* und *Apollo* sogar übersteigt.

²⁵⁰Vgl. hierzu auch Max Kunze, Das Florentiner Nachlaßheft Winckelmanns, S. 227.

Beschreibungen zu Stiftungsurkunden eines neuen, wahren Umgangs mit der griechischen Antike. In den publizierten Beschreibungen läuft der hermeneutische Akt reibungslos ab.²⁵¹ Die rhetorisch durchgearbeiteten Beschreibungen, so verschieden sie auch jeweils stilistisch gefaßt und funktional eingesetzt werden, sind wie die Statue als in sich abgeschlossener Sinnzusammenhang konstruiert. In den meisten Statuen-Beschreibungen des Florentiner Heftes fehlt die rhetorische Stilisierung, sie sind Wahrnehmungs- und Ergebnisprotokolle. Aus der Funktion der visuellen, vorwiegend körperlichen Details in der protokollarischen *Laocoon*-Beschreibung des Florentiner Heftes läßt sich das Verhältnis von Körper, Formanalyse und idealistischer Hermeneutik bei Winckelmann genauer bestimmen.

Die Beschreibung setzt ein mit dem Zweifel an der Echtheit der Statue. Handelt es sich bei der im Belvedere-Hof aufgestellten Skulptur tatsächlich um das von Plinius beschriebene Kunstwerk, als das sie bei der Ausgrabung 1503 sofort identifiziert wurde? Winckelmann formuliert die Antwort am Schluß:

„Diese Statue scheint gewiß von drei Meistern gemacht zu seyn, wie uns Plinius erzählt.“ (Florentiner Manuskript, S. 11.)

Winckelmanns Perspektive auf den *Laocoon* ist geprägt durch diesen Zweifel beziehungsweise den Willen, diesen Zweifel auszuräumen. Die Rekonstruktion des griechischen Ursprungs der Belvedere-Trias, die zum Ausgangspunkt der Kunstgeschichtsschreibung wird, spitzt sich im *Laocoon* konkret als klassisches antiquarisch-philologisches Problem zu. Winckelmann versucht es von der Statue aus zu lösen. Ihre Schönheit und damit ihr griechischer Ursprung steht außer Frage, zu klären ist das Wie und Warum. Die Beschreibung beginnt beim Gesamteindruck der Figur des Vaters, ihres „Ausdrucks“ und ihrer Komposition, die mit den zeitgenössischen und den antiken griechischen Darstellungsnormen in Beziehung gesetzt werden. Danach konzentriert sich Winckelmann auf das Gesicht. Er be-

²⁵¹Die zahlreichen Versionen für die zwei erhabenen zu beschreibenden Statuen bezeugen nicht nur die stilistischen Bemühungen Winckelmanns, sondern auch die Stadien seiner 'Seh-Schule'. Er schreibt in den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*: „Da das Schlechte aber, welches der neue Zusatz zu seyn pfelegt, leichter als das Gute gefunden wird, so wurde es mir weit schwerer, das Schöne zu entdecken, wo es über meine Kenntnisse gieng. [...] In dieser Untersuchung ist mir zuweilen das Vorurtheil eines allgemeinen Rufs den einige Werke haben, zu statten gekommen, und trieb mich, wenigstens etwas Schönes in denselben zu erkennen, und mich davon zu überzeugen. Der von mir beschriebene Sturz eines Hercules von der Hand des Apollonius aus Athen kann hier zum Beyspiele dienen. Ueber dieses Werk blieb ich bey dem ersten Anblicke unerbauet, und ich konnte die gemäßigte Andeutung der Theile desselben, mit deren starker Erhabenheit in andern Statuen des Hercules, sonderlich des Farnesischen nicht reimen. [...] ich legte mir selbst die Nothwendigkeit auf, nicht den Rücken zu wenden, bevor ich etwas von Schönheit mit dessen Gründen [d.i. des Kenners; CD] gefunden hatte.“ (KS. S. 252f.)

schreibt die Physiognomie sehr detailliert und geht dabei von oben (der Stirn) nach unten (dem Mund) vor. Hals und Schultern werden nur beiläufig erwähnt und leiten zum technisch-praktischen Teil über, in dem der Erhaltungszustand und die bildhauerische Faktur der Statue festgehalten werden. Erst hier tauchen die zwei Söhne auf. Sie werden aus qualitativen Gründen von der Hauptfigur abgesetzt und vor allem auf ihre Faktur hin betrachtet.

Zentrum der Beschreibung ist das, was Winckelmann mit der zeitgenössischen Kunstterminologie als „Ausdruck (Expression) des Laocoon des Vaters“ (Florentiner Manuskript, S. 9) bezeichnet. Mit der Konzentration auf den Vater und auf die expressive Funktion der Körperdarstellung erscheint die *Laocoon*-Passage der *Gedancken über die Nachahmung* für den Blick auf die reale Statue bestimmend. Die Interpretation als hervorragendes Beispiel für die „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ der griechischen Kunst wird aber nicht wiederholt. Statt dessen treten die Verzerrungen und Schwellungen von Körper und Gesicht *Laocoons* in den Vordergrund. Ihre Funktion für das Thema, „die Historie des Laocoon“ (Florentiner Manuskript, S. 10), und ihr Verhältnis zum Schönheitsparadigma der griechischen Kunst, in dem die „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ der *Gedancken* aufgehoben ist, stellen nun das Problem dar.

Winckelmanns aus theoretischen und metaphysischen Überlegungen konstruierte idealistische Hermeneutik, in der die Gestaltung des Kunstwerks als Metapher für den hermeneutischen Akt der Wiedergewinnung des Ideals fungiert, wird von der Autopsie des *Laocoon* auf die Probe gestellt. Den Ansatzpunkt der Interpretation des *Gedancken-Laocoons*, das Nicht Zu Sehende zum zentralen Argument für den idealen Gehalt und die idealistische Struktur der antiken Kunst zu machen, stellt die massive Präsenz der realen *Laocoon*-Statue als Körper in Frage. Winckelmann rekurriert auf das Konzept ‘Ausdruck’, um die Körperlichkeit der Statue in das hermeneutische Modell zu integrieren. In den *Gedancken* hatte er ihm unter dem rhetorischen Begriff ‘Parenthyrsos’ eine auf tendenzielle Ausdruckslosigkeit gerichtete Wendung gegeben,²⁵² in Rom kehrt sich diese Bedeutung des Begriffs erneut um: ‘Ausdruck’ bezeichnet in der Beschreibung des Belvedere-*Laocoon* Expressivität generell, die grundsätzlich eine Bedrohung für die Schönheit der Statue darstellt.²⁵³ Der *Laocoon* wird von Winckelmann als das

²⁵²Vgl. 2.3.1.2. Übertreibungen.

²⁵³„Diese Expression zeigt so deutlich die Historie des Laocoon an, daß [es] unmöglich wäre diese besser zu exprimieren. Aber die Schönheit der g[ant]zen Figur ist dadurch nicht verdorben, sondern vermehret.“ (Florentiner Manuskript, S. 10.) In den *Gedancken* hatte die besondere Wendung von Winckelmanns Parenthyrsos-Begriff die Materialität und Expressivität von Körper und Statue *Laocoon* gegen die Intention der Interpretation als das grundsätzliche Problem der idealistischen Hermeneutik Winckelmanns betont. In der *Geschichte der Kunst des Al-*

klassische Paradigma für die harmonische Verbindung von Schönheit und Ausdruck beschrieben. Diese Qualität spricht gegen die Zweifel an der Zuschreibung und damit an der Bedeutung der Statue.

Winckelmann schränkt den Terminus 'Ausdruck' auf Expressivität ein. In der kunstkritischen Tradition werden unter diesem Oberbegriff die Emotionen der einzelnen Figuren eines Kunstwerks wie dessen nicht-diskursiver Gesamteindruck diskutiert. Mimik und Gestik gehören in der konventionellen Bedeutung des Begriffs immer zu seinem Bereich, selbst wenn Gesicht und Körper ruhig dargestellt sind. Die Schönheit eines Kunstwerkes und sein Ausdruck liegen theoretisch und terminologisch nicht auf derselben Ebene.²⁵⁴ Bei Winckelmann ist Bewegungs- und Ausdruckslosigkeit als Form beziehungsweise als Ausdruck von Ruhe gerade nicht Ausdruck sondern eine zentrale formale (und Bedeutungs-)Qualität von Schönheit. Die in der Rekonstruktion des hermeneutischen Modells der *Gedanken* festgestellte Renormierung und Reidealisierung der kunstkritischen Terminologie wird vor den realen Objekten beibehalten. Die Anpassung an die Empirie führt zur weiteren Systematisierung, an deren Ende die Stil-Kunstgeschichts-

terthums formuliert Winckelmann das Spannungsverhältnis von Ausdruck und Schönheit, dem eigentlichen Zweck der Kunst, explizit. 'Ausdruck' ist demzufolge immer in der Gefahr, häßlich zu sein, weil er Individualität und Realität bedeutet; vgl. GKA, S. 167-172.

²⁵⁴Zu den verschiedenen Stadien der Diskussion um die 'expression(s)' in der französischen Kunsttheorie des 17. u. 18. Jhdts. und ihrer wichtigen Rolle für die 'Verwissenschaftlichung' und 'Entidealisierung' der Kunstkritik und die Autonomisierung der Kunst vgl. Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz: 1991, insbes. S. 29-72 u. S. 306-340. Für die klassizistische Position der Akademie stellt sich 'expression' oberflächlich als dasselbe Problem wie bei Winckelmann dar: Es taucht in der Diskussion als idealistische Abwehr der 'realistisch-mimetischen' Positionen von Junius und Leonardo auf. Die Kodifizierung der 'expression(s)' in Le Bruns *Conférence sur l'Expression générale et particulière* (vorgetragen 1668/ publiziert 1698) stellt dann aber nicht einen Katalog gemäßigter und idealer Gefühle und ihrer körperlichen Ausdrucksformen dar, sondern gibt ein auf Descartes' *Les Passions de l'âme* basierendes System der Gefühle, in dem das Gesicht in seine einzelnen expressiven Zonen und Elemente aufgeteilt wird. Es entsteht „eine Art Baukastensystem der Gesichtsteile“ (Kirchner, *L'expression des passions*, S. 36), eine Methode zur überindividuellen (Re-)Konstruktion von Affekten bzw. deren Ausdruck, die von ihren idealistischen Kritikern nicht wegen der Fülle und Detailliertheit ihrer Formen, sondern wegen der fehlenden Differenzierung in „caractère“, d.h. die jeweiligen Bedingungen des Mediums (Alter, Geschlecht, Form, Zivilisationsgrad und humoralpathologische Grunddisposition des Gefühlsträgers) beanstandet wird. De Piles' koloristische, am Betrachter orientierte Konzeption verschiebt dann die 'expression' aus den Figuren auf das Kunstwerk und die Farbe, er propagiert nicht die weitere Systematisierung der Affekte als Realitätssteigerung. Winckelmann kritisiert Le Bruns Gesichter wegen ihrer expressiven Typisierung der Affekte; vgl. GKA, S. 171-172. Rationalistisch-idealistische Typisierung und sensualistische Psychologisierung fallen in Winckelmanns systematischer Gegenüberstellung von (idealer) Schönheit und (realistischem) Ausdruck zusammen, eine theoriehistorisch von Caylus und Diderot, praktisch von Greuze markierte Position. Die Wendung zu einem verhältnismäßig emotionslosen und auf formale Vereinheitlichung setzenden Darstellungsmodus in der (prä-)revolutionären Historienmalerei Jacques-Louis Davids bei gleichzeitiger Pathetisierung steht in der Linie der von Winckelmann formulierten anti-expressiven (neo-)klassizistischen Position; vgl. Kirchner, *L'expression des passions*, S. 341-361.

schreibung steht. In der *Laocoon*-Beschreibung des Florentiner Heftes wird „Ausdruck (expression)“ zur exklusiven Domäne realistischer Darstellung vor allem des Körpers. Dessen Verhältnis zur Schönheit, die Bestimmung des Expressivitäts- und Realismusgrenzwerts der idealen griechischen Kunst klärt Winckelmann am *Laocoon* endgültig.

Um diesen Wert zu bestimmen, muß das Schöne des *Laocoon* von seinem Ausdruck getrennt werden. Winckelmann rekonstruiert dafür ein Standardmodell der griechischen Körperdarstellung:

„Die Alten haben insgemein gesucht den Leib als die größte Maße am gantzen Körper nicht durchzuschneiden mit anderen Gliedern, wenn es hat seyn können: zum wenigsten haben die alten und geschicktesten Griechen allezeit dieses beobachtet und haben den thorace groß gehalten, die Brust stark, den Rippen Schlus erhaben und durch diesen Stil ist auch diese Figur [charakterisiert].“ (Florentiner Manuskript, S. 10.)²⁵⁵

Der Körper gibt durch seine natürlichen Proportionen seine ideale Darstellungsweise selbst vor. Die Bildhauer des *Laocoon* halten sich an diesen natürlichen Kanon der idealen Körperdarstellung, der zum Hintergrund der Elemente wird, die den „Ausdruck“ bilden: Angezogene, starre Sehnen, geschwollene Muskeln und Adern drücken „die Angst und Wallung“ aus, die den Kern der *Laocoon*-Geschichte ausmachen.²⁵⁶ Ihre Kontorsionen verändern nichts an der basalen Ganzheit und Einheitlichkeit des Körpers, sie werden ihm hinzugefügt. Von den Windungen, die der ganze Körper vollführt, ist nur in einer die Einheitlichkeit der Bewegung betonenden Formulierung die Rede:

„Man siehet in dieser g[ant]zen Figur von der Zehe bis auf die Schulter und im Gesicht die Angst und Wallung in dem Körper.“ (Florentiner Manuskript, S. 10.)

Winckelmann erklärt die Herausgehobenheit von Muskeln, Sehnen und Adern, die tendenziell doch die Einheitlichkeit des Leibes durchschneiden, physiologisch. Damit werden sie zwar als gestalterische Elemente des Ausdrucks im *Laocoon* benannt, mit der Reduktion der verschiedenen Formen und Linien auf die Physiologie des Affektes wird ‘Ausdruck’ damit jedoch zur Domäne der rein technischen, eben ‘einfachen’ Nachahmung, die hier auch das physiologische Wissen

²⁵⁵In den ANMERKUNGEN ZU DEM LAOCOON, Ergänzungen Winckelmans zu den Beschreibungen im selben Heft, beschreibt er auch den klassischen Muskel: „An keiner Statue unter den Alten siehet man ein solches Verständniß der Muskel. Insgemein ist ingleich [?] breite Muskeln gestellt: diese sind bey ihrem Anwachs erhaben und ein gleichsam erhobener Rand zeigt den Anfang der Wirkung ihres Fleisches: das Mittel derselben ist allezeit flach.“ (Florentiner Manuskript, S. 31.)

²⁵⁶Vgl. Florentiner Manuskript, S. 10.

umfaßt. Die gestalterische Leistung der griechischen Künstler besteht im Abstandnehmen von einer vollständig realistischen Darstellung des Todeskampfes, die in seiner Reduktion auf den körperlicher Vorgang bestünde, der kreative Akt besteht in der Bestimmung des akzeptablen Abweichungsgrades von der „Schönheit der g[ant]zen Figur“ (Florentiner Manuskript, S. 10).

Die auffällige Materialität dieses Statuenkörpers, die detaillierte und betonte Darstellung von Muskeln, Sehnen und Adern, überführt Winckelmann durch die Gegenüberstellung von ‘Schönheit’ und ‘Ausdruck’ in den konkreten anatomisch-physiologischen Körper als expressive Einheit und den idealen Körper als Form der Schönheit. Körperlichkeit, eine Körper betonende Darstellungsweise wird zum Index für Realismus und Expressivität. Deutlich sichtbare Adern und Muskeln wollen etwas sagen, – sie sagen vor allem, daß sie etwas sagen wollen. Sie liegen als äußere Schicht über dem eigentlichen idealen Kern der Statue, ihrer Schönheit, die sie qua Differenz betonen. Ihre Erfäßbarkeit als gestalterische und visuelle Elemente beschränkt sich auf ihre Zeichenfunktion für ‘Ausdruck’, nicht auf ihre Funktion als Konstruktionselemente der spezifisch formalen Struktur der Figur. Die Faktur der Statue bildet konsequenterweise die äußerste Schicht des Ausdruckes. Der Marmor, aus dem die Statue besteht, ist in Winckelmanns Wahrnehmungsprotokoll ihre äußerste Schicht, die noch auf den Muskeln und Sehnen liegt.²⁵⁷ Den genauen Inhalt dieses ‘Ausdrucks’ liefert die der Statue zugrundeliegende ‘Historie’, von der aus der Interpret die Bedeutung der Körperzeichen identifiziert. Außerhalb dieser Funktion existieren keine körperlichen und formalen Details des *Laocoon*.

Etwas anders sieht es in bezug auf das Gesicht des *Laocoon* aus: Winckelmann geht es Schritt für Schritt, fast Muskel für Muskel durch. Während er für die Beschreibung des Körpers ein eher generalisierendes Vokabular verwendet, benutzt er für das Gesicht Begriffe, die noch Auge, Nase und Mund in kleinere Elemente zerlegen:

„Die Stirn ist <kurtz und> klein, sehr aufgeschwollen, ohne Runtzeln: die Augenbrauen sind mit einer herrlichen expression in die Höhe und zusammen gezogen: die Augenlieder sind von dem aufgeschwollenen oberen Augen=Fleisch fast bedeckt [.] die Augen klein worden. [...] Die Backen sind aufwärts gezogen und helfen die unteren Augenlieder in die Höhe zu drücken. Die Nase ist überhaupt schwülstig: Die Nüsten sind zwar aufgeblasen, eine Art von Zorn anzudeuten, z[u]gl[eich] ist auch die Nase zusammengezogen über die Nüsten, so daß es dadurch eine herrliche Expression der Angst in w[e]ll[cher] der Mensch sich befindet,

²⁵⁷ „Sie ist gantz mit dem Meißel ausgearbeitet ohne Raspel und ohne geschliffen zu seyn. Man siehet die Meißel-Streiche mit der größten Behutsamkeit nach der Form der Muskeln und Adern geführet.“ (Florentiner Manuskript, S. 11.)

giebet, auch dadurch unterscheidet sich über die Maßen wohl das Gebein der Nase von dem knorplichen und fleischigten Theil.“ (Florentiner Manuskript, S. 10.)

Im Gegensatz zum *Gedancken-Laocoon*, dessen Gesicht durch das Nicht-Schreien, und durch die Differenz zum schmerzgezeichneten Körper zum locus dessen wird, das Winckelmann nun als das ‘Ideal’ bezeichnen würde, ist das Gesicht des *Belvedere-Laocoon* das Zentrum der Expressivität und der detaillierten Beschreibung. *Laocoon* schreit zwar immernoch nicht, sondern klagt,²⁵⁸ von Ruhe oder sogar Seelengröße ist in der Beschreibung aber nicht mehr die Rede. Sie betont statt dessen die Verzerrungen und Verkrampfungen des Gesichts, indem sie vor allem mit Bewegung anzeigenden Verben arbeitet. Der *Belvedere-Laocoon* kann nicht schreien, weil physiologisch großer Schmerz auch den Mund verkrampft. Schmerz, Angst und Zorn bilden sich in der Gesichtsmuskulatur ab, Winckelmann lokalisiert die einzelnen Affekte sogar in bestimmten Muskeln. Die Differenz zwischen Körper und Gesicht in der Genauigkeit der Beschreibung etabliert das Gesicht der Statue erneut als privilegierten locus des Ausdrucks, nun aber beschränkt auf das Verfahren der Beschreibung.

Die zentrale Differenz für die hermeneutische Erschließung der Statue ist die zwischen ‘Schönheit’ und ‘Ausdruck’. Der auffällige, anatomisch-physiologisch korrekt wiedergegebene mimische Bewegungsapparat liegt als expressive Maske auf der schönen Grundform des Gesichts.²⁵⁹ Die Verzerrungen durch Muskeln und Sehnen bedeuten auf der konkreten thematischen Ebene Leiden, Angst und Zorn, auf der formal-gestalterischen Ebene der Statue als Kunstwerk zeigen sie ‘Ausdruck’ an. Gesicht und Körper verhalten sich als Pars pro toto zueinander, aus dem *Torso Belvedere* kann Winckelmann deswegen den Kopf genau rekonstruieren.²⁶⁰ Der fast ausdruckslose *Apollo Belvedere* wird in der Beschreibung kaum in Gesicht und Körper differenziert.

3.2.3. Anatomie und Physiologie als natürliches Formenvokabular des Körpers
Vergleicht man die Statuen-Aufnahmen im Florentiner Manuskript in bezug auf das verwendete Vokabular, zeigt sich, daß Winckelmann anatomische Termini benutzt, um die Statuenkörper differenziert und genau zu bestimmen. Vor allem

²⁵⁸ „Der Mund ist zwar offen aber auf eine Art so mehr ein ängstliches Klagen und Schmerz ausdrückt als ein starkes Schreien.“ (Florentiner Manuskript, S. 10.) Das tut er zwar auch in den *Gedancken* (vgl. KS, S. 43), nur betont Winckelmann dort das Nicht-Schreien als Ausdruck für Ruhe und Seelengröße.

²⁵⁹ „Die gantze Physiognomie des Gesichts scheint als ob sie einem Neptun oder Jupiter fast ähnlich wäre und nur durch die expression verändert, [...]“ (Florentiner Manuskript, S. 11.)

²⁶⁰ In der dritten *Torso*-Beschreibung des Florentiner Manuskriptes, S. 20.

die Aufzeichnungen zum *Apollo* und *Torso*, deren Körper ausdrücklich als übermenschlich bestimmt sind, zeichnen sich durch extensiven Rekurs auf anatomisches Vokabular und anatomisches Wissen aus. Für die Aufzeichnung der tatsächlichen Gestalt der Statue übernimmt der anatomische Diskurs die Funktion eines differenzierten und differenzierenden begrifflichen Instrumentariums der Formanalyse. Die Identifizierbarkeit von Anatomie und künstlerischer Gestaltung beziehungsweise Form des Kunstwerks zeigt, daß es sich bei der anatomischen Terminologie wie sie von Winckelmann verwendet wird, nicht um eine neutrale Beschreibungssprache handelt. Sie basiert auf einem Modell des natürlichen Körpers, das durch die Abbildung der Körper/Materie-Geist-Dichotomie auf die organischen und physiologischen Funktionen entsteht. So wird nicht nur der Kopf vom Rest des Körpers getrennt, auch der kopflose Körper selbst wird in Zonen eingeteilt, deren symbolische Bedeutung sich nach der Lokalisierung höherer lebenswichtiger Funktionen (vor allem Atmung und Herzschlag) richtet. Wichtige organische Funktionen und große Körperteile korrespondieren. So beherbergt der Brustkorb die lebenswichtigsten Organe, die großen Muskelstränge an Lenden und Bauch sind für die Grundbewegungen zuständig.²⁶¹ Die Gestalt des Körpers wird durch seine natürlichen Funktion bestimmt, die eine immanente Hierarchie der Notwendigkeit beziehungsweise des Überflusses beinhaltet. Der ideale Körper läßt sich nach diesen Proportionsregeln konstruieren, die jeder reale Körper qua anatomischer Form als ideale Konstruktionsanweisung enthält.

Die Anatomie ist die Wissenschaft von der natürlichen Form des idealen Körpers.²⁶² Die Verwendung von Termini wie „*musculus pectoralis*“, „*humerus*“, „*Thorax*“ oder „*Mönchs[-]Kappen[-]Muskel*“ in den Beschreibungen des *Apollo* und des *Torso Belvedere* und die zurückhaltende Verwendung anatomischer Fachausdrücke in der *Laocoon*-Beschreibung ist ein Effekt dieses Anatomie-Konzepts. In der anatomischen Aufnahme der übermenschlichen Körper von *Apollo* und *Torso* rekonstruiert Winckelmann den schönen Standard idealer Kör-

²⁶¹Vgl. Florentiner Manuskript, S. 21.

²⁶²Winckelmann operiert damit im Mainstream des Selbstverständnisses der Anatomie des 18. Jahrhunderts, und. zum idealistisch-normativen Charakter der Anatomie als prononciert empirischer Wissenschaft seit Vesalius' *De Humani Corporis Fabrica* vgl. Roberts, K.B. u. Tomlinson, D.W., *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustrations*, Oxford: 1992, S. 125-135, S. 320-329 u. S. 364-367. Antike Statuen werden nicht nur als ikonographische Quellen für anatomische Zeichnungen benutzt, sie fungieren auch als Verkörperung der wahren Natur und ersetzen die Autorität der antiken Schriften. Mit der Institutionalisierung der Künftlerausbildung in Akademien wird die (kunst-)theoretische Gleichsetzung von Natur und Antike im Zeichnen nach dem antiken Modell, Proportionslehre und Anatomieunterricht zum kunstpraktischen Standard; vgl. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, S. 84.

perdarstellung.²⁶³ Das graduelle Abweichen im *Laocoon* durch das Hervortreten anatomischer Details läßt ihn deswegen für die Beschreibung der schönen körperlichen Grundform auf das anatomische Vokabular zurückgreifen, die aufgeschwollenen Adern, Muskeln und Sehnen dagegen fallen als expressive Zeichen in den Bereich der Physiologie. Als Wissenschaft von den organischen Vorgängen partizipiert die Physiologie einerseits am idealen Modell des natürlichen Körpers, das auch der Anatomie zugrunde liegt, andererseits beschreibt sie den menschlichen Körper als bedürftig und nicht-abgeschlossen. Die vitalen Körperfunktionen beziehungsweise die von ihnen in den Körper gezogenen Bahnen führen auch seinen Tod ein. Die physiologischen Zusammenhängen begründen die Lesbarkeit von Sehnen, Muskeln und Adern als ‘Ausdruck’ und liefern die Lektüregeln. Für die Bestimmung der Schönheit des Körpers dagegen bildet die Physiologie eine Art negativen Maßstab: Je weniger sichtbar die organischen Funktionen, desto schöner der Körper.²⁶⁴

²⁶³Die impliziten Organismus- u. Einheitskonzepte der Anatomie haben fast mehr Anteil an der Konstruktion dieser idealen Körpernorm als die ästhetische Qualität der Statuen, denn in beiden Fällen handelt es sich um ‘Versehrte’: Die *Apollo*-Statue ist anatomisch inkorrekt, dem *Torso* fehlen natürlich die Extremitäten. Gegen die auf seine anatomische Inkorrektheit verweisende Kritik an der Qualität des *Apollo* argumentiert Winckelmann selbst anatomisch: Die linke Brust- und Schulterpartie mit der Insertion von „musculus pectoralis“ (d.i. der Brustmuskel) am „humerus“ (d.i. der Oberarmknochen) lasse bei gehobenem Arm den Brustmuskel größer erscheinen; vgl. Florentiner Manuskript, S. 6. Die anatomische Erklärung ist richtig, als Form des Natürlichkeitsarguments impliziert sie eine Interpretation des *Apollo* als Mißgeburt und nicht als nicht ganz gelungenes Kunstwerk. Im *Apollo*-Hymnus der *Geschichte der Kunst* verschwindet mit dem materialen Statuenkörper auch dessen dislozierte Schulter. In der *Torso*-Beschreibung wimmelt es geradezu von anatomischen, vorwiegend deutschem Vokabular: „Rückgrad“, „Gewerck-Beine“, „Mönchskappen[-]Muskel“, „Ocromium“ (richtig: Arcromium), „Schlüssel[-]Bein“, „Kuckucks[-]Bein“, „heiliges Bein“, „Thorax“, „Lenden Muskel“, „Brust-Muskeln“, „Sägenförmige Muskeln; vgl. Florentiner manuskript, S. 20f. Winckelmann rekonstruiert in der dritten *Torso*-Beschreibung den verlorenen Kopf der Statue, nicht das aus dem Vorhandenen durch die Muskelfunktionen relativ unspekulativ zu erschließende Sitzmotiv: „Die gröste Regel der Kunst, so die Alten Griechen zum Vorzug gehabt ist die Vollkommenheit in der Gleichförmigkeit aller ihrer Umriße, nach diesem Körper also müste nothwendiger Weise ein leichter Kopf [folgen], <so wie > weil der Leib schlanck ist; die Stirn müste feist seyn, weil alle Muskeln des Körpers sich so verhalten.“ (Florentiner Manuskript, S. 20.) Nach diesem analogischen Verfahren rekonstruiert Winckelmann dann den gesamten Kopf, von den Schädelknochen bis zur Haut. Sein anatomisches Vokabular stammt aus dem *Compendiösen doch vollkommenen Anatomischen Handbüchlein des Chr. H. Keil, Phil & Med. Doct. Wie auch Phys. Ordinario der Stadt Wunsiedel*, Ausgabe Augsburg 1761; vgl. M. Kunze. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript, S. 128.

²⁶⁴Am Ende der anatomischen Aufnahme des *Apollo Belvedere* im Florentiner Heft erklärt sich Winckelmann dessen signifikantes Abweichen von der männlichen anatomische Realität zugunsten weicher, runder Formen typologisch: „Es ist bey den Alten ein allgemeiner Gebrauch gewesen, die schönen und zarten Gottheiten nicht nach der Wahrheit so vil als nach der Idee zu machen. [...] Sie haben vermieden das sehnigte Fleisch anzumerken und haben die Fügungen der Glieder fast als ohne Sehnen gemacht, ohne Zweifel um dadurch eine größere Zärte und Schönheit auszudrücken. Da über dieses die Sehnen und starke Muskeln Theile sind, so gleichsam der Menschlichen Nothdurft zugehören. [...] Ja so gar haben sie nie Adern auf ihre Gottheiten gemacht.“ (Florentiner Heft, S. 9.) In der Passage zum *Apollo* in der *Geschichte der*

Für die protokollarischen Zwecke der Statuen-Beschreibungen im Florentiner Heft recurriert Winckelmann neben den antiquarischen und philologischen Methoden auf den anatomischen und physiologischen Diskurs. Die körperliche Realität der Statuen und die Notwendigkeit, sie zu erfassen, scheint ihn zwangsläufig zu den zeitgenössischen wissenschaftlichen Disziplinen zu führen, die sich als programmatisch empirisch verstehen. Er findet dort ein Vokabular vor, das es erlaubt, den Körper als einen funktionalen Zusammenhang von Einzelementen detailliert zu erfassen. In der Kombination mit den antiquarischen und philologischen Verfahren, mit denen er Erhaltungs- beziehungsweise Restaurationszustand der Statuen, ihre Thematik und ihre Provenienz zu bestimmen sucht, erhält Winckelmann in den Notizen zu den Statuen des Belvedere-Hofs eine Aufnahmetechnik, die die Statue unter den zentralen Gesichtspunkten Gestaltung, Thema, Zustand und Provenienz differenziert erfasst. Im anatomisch-physiologischen Vokabular als privilegiertem Instrument der visuell-formalen Beschreibung antiker

Kunst des Alterthums wird dieser Befund in die Stilisierung zum „höchsten Ideal der Kunst“ integriert, vgl. GKA, S. 392. Zu Winckelmanns physiologischen Kenntnissen vgl. Élisabeth Décultot, Winckelmann Naturaliste. L'Histoire naturelle et la naissance de l'histoire de l'art, S. 187-191. In: Dix-Huitième Siècle 31, 1999, S. 179-194. Sowohl die Datierung der physiologischen Notizen Winckelmanns in die Zeit der philologischen Exzerpierung in der Bünauschen Bibliothek als auch ihr etymologischer Kontext (und die Versuche in Selbstmedikation) lassen eine direkte theoretische Abhängigkeit der römischen Autopsie-Berichte von der deutschen Papier-Physiologie, wie sie von Décultot angenommen wird, eher unwahrscheinlich erscheinen. Mir scheint das Verhältnis besser als lose Koppelung zu beschreiben: Winckelmann greift für empirische Deskriptionsprobleme auf die Wissenschaft zu, die in der Wissensordnung um 1750 qualitative Veränderungen von Körperzuständen erfaßt. Eine konservative Einschätzung von Winckelmanns medizinisch-physiologischen Exzerpten und ihrem philologischen Charakter findet sich bei Joseph Wiener, Winckelmann und Hippokrates. Zu Winckelmanns naturwissenschaftlich-medizinischen Schriften. In: Gymnasium 60, 1953, S. 149-167. Für eine Konzeptualisierung von 'Ausdruck' als Körperphänomen, das die Seele zum Vorschein kommen läßt und gleichzeitig verstellt, ist die Physiologie das zeitgenössische Standardmodell, sowohl in der mechanistischen als auch in der vitalistischen Version, vgl. Karl E. Rothschuh, Physiologie. Der Wandel ihrer Konzepte, Probleme und Methoden vom 16. bis 19. Jahrhundert, Freiburg u. München: 1968, S. 18 u. S. 152-163. Näherhin zum Zusammenhang von Physiognomik und Physiologie um 1750: Rüdiger Campe, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen: 1990, S. 423-465. Campe kann zeigen, daß in der Dynamisierung der Physiognomie durch ihre Physiologisierung um 1750 die auf dem klassischen Repräsentationsparadigma beruhende Affektsemiotik in ihr Extrem geführt wird; die neue Physiologie selbst ein Regime eindeutiger Bedeutungszuordnungen ist; vgl. a.a.O., S. 379. Winckelmanns Entgegensetzung von Schönheit als Form der bewegungslosen Einheit und Ausdruck als körperliche Bewegung bzw. Affekt entspricht dem Modell des commercium mentis et corporis in der Wolff'schen Schulphilosophie, wobei die Seele der Position 'Schönheit', der Körper der Position 'Ausdruck' entspricht. In der vollkommenen Selbst-Repräsentation wird der Körper als Ausdruck der Seele durchsichtig, Seele und Körper, Bedeutung und Zeichen fallen zusammen a.a.O., S. 468-471. An dieser Schnittstelle von rhetorisch-poetischer und philosophisch-anthropologischer „Lese-Schreibbarkeit an Menschen“ tritt in Campes Rekonstruktion des 'Übergangs' von Rhetorik zur modernen Hermeneutik das „Literarische“ als dieser Übergang auf; vgl. a.a.O., S. XII-XV. Im Hinblick auf Winckelmann wäre der Terminus auf das 'Ästhetische' hin zu erweitern.

Statuen ist nicht nur der Körper als plastische Grundform impliziert, in den Statuenkörper, der scheinbar nur beschrieben wird, wird ein ideales Modell von Körper eingezeichnet: Der Körper ist das natürliche Modell für den wahren Zusammenhang von Geist und Materie beziehungsweise Stoff, das von der Statue zum Vorschein gebracht wird.

In der Funktionalisierung von Anatomie und Physiologie für die Erfassung der plastischen Formen, aber auch in den wenigen spezifisch bildhauertechnischen Befunden operiert Winckelmann schon in den nicht-öffentlichen Autopsie-Berichten aus dem Belvedere-Hof mit dem Schema 'Ideal – Kunst – Gelehrsamkeit',²⁶⁵, genauer: Das als Form wissenschaftlicher Statuenbeschreibung profilierte Schema hat seinen konkreten Ursprung als hermeneutische Methode in den Wahrnehmungsprotokollen des Belvedere, deren Perspektive auf die Statuen von der fast anschauungsfrei entwickelten idealen Konzeption der *Gedancken über die Nachahmung* bestimmt ist. Deren anthropologische Herleitung der schönen griechischen Statuen aus den schönen, weil natürlichen griechischen Körpern wird durch die anatomisch-physiologische Argumentation des Florentiner Manuskriptes aufgenommen und modifiziert. Das griechische plastische Ideal selbst erfährt darin eine Differenzierung in 'schön' und 'expressiv', die sich beide als jeweils spezifische Abweichungen von der anatomischen Norm beschreiben lassen. Das Zusammenspiel von anatomischer Korrektheit und „[,] edle[r] Einfalt und [] stille[r] Größe“ macht aus Einförmigkeit und Ungeteiltheit, Idealisierung und Abstraktion die Grundlage einer Ikonographie der antiken Körperdarstellung, die in nuce das Konzept der Stil-Kunstgeschichte der *Geschichte der Kunst des Alterthums* enthält.

Das Zusammenfallen von Körper und Statue in der idealistischen Hermeneutik ermöglicht den Rückgriff auf das Vokabular von Anatomie und Physiologie für die visuell-formale Analyse. Die Untersuchung der künstlerischen Form zerfällt so in zwei Teile, die auf verschiedenen Ebenen innerhalb von Winckelmanns methodischer Hierarchie angesiedelt sind: In den Bereich des Ideals, das durch den eigentlichen hermeneutischen Akt erschlossen wird, fallen die metaphorisierbaren, idealen anatomischen beziehungsweise physiologischen Konzepte, vor allem die Vorstellung vom Körper als einem durch Notwendigkeit geregelten organischem Ganzen. In den Bereich der Kunst fällt die anatomisch-physiologische Korrektheit des Details. Die formale Analyse des Kunstwerks ist der Erschließung seiner Bedeutung, seiner Idee, immer nachgeordnet. Die Statue

²⁶⁵Vgl. Brief an Bianconi, WB I, nr. 161, S. 247, und dazu Kap. Genese der *Geschichte der Kunst des Alterthums* im Belvedere-Hof.

als reale, künstlerisch gestaltete Form ist nur als Träger der Idee, als ihre Metapher analysierbar, das künstlerische Verfahren selbst wird zur Metapher des Verhältnisses von Idee und Materie, Form und Stoff. Geschwollene Adern, prononcierte Muskulatur und nur mit dem Meißel geglätteter Marmor figurieren in Winckelmanns Hermeneutik der Statue Abstraktions- und Idealisierungsgrade. Realität und Materialität des Statuenkörpers wird im hermeneutischen Akt betont und aufgelöst.

Die Konfrontation des hermeneutischen Modells der „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe der Griechischen Meisterwercke“ mit der römischen Empirie, vor allem die Konfrontation des *Laocoon* als der paradigmatischen Figur dieses Modells mit der konkreten Realität der *Laocoon*-Skulptur im Belvedere-Hof führt zur Spezifizierung und Differenzierung des hermeneutischen Verfahrens. Winckelmann entwickelt eine Methodenhierarchie, die der Analyse der visuell-formalen Aspekte der Statue wie auch ihrer philologischen Untersuchung innerhalb der hermeneutischen Erschließung ihres idealen Sinnes einen definierten Platz einräumt. Die ideale griechische Kunst selbst bleibt von dieser Differenzierung nicht unberührt: Sie wird zu einem Raum, in dem es Formen des Ideals gibt, Stile des Körpers und der Darstellung. Sie markieren die Grade der Realisierung und Verfehlung von Ideal und Kunst.

3.3. Stil: System als Geschichte, Geschichte als System

Eine erste Version der *Geschichte der Kunst* verfaßt Winckelmann von 1757 bis 1759. Obwohl er sie bis zur ersten Veröffentlichung 1764 noch mehrmals umschreibt und bis zu seiner Ermordung 1768 weiter umschreiben wird, ändert er an ihrem Konstruktionsprinzip nichts mehr. Auf einen systematisch-theoretischen Teil, in dem die antike Kunst als organische Abfolge von Stilen beschrieben wird, also nach dem „Ideal“, folgt der historische, der mit der Korrelation von Stilgeschichte und politischer Geschichte auch die ausführliche Beschreibung und Datierung der kanonischen antiken Kunstwerke enthält.²⁶⁶ Als Beschreibung des

²⁶⁶Zu den Konstanten der ‘Verfassungsgeschichte’ der *Geschichte der Kunst des Alterthums* vgl. C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen III, S. 117-128. Eine erste Disposition gibt Winckelmann Mitte August 1757, vgl. Brief von Hagedorn an Nicolai als Herausgeber der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (WB I, nr. 183, S. 293) und Winckelmanns Brief an Wille (WB I, nr. 184, S. 295), der auch eine fortgeschrittene Version der *Apollo*-Beschreibung für den zweiten Teil der *Geschichte der Kunst des Alterthums* enthält (a.a.O., S. 296). Nach diversen Querelen mit seinem Verleger Walther, die die Veröffentlichung 1759/1760 verhinderten, aber die Einarbeitung neuer Erkenntnisse vor allem über die neapolitanischen Ausgrabungen ermöglichte, schreibt Winckelmann zwar im Januar 1761 an Geßner

antiken Kunst-Corpus folgt die *Geschichte der Kunst des Alterthums* dem für die Beschreibung der Belvedere-Statuen entwickelten Verfahren, zuerst das eigentliche Wesen der Kunst, ihr 'Ideal', und danach ihren empirisch-realen Aspekt darzustellen.

Die 'Vermengung' von normativ-systematischem und historischem Ansatz in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist die methodische Konsequenz aus Winckelmanns idealistischer Hermeneutik, die die griechische Kunst als Ideal immer wieder in die Realität der übriggebliebenen antiken Skulpturen einzuschreiben hat.²⁶⁷ Die Rekonstruktion des griechischen Ursprungs der ethisch-ästhetischen Norm produziert erst einen homogenen historischen Zeitraum, der durch die stufenweise Abfolge von Annäherungen an das und Abweichen von dem Kunst-Ideal konstituiert wird. Die zweiteilige Konstruktion der *Geschichte der Kunst des Alterthums* spaltet die antike Kunst in ein ideales Inneres, das 'Wesen der Kunst',²⁶⁸ das sich in der Stilentwicklung historisch entfaltet, und in eine reale äußere Geschichte der griechischen Staaten, die die materiale und empirische Entsprechung und Grundlage für diese Selbstbewußtwerdung der griechischen Kunst bildet. Die anthropologischen Ursprungstheorien, pedantischen Schönheitskataloge und mechanisch-technischen Befunde innerhalb der immanenten Kunstgeschichte des Ideals und die Suspendierung des historischen Rasters sowie der Verfallslogik der antiken Geschichte in den cameo-artigen idealen Statuenbeschreibungen im historischen Teil wiederholen die hierarchische Dichotomie (System/ideal und Geschichte/real) des hermeneutischen Verfahrens mit jeweils entgegengesetztem Schwerpunkt:

„Die Geschichte der Kunst des Alterthums, welche ich zu schreiben unternommen

„Unterdeßen war diese Verwirrung mein Glück: denn ich machte ein neues Systema und warf die ganze Schrift um, auch aus Besorgnis, daß dieselbe möchte abgeschrieben seyn und ohne mein Wissen gedruckt werden können.“ (WB II, nr. 382, S. 115.) Tatsächlich ist die ursprünglich eher kurz konzipierte Schrift mit weiterem Material angefüllt worden. Ein Streitpunkt mit Walther war u.a. dieser geplante geringe Umfang. Winckelmanns Beschreibung der Umarbeitungen als primär konzeptionell im Brief an Geßner müssen auch vor diesem Hintergrund, – Geßner war ein weiterer möglicher Verleger der *Geschichte der Kunst des Alterthums* –, gesehen werden.

²⁶⁷ So schon Herder in seiner Beschreibung des Charakters der *Geschichte der Kunst des Alterthums*: „Winckelmanns Geschichte der Kunst sollte, wie er selbst sagt, nicht blos Geschichte, sondern Lehrgebäude der Kunst des Alterthums seyn und das ist sie, zumal dem Ersten Theil nach, ein historisches Lehrgebäude.“ (Johann Gottfried Herder, *Denkmal Johann Joachim Winckelmann*, S. 48.) Daß Herder schon den methodischen Zusammenhang von systematischem und historischem Zugriff auf das Material, den gleichzeitig unübersichtlichen und unvollständigen antiken Statuenwald, erklären muß, beweist Winckelmanns 'Erfolg'. Die epistemologischen Umstellungen sind so weit vorangeschritten, daß die Schnittstellen schon historisch sind.

²⁶⁸ Der Titel des ersten Teils der *Geschichte der Kunst des Alterthums* lautet „Untersuchung der Kunst nach dem Wesen derselben“ (GKA, S. [3]).

habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderung in derselben, sondern ich nehme das Wort **Geschichte** in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Dieses habe ich in dem Ersten Theile, in der Abhandlung von der Kunst der alten Völker, von jedem insbesondere, vornehmlich aber in Absicht der Griechischen Kunst, auszuführen gesucht. Der Zweyte Theil enthält die Geschichte der Kunst im engeren Verstande, das ist, in Absicht der äußeren Umstände, und zwar allein unter den Griechen und Römern. Das Wesen der Kunst aber ist in diesem sowohl, als in jenem Theile, der vornehmste Endzweck, [...] Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler, lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums, so viel möglich ist, beweisen.“ (GKA, S. [IXf.])

Der theoretischen Notwendigkeit und methodischen Zulässigkeit seiner hypothetischen Konstruktion ist sich Winckelmann, im Gegensatz zu zeitgenössischen Konkurrenz- und Parallelprojekten,²⁶⁹ bewußt:

„Muthmaßungen, aber solche, die sich wenigstens durch einen Faden an etwas Festen halten, sind aus einer Schrift dieser Art eben so wenig, als die Hypothesen aus der Naturlehre zu verbannen; sie sind wie das Gerüste zu einem Gebäude, ja sie werden unentbehrlich, wenn man, bey dem Mangel der Kenntnisse von der Kunst der Alten, nicht große Sprünge über viel leere Plätze machen will. Unter einigen Gründen, welche ich von Dingen, die nicht klar wie die Sonne sind, angebracht habe, geben sie einzeln genommen, nur Wahrscheinlichkeit, aber gesammelt und einer mit dem andern verbunden, einen Beweis.“ (GKA, S. XXIV.)

Winckelmanns Darstellung der griechischen Geschichte als Geschichte von Graden politischer Freiheit orientiert sich an dem im systematischen Teil der *Geschichte der Kunst* entwickelten viergliedrigem Stilschema: Die heroischen Zeiten

²⁶⁹Das gilt vor allem für Caylus und dessen stark technisch-handwerklich operierendes antiquarisches Connoisseur-Modell. Er versteht sein vergleichendes Verfahren als radikal induktiv und empirisch, der Verzicht auf apriorische Konstruktionen der antiken Kunstgeschichte ist programmatisch. Anstelle der angestrebten umfassenden Geschmack- und Kulturgeschichte der Antike stellt sein *Recueil d'Antiquités* eine Sammlung von Fallstudien und zahllosen Kupferstichen dar, deren stilistischer Zusammenhang von Caylus' Vorworten mehr postuliert als gezeigt wird. Das Pathos der Autopsie führt hier zum Verschwinden von inhaltlicher Beschreibung. Winckelmanns Stileinteilung in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in ägyptischen, etruskischen, griechischen und römischen Stil verdankt Caylus viel, seine idealistische Hermeneutik und Ästhetik problematisiert und präzisiert das Verhältnis von visuellen Fakten und theoretischen Hypothesen, so daß Winckelmanns Stilkonzept in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* über Caylus' Modell von zunehmender technischer und künstlerischer Verfeinerung hinausgeht. Winckelmann kann im Gegensatz zu Caylus aus Stil als klimatisch-geographischer Konstante mit begrenzter technischer Variationsbreite eine genetisch-historisch ableitbare Abfolge von Stilen machen. Zum wissenschaftsgeschichtlichen Stellenwert der *Geschichte der Kunst des Alterthums* als „récit ordonné“ im Verhältnis zu Caylus' Fallsammlung vgl. Alain Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, S. 258-262, Alex Potts, *Flesh and the Ideal*, S. 76-81, u. Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, S. 23-32. Über das komplizierte Verhältnis von Caylus und Winckelmann zwischen Konkurrenz, Intriganz und Anerkennung vgl. Samuel Rocheblave, *Essai sur le Comte de Caylus. L'homme-l'artiste-l'antiquaire*, Paris: 1889, S. 328-366.

vor allem der athenischen Polis nach den Perserkriegen und während der ersten Hälfte des Peloponnesischen Krieges sind der Schauplatz des „goldenen Alter(s) der Kunst“²⁷⁰ mit Künstlern wie Phidias und Parrhasius, die im großen und strengen Stil arbeiten. Die Zeit nach dem Peloponnesischen Krieg, in der Athen politisch entmachteter, aber befriedeter ist, bringt mit Praxiteles und Lysippos den schönen Stil hervor²⁷¹, der unter der Herrschaft der makedonischen Könige, die wegen ihrer asiatischen Eroberungszüge sich kaum in die innenpolitischen Zustände Athens einmischen, sanft, gefällig und weichlich zu werden beginnt²⁷². Nach dem Tod Alexanders wird die Kunst Privatsache einzelner Herrscher, mit der Eingliederung Griechenlands ins Imperium Romanum ist die Phase eklektischer Nachahmung, der Anfang vom Ende der griechischen Kunst, endgültig angebrochen.²⁷³

Das aus einem abstrakt formulierten Schönheitsbegriff abgeleitete Stilsystem erhält durch die Zuordnung zu Epochen der griechischen Geschichte erst seine eigentliche ästhetisch-ethische Bedeutung. ‘Gerade’, ‘hart’, ‘eckig’, ‘groß’, ‘schön’, ‘flüssig’ und ‘weich’ werden von formalen Gestaltungsmerkmalen zum Ausdruck und zur Darstellung ethischer und politischer Konzepte.²⁷⁴ Die geraden Linien und großen und einfachen Formen des hohen Stils korrespondieren mit der republikanischen Verfassung Athens und Spartas. Dieser vollständig auf Abstraktion und einem intellektuellen Schönheitsbegriff beruhende Stil repräsentiert das Selbstverständnis der Polis, die in den Denkmälern für die Helden der Perserkriege und für die Sieger in den olympischen Wettkämpfen sowie den großen Baukampagnen den idealen Staatsbürger und sich selbst feiert. Im „Ersten Theil“ werden die gestalterischen Intentionen des hohen Stils in Abgrenzung zur „Gratie“ des schönen Stils so zusammengefasst:

„Wenn nun der Grundsatz des hohen Stils, wie es scheint, gewesen ist, das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit, und entfernt von inneren Empörungen, in einem Gleichgewichte des Gefühls, und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzustellen, so war eine gewisse Gratie nicht gesucht, auch nicht anzubringen. Dieser Ausdruck einer bedeutenden und redenden Stille der Seele aber erfordert einen hohen Verstand.“ (GKA, S. 229.)

Die „äußeren Umstände“ dieses Darstellungsziels sieht Winckelmann im aufkommenden griechischen Selbstbewußtsein nach dem Sieg gegen die Perser:

²⁷⁰GKA, S. 331.

²⁷¹Vgl. GKA, S. 342-345.

²⁷²Vgl. GKA, S. 345f.

²⁷³Vgl. GKA, S. 384.

²⁷⁴Zu Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* als politisch-ethischem Konzept vgl. Eva Maek-Gérard, *Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, S. 42-48.

„Die Griechen fiengen an mit vermehrter Liebe gegen ihr Vaterland, welches so viel tapfern Männern Leib und Leben gekostet hatte, und nunmehr gegen alle Menschliche Macht gesichert scheinen konnte, eine jede Stadt auf Auszierung derselben, und auf prächtigere Gebäude und Tempel zu denken. Diese großen Anstalten machten die Künstler nothwendig, und gaben ihnen Gelegenheit, sich gleich andern größern Männern zu zeigen.“ (GKA, S. 326f.)

Die einfachen und großen Formen, der hohe Abstraktions- und Idealisierungsgrad der Körperdarstellung des hohen Stils hängen zwar morphologisch mit den harten, eckigen und expressiven Formen des älteren Stils zusammen, der den unberrschten Helden der homerischen Epen entspricht,²⁷⁵ konzeptionell handelt es sich aber um einen Sprung:

„Es muß die Griechen dieser Zeit nicht weniger, als einige wenige, die noch ihre Dichter kennen, in Erstaunen gesetzt haben, nach einem vermutlich vollkommenen Trauerspiele des Aeschylus [des Vetreter des älteren Stils in der Dichtung, CD], wenige Jahre danach einen Sophocles auftreten zu sehen, welcher nicht stufenweis, sondern durch einen unbegreiflichen Flug, das höchste Ziel menschlicher Kräfte erreicht hat. [...] Eben so einen Sprung wird die Kunst von dem Meister bis auf den Schüler, vom Ageladas bis auf den Polycletus, gemacht haben [...].“ (GKA, S. 328.)

Aus dem natürlichen ‘abstrakten Expressionismus’ des älteren Stiles konstruieren Künstler wie Polyklet und Phidias den Formenkanon des hohen Stils, der auf einem theoretischen, metaphysischen Schönheitsbegriff beruht. Für die Selbstbewußtwerdung der Kunst leisten sie damit dasselbe wie die solonischen Gesetze für die Selbstbewußtwerdung der Griechen als Nation. Beide Akte der Selbstkonstitution, der ideale und der historische, fallen im ästhetisch-ethischen Konzept des hohen Stils zusammen:

„Mit solchen strengen Begriffen der Schönheit fing die Kunst an, wie wohl eingerichtete Staaten mit strengen Gesetzen groß zu werden.“ (GKA, S. 230.)

Der schöne Stil entsteht äußerlich aus dem Abrunden der Ecken und Kanten des hohen Stils, das aus dessen einfachem und strengem Umriss eine wellenförmige, fließende Linie macht. Das Wesentliche dieser Veränderung besteht in der erweiterten Konzeption von Schönheit. Im schönen Stil wird dem abstrakten Schönheitsbegriff des hohen Stils, der in der natürlichen Harmonie von Teilen und Ganzem als Ausdruck der Seelenruhe besteht, durch den erneuten Rückgriff auf die Natur die Idee der Mannigfaltigkeit und der Sinnlichkeit hinzugefügt.²⁷⁶ Daß ein Maler, Parrhasius, als erster im schönen Stil gearbeitet hat, ist deswegen kein Zu-

²⁷⁵Vgl. GKA, S. 220-223.

²⁷⁶Vgl. GKA, S. 229-233.

fall. Auf struktureller Ebene entspricht die Gefälligkeit, Weichheit und Variationsbreite des schönen Stils der Funktion der Farbe im Verhältnis zur richtigen Zeichnung:

„Die Farbe trägt zur Schönheit bey, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebet dieselbe überhaupt und ihre Formen.“ (GKA, S. 147.)

Gegenüber dem hohen Stil zeichnet sich der schöne Stil nicht durch mehr Schönheit im eigentlichen Sinne aus, sondern durch Gefälligkeit. Die strenge Schönheit des hohen Stils, die dessen ethisch-intellektuellen Anspruch repräsentiert, wird durch die Reflexion auf die menschlichen Rezeptionsbedingungen eingängiger gemacht, die dadurch wiederum zivilisiert werden.

„Die Kunst philosophirte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt.“ (GKA, S. 233.)

‘Stil’ ist keine retrospektive Konstruktion, die Winckelmann aus der griechischen Kunstgeschichte herausliest beziehungsweise in sie hinein, sondern die historische Rekonstruktion des in der künstlerischen Produktion realisierten theoretischen Modells der idealen Schönheit, des Kanons schöner (Körper-)Formen. Kunstgeschichtsschreibung als Stilgeschichtsschreibung vollzieht die Selbstbewußtwertung der Kunst nur nach, die sich in den kanonischen Formen der kanonischen Statuen, im idealen Statuen-Corpus, realisiert hat. Im engeren Sinne stellen nur der hohe und der schöne Stil wirklich Stile dar, denn nur bei ihnen handelt es sich um gestalterisch-thematische Systeme, die auf Schönheit als theoretischem Prinzip aufgebaut sind. In ihnen realisieren sich die beiden Aspekte von Winckelmanns metaphysischem Schönheitskonzept: Größe, Erhabenheit, Einfachheit und Schönheit, Gefälligkeit, Mannigfaltigkeit.²⁷⁷ Die sehr lange Epoche des älteren

²⁷⁷Obwohl sich seine Konzeption und Verwendung von ‘Stil’ in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von der bis dahin üblichen Verwendung als Erkennungsmerkmal eines spezifischen Künstlers (im Sinne von ‘Manier’) und als Darstellungsmodi von Kunstgattungen unterscheidet, gibt Winckelmann keine Definition und vor allem keine Erklärung dieser Differenz. In einem Brief an Bianconi vom 22. Juli 1758, also noch in einem frühen Stadium der Arbeit an der *Geschichte der Kunst des Alterthums* bezeichnet Winckelmann Caylus als den ersten, der ‘Stil’ auf die antike Kunstgeschichte anwende, vgl. WB I, nr. 224, S. 394. Caylus identifiziert ‘dessein’, ‘manière’ und ‘style’, der für ihn das Ausdrucksäquivalent für den ‘Geschmack einer Nation’ ist. Er expliziert die philologisch-rhetorische Abkunft seines Stilbegriffs zur Legitimation der Übertragung in den antiquarischen Diskurs, trotz der möglichen (und für Winckelmann zentralen) konzeptionell-intellektuellen Bedeutung von ‘dessein’ beschränkt Caylus ‘Stil’ auf die rein technisch-formale Beschreibungsebene, die er von der inhaltlichen Ebene des Kunstwerks explizit abkoppelt. Über Bedeutung und Sinn der antiken Kunstwerke läßt sich laut Caylus nur spekulieren. Die Bestimmung eines Stückes als zum ‘ägyptischen Stil’ gehörig, sagt nur das und nichts über künstlerische oder auch kulturelle Intentionen; vgl. M. Käfer, Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, S. 28f. Winckelmanns Stil-Konzept und dessen Binnendifferenzierungen in ‘erhaben’ und ‘schön’ lassen sich als idealistische rhetorische Reformulie-

Stils bildet zwar Formen aus, aus denen sich der hohe Stil entwickeln kann, es fehlt aber das stilistische Selbstbewußtsein. Er ist weniger selbst eine geschlossene Epoche als die technisch-praktische und intellektuell-theoretische Vorbereitungsphase, in dem die griechischen Künstler die Formen und Techniken entwickeln, deren vollkommene Beherrschung durch Phidias und Polyklet erst zur theoretischen und praktischen Formulierung des kanonischen Schönheitsideals in den beiden eigentlichen Epochenstilen führt.²⁷⁸

Nachdem alle im Paradigma der Schönheit möglichen Formen von Weichheit und Gefälligkeit ausgeschöpft sind, findet der schöne Stil sein natürliches Ende: Der Originalitätsanspruch und die Konkurrenzsituation unter den Künstlern führen zur Umkehrung des Verhältnisses von Schönheit und Gefälligkeit, Abstraktion und Sinnlichkeit. Der große Entwurf, die Idee, verschwindet in

nung der 'disegno-colore'-Diskussion beschreiben; vgl. 1.2.2. Verschiebungen des kunstkritischen und kunsttheoretischen Kontexte, u. 1.2.3. Winckelmanns Stil. Die Unterteilung der Hochzeit der griechischen Kunst in zwei formal und funktional distinkte Stile, wobei der zweite als Augmentation des ersten erklärt wird, orientiert sich zum einen an der Differenz von Kürze und Anmut, zum anderen an der von inventio als dem Eigentlichen der Darstellung und elocutio als dessen 'Einkleidung'. 'Stil' ist für Winckelmann vor allem eine intentionale Qualität. Die zwei Stile sind gleichzeitig systematische Alternativen in einem metaphysisch begründeten und bedeutendem Formenkanon und genetische Stadien im historischen Prozess der antiken Kunst. Subjekt dieser stilistischen Entscheidung ist der neue Kollektivsingular 'Kunst'. Zur 'actio' als körperlicher 'elocutio' und der Applikation des Stil-Begriffs als Vorstufe von Anthropologie und Psychologie bis zu Buffon vgl. R. Campe, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, S. 423-448. Die Frage, ob hoher oder schöner Stil in Winckelmanns antiker Kunstgeschichte den eigentlichen Höhepunkt und damit dann die gestalterisch-inhaltliche Norm darstellt, ist so je nach Perspektive zu beantworten bzw. garnicht, weil die systematische Gleichwertigkeit der beiden Stile unbeachtet bleibt. Sie erscheinen auch beide in allen großen Kunstwerken, aber in verschiedener Gewichtung. Im wahrhaft vollkommenen Kunstwerk wären beide stilistischen Hauptmerkmale ineinander aufgelöst, es wäre vollkommen ohne Stil; vgl. GKA, S. 151. Zum systematischen Zusammenhang von 'erhabener' und 'schöner' Schönheit in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* vgl. A. Potts, Flesh and the Ideal, S. 101-112, für den tendenziellen Zusammenfall von 'schön' und 'erhaben' in Winckelmanns Statuenbeschreibungen und die damit korrespondierende Doppelung seines Textes in poetisches und wissenschaftliches, Schreiben über den Körper vgl. K. Schneider, Natur-Körper-Kleider-Spiel, S. 158-204. Schneiders Beschränkung der 'Erhabenheit' auf ein formales Prinzip, das er mit den enthusiastischen Raptus-Inszenierungen der Statuenbeschreibungen koppelt und als Gegenführung zur 'Erhabenheit' als Figur stoizistische (Selbst-) Beherrschung liest (vgl. die Niobe-Interpretation S. 164-168), vernachlässigt explizit die Funktion der Statuen als stilistische Paradigmen und „wissenschaftlich analytische“ Kategorien (vgl. S. 170), wodurch die formalen Differenzierungen tendenziell eingeebnet werden. Winckelmanns stoizistische Forderungen werden zur Verschleierung eines sensualistischen Körperkonzepts, der funktionale Zusammenhang zwischen Körperlichkeit, Schönheit und kunsthistorischer Hermeneutik und Beschreibbarkeit werden zu exklusiven Schreiboptionen Winckelmanns.

²⁷⁸ „Die Eigenschaften dieses älteren Stils waren unterdessen die Vorbereitungen zum hohen Stil der Kunst, und führten diesen zur strengen Richtigkeit und zum hohen Ausdruck: denn in der Härte von jenem offenbaret sich der genau bezeichnete Umriß, und die Gewißheit der Kenntnisse, wo alles aufgedeckt vor Augen liegt.“ (GKA, S. 222.) Der ältere Stil hat zwar ein „Systema“ als Grundlage, Schönheit spielt darin aber keine Rolle, vgl. GKA, S. 224. Winckelmann beschreibt ihn als geometrische Abstraktion von Expressivität..

der Anhäufung schöner Kleinigkeiten. Es beginnt der Stil der Epigonen und Eklektiker. Weil hoher und schöner Stil als genetische Phasen der griechischen Kunst gestalterisch-konzeptionelle Modelle sind, deren Wahrheit unabhängig von den geschichtlich-empirischen Umständen ist, sind auch noch post-alexandrinisch einzelne ideale Kunstwerke wie der *Torso* und der *Apollo Belvedere* möglich. Nach der Zeit ihres historischen Ortes werden die Epochenstile zu gestalterisch frei verfügbaren rhetorischen Stilen. Als intellektuelle Leistung produziert die spätgriechische und römische Nachahmung des künstlerischen Höhepunkts der griechischen Kunst noch einmal Meisterwerke, als Kopie vorgegebener Formen führt sie zum Verlust von deren konzeptionell-theoretischer Funktion, der sich vor allem im Verlust der theoretischen und konzeptionellen Fähigkeiten der Künstler zeigt. Virtuosität und Pedanterie treten an die Stelle des Ideals.²⁷⁹

Formal beschreibt Winckelmann die stilistische Entwicklung der griechischen Kunst als Aufweichung und Verflüssigung von Zeichnung und Umriß, der historisch die moralisch-politische Verweichlichen der Griechen als Nation entspricht. Flüssigkeit und Weichheit stellen für Winckelmanns stilistisches und politisches Ordnungssystem die zentrale Qualität dar, die sowohl den formalen Zusammenhang der antiken Kunstgeschichte, als auch den zwischen Kunst- und politischer Geschichte organisiert. Als Form der beziehungsweise als gestalterisch-formale Metapher für Abstraktion, Idealisierung und Vergeistigung selbst sind weiche und flüssige Formen das Schönheitsmerkmal schlechthin. Die herausragende ästhetische Qualität des *Apollo Belvedere* liegt in seinem wie gegossen wirkenden Umriß:

„Keine Adern und Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet.“ (GKA, S. 392.)

Die physiologischen Funktionen des Körpers, seine Materialität und damit seine Sterblichkeit werden in diesem geistigen Strom förmlich weggespült. Die wenigen positiven körperlichen Details wie Lippen, Nasenflügel und Haare verweisen nicht auf die Körperlichkeit des Gottes, sondern sind Schauplatz der Verachtung für das ungestaltete Monster, das er gerade getötet hat. Sie sind reine Zeichen seines Geistes und Symbole der Göttlichkeit.²⁸⁰

Als Eigenschaft des Fleisches stellt 'Weichheit' dagegen den negativen

²⁷⁹Vgl. GKA, S. 235-237 u. S. 245. Auch hier führt also das vernunftlose, sklavische Kopieren wie von selbst zu „Holländischen Formen und Figuren“ (*Gedancken*, S. 37.)

²⁸⁰„[...] und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bey der Pandora, in Gemeinschaft zusammen.“ (GKA, S. 393.)

Pol der historischen und stilistischen Entwicklung dar: Friede und Wohlstand läßt die Griechen unter Alexander die „Weichlichkeit ihrer Sinne“ und „ihren natürlichen Neigung zum Müßiggang und zu Lustbarkeiten“ zum Motor der kulturellen Produktion machen.²⁸¹ Weichheit, Sanftheit, Rundheit und Lieblichkeit der Formen werden zum absoluten Ziel und verlieren damit ihre Fähigkeit zur metaphorischen Darstellung der idealen Dimension des Kunstwerkes. Sie verschwindet mit der zunehmenden Verweichlichung der Sitten und Formen. An die Stelle von Göttern und Helden als idealen künstlerischen Gegenständen treten die naturalistischen Gattungen Portrait und Genre. Übertrieben naturalistische Körperdarstellung und Schwulst korrespondieren der moralischen Verweichlichung. Der langsame Abstieg der griechischen Kunst von den idealischen Gestalten des hohen und schönen Stils wird von Winckelmann als zunehmende Verfleischung und Verkleinerung quasi 'formalethisch' gefasst.

In der Entwicklungslinie von *Apollo*, *Torso* und *Laocoon* im Belvedere-Projekt formuliert Winckelmann die *Geschichte der Kunst des Alterthums* als Koppelung von fortschreitend idealistischem Thema und Verflüssigung der plastischen Formen vor, in der *Geschichte der Kunst* selbst wird diese Trias als Fluchtlinie gegen die Verfallskurve der griechischen Kunst und Geschichte positioniert. Die Beschreibung des *Apollo Belvedere* 'nach dem Ideal' plaziert Winckelmann an einem Tiefpunkte der Kunstgeschichte. Das „bewundernswürdigste“ Kunstwerk erscheint als intaktes Modell der idealen griechischen Kunst im Augenblick ihrer Zerstörung durch die Verwandlung in das Dekorationsdepot römischer Kaiser. Der funktionale Zusammenhang von Winckelmanns Konzept idealer Kunst als System der Schönheit und der Geschichte der Kunst als Ausgrabung dieses Ideals aus den Trümmern, die die Geschichte eigentlich ist, wird im Auftauchen *Apolls* in Neros Kunstraub und in einer sich immer stärker in eine Aufzählung historischer und antiquarischer Fakten verwandelnde „Geschichte der Kunst des Alterthums. Nach den äußern Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet“ noch einmal deutlich: Als Beschreibung einer Statue gehört der 'Apollo-Hymnus' in den zweiten, äußeren Teil der Kunstgeschichte, den sie als Beschreibung des Wesens der Kunst auf ihren ersten Teil zurückführt. Im „sanften Stroh“ seiner Gestalt löst sich sowohl die antiquarisch-philologische Detailarbeit als auch die sie begründende historische Zerstörung des Ideals auf. Als reale Gegenwart des Ideals transzendiert der *Apollo* die Geschichte genauso wie den Körper.

²⁸¹Vgl. GKA, S. 345f.

3.4. Laocoon und die antike Kunstgeschichte: Pathetische Grenzwertbestimmungen, reale und ideale Körper, hoher Stil und schöner Stil

In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* figuriert der *Laocoon* zweifach als Modell expressiver Körperdarstellung: Innerhalb der von der Belvedere-Trias gebildeten Stufenfolge markiert er als sterbender Held den realen menschlichen Körper und dessen Darstellungsweise,²⁸² im Vergleich mit den *Niobiden*, die Winckelmanns Repräsentantinnen des hohen Stils sind,²⁸³ fungiert er als Grenzwertbestimmung für Pathos als Inhalt und als Form, für das Verhältnis von Expressivität und Erhabenheit.²⁸⁴ Die eigentliche Beschreibung des *Laocoon* findet sich entsprechend der Konzeption der *Geschichte der Kunst des Alterthums* im zweiten, historischen Teil. Sie markiert auf zweifache Weise den Höhepunkt der griechischen Kunstgeschichte, denn die Skulptur stellt neben der *Niobe*, die Winckelmann zwar mehrfach diskutiert, aber selbst im historischen Teil nicht beschreibt, das einzige erhaltene wirkliche Meisterwerk der griechischen Kunst dar, bei dem stilistischer und historischer Ort identisch sind. Im Gegensatz zu der kontrapunktisch gegen den zunehmenden Verfall der antiken Kunst gesetzten Sequenz der Meisterwerke des schönen Stils, die er einleitet,²⁸⁵ stammt der *Laocoon* aus der Zeit Alexanders des Großen.

Die Differenzierung des griechischen Ideals in ein kunsthistorisches Stil-schema, in dem sich traditionelle botanische Zyklus- und Wachstumsmetaphorik,

²⁸²Vgl. GKA, S. 163.

²⁸³Vgl. GKA, S. 226. Die sogenannte *Niobidengruppe* besteht im Kern aus der Statue von Niobe und einer sich schutzensuchend in ihren Schoß bergenden kleiner Tochter, drei einzelnen Töchtern und einem liegenden Sohn. Sie wurden 1583 zusammen mit anderen Figuren entdeckt. Als Gruppe wurden sie faktisch erst durch die spektakuläre Inszenierung im Garten der Villa Medici konstituiert, ihre Besetzung wechselte mehrfach. Seit 1781 wurden die fünf zentralen Skulpturen in einem besonders dafür entworfenen Raum der Uffizien in Florenz ausgestellt. Sie wurden vor allem als Ausdruck verschiedener Leidenschaften bewundert; vgl. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, S. 274-279. Eine noch spektakulärere Darstellung der sowieso schon spektakulären Inszenierung der Gruppe im Garten der Villa Medici aus Perriers *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evase*, Rom u. Paris: 1638, der bis ins 18. Jahrhundert beliebtesten römischen Statuen-Anthologie, findet sich in F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, S. 20. Vor allem die Qualitätsdifferenzen innerhalb der Gruppe ließen schon im 18. Jahrhundert Zweifel am griechischen Ursprung der Skulpturen und ihrer Zuschreibung an Praxiteles oder Skopas aufkommen. Für Winckelmann ist zumindest die zentrale Figur der Gruppe zweifelsfrei nicht nur griechisch, sondern aus formalen Gründen von Skopas, denn Praxiteles arbeitet schon im schönen Stil; vgl. GKA, S. 336. Heute wird die Skulptur als mehr oder weniger gute Kopie einer hellenistischen Arbeit aus dem 4. oder 3. Jhdt. v. Chr. angesehen, die sich möglicherweise auf eine ältere Gruppe bezieht; vgl. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, S. 278.

²⁸⁴Vgl. GKA, S. 169f.

²⁸⁵Vgl. GKA S. 347.

rhetorische Stil-Konzepte und anatomisch-physiologische Körpermodelle verbinden, verändert Winckelmanns Bewertung und Beschreibung des *Laocoon* noch einmal: Vor der Einführung der Unterscheidung 'erhaben/schön' für den Corpus der antiken Kunst, die die visuell-formalen Differenzen der römischen Statuen zu einer typologischen Reihe und einer historisch-genetischen Sequenz von Stilen anordnet, bezeichnete das Eigenschaftspaar das einzelne griechische Meisterwerk. Schon in den *Gedancken* findet sich die formale Differenzierung der statuarischen Schönheit in eine eher sinnliche und eine übersinnliche idealische Schönheit. Die Unterscheidung operiert im *Gedancken-Laocoon* vorwiegend als Form des Verhältnis von formaler Gestaltung und Thematik. In der Bestimmung dieses Verhältnisses als intentionale Struktur des Werkes bestand die hermeneutische Funktion des Interpretieren, der damit den schöpferischen Akt des Bildhauers wiederholt und erneuert. Die typologische Bestimmung der Belvedere-Statuen *Laocoon*, *Torso* und *Apollo* als 'Vergöttlichungsreihe' des Körpers bereitet eine (Re-)Konzeption der 'erhaben/schön'-Differenz als Epochenstile in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* vor. Als Epochenstile sind sie bis zu einem gewissen Grad abgelöst von thematischen Beschränkungen anwendbar.

In der *Geschichte der Kunst* gehört der *Laocoon* in die Epoche des schönen Stils, mit seiner ausführlichen Beschreibung beginnt dessen kunsthistorische Darstellung. Sie kreist um den expressiven und realistischen Charakter des dargestellten Körpers. Das erste Kunstwerk des schönen Stils ist auch das Paradigma für Realismus und pathetische Expressivität in der griechischen Kunst. Die visuell-formalen Eigenschaften des Stiles, Weichheit und Übergängigkeit der Formen sowie deren Vielfältigkeit, werden von Anfang an mit dem zu Schönheit oppositionellen Konzept in Winckelmanns ästhetischem System, mit Ausdruck (und damit auch mit der einfachen Nachahmung, der naturalistischen Kopie) in Zusammenhang gebracht. Dem sinnlichen Reiz, der die Figuren des schönen Stils auszeichnet, korrespondiert die expressive Adaptierbarkeit des Stiles. Expressivität wird von Winckelmann als Domäne des Körpers bestimmt. Die Lokalisierung der *Laocoon*-Gruppe an der historischen Grenze von hohem und schönem Stil, den Winckelmann als künstlerisches Resultat und Reaktion auf die politische Entmachtung und Befriedung der griechischen Polis-Kultur durch die makedonischen Könige herausstellt, nimmt darüberhinaus die in der Formulierung der „edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ aufgehobene Zuordnung von schöner Form (dem Körper *Laocoons*) und erhabenem Inhalt (seiner großen Seele bzw. der des Bildhauers) der *Gedancken über die Nachahmung* wieder auf. Das Pathos der Darstellung entspricht zwar nicht (mehr) dem strengen und einfachen Formenvokabular des

hohen Stils, das moralische Pathos der Skulptur erscheint aber wie der gesamte schöne Stil als elegisches Echo auf die verlorene politische Freiheit und die damit verbundene Größe:

„Er [Lysippus, mit Apelles der ‘Begründer’ des schönen Stils; CD] lebete zu einer Zeit, in welcher die Griechen die Süßigkeit der Freyheit ohne Bitterkeit schmecketen, in einiger Erniedrigung, aber in Eintracht; und die fast erloschene Eifersucht, welche sie entkräftet hatte, ließ ihnen, wie wenn ihre Wuth in der Liebe aufhöret eine stolze Erinnerung der vormaligen Größe, und die Ruhe übrig, [...]
Die besten Dichter und Künstler aber, die sich in dieser Zeit berühmt gemacht haben, waren noch von dem Stamme, welcher in dem Grunde der stolzen Freyheit gepflanzt war, entsprossen, und die Sitten des Volks beförderten die letzte Feinheit und den auf das höchste getriebene Geist in den Werken des Witzes und der Kunst.“ (GKA, S. 345f.)

In der *Laocoon*-Beschreibung des Florentiner Heftes herrscht dagegen noch die Identität von moralischem Pathos und pathetischer Geste. Für die genauere Bestimmung der Körperauffassung entscheidet sich Winckelmann gegen ‘schön’ für ‘groß’:

„Diese Figur ist wahrhaftig vor wunderwürdig zu halten so wohl wegen der <schön> großen Verständniß der Anatomie [und] den herrlichen Character;“ (Florentiner Manuskript, S. 11.)

Die betonte Expressivität und Körperlichkeit der Darstellung belässt den *Belvedere-Laocoon* im Bereich des Erhabenen. Schönheit fungiert hier als Begrenzung der pathetischen Darstellung, nicht als ihre Basis. Nur im fast bewegungs- und ausdruckslosen Körper des *Apollo Belvedere* fallen pathetische Emotionslosigkeit und übermenschliche Schönheit zusammen.

3.4.1. Stil II: Körper als System von Formen und als locus der (historischen) Bewegung – Laocoon und Niobe

Winckelmann beginnt seine systematische Darstellung der griechischen Kunst mit einer kurzen anthropologischen und moralisch-politischen Begründung²⁸⁶ ihres besonderen Charakters als allgemeinem Wesen der Kunst, als einer Art immanenter Ästhetik und Kunsttheorie jenseits antiquarischer Gelehrsamkeit:

„Die Abhandlung von der Kunst der Aegypter, der Hetruerier, und anderer Völker kann unsere Begriffe erweitern, und zur Richtigkeit im Urtheil führen; die von den

²⁸⁶Vgl. GKA, S. 127-140. Sie nimmt die Argumentation für eine privilegierte griechische Idealnatur aus den *Gedancken* wieder auf, legt aber grösseres Gewicht auf die sozialen und politischen Voraussetzungen der griechischen ästhetischen Größe (Freiheit und die Existenz einer politischen Öffentlichkeit). Hier finden sich auch Aussagen zu der von Winckelmann sonst meist ignorierten gesellschaftlichen und kultischen Funktion der Kunst.

Griechen aber soll suchen, dieselben auf Eins und auf das Wahre zu bestimmen, zur Regel im Urtheilen und im Wirken.“ (GKA, S. 128.)

Die Bestimmung dieses Wesens, das in der Schönheit liegt, beziehungsweise die Struktur der Argumentation folgt dem klassischen rationalistischen Schema, indem sie auf dessen Schwierigkeiten in diesem besonderen Fall hinweist:

„Denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehöret. Wäre dieser Begriff Geometrisch deutlich, so würde das Urtheil der Menschen über das Schöne nicht verschieden seyn, und es würde die Ueberzeugung von der wahren Schönheit leicht werden; [...]“ (GKA, S. 142.)

Ihre geometrische Undemonstrierbarkeit und die Verschiedenheit im Urteil über das, was schön ist, läßt Winckelmann das Definitionsverfahren scheinbar umkehren und zu einer eher empirischen Methode greifen. Die „Verschiedenheit der Meynungen“ (GKA, S. 143) wird zum Ausgangspunkt der begrifflichen Klärung, die auf die menschliche Konstitution als Ursprung der Verwirrung führt. Der Mensch als bedürftiger und begehrender Körper ist nicht nur nicht zu einer reinen Schau der vollkommenen Schönheit fähig, sondern seine Körperlichkeit erschwert auch die Möglichkeiten ihrer begrifflichen Rekonstruktion aus dem Körper. So wird Schönheit mit (erotischer) Gefälligkeit verwechselt, genauso wie die spezifischen klimatischen und biographischen Bedingungen, die den Körper und seine Wahrnehmung verändern, einen falschen Schönheitsbegriff vermitteln.²⁸⁷

Der Körper verstellt den Begriff der Schönheit aber nicht nur, als organisierte Form stellt er ihn auch dar, wengleich in einer durch seine Materialität relativierten Erscheinung, in der gleichzeitig 'Mannigfaltigkeit' als ein zentraler

²⁸⁷Zur Sinnlichkeit als ästhetischer Blicktrübung vgl. GKA, S. 143 u. S. 148, zu den konkreten Zufälligkeiten (v.a. ethnische Besonderheiten), die mit den Körpern den Blick präformieren vgl. GKA, S. 143-147. Das wahre ästhetische Sehen wird von Winckelmann für Künstler und Hermeneut identisch bestimmt: Es hat seinen Ursprung in der Natur des Menschen, muß aber als kulturelle Praxis erzeugt werden; vgl. *Gedancken*; S. 30-35, dazu Kap. 2.3.2.1. Gesellschaftliche Produktion des natürlichen Körpers. In der *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* (1763; KS S. 212-233) wird der doppelte Produktionsort der wahren Empfindung schon im Titel profiliert. Ihre zweifache Natur verdoppelt gewisserweise auch die Hermeneutiken: Während schöne Jünglinge mit dem notwendigen sozialen Hintergrund durch den richtigen Unterricht zu Widergängern der griechischen Plastik werden, also gleichzeitig praktische Hermeneutik betreiben und natürlich Produkt eines ästhetischen Aktes ihres Lehrerfreundes sind, hat dieser Lehrer einen intellektuell vermittelten Zugang zur Empfindung des Schönen. Er ist nur teilweise Künstler seiner selbst, vor allem aber ein Gelehrter. In dieser Modellierung von Hermeneutik als exklusiver Geistzeugung ist für Weiblichkeit nicht nur kein Platz, Orientierung an weiblicher Schönheit verunmöglicht das gesamte Projekt; vgl. KS, S. 216. Zur idealistischen Ästhetik und ihren hermeneutischen Wissenschaften als homosoziales Projekt vgl. Kap. 1. 1. Winckelmanns Stile und die Ursprünge der Kunstgeschichte.

Aspekt der Schönheit aufgehoben ist. Der geometrischen Undemonstrierbarkeit korrespondiert die Vielfalt der mehr oder weniger falschen Meinungen, keineswegs aber das Abrücken von einem idealistischen Schönheitskonzept. Die Wahrheit dieses Konzeptes zeigt sich gerade in seiner Undarstellbarkeit *more geometrico*, dem Winckelmann ein von der Anschauung, von verstreuten Einzelheiten ausgehendes synthetisches Verfahren entgegensetzt. Durch Abstraktion und Idealisierung läßt sich zu der für Menschen höchsten Form der Schönheit gelangen:

„Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßter und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannigfaltig, und dadurch sind sie harmonisch; [...]. Aus der Einheit folget eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen seyn, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen, und die Einheit unterbrechen.“ (GKA, S. 149f.)

Winckelmanns platonistisches Schönheitskonzept beinhaltet nicht nur einen basalen Formenkanon, der auf ästhetische Gestaltung generell anwendbar ist,²⁸⁸ es stiftet in der Verbindung von Synthese und Abstraktion zudem einen Zusammenhang von idealem Begriff und der empirischen Realität der Körper und der Statuen, aus dem sich ein Modell künstlerischen Verfahrens und seiner hermeneutischen Rekonstruktion²⁸⁹ ableiten läßt sowie das Koordinatensystem für ein historisches Tableau der griechischen Kunst. Die auf schmaler Material-, aber breiter kunsttheoretisch-philologischer Basis entwickelte idealistische Hermeneutik der *Gedancken über die Nachahmung*, die den Statuenkörper in eine einfache dichotomische Relation einspannt, wird aufgrund der Gegebenheiten der römischen Kunstrealität zu einer hermeneutischen Struktur modifiziert, in der die einfache Dichotomie ‘Geist/ideal’-‘Körper/real’ immer weiter verdoppelt und auf verschiedenen Ebenen miteinander verkoppelt wird. Modell und Ort dieser funktionalen Zusammenschlüsse von Gegensätzen bleibt der Statuenkörper, weil er das

²⁸⁸Winckelmann verwendet in der Passagen, in der er den positiven abstrakten ‘Begriff der Schönheit’ klärt, Musik- und Architekturbeispiele; vgl. GKA, S. 150. Der überindividuelle Körper wird erst am Schluß eingeführt und leitet zur konkreten Bestimmung der Schönheit, den idealischen Körperformen der griechischen Plastik über.

²⁸⁹Inklusive Kopienkritik und der Bestimmung von Fälschungen und (schlechten) Restaurierungen; vgl. GKA, S. 153f.

Ideal des menschlichen Körpers ist. Die Geschichte der antiken Kunst wird von ihm generiert, ihren Stilepochen geht die idealistische Schematisierung der Körper systematisch voraus.

Einheitliche, große Formen und fließende Linien bilden die Grundlage des antiken Formenkanons. Das natürliche Modell für die Transformation von Fleisch und Stein zur idealischen Schönheit des Menschen und der Statue ist der jugendliche männliche Körper:

„In der schönen Jugend fanden die Künstler die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung. Denn die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern, und fortgeführt niemals einen Cirkel beschreiben, folglich einfacher, aber auch mannigfaltiger als ein Cirkel, [...] Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen, und in der Ausfließung einer aus der andern ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen. Ein schönes jugendliches Gewächs aus solchen Formen gebildet ist, wie die Einheit der Fläche des Meeres, welche in einiger Weite eben und stille, wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich allezeit in Bewegung ist, und Wogen wälzet.“ (GKA, S. 152f.)

Die Identifizierung des Modells des idealen Körpers mit einem Stadium der Naturgeschichte des menschlichen Körpers einerseits, mit dem Träger der höchsten Schönheit andererseits bezeichnet den Punkt, von dem aus Winckelmann die griechische Kunst und die griechische Natur als typologisches Tableau beschreiben kann:

„Der höchste Begriff Idealischer Männlicher Jugend ist sonderlich im Apoll gebildet, in welchem sich die Stärke vollkommener Jahre mit den sanften Formen des schönsten Frühlings vereinigt findet.“ (GKA, S. 158.)

Durch die Einbeziehung von Lebensalter, Geschlecht und Gattung (mythologische Wesen, Götter und Helden) differenziert sich das einförmige Ideal der Schönheit. Die „Unbezeichnung“ nimmt die bezeichnenderen Formen des jeweiligen Körpertypus an, die verschiedenen Körper mit ihren jeweils auch noch individuellen Abweichungen werden von Winckelmann auf ihre modellhafte, ideale Gestalt gebracht.²⁹⁰ Die geometrisch undemonstrierbare wahre Schönheit wird zur Grund-

²⁹⁰Im Unterkapitel „Von der Proportion“ (GKA, S. 172-177) gibt Winckelmann programmatisch keine arithmetisch-geometrische Darstellung des menschlichen Körpers („die Arithmetische Untersuchung würde hier weniger, als die Schule des Fechtbodens in einer Feldschlacht helfen.“, GKA, S. 176), sondern entwickelt die den Körper bestimmenden Größenverhältnisse in Relation zu platonistisch-pythagoräischen kosmologisch-mathematischen Spekulationen; vgl. GKA, S. 172f. Im Abschnitt „Von der Schönheit einzelner Theile des Körpers“ (GKA, S. 177-184) werden nicht realistische Details besprochen, sondern die griechischen Lösungen des Problems, von unidealischen Einzelteilen aus idealische Formen und proportionale Verhältnisse zu abstrahieren, d.h. Formen der griechischen Skulptur, die auf den ersten Blick unnatürlich, anatomisch falsch wirken, werden als kanonische Naturformen erklärt.

lage einer Ikonographie, Typologie und Datierung idealer mythologischer Körper und realer Statuen. Bevor die Linien und Formen der Körper und Statuen Linien und Formen sind, sind sie Metaphern der wesenhaft unkörperlichen idealen Schönheit, die eine Form der Gottheit ist:

„Was konnte Menschlichen Begriffen von sinnlichen Gottheiten würdiger und für die Einbildung reizender seyn, als der Zustand einer ewigen Jugend, und des Frühlings des Lebens, [...] Dieses war dem Begriffe von der Unveränderlichkeit des göttlichen Wesens gemäß, [...].“ (GKA, S. 156.)

Am Anfang, vom Aufbau des winckelmannschen Textes aber am Ende dieser Hierarchie sich vergeistigender Körper steht der Körper des Helden. Er ist von den Idealität repräsentierenden Körpern der Götterbilder grundsätzlich durch seine Natürlichkeit getrennt. Der Statuenkörper, der einen Helden darstellen soll, stellt vor allem die Körperlichkeit und Realität dieses Körpers dar:

„In ihren Helden, das ist, in Menschen, denen das Alterthum die höchste Würdigkeit unserer Natur gab, näherten sie sich bis an die Gränze der Gottheit, ohne dieselben zu überschreiten, und den sehr feinen Unterschied zu vermischen.“ (GKA, S. 163.)

Den heroischen Körper erkennt man an einem Verhältnis von Einheitlichkeit und Mannigfaltigkeit, in dem formale Vielfalt, das heißt eine differenzierte Darstellung des Körpers, gegenüber den vereinheitlichenden Linien gerade erkennbar überwiegt. Heroische Körper sind von ihrer natürlichen Funktion gekennzeichnet, ihre Muskeln und die übrigen „Triebfedern der Natur“ (GKA, S. 163) sind im Verhältnis zu den idealen Körpern deutlich ausgebildet. Winckelmann demonstriert diesen feinen, aber grundlegenden Unterschied an der Belvedere-Trias und deren für die Bewegung von Oberkörper und Armen zuständiger Muskulatur:

„Die Regung dieser Muskeln ist am Laocoon über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich in einander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken. In dem Rumpfe des vergötterten Hercules ist in eben diesen Muskeln eine hohe Idealische Form und Schönheit; aber sie sind wie das Wallen des ruhigen Meeres, fließend erhaben, und in einer sanften abwechselnden Schwebung. Im Apollo, dem Bilde der schönsten Gottheit, sind diese Muskeln gelinde, und wie ein geschmolzen Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen, und werden mehr dem Gefühle, als dem Gesichte, offenbar.“ (GKA, S. 163f.)

Bei allen drei Statuen sind die Muskeln nicht naturgetreu dargestellt, da es sich in allen drei Fällen nicht um die Darstellung eines bestimmten Individuums handelt, die Formen der Idealisierung unterscheiden sich aber grundlegend. Beim *Laocoon*

sind sie im Rahmen ihrer organischen und expressiven Funktion idealisiert,²⁹¹ in den beiden anderen Statuen wird, soweit das im mimetischen Kunstverständnis der Griechen (das dasjenige Winckelmanns ist) möglich ist, von ihrer empirischen Funktion und Materialität zugunsten der übersinnlichen Metaphorisierbarkeit der Form abgesehen.

Eine Darstellungsweise, die mit deutlich abgegrenzten und eher kleineren Formen arbeitet, ist in Winckelmanns Interpretation des *Laocoon* Markierung eines realen menschlichen Körpers. Auf der ikonographischen Ebene existieren zwei grundsätzlich unterschiedene (menschlich/göttlich) Körpermodelle, deren Gleichwertigkeit auf der hermeneutischen Ebene wieder aufgelöst wird: Die realistisch angespannten Muskeln des *Laocoon* resultieren nicht in einer grundsätzlich anderen, in Konkurrenz zur idealen Form des göttlichen Körpers entstandenen Auffassung von Körper und Statue,²⁹² sie entstehen überhaupt erst als Zeichen für das Vorherrschen der Natur in der Differenz zum idealen Körper. Die andere materiale Qualität des *Laocoon* gegenüber den rein 'idealischen' Darstellungen von *Torso* und *Apollo*, die Winckelmann auf der Ebene der anatomischen²⁹³ und der technischen²⁹⁴ Ausarbeitung des Statuenkörpers in der *Geschich-*

²⁹¹Diese Überhöhung realer Körperfunktionen nähert den *Laocoon* Figuren wie dem *Fechter Borghese* an, den Winckelmann u.a. wegen der naturalistischen Körper- und Gesichtsdarstellung als Portraitstatue ansieht; vgl. GKA, S. 163 u. S. 394. Bei beiden findet sich auch die unglättete Oberfläche, s.u.

²⁹²Erst der barocke Naturalismus Berninis, in dem sich Auswüchse der antiken Dekadenzperiode wiederholen, stellt eine intentionale Abweichung vom Ideal des Körpers dar; vgl. GKA, S. 144 u. S. 359.

²⁹³Um die nicht-technische, sondern charakterlich-moralische Schwierigkeit, ideale jugendliche, d.h. fließende Linien und weiche Formen zu zeichnen, zu betonen, setzt Winckelmann in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zum ersten Mal *Apollo* und *Laocoon* entgegen: „Man merke aber, daß ich hier bloß von Empfindung und Bildung der Schönheit im engerem Verstand rede, nicht von der Wissenschaft im Zeichnen und im Ausarbeiten: denn in Absicht des letzteren kann mehr Wissenschaft liegen, und angebracht werden in starken, als in zärtlichen Figuren, und *Laocoon* ist ein viel gelehrteres Werk, als *Apollo*; Agesander, der Meister der Hauptfigur des *Laocoons*, mußte auch ein weit erfahrenerer und gründlicherer Künstler seyn, als es der Meister des *Apollo* nöthig hatte. Aber dieser mußte mit einem erhabenern Geiste, und mit einer zärtlicheren Seele begabet seyn: *Apollo* hat das Erhabene, welches im *Laocoon* nicht statt fand.“ (GKA, S. 154.) Die Interpretation einer ausgearbeiteten Anatomie als Zeichen für konkrete Körperlichkeit und Realismus sowie Expressivität, die Winckelmann nur wenige Seiten später expliziert, scheint mit der hier formulierten Grundannahme idealistischer Hermeneutik (vgl. *Gedanken*, S. 43), Kunstwerke seien gewissermaßen Selbstporträts, zu kollidieren. Die Größe Agesanders zeigt sich aber gerade in seinem Verzicht, sein ganzes Wissen und technisches Können in die Skulptur zu legen: „Der Weise findet darinnen (d.i. der *Laocoon*, CD) zu forschen, und der Künstler unaufhörlich zu lernen, und beyde können überzeugt werden, daß mehr in demselben verborgen liegt, als was das Auge entdeckt, und daß der Verstand des Meisters viel höher noch, als sein Werk, gewesen.“ (GKA, S. 348.) Daß Kunstwerke ideale Selbstporträts sind, ermöglicht das Erscheinen von *Torso* und *Apollo* jenseits der eigentlichen Hochzeit der antiken Kunst.

²⁹⁴„Es finden sich aber einige der schönsten Statuen in Marmor, denen die letzte Hand bloß mit dem Eisen, ohne Glätte gegeben worden, wie die Arbeit am *Laocoon*, an dem *Borghesischen*

te des Alterthums hervorhebt, sind im modernen hermeneutischen Diskurs über antike Kunst als Abstraktionen lesbar. Sie bedeuten Materialität, Natur, reales Fleisch, realistische Darstellung. Ohne als Form idealisierender Abstraktion lesbare Qualitäten könnten sie sonst im idealistischen Paradigma Winckelmanns nur als gleichzeitig simpler und virtuos-raffinierter Naturalismus, als dekadenter Form, die sich auf der Grenze zur Nicht-Kunst befindet, beschrieben werden.

Realistisch dargestellte Körperformen fungieren über die Bedeutung 'Körperlichkeit' hinaus als 'Ausdruck'. Sie werden von einer Physiologie der Gefühle produziert, die so darstell- und lesbar sind. Winckelmanns idealistisches Schönheitskonzept privilegiert Ruhe und Bewegungslosigkeit, auf der Ebene des Ausdrucks also gerade Ausdruckslosigkeit, auf formaler Ebene einfache, große und übergängige Formen, nicht das definierte Hügelprofil von Muskeln und Sehnen. Sie sind Metaphern für die Abgeschlossenheit und Autonomie des idealen Subjekts. Schon einfache Bewegungen des Körpers wie das Heben eines Armes, in der zeitgenössischen Terminologie unter 'Handlung' rubriziert, bedrohen deswegen die Schönheit einer Statue. Bewegungen als Ausdruck von Gefühlen steigern diese Gefahr noch, in dem sie die ideale Subjektivität selbst in Mitleidenschaft zu ziehen drohen. Expressivität und Realismus der Körperdarstellung sind in Winckelmanns idealistischer Hermeneutik konstitutiv und funktional miteinander verbunden:

„**Der Ausdruck** ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele, und unsers Körpers, und der Leidenschaften so wohl, als der Handlungen. In beyden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachtheiliger ist dieselbe der Schönheit.“ (GKA, S. 167.)

Die Oppositionen von Expressivität und Schönheit auf der einen Ebene, erhabener beziehungsweise idealischer Schönheit und sinnlich-schöner Schönheit auf der anderen Ebene, die von Winckelmann in einem Koordinatensystem aufeinander bezogen werden, das die Lokalisierung der verschiedenen Statuenkörper auf einer typologischen und einer stilgenetischen historisch-chronologischen Achse ermöglicht, markieren Grenzen innerhalb dieses Tableaus antiker Kunst, die von Win-

Fechter des **Agasias**, an dem Centaur in eben der Villa, an dem Marsyas in der Villa Medici, und an verschiedenen andern Figuren zeigt. Am Laocoon sonderlich kann ein aufmerksames Auge entdecken, mit was für meisterhafter Wendung und fertiger Zuversicht das Eisen geführt worden, um nicht die gelehrtesten Züge durch Schleifen zu verlieren.“ (GKA, S. 253.) Wie der *Laocoon* sind auch alle anderen Statuen, die von Winckelmann hier angeführt werden, keine Götter, sondern fast schon programmatische 'Körperwesen'. Auch in der kulturgeschichtlich-anthropologischen Erklärung für diese Bearbeitungstechnik wird ihr realistischer Effekt betont, vgl. GKA, S. 253f.

ckelmanns paradigmatischen Statuen selbst thematisiert und verwischt werden.

Die *Belvedere*-Trias ist als Hierarchie der sich ‘vergöttlichenden’ Körper auch ein Stufenmodell sich ‘vergöttlichender’ Expressivität, an dessen Ende die winzige Veränderung der apollinischen Gesichtszüge und ein die Großformen des Körpers betonendes Bewegungsmotiv die Gelassenheit des göttlichen Überwinders der delphischen Python darstellen. Die Schönheit des Ausdrucks, die den *Apollo Belvedere* zum Paradigma des schönen Stils macht, nimmt in der vollkommenen Ungerührtheit und statuarischen Bewegung Qualifikationen des hohen Stils an, die sich auf den Betrachter und vor allem auf den Stil seiner Beschreibung übertragen.

Der schöne Stil integriert Expressivität und Körperlichkeit (auch als Eigenschaften der Künstler und des Publikums)²⁹⁵ als Grenzwerte, er beinhaltet fast das gesamte Spektrum der in der idealistischen antiken Kunst möglichen Themen und Formen. Für den hohen Stil sind sie dagegen nicht Grenzbestimmungen, sondern die absolute Grenze. Er ist auf der Ebene von Winckelmanns Dichotomisierung von Schönheit und Ausdruck, die die reine Form der Schönheit mit Ausdruckslosigkeit identifiziert, beschränkt auf die Gestaltung dieser Identität. Er entspricht vor allem dem Konzept der ‘Unbezeichnung’, der Qualitätslosigkeit als Qualität. Götterbilder scheinen zumindest bei einer strengen Definition des hohen Stils dessen einzig adäquate Produkte. Durch ihre Teilnahme am Ideal der Schönheit ähneln sich alle antiken Statuen über die Stilgrenzen hinweg immer, ihre menschliche Herkunft und ihr naturmimetisches Prinzip dagegen differenzieren die Einförmigkeit der idealen Statue in die Vielfalt der antiken Kunstgeschichte. Im hohen Stil ist diese Differenzierung auf ein Minimum beschränkt. Hier herrscht, und das nicht nur aus den Zufällen der Monumentenlage, die Einförmigkeit auf gestalterischer Ebene, die der Höhe des Gegenstandes vollkommen entspricht. Es gilt der universale Kanon der proportionalen Verhältnisse, nicht die idealisierte einzelne Form.²⁹⁶ Während im schönen Stil Zeit gleich auf mehreren Ebenen vergeht, als organischer Wachstums- und Verfallsprozess des menschlichen Körpers und als Verfeinerungs- und Korruptionsprozess des statuarischen

²⁹⁵ „Da aber in der Menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen, auch nach dem Epicurus, kein mittlerer Stand ist, und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter segelt, und der Künstler sich erhebet, so kann die reine Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtung seyn, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der Handlung und Leidenschaften setzen, welches wir in der Kunst in dem Wort **Ausdruck** begreifen.“ (GKA, S. 151.) Sowohl den Wechsel zum schönen Stil als auch dessen interne Entwicklung hin zu Eklektizismus und Dekadenz entwickelt Winckelmann aus der Sinnlichkeit von Publikum und Künstlern; vgl. GKA, S. 232-235.

²⁹⁶Vgl. GKA, S. 224f. und Winckelmanns platonistische Bestimmung der Proportion S. 172-177.

Formenkanons, ist sie innerhalb des hohen Stils sistiert. In der reinen idealischen Schönheit seiner Statuenkörper realisiert sich die reine Gegenwart und die völlige Ausdruckslosigkeit, in denen der Körper verschwindet.

Als absolutes Gegenteil bestimmen Expressivität und der realistisch dargestellte Körper auch das Konzept des hohen Stils, in dessen paradigmatischer Statue, der *Niobe*, Winckelmann den Zusammenfall von Ausdruckslosigkeit, Einförmigkeit, Pathos und Ideal der Kunst inszeniert. Davon abzuweichen ist anthropologisch-(kunst-)historische Notwendigkeit, aber auch Beginn des ästhetisch-ethischen Korruptionsprozesses, den die Kunstgeschichte darstellt. An der *Niobe* und im Vergleich mit dem *Laocoon* konstruiert er jenseits der typologischen Folge vom idealen expressiv-realistischen Körper des Heros zur schönen Bedürfnislosigkeit und Gelassenheit des göttlichen Körpers das Verhältnis von Ausdruck und Schönheit, Konkretheit und Abstraktion, Sinnlichkeit und Ideal als sich ausschließende Gegensätze, die die Differenz von hohem und schönen Stil strukturieren. Zur visuellen Klärung dieser Grenze konfrontiert Winckelmann mit der *Niobe* und dem *Laocoon* zwei Statuen, die sich thematisch stark ähneln.²⁹⁷ Es handelt sich um Gruppen und in beiden Skulpturen wird ein äußerster Grad an Gefühlswintensität dargestellt: Todesangst in der weiblichen Gruppe, extremer Schmerz und dessen Beherrschung im sterbenden Priester. Auf dieser Ähnlichkeit baut Winckelmann ein System von Gegensätzen auf, das den *Laocoon* gerade wegen des dargestellten körperlichen Schmerzes zum Repräsentanten der Lebendigkeit macht, die *Niobe* wegen der vollständigen Regungslosigkeit zur Repräsentation des Todes und der „höchsten Schönheit“. Die idealische Schönheit des hohen Stils wird negativ bestimmt, im Gegensatz zum schönen Stil ist der hohe Stil die Kunst der Abwesenheit.

„Ein solcher Zustand, wo Empfindung und Überlegung aufhöret, und welcher der Gleichgültigkeit ähnlich ist, verändert keine Züge der Gestalt und der Bildung, und der große Künstler konnte hier die höchste Schönheit bilden, so wie er sie gebildet hat: denn Niobe und ihre Töchter sind und bleiben die höchsten Ideen derselben.“
(GKA, S. 170.)

Obwohl das Thema der *Niobe* extremes Gefühl und existentielle Bedrohung ist, findet keine Veränderung der schönen Form statt, im Gegenteil: Die Vollkommenheit der Statue beruht auf dem Umschlag der Extreme. Steigert das Leiden die Lebendigkeit und Materialität des Körpers im *Laocoon* und befördert ihn damit zum beziehungsweise an den konkreten historischen Beginn des schönen Stils, dessen Übergängigkeit in die Dekadenz von Naturalismus und Virtuosität im rea-

²⁹⁷Der Vergleich findet im Abschnitt über den angemessenen Ausdruck statt, vgl. GKA, S. 170.

listischen Statuenkörper Laocoons angelegt ist, gibt es die Differenz von Schönheit und Ausdruck, Leben und Tod in der *Niobe* nicht. Im Erstarren vor Angst erschafft sich die Statue in gewisser Weise selbst. Expressivität und Körperlichkeit, die im *Laocoon* als typologische und psycho-physiologische Zeichenschicht auf der schönen Form liegen, die sie damit modifizieren, tilgen sich in der *Niobe* selbst. Die Identität von Stein und Fleisch, deren Herstellung im kreativen und im hermeneutischen Akt Produkt und Metapher der antiken Plastik als Abstraktionsprozess ist, ist in der Statue der für ihren Hochmut bestraften Königin so hergestellt, daß der reale Marmor sich selbst darstellt.²⁹⁸

Die *Niobe*-Statue ist die Figur der Abstraktion. Sie nimmt damit bis zu einem gewissen Grad in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* die Position ein, die der *Laocoon* in den *Gedancken über die Nachahmung* hat. Ihre Figuration von Abstraktion und Idealität unterscheidet sich gleichzeitig grundlegend von der des *Gedancken-Laocoon*, wie auch von dem in der *Belvedere*-Trias und seinen einzelnen Skulpturen sich abspielenden Abstraktions- und Idealisierungsprozeß in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*: Erst die vollständige Bewußtlosigkeit macht die *Niobe* zur Repräsentantin des hohen Stils der griechischen Kunst und zum Idealbild höchster Schönheit. Die am *Laocoon* und auch an den beiden anderen Statuen der *Belvedere*-Trias abgelesenen materialen und idealen Transformationsprozesse setzt Winckelmann mit Formen autonomer Subjektivität beziehungsweise Subjektwerdung in Beziehung. In der Versteinerung der *Niobe* zum Paradigma der Kunst an sich hat das Gegenteil statt: Der vollständige Verlust von Empfindung und Denken, die vollkommene Objektivierung ist nicht das Ende einer Transformation, wie sie der gelassen-hochmütige und erhaben-schöne *Apollo Belvedere* in der typologischen und historischen Konstruktion der *Geschichte der Kunst des Alterthums* darstellt, sondern übergangloser Umschlag von Stein in Idee. Die Skulptur repräsentiert das Ideal der idealistischen Hermeneutik, die reine abgeschlossene Form, die 'höchste Idee der höchsten Schönheit'²⁹⁹. Ohne thematisch-ikonographische und ohne praktisch-technische Konkretisierungs- und Individualisierungsverluste erscheinen Vollkommenheit und Schönheit, das Wesen der Kunst, die jede Subjektivität (auch die des hohen Stils) überschreitet:

²⁹⁸ „Die Töchter der Niobe, auf welche Diana ihre tödtlichen Pfeile gerichtet, sind in dieser unbeschreiblichen Angst, mit übertäubter und erstarrter Empfindung vorgestellt, wenn der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermögen zu denken nimmt; und von solcher entseelten Angst giebt die Fabel ein Bild durch die Verwandlung der Niobe in einen Felsen: [...]“ (GKA, S. 170.)

²⁹⁹ Um Winckelmanns Anhäufung von Superlativen zur *Niobe* zu paraphrasieren; vgl. GKA, S. 170.

„Die Niobe und ihre Töchter sind als ungezweifelte Werke dieses hohen Stils anzusehen, aber eins von den Kennzeichen derselben ist nicht derjenige Schein von Härte, welche in der Pallas eine Muthmaßung zur Bestimmung derselben giebt, sondern es sind die vornehmsten Eigenschaften zur Andeutung dieses Stils, der gleichsam unerschaffene Begriff der Schönheit, vornehmlich aber die hohe Einfalt, so wohl in der Bildung der Köpfe, als in der ganzen Zeichnungen, in der Kleidung, und in der Ausarbeitung. Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hülfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur Göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, das sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erwecket, und mit einem Hauche geblasen zu sein scheint.“ (GKA, S. 226f.)

Die vollständig autoreflexive Struktur der Niobe, in der der kreativ-metaphorische Prozess auf das Moment des Umschlags zusammengezogen ist, läßt den strukturelle Ort des Hermeneuten, der sich in den Kunstwerken des schönen Stils in der Kluft zwischen der idealen Schönheit und der sie realisierenden Körper auftut, fast verschwinden. Mehr als die vollkommene theoretische Struktur zu konstatieren, die Bestimmung der *Niobe* als Paradigma des hohen Stils bleibt dem Interpreten nicht. Ihre Eigenschaftslosigkeit und Einförmigkeit, die sogar die Härte anderer Kunstwerke des hohen Stils verschwinden läßt, steht im Zentrum von Winckelmanns stilistischer Einordnung der Statue, in der das mörderische Thema aufgeht. Aus der Idealität der Statue folgt ihre Unbeschreibbarkeit. Selbst im historischen Teil der *Geschichte der Kunst* erfährt man über ihre künstlerische Gestaltung nichts mehr. Die *Niobe* wird zur Allegorie der Kunst. An ihr als ihrem vollkommenen theoretischen Objekt wird das Paradox von Winckelmanns idealistischer Hermeneutik sichtbar: Über das ideale Kunstwerk kann nur abstrakt und tautologisch gesprochen werden, erst im Auseinandertreten von Ideal und Realisierung im konkreten Kunstwerk, in der Lücke zwischen idealem Gehalt und sinnlich schöner Form des Kunstwerks, dem Statuenkörper, wird der hermeneutische Prozeß in Gang gesetzt, der an die Stelle des vollkommenen Kunstwerks den vollkommenen Text des Kunstwerks, die *Geschichte der Kunst des Alterthums*, und sein Subjekt, den idealen Hermeneuten, setzt.

Am Schicksal der *Niobe* in Winckelmanns Kunstgeschichte läßt sich die konkrete textproduzierende Macht der idealistischen Perspektive über die Realität der Kunstwerke ablesen: Der ungesehene *Laocoon* der *Gedancken* lieferte mit seinem nicht schreienden Gesicht und nicht schmerzverzerrtem Körper fehlende Zeichen, die Winckelmanns Interpretation der Statue als Zeichen des Fehlens zum Ausgangspunkt des hermeneutischen Prozesses macht, der in der „edle[n] Einfalt und [] stille[n] Göße“ des Textes die ideale Einheit des Kunstwerks re- und substituiert. Dasselbe Verfahren kostet die *Niobe*, die Winckelmann gesehen hatte, mit

der Beschreibbarkeit ihre konkrete Gestalt, statt dessen wird ihr Mythos zur Narration der Stilgenese.

Im Vergleich zum *Laocoon* stellt die zentrale Skulptur der *Niobe*-Gruppe, – die eigentliche *Niobe*, in deren Schoß sich die jüngste Tochter schmiegt –, eine plastisch überzeugendere Lösung des gestalterischen Problems dar, mehrere Figuren in eine Skulptur zu integrieren. Wegen dieser kompositorischen Lösung ist die *Niobe* zumindest für heutige Betrachter weit eher ein Bild von Mutterliebe als der *Laocoon* von Vaterliebe, zu dem ihn Winckelmann nach der Autopsie im Belvedere-Hof macht. Mutterschaft nimmt im Niobe-Mythos die zentrale Rolle ein. Apollo und Artemis, die einzigen Kinder Latonas, töten mit den Kindern Niobes den Ursprung ihrer Hybris, ihren Kinderreichtum. Winckelmanns Gegenüberstellung von *Niobe* und *Laocoon* als Beispiel sich selbst negierender Expressivität, die ihrer Transformation in das Paradigma des hohen Stils vorangeht, basiert zwar auf der thematischen Ähnlichkeit der Statuen. Im Gegensatz zur abschließenden *Laocoon*-Interpretation im historischen Teil der *Geschichte der Kunst des Alterthums* bleibt das Mutter-Sein Niobes jedoch ausgeblendet. Die Abwesenheit Apollos und der männlichen Niobiden vom Schauplatz des Kindermordes verweist auf das Geschlecht der verbleibenden Protagonistinnen der Szene: Bei Winckelmann erschießt exklusiv Diana die Töchter Niobes.³⁰⁰ Die geschlechtliche Differenz scheint neben bekleidet-unbekleidet, erhaben-schön, ausdruckslos-expressiv, passiv-aktiv eine weitere basale Opposition zu sein, die den Vergleich von *Laocoon* und *Niobe* strukturiert. Die Identifizierung von Tod, Erhabenheit und reiner Idealität wird implizit auf Weiblichkeit ausgedehnt. Auch das von Winckelmann angeführte zweite Beispiel des hohen Stils, die *Athena Farnese*,³⁰¹ ist weiblich. Ihre stil- und gegenstandseigentümliche Bewegungs- und Zeitlosigkeit wird noch gesteigert durch die historische Unberührtheit, die zur Betonung des Objektcharakters der Statue führt:

„Jene Statue ist der großen Künstler dieser Zeit würdig, und das Urtheil über dieselbe kann um so viel richtiger seyn, da wir den Kopf in seiner ganzen ursprünglichen Schönheit sehen: denn ist derselbe auch nicht durch einen scharfen Hauch verletzt worden, sondern er ist so rein und glänzend, als er aus den Händen seines Meisters kam.“ (GKA, S. 226.)

³⁰⁰Im Niobe-Mythos selbst wird die Geschlechterdifferenz beim Morden zwar streng eingehalten, Apollo erschießt die männlichen, Artemis die weiblichen Niobiden, bei Winckelmann gibt es, auch im Gegensatz zum damaligen Zustand der *Niobiden* im Garten der Villa Medici, aber nur Protagonistinnen.

³⁰¹„Die vorzüglichen, und man kann sagen, die einzigen Werke in Rom und der Zeit dieses hohen Stils sind, so viel ich einsehen kann, die oft angeführte Pallas von neun Palme hoch, in der Villa Albani, und die Niobe und deren Töchter in der Villa Albani.“ (GKA, S. 226.)

Subjektlosigkeit und Objektivität als Konsequenz und Basis der Formprinzipien des hohen Stils greifen auf den weiblichen Körper zurück, Männlichkeit ist Fundament und Form der Selbstkonstitution.³⁰²

Dieser Einsatz der Geschlechterdichotomie entspricht dem zeitgenössischen heterosexistischen Diskurs, ohne jedoch dessen offen frauenkörperfeindliche Vorstellungen zu übernehmen.³⁰³ Weichheit als privilegierte plastische formale Eigenschaft wird von Winckelmann nicht nur mit den Ausgießungen des Geistes identifiziert, in einem bestimmten Typus der Darstellung männlicher Körper, dem Bacchus, ordnet er sie als weibliche Formen beziehungsweise Formen der Verweiblichung ein, ohne damit Verweichlichung zu beschreiben:

„Die zwote Art Idealischer Jugend [die erste ist der Apollo; CD] von verschnittenen Naturen genommen, ist mit der Männlichen Jugend vermischt im Bacchus gebildet, und in dieser Gestalt erscheint derselbe in verschiedenem Alter bis zu einem vollkommenen Gewächse, und in den schönsten Figuren allezeit mit feinen und rundlichen Gliedern, und mit der völligen und ausschweifenden Hüften des

³⁰²Im historischen Teil der *Geschichte der Kunst des Alterthums* führt Winckelmann drei Athletenskulpturen als kanonischen männliche Statuenmodelle an (*Doryphoros*, *Diadumenos* und *Discobolos*), in denen die zwei zentralen Künstler des hohen Stils neben Scopas, Polyklet und Myron, das Ideal des männlichen menschlichen Körpers formulieren; vgl. GKA, S. 335f. Nicht Frauen, sondern Ideale sind die natürlichen Gegenstände des hohen Stils, ihnen entsprechen Künstler von fast übermenschlichen Dimensionen. Im Text der *Geschichte der Kunst des Alterthums* sind die Künstlerheroen und ihre Körpermodelle Namen und platonistische Proportionsideale.

³⁰³Im Gegensatz zur Weiterführung des klassizistischen Statuen-Diskurses in der Weimarer Klassik und idealistischen Philosophie finden sich bei Winckelmann kaum Denunziationen des weiblichen Körpers als per se inform und häßlich. Dieser Körper als locus organischer Verrottung und moralischen Verfalls wird post Winckelmann als Rückseite des klassischen männlichen Statuenphantasmas von Männern errichtet, deren (hetero)-sexuelle Orientierung kein Forschungsgegenstand ist. Zur klassizistischen Obsession mit dem faulen weiblichen Fleisch vgl. Wilfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main: 1999, S. 132-159. Menninghaus erweitert die Bachtinschen Lektüren dieses Körpermodells als Residuum der vitalen Realität des Körpers unterhalb der gesellschaftlichen Repression der Sexualität, in dem er dessen Bedeutung innerhalb des Ausdifferenzierungsprozeß des Ästhetischen um 1750 beschreibt: Ekel erregende Zustände des weiblichen Körpers bzw. ihre Darstellung innerhalb des ästhetischen Bereichs selbst sind Grenzbestimmungen der ästhetischen Lust gegenüber den nur sinnlichen Lüsten. Winckelmanns Rekurrenz auf das platonische Modell der Schönheit, das durch seine spezifische homosoziale Form diesen Abgrenzungsmechanismus zur v.a sexuellen Lust in einen Produktionsmechanismus von Schönheit als männlich-intellektueller Eigenschaft verwandelt, benötigt deswegen keine massiven misogynen Feldzüge wie Lessing, Herder, Kant et al. Menninghaus erklärt deren Vereklung des organischen weiblichen Körpers (bei simultaner Fetischisierung des unpenetrierbaren jungfräulichen Statuenkörpers) aus dem Konflikt der ästhetischen 'Homoerotik' mit der sozialen Heterosexualität, der zu besonders rabiaten Grenzziehungen durch die genannte Verdoppelung des weiblichen Körper in eine reine und eine unreine Form führt, vgl. a.a.O., S. 151-159. Menninghaus bezieht sich auf das von Mary Douglas entwickelte Modell der Semantik von 'rein/unrein' als Ersatzcode zur Stabilisierung sozialer Kommunikation, der immer dann aktiviert wird, wenn die systeminterne Codierung versagt. Er geht nicht darauf ein, daß Schönheit immer eindeutiger weiblich codiert und quasi re-sexualisiert werden muß, um diese Konfliktsituation überhaupt erst zu erzeugen.

Weiblichen Geschlechts.“ (GKA, S. 160f.)

Die weichen weiblichen Formen an einem männlichen Körper verbildlichen ein Schwellenstadium, das Zu-Sich-Kommen der (körperlichen) Lust als Zu-Sich-Kommen des Selbstbewußtseins:

„Das Bild des Bacchus ist ein schöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings des Lebens und der Jünglingschaft betritt, bey welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt, und welcher zwischen Schlummer und Wachen, in einem entzückenden Traume halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln, und sich wahr zu machen anfängt: seine Züge sind voller Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz ins Gesicht.“ (GKA, S. 161.)

Weiblichkeit wird von Winckelmann also ganz traditionell mit Passivität, Subjekt- und Bewußtlosigkeit verbunden, als formale Qualität innerhalb seiner idealistischen Ästhetik fungiert sie unabhängig vom ‘wirklichen’ Geschlecht ihres Trägerkörpers³⁰⁴: Die paradigmatischen Statuen des hohen Stils sind weiblich, ohne weibliche Formen zu haben. Ihre Weiblichkeit realisiert sich in ihrer idealen Objektivität, als Allegorie der antiken Kunst. Die „völligen und ausschweifenden Hüften“ Bacchus’ demonstrieren sein Erwachen zum Gott des Rausches.

In gewisser Weise existieren in Winckelmanns Antike Frauenkörper nicht, sondern nur Frauenkleider. Während Winckelmann zur Klärung des „Begriff(s) der Schönheit in Weiblichen Gottheiten“, hier geht es um die verschiedenen weiblichen Körperformen, nur etwas mehr als zwei Seiten benötigt,³⁰⁵ handelt er den männlichen Körper auf mehr als sieben Seiten ab³⁰⁶. Der Abschnitt über die Kleidung dagegen behandelt zwar nicht nur die „Zeichnung bekleideter Griechischen Figuren Weiblichen Geschlechts“ (GKA, S. 190), wie die Überschrift verkündet, aber Winckelmanns Zuordnung ist eindeutig:

„Von diesem ersten Theile des zweyten Stücks dieses Capitels, das ist von der Betrachtung der Zeichnung des Nackenden in der griechischen Kunst, gehe ich zu dem zweyten Theile, welcher von der Zeichnung bekleideter Figuren handelt. [...] Eine umständliche Untersuchung über die Bekleidung der Alten, kann ich hier nicht geben, sondern ich will mich auf die weiblichen Figuren einschränken, weil die mehresten Männlichen Figuren Griechischer Kunst, auch nach den Zeugnissen der Alten, unbekleidet sind.“ (GKA, S. 190.)

³⁰⁴Winckelmanns Referenz auf „verschnittene Naturen“ für die weiblichen Rundungen männlicher Körper läßt sich als eine Form der Naturalisierung der formalen Androgynie verstehen, die den Kastrierten als eine Art drittes Geschlecht oder als jenseits des Geschlechts konstituiert. Der Werk-Charakter des Körpers wird so eher verstärkt als zurückgenommen. Zur historisch-biographischen und ästhetischen Bedeutung des Kastrentums bei Winckelmann vgl. Simon Richter, *Laocoon’s Body and the Aesthetics of Pain*, S. 48-61.

³⁰⁵Vgl. GKA, S. 164-166.

³⁰⁶Vgl. GKA, S. 157-164.

Die Identifizierung von männlichen Körpern mit Nacktheit, weiblichen Körpern mit Bekleidung bestimmt auch die Verteilung im typologischen Tableau: Obwohl es sehr viel mehr bekleidete als unbekleidete Figuren gibt, und die technisch-praktischen Anforderungen für die plastische Wiedergabe von Stoff höher sind, rangieren die nackten Statuen vor den Gewandfiguren. Der Körper ist die natürliche Form des Ideals, der Faltenwurf eine Form des Wissens und wie der Ausdruck rhetorisch:

„An der Zeichnung bekleideter Figuren hat zwar der feine Sinn und die Empfindung, so wohl im Bemerken und Lehren, als im Nachahmen, weniger Antheil, als die aufmerksame Beobachtung und das Wissen; aber der Kenner hat in diesem Theile der Kunst nicht weniger zu erforschen, als der Künstler. Bekleidung ist hier gegen das Nackende, wie die Ausdrücke der Gedanken, das ist wie die Einkleidung derselben, gegen die Gedanken selbst; es kostet oft weniger Mühe, diesen, als jene zu finden.“ (GKA, S. 212.)

Die männlichen Statuen des schönen Stils streifen ihre weichen, weiblichen Körperformen wie ein Kleid über. Nicht auf der Stufe rein sinnlicher Betrachtung dieser Statuenkörper stehen zu bleiben, erfordert über das angelernte rhetorische und technische Wissen hinaus, das für die Beurteilung der wirklichen Kleiderfrage notwendig ist, eine angeborene schöne Seele. Nur diese Seele sieht in den erotisch anziehenden Gestalten von Bacchus, Satyren und Apollo das Spiegelbild der metaphysischen Qualitäten von Schönheit. Als Gewandfigur legt *Niobe* dagegen ihr weibliches Geschlecht, ihre Mütterlichkeit ab, und nimmt ihre eigentliche Gestalt an: Sie wird zur Figur der vollkommenen Figuration – Allegorie der Kunst.

3.4.2. Stil III: Schönheit als Beherrschung des Ausdrucks

In der Gegenüberstellung von *Laocoon* und *Niobe* klärt Winckelmann den theoretischen und methodischen Zusammenhang von Expressivität, Körperdarstellung, gestalterisch-technischem Vermögen und Stil. Obwohl im *Laocoon* ein erhabenes Thema dargestellt wird, ist die Statue auf der Ebene der Stil-Epochen nicht erhaben, sondern gehört wegen ihrer körperbetonten und expressiven Darstellung zum schönen Stil. Die strenge Definition des hohen Stils schließt die Darstellung von Handlung und Ausdruck aus. Seiner übersinnlichen, rein idealen Schönheit entsprechen nur Götterbilder oder eben die *Niobe* als Selbstrepräsentation des Stils. Innerhalb des schönen Stils, der gestalterisch durch weiche, runde und fließende Formen bestimmt ist, bildet der *Laocoon* wegen seiner expressiv-realistischen Körperdarstellung den Grenzwert schönen Ausdrucks. Das die antike Kunstgeschichte und ihre moderne Hermeneutik strukturierende Idealitätsprinzip be-

stimmt noch vor der Stil-Epoche den spezifischen Zeichencharakter des Statuenkörpers. Seine Expressivität und sein Realismus sind Effekte seiner Naturzugehörigkeit und Materialität. Die sinnlichen Qualitäten seiner Darstellungsweise werden als Differenz markiert und in das idealistische Zeichenregime integriert. Die Beschreibung des *Laocoon* im historischen Teil der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist das Ergebnis dieser Transformation des Körpers beziehungsweise der realistischen Körperdarstellung in ein Zeichen für Körperlichkeit und Expressivität

Obwohl der Gegenstand dieser Beschreibung zumindest den gemäßigt hohen Ton der *Torso*-Beschreibung in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* doppelt rechtfertigen könnte, – im *Laocoon* werden heroisch-stoischer Todeskampf und Vaterliebe dargestellt, darüberhinaus ist er das einzige erhaltene Meisterwerk aus der Blüte der griechischen Kunst, also gleichzeitig Monument ihrer Größe und Schönheit wie ihres Untergangs –,³⁰⁷ gehört die eigentliche Beschreibung der mittleren Stillage des *genus deliberativum* an. Es überwiegen Sätze, die das Aussehen des von Schmerzen und Willensanstrengung gezeichneten Körpers konstatieren. Die meisten bewegungsanzeigenden Verben werden als Partizipialkonstruktionen verwandt, selbst die erzählende Passage am Beginn der Beschreibung, in der Schmerz und Geistesgegenwart sich gegenseitig das Schlachtfeld des Körpers streitig machen, verdeutlicht eher den physiologischen Zustand des Körpers, als daß sie die Dynamik des Todeskampfes zu einer heroischen Tragödie stilisiert:

„Laocoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellet, und die Nerven anziehet, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor, und die Brust erhebet sich durch den beklemmten Othem, und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen. Das bange Seufzen, welches er in sich, und den Othem an sich zieht, erschöpft den Unterleib, und machet die Seiten hohl, welches uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen läßt.“ (GKA, S. 348.)

In der *Torso*-Beschreibung der *Geschichte der Kunst* verwandelt Winckelmann die Anatomie des Rumpfes in die Taten des Herkules und Meereswellen, der *Apollo* ist eine Götterversammlung und vor allem ein Fließen und Schwimmen, die reine Bewegung, die den Betrachter in die ewige Gegenwart des Heiligtums versetzt. Im Vergleich ist der deskriptive und aufzählende Stil, den Winckelmann für den *Laocoon* verwendet, statisch und wenig rhetorisch. Er appelliert nicht an die

³⁰⁷Vgl. GKA, S. 347.

imaginativen Potenzen des Betrachters, anstelle eines verunstalteten Marmorblocks den vergöttlichten Herkules zu sehen oder gar sich selbst und die historische Situation hinter sich zu lassen. Statt dessen wendet sich der Text an seinen antiquarischen und psycho-physiologischen Sachverstand. Neben dem Ausräumen antiquarisch-philologischer Zweifel an der Identität des *Belvedere Laocoon* mit der von Plinius beschriebenen Gruppe soll Winckelmanns letzte *Laocoon*-Beschreibung das signifikante formal-gestalterische Abweichen vom idealen Körper- und Statuenmodell der Antike aus diesem Konzept heraus erklären.

In einer allein Thema und Gestaltung der Statue berücksichtigenden Perspektive stellte ihre zurückgenommene Darstellungsweise in der Beschreibung einen stilistischen Mißgriff dar. Schon im ersten Satz konstatiert Winckelmann den pathetisch-expressiven Charakter der Skulptur. Die folgende Beschreibung scheint dann gegen das aptum-Gebot (auch in seiner hermeneutischen Version der Form-Inhalt-Adäquanz) zu verstoßen, wenn sie sich auf die Aufzählung von Körperbewegungen und deren Korrelation mit Seelenregungen beschränkt. Das zurückgenommene Pathos ist zudem auf die Passage begrenzt, in der die emotionale Interaktion zwischen Vater und Söhnen beschrieben wird.³⁰⁸ Es entspricht aber der Position des *Laocoons* innerhalb der internen Formenhierarchie des schönen Stils und der allgemeinen Körpertypologie. Trotz seiner erhabenen Thematik und der Schönheit des Statuenkörpers wird in der Skulptur des sterbenden Priesters kein wirklich idealischer Gegenstand dargestellt, sondern eben

„eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht“ (GKA, S. 348.)

Was die Statue an idealischer Darstellung oder idealischen Formen beinhaltet, ihre Schönheit, resultiert aus der bewußten Wendung gegen die natürlichen körperlichen Reaktionen und ist auch selbst körperliche Reaktion. Die erhobene Brust und der eingezogene Unterleib des *Laocoon*, seine hochgezogenen Augenbrauen und das zusammengepreßte „Augenfleisch“ sind als gegenläufige Bewegungen Ausdruck der Körperbeherrschung durch den Geist und der Eigenständigkeit des Körpers. In den expressiven Verwindungen und Verzerrungen des Statuenkörpers analysiert Winckelmann seine formale Gestaltung. Die im Gegensatz zu *Torso* und *Apollo Belvedere* betont naturalistische Darstellung des Körpers im *Laocoon* wird zur natürlichen Metapher von Expressivität: Sinnlichkeit, Körper-

³⁰⁸„Sein eigenes Leiden aber scheint ihn weniger zu beängstigen als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden und um Hilfe schreyen: [...]“ (GKA, S. 348.) Die Formulierung paraphrasiert die biblische Anrufung Gottes, vor allem in den Psalmen.

lichkeit und Empfindung bilden die Natur des Menschen, die Realität des Körpers begründet die Intensität der Empfindung und das weniger hoch gestimmte Register der Beschreibung.

Im fast völlig vergeistigten Körper *Apollo*s drücken sich dagegen auch nur gemäßigte und transitorische Empfindungen aus. Der von der *Apollo*-Beschreibung inszenierte Raptus schreibt sich gerade nicht vom Körper her, sondern von der idealen Gegenwart des Gottes. Die typologische Hierarchie der Statuenkörper, die im *Florentiner Heft* und im systematischen Teil der *Geschichte der Kunst des Alterthums* Gegenstand der Darstellung ist, für den Modus der Darstellung selbst aber keine Rolle spielt, wandert in die stilistisch-rhetorischen Differenzen innerhalb der drei großen Statuenbeschreibungen des historischen Teils ein: Die Konkretheit psycho-physiologischer Körperdarstellung übersetzt Winckelmann in die pathetische Schlichtheit einer (fast) protokollarischen Aufzeichnung, der sich die spirituellen Körper hin zum hymnischen Pathos der *Apollo*-Beschreibung entziehen.

Winckelmanns Bestimmung von Expressivität als der zentralen Funktion und Legitimation naturalistischer Körperdarstellung spielt sich innerhalb seines Konzepts antiker Kunst ab, das Abstraktion und Idealisierung, konkretisiert in schönen und idealen Körpern, als deren wesentliches Merkmal bestimmt. Im Konzept des 'schönen Ausdrucks' reguliert diese idealistische Schönheitsnorm den naturalistischen Statuenkörper über die Form-Inhalt-Entsprechung hinaus. Die Schönheit des Ausdrucks bestimmt Art und Grad der darstellbaren Gefühle und ihre Darstellungsweise. Thematisch erscheint diese Restriktion der gestalterischen und konzeptionellen Möglichkeiten von Künstler und Kunstwerk im *Laocoon* als Widerstand gegen die Überwältigung durch den Schmerz, der den sterbenden Priester noch mit seinen Kindern mitleiden läßt. An Winckelmanns Lokalisierung dieses Mitleidens in *Laocoons* Augen wird die visuelle und formale Fakten konstituierende Kraft seines normativen theoretischen Konzeptes und dessen strukturellen Zwang, seine idealistischen Sinnkonstruktionen verkörpert zu sehen, anschaulich: Dem die eigenen Schmerzen des Körpers und den eigenen Tod transcendierenden noblen Gefühl *Laocoons* für die Kinder entspricht ein am Statuenkörper kaum wahrnehmbares, weil fast unkörperliches Zeichen.

„[...] denn das väterliche Herz offenbaret sich in den wehmütigen Augen, und das Mitleiden scheint in einem trüben Dufte auf denselben zu schwimmen.“ (GKA, S. 348.)

Die Augen *Laocoons* sind leer wie die fast aller ohne ihre ursprüngliche Farbfas-

sung erhaltenen antiken Skulpturen. Dagegen ignoriert Winckelmann die kompositorische und gestalterische Ungleichheit der Figuren vollständig. Im Zentrum des hermeneutischen Aktes steht wie schon beim *Gedancken-Laocoon* etwas Nicht-Sichtbares der Statue, das zur Metapher für den idealistischen Inhalt der Statue wird.³⁰⁹ Der Text der Beschreibung begrenzt die das Gesicht des Sterbenden verzerrenden heftigen Gefühle zum schönen Ausdruck väterlichen Mitleids und tragisch-heroischer Selbstbeherrschung. Den in seiner Hermeneutik eigentlichen Träger des idealistischen Gehalts der antiken Kunst, ihre Schönheit, setzt Winckelmann auf dieselbe Weise ein, als Behauptung der formalen Beruhigung gegen die nicht-schönen expressiven Windungen und Schwellungen des Körpers:

„Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht: da, wohin der größte Schmerz geleet ist, zeigt sich auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit dem wütenden Bisse ihren Gift ausgießet, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint, und dieser Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunst genennet werden. Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Uebel zu entrinnen: kein Theil ist in Ruhe: ja die Meißelstreiche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarreten Haut¹).“ (GKA, S. 349; die Fußnote bezieht sich auf die Belohnung mit einer Stelle als päpstlichem Sekretär für Felix von Fredis, der den *Laocoon* entdeckte.)³¹⁰

Was die besondere Schönheit der linken Seite ausmacht, bleibt unbestimmt: Die anatomisch detaillierte und physiologisch korrekte sowie technisch virtuose Gestaltung gehören nicht zum Bereich der eigentlichen Schönheit, sondern werden von Winckelmann ausdrücklich als besonders natürliche und ausdrucksstarke Darstellung gewürdigt. Die Qualität der besonders schönen linken Seite *Laocoons* läßt sich aus dem Text Winckelmans nur vermuten: Weil der *Laocoon* von Agesander, einem antiken Bildhauer, und nicht von einem modernen, auf den expressiven Effekt konzentrierten Künstler wie Bernini gemacht worden ist, beinhaltet das Zentrum von Schmerz und Lebendigkeit auch die größte Schönheit. Die idealistische Norm des schönen Ausdrucks produziert zum Ausgleich der äußersten Expressivität und Körperlichkeit, – der Schlangengebiss ist die Stelle, an der *Lao-*

³⁰⁹In der frühen Briefversion der *Laocoon*-Beschreibung versieht Winckelmann das in einem trüben Duft auf den Augen schwimmende mitleidige Vaterherz *Laocoons* mit der Randbemerkung: „Dieses können nur Sonntags=Kinder, so wie die Gespenster, sehen. Aber es ist kein Hirn=Gespinst.“ (Brief an Baron Stosch, WB I, nr. 192, S. 309). Sowohl die hohe Selbsteinschätzung Winckelmans wie auch das bei allem philologisch-kunstkritischen Methodenbewußtsein und propagiertem empirischen Wissenschaftsverständnis im Grunde divinatorisch-priesterliche Hermeneuten-Konzept wird in dieser Marginalie deutlich.

³¹⁰Scriptor germanicae linguae in der Vatikanischen Bibliothek war eines der ersten Ämter Winckelmans in Rom. Vielleicht steckt in der sonst kryptischen Bemerkung ein Verweis auf die eigene erstaunliche Karriere und Bedeutung als der eigentliche Ausgräber des *Laocoon* und der griechischen Kunst.

coon zu sterben beginnt –, dort auch die größte Schönheit. Analog zur Selbststatuierung der *Niobe* liegt sie gerade in der beginnenden Todesstarre, die die aufgewühlten Formen des Körpers beruhigt.

Die oben zitierte Passage schließt die *Laocoon*-Beschreibung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ab. Ihre Koppelung von extremer Schönheit und extremem Schmerz findet sich noch nicht in dem Text, den Winckelmann schon 1757 Baron Stosch zur Begutachtung vorgelegt hatte. Der am Anfang dargestellte Gesamteindruck der Statue wird darin variiert. Die grundlegende oppositionelle plastische Struktur lokalisiert Winckelmann nun in einem konkreten Teil der Statue einschließlich deren bildhauerischer Faktur. Diese Konkretisierung der Beschreibung bleibt gleichzeitig an der Oberfläche: Die formalen Bestimmungen beschränken sich auf unspezifische Komparative und Superlative und die theoretische Ableitung des besonderen Kunstcharakters der linken Seite. Die Funktionshierarchie von Winckelmanns hermeneutischem Verfahren tritt im sich konkret gebenden kunstpraktischen ‘Nachtrag’ zur eigentlichen „Beschreibung nach dem Ideal“ zutage: Der ideale Gehalt der Statue, im Falle des *Laocoon* das tragische Sterben eines Helden, konstituiert nicht nur ihre gestalterisch-formalen, aber auch historisch-philologischen Aspekte erst als eigenständige Interpretationselemente und Interpretationsebenen, sondern beschränkt damit gleichzeitig deren hermeneutischen und argumentativen Stellenwert. Der Hintanstellung der formalen Analyse auf der textuellen Ebene entspricht ihre Unterordnung unter den eigentlichen hermeneutischen Akt, als dessen Veräußerlichung in die konkrete Realität des Statuenkörpers, seine Anatomie und seine Faktur, sie erscheint. Der Interpret antiker Statuen wiederholt damit den künstlerischen Schöpfungsakt, die Realisierung des Ideals in der Statue, und macht ihn gleichzeitig rückgängig. Er trägt die Materialsichten wieder ab, indem er die Anatomie und die Faktur des Statuenkörpers auf die ideale Darstellung zurückschreibt.

Eine Statue wie der *Laocoon* scheint für Winckelmanns idealistische Hermeneutik insoweit ein Problem darzustellen, als die expressive Gestaltung und die naturalistische Körperraffung der Skulpturengruppe offensichtlich mit der Präferenz für Abstraktionsfiguren kollidiert. Die Integration des *Laocoon* in die Schönheitsnorm der idealistischen Hermeneutik wird statt dessen zum Ausweis der Fähigkeiten von modernem Interpret und antikem Künstler: Die formalen Differenzen zum Schönheitsideal der antiken Körperdarstellung verweisen doppelt auf die gestalterischen und technischen Fähigkeiten des Bildhauers, dessen „Stärke des Geistes“ sich in der letztendlichen Unterordnung seines Könnens, das er in den Abweichungen wie den profilierten Muskeln und der mit dem Meißel gear-

beiteten Oberfläche demonstriert, unter den schönen und einheitlichen Ausdruck der Statue zeigt. Der Interpret realisiert dieses komplexe Verhältnis von naturalistischer Darstellung, technischer Virtuosität und idealistischer Schönheitsnorm im *Laocoon* und erschließt daraus dessen typologischen Modellcharakter, seinen idealen Gehalt. Die gestalterischen Unterschiede zum idealistischen Formenkanon werden in die ihn bestimmende Körper-Geist- und Natur-Ideal-Opposition überführt, der *Laocoon* wird zur Repräsentation des idealen Menschen, des Helden, und des idealen natürlichen Körpers.

In der Beschreibung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* konstituiert Winckelmann den *Laocoon* erneut als Gegenstand seiner idealistischen Hermeneutik. Wie im *Gedancken-Laocoon* erscheint die Statue in der Beschreibung als Schauplatz oppositioneller Kräfte. Sie wird nach der Autopsie von Winckelmann aber nicht mehr als ideale Figur des hermeneutischen Aktes, zur Allegorie der antiken idealistischen Ästhetik und der modernen idealistischen Hermeneutik stilisiert. Der *Laocoon* der Kunstgeschichte verliert im Angesicht des römischen Statuencorpus seine privilegierte Funktion und wird zum Teil dieses Corpus, der sich erst in Winckelmanns idealistischer Perspektive als einheitlicher Gegenstand des hermeneutischen Interesses formiert. Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* beschreibt diesen Statuencorpus als eine Reihe von Körperdarstellungsformen, deren Abfolge durch die technische und politische Entwicklung, vor allem aber durch das sich verändernde Verhältnis von Ideal und Natur, Abstraktion und sinnlicher Konkretion bestimmt wird. Winckelmann erfaßt diese Relation in seinem neuen Stil-Konzept, das im Gegensatz zu den kunsthistorischen Versuchen seiner Zeitgenossen und der abstrakten und einfachen Formbestimmung der *Gedancken* eine differenzierte und differenzierende Erfassung und Beschreibung der antiken Kunstwerke ermöglicht.

Die expressive und naturalistische Darstellung des Körpers im *Laocoon* wird von Winckelmann nun detailliert beschrieben: Von der „edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ des *Gedancken-Laocoons* ist nicht mehr die Rede. Statt dessen werden in der Beschreibung die konfligierenden Affekte und die daraus resultierenden körperlichen Effekte herausgearbeitet. Der *Laocoon* ist nun das Beispiel für den griechischen Modus, Bewegung darzustellen. Die schon die *Gedancken*-Interpretation leitende Geist-Körper-Opposition strukturiert auch Winckelmanns viel konkreter argumentierende Beschreibung des *Laocoon* nach dem Augenschein. Sie produziert nun aber, ausgearbeitet zu einer hermeneutischen Methode, mit den visuellen Fakten umzugehen, fast das umgekehrte Ergebnis. Die Statue wird zum typologischen Modell für die Darstellung extremer innerer und äußerer

Bewegung. Winckelmann bestimmt an ihr die idealistischen Grenzen einer naturalistische Darstellung des Körpers. Sie ist legitimiert durch ihre Ausdrucksfunktion, – naturalistische und expressive Darstellung des Körpers sind in Winckelmanns Rekonstruktion der antiken Ästhetik identisch –, die auch den Intensitätsgrad der Darstellung reguliert: Der fundamental idealistische Charakter der griechischen Kunst bestimmt auch das, was ihr an Ausdruck möglich ist. Er ist zwar nicht unbedingt auf noble Gefühle beschränkt, aber er basiert auf (Selbst-) Beherrschung. Die große Seele wird erst in extremis sichtbar, wodurch es in der Statue nie zum Äußersten kommt. Naturalismus und Expressivität fungieren in Winckelmanns idealistischer Hermeneutik als strukturell zwingendes Gegengewicht zur Abstraktion und Regungslosigkeit ihres eigentlichen Schönheitsideals. Sie gehören zu einer idealistischen Bedeutungsökonomie, für deren Fortbestand sie unerlässlich sind: Der Widerstand der Körper und des Marmors liefert dem hermeneutischen Verfahren Gegenstand und Energie, um die Differenz zwischen Natur und Ideal immer wieder zu schließen und zu konstituieren.

4. Winckelmanns antike Statue und die Anfänge der Kunstgeschichte

In Winckelmanns Konzeption der antiken Statue als Modell einer idealistischen Ästhetik und Hermeneutik erscheint die Statue immer zweimal, als theoretisches, normatives Modell und als konkreter historischer Gegenstand. Die Zusammenführung beider Statuen erscheint als Ziel dieses Antiken-Projektes, Statuenbeschreibung und Kunstgeschichte bilden seine gleichwertigen und aufeinander bezogenen Formen. Die so erschriebene Einheit von theoretischem Modell und konkretem Einzelwerk wird von Winckelmann als Wiederholung und Restitution der ursprünglich in und von der antiken Skulptur repräsentierten idealen Einheit von Geist und Körper beziehungsweise Materie verstanden. Einheit, Einheitlichkeit, Gleichförmigkeit und Ganzheit bilden das konzeptionelle Zentrum seines Statuen-Modells, dessen formale und gestalterische Aspekte sich den theoretischen und philosophischen Implikationen nach- und unterordnen.

Noch vor der Präferenz antiker Skulptur verweist Winckelmanns Bestimmung von Einheit und Ganzheit als deren charakteristischer und wichtigster Qualität auf die klassizistische Herkunft seiner Kunsttheorie: Der von den klassizistischen Kunstströmungen des 17. Jahrhunderts propagierte Werk- und Formenkanon und vor allem dessen theoretische Begründung, die die konzeptionelle und intellektuelle Leistung des Künstlers, die Idea (Bellori) oder den Entwurf, das Disegno, als das eigentliche Kunstwerk faßt, wird von Winckelmann von Beginn an akzeptiert. Seine Karriere als Kunsttheoretiker entwickelt sich aus dem konservativen Impuls, gegen die anti-klassische sensualistische Kunsttheorie und künstlerische Praxis der Mitte des 18. Jahrhunderts den philosophisch-metaphysischen Anspruch der klassizistischen Kunsttheorie zu restituieren. Kunst ist bei Winckelmann primär ein Medium und eine Metapher der Wahrheit, ihre Schönheit überschreitet die rein sinnliche Rezeptionsebene des Gefallens hin zu einem abstrakten Begriff beziehungsweise zur Repräsentation von Abstraktion selbst. Diese defensive Ausgangsposition begründet einerseits die polemische Stellung gegen die moderne, das heißt hier nicht-klassizistische Kunst seit dem 17. Jahrhundert, für Winckelmann in Bernini personifiziert, andererseits die Adaption des Vokabulars der modernen Kunstkritik, um die antike Kunst in ihrer alten Größe zu restaurieren. Die Konzeption der antiken Statuen als Kunst(werk) führt Winckelmann ebenso zur Kritik am traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurs, in dem antike Statuen nur als ikonographische und textphilologische Zuordnungsprobleme existieren, der ästhetisch-ethische normative und modellhafte Anspruch der Antike gegen die moderne Abwertung aber aufrecht erhalten wird. Winckelmanns

Statuen-Konzept entsteht aus der Adaption moderner kunstkritischer Methoden und Terminologie für eine traditionsreiche idealistische Kunsttheorie, die schon durch die programmatische Vorbild- und Modell-Funktion der Antike die zeitgenössische ästhetische und moralische Situation als dekadent denunziert.

Den Ansatzpunkt für Winckelmanns Anwendung moderner kunstkritischer Verfahren für die antike Skulptur innerhalb der klassizistischen Tradition bildet das für beide Diskurse zentrale Konzept der Einheit: Das Kriterium der Einheit des Kunstwerks, wie es in der französischen, sensualistisch orientierten Kunstkritik entwickelt wurde, bezieht sich vor allem auf die formale Geschlossenheit des Kunstwerks (*de Piles*). Thematisch-narrative Einheitlichkeit und die Übereinstimmung von Form und Inhalt spielen zwar noch eine Rolle, werden aber primär unter formal-gestalterischen Kategorien diskutiert. Als formale Beschreibungskategorie und Bewertungskriterium ist die 'Einheit des Kunstwerks' implizit anti-akademisch, weil sie die nach inhaltlich-thematischer Dignität organisierte akademische Gattungshierarchie unterläuft. Stilleben und Landschaften geraten mit Historienbildern und allegorischen Darstellungen auf dieselbe Ebene. Der in der idealistischen Kunsttheorie und klassizistischen Tradition propagierte Begriff von Einheit, vor allem wie er von Winckelmann für die antike Skulptur in Anschlag gebracht wird, hat dagegen einen philosophisch-metaphysischen Anspruch, zumindest eine solche Fundierung: Einheit ist hier ein Attribut der Wahrheit und des Geistes, sie ist die Form der Ideen und selbst eine. Als philosophisches Konzept basiert dieser Einheitsbegriff auf der traditionellen, dichotomisch strukturierten Metaphysik und deren erster Unterscheidung von Geist und Materie. Sein Gegensatz ist die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erscheinungen, hinter der der einheitliche, ordnende und formende Geist aufzuspüren ist. Der Effekt der Transformation dieser Metaphysik in eine Kunsttheorie ist einerseits die Aufwertung des Künstlers, insoweit seine gestalterische Arbeit geistig und intellektuell ist, und des Kunstwerks als philosophisches Medium, andererseits führt sie zur Abwertung oder zumindest Marginalisierung der technisch-handwerklichen Seite der Kunst und vor allem ihres sinnlichen Aspektes. Der idealistische kunsttheoretische Terminus Einheit beinhaltet gerade als formales Kriterium inhaltliche, vor allem philosophisch-ethische Implikationen wie die Beherrschung der Materie, des Körpers durch den Geist. Winckelmann führt die beiden gegensätzlichen, historisch-genetisch aber zusammenhängenden Konzepte von Kunst als Einheit zu einer Kunsttheorie zusammen, die die antike Statue nicht nur als das Paradigma von Kunst schlechthin, sondern auch von (Kunst)Theorie konstituiert. Abstraktion und Idealisierung werden als praktischer und theoretischer

scher Vereinheitlichungsprozeß von der Statue verkörpert, in ihr verbinden sich die gegensätzlichen Teile der Theorie in der Evidenz des schönen Kunstwerks. Dieses Kunstwerk ist die Darstellung des (männlichen) menschlichen Körpers.

Obwohl Winckelmanns Kunsttheorie grundsätzlich idealistisch bestimmt ist, der Körper und in seinem Gefolge die Materialität der Statue tendenziell als inferior zu behandeln wäre, findet durch die Erhebung der Statue selbst in einen theoretischen Status eine Neupositionierung ihrer empirischen Realität innerhalb des interpretatorischen Umgangs mit antiker Skulptur statt, der damit selbst transformiert wird. Aus den traditionellen, teilweise entgegengesetzten Funktionen der Statue in den verschiedenen Diskursen entsteht als Nachvollzug des statuarischen Idealisierungs- und Verkörperungsprozesses eine moderne idealistische Hermeneutik, die ihren Gegenstand als selbstbezügliches, autonomes Kunstwerk konstituiert. Basis dieses konstitutiven Aktes ist die Identifizierung von Statue und dargestelltem Körper. Der Körper wird von Winckelmann in Gestalt des vollkommenen griechischen Körpers zum locus der künstlerischen Einheit gemacht. Seine Nachahmung und die intellektuelle Durchdringung des ihm zugrundeliegenden Formprinzips führt die antiken Bildhauer zur idealen, die materialen und konkreten Ausgangsbedingungen transzendierenden idealen Kunst, zur Darstellung idealer Körper. Der Körper und seine skulpturale Darstellung wird zur Metapher des Geistes beziehungsweise des Ideals, die Analyse seiner Formen zum integralen Bestandteil des hermeneutischen Prozesses. Die Erschließung des idealen Gehaltes der Statue erfolgt über die Zuordnung und Interpretation der Körperdarstellung zum idealen Körper. Die ästhetische Bedeutung ist identisch mit dem Grad an Differenz des konkreten Statuenkörpers zum Ideal. Realistische oder sogar naturalistische Körperdarstellungen bedeuten nun auch reale, das heißt menschliche Körper. Realismus, Körperlichkeit, Materialität und Expressivität werden zu einem Themen- und Formenkomplex innerhalb des idealistischen Statuen-Modells.

Winckelmann bestimmt den klassizistischen Formenkanon als ideale Körperdarstellung. Dessen Präferenz für große, flächige Formen und eine flüssige Linienführung, die von den konkreten körperlichen Details und ihrer anatomisch-physiologischen Funktion zugunsten eines einheitlichen und schnell zu erfassenden Gesamteindrucks des Körpers abstrahieren, macht er zum visuellen Äquivalent der Abstraktion und zum eigentlichen körperlichen Metaphorisierungsprozeß. Abweichungen von diesem Modell idealer Körperdarstellung innerhalb des kanonischen antiken Statuencorpus werden zu einer Typologie der Körperdarstellung und schließlich in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zu einer genetisch-historisch bestimmte Abfolge von Stilen systematisiert. Überschreitungen, die

nicht mehr in dieses ideale Körperschema integriert werden können, werden als Dekadenzphänomene beschreibbar, die zur nicht-idealen sensualistischen und pedantisch-intellektualistischen Kunst der Moderne führen.

Die Transformation von Stein nicht in Fleisch, sondern in die Darstellung von Fleisch, das die Unkörperlichkeit des Geistes repräsentiert, liefert gleichzeitig das methodische Modell für den hermeneutischen Stellenwert des konkreten Statuenkörpers: Seine Analyse als formaler Zusammenhang wird durch seine metaphorische Funktion für Geist und Ideal zu einem wichtigen Element des hermeneutischen Prozesses, in dem die empirische Realität der Statue und ihre Autopsie nun zum Argument gegen konkurrierende kunstkritische und antiquarische Interpretationen wird. Der theoretische Primat der idealistischen Hermeneutik beschränkt die formale Analyse der Statue gleichzeitig auf die Metaphorizität ihrer konkreten Erscheinung. Eine konkrete Beschreibung des Statuenkörpers als anatomisch-physiognomischer und gestalterischer Zusammenhang fungiert im hermeneutischen Text der Statue selbst als Zeichen eines besonderen, nämlich körperbetonten, realistischen und expressiven Darstellungstypus der antiken Skulptur, der die formal-gestalterische Entsprechung zu einem nicht rein idealen Inhalt darstellt.

Winckelmann macht die griechische Statue zum Zentrum des kunstkritischen und antiquarischen Diskurses. Die Übertragung der für die antike kulturelle und künstlerische Praxis als bestimmend angesehenen Prinzipien Abstraktion und Idealisierung auf theoretische Fundierung und Methodik der beiden Diskurse führt ihn zur Formulierung einer modernen Kunsttheorie der antiken Kunst. Die Statue wird zum Paradigma des selbstbezüglichen, autonomen Kunstwerks und erhält selbst theoretischen Status. Winckelmanns moderne hermeneutische Praxis versteht sich als Nachvollzug der in der antiken Skulptur aufgehobenen antiken künstlerischen Praxis, die ihr entsprechende Textgattung ist die beschreibende Rekonstruktion der antiken Skulptur und Kunstgeschichte. Die Konstitution der Statue als steinerne Theorie führt zu einer paradoxen Funktion der konkreten künstlerischen Gestaltung im hermeneutischen Prozess: Sie wird, verglichen mit ihrer unbedeutenden Position für das antiquarisch-philologische Interpretationsinteresse, das sich auf die Ikonographie als Instrument lokalhistorischer und biographischer Zuschreibung beschränkt, zu einem zentralen Bedeutungsträger, der selbst über die tatsächliche Funktion der formalen Analyse in der zeitgenössischen, von Winckelmann als sensualistisch bewerteten Kunstkritik hinausgeht. Trotz programmatischer Forderung nach der Einheit des Kunstwerks als Grundlage und Ziel stützt sich die kunstkritische Praxis tatsächlich meist auf die thema-

tisch-narrative Ebene der Darstellung. Nur inhaltlich uninteressante Genres wie Landschaft und Stilleben werden primär auf ihre formal-gestalterischen Bedingungen untersucht. Kunstkritische Diskussionen der formalen Aspekte antiker Statuen demonstrieren dazu oft noch den sensualistischen, zumindest anti-klassizistischen Ursprung ihrer Methoden und Kriterien, wenn deren sinnliche Unzugänglichkeit, die Härte und Trockenheit ihrer Gestaltung, konstatiert wird. In Winckelmanns idealistischer Hermeneutik der antiken Statue entsprechen sich Thema und Darstellungsweise nicht nur, sondern sie fallen vollständig zusammen. Abstraktion und Idealisierung sind hier als künstlerische Gestaltungsprinzipien Thema, sie bilden eine Art narrative Grundlage, die von der Einheit des Themas zur Einheit des Kunstwerks führt: Der Statuenkörper, die Statue als Körperdarstellung, ist die im hermeneutischen Prozeß zu bestimmende Form, er gibt die Modi der formalen Analyse vor: Anatomie und Physiognomik. Die technisch-handwerklichen Aspekte der Darstellung, die Materialität der Statue, erscheinen als Effekte beziehungsweise Teile ihrer Form als Körper. Als Grundform der antiken Skulptur und als formale Grundlage des hermeneutischen Verfahrens wird der menschliche Körper in der Konsequenz von Winckelmanns Kunsttheorie immer wieder durch seine ideale Bedeutung überschrieben. Seine zentrale Funktion ist metaphorisch: Je weniger naturalistisch und technisch anspruchsvoll seine Darstellung, desto besser verschwindet die konkrete Statue in ihrer theoretischen Modellfunktion. Die idealistische Auflösung der Statue als materiales und formales Phänomen ist die konstitutive Bedingung ihrer gestalterischen Analysierbarkeit und deren Fokus.

Winckelmanns Konstitution des Körpers als grundlegendes formales Merkmal der antiken Statue macht die Körperformen und die Art ihrer Darstellung zu visuellen Metaphern, die ihre Interpretation im Paradigma idealer Kunst selbst motivieren. Diese Selbstbezüglichkeit der Statue, die sie grundsätzlich autonom gegen nicht-ideale, konkrete historische oder nur narrative Sinnzuschreibungen macht, ist ihr idealer Gehalt. Beides wird vom Statuenkörper begründet. Die antike Statue ist autonomes Kunstwerk in der Darstellung des Körpers als Repräsentant des Ideals. Selbstreflexivität und Autonomie sind daher keine primär formalen Strukturen des Kunstwerks, sondern sie realisieren ihre eigentliche philosophische Bedeutung, die Form der idealen Subjektivität zu sein, in der Statue beziehungsweise im hermeneutischen Akt, der aus dem Verhältnis von konkreter Statue, dargestelltem Körper und Thema der Darstellung erst die Statue als autonomes Kunstwerk erschließt.

Durch Winckelmanns Interpretationsstrategie werden die ästhetische Vor-

bildfunktion der antiken Statuen und ihre traditionelle humanistische Bedeutung als exemplum virtutis aufeinander bezogen. Die antike Skulptur wird zu einem privilegierten Zugang zur Wahrheit, zum eigentlichen Wesen des Menschen, der immanent, d.h. über die Lektüre der Statue als visueller Metapher, nicht vermittelt über den historischen beziehungsweise philologischen Kontext geschieht. Die Statuen-Hermeneutik konstituiert auch den Interpreten als ideales Subjekt. Erst die Erschließung der idealistischen Modellfunktion der Statue ermöglicht die Rekonstruktion und Bewertung ihres (kunst)historischen Kontextes.

Winckelmann formuliert mit seinem Antiken-Projekt eine Ästhetik und Hermeneutik, in der die konkrete Gestalt der Statue zum zentralen Argument und zur Basis des hermeneutischen Prozesses wird, der die einzelne Statue als allgemeingültiges theoretisches Modell idealer Subjektivität konstituiert. Die Rekonstruktion der Statue als visuelle Metapher für Einheit, Geschlossenheit, Selbstbezüglichkeit, Autonomie, als Figur des idealen hermeneutischen Subjekts integriert auf der methodischen Ebene formale Analyse sowie kunstkritische und gelehrte Untersuchung, die durch die Restaurierung der fundamentalen Vollkommenheit der antiken Skulptur neu legitimiert werden. Weil die griechischen Statuen existieren, gibt es auch ihre Kunstgeschichte als moderne hermeneutische Form der antiken idealistischen Ästhetik. In dieser Konstruktion wird die detaillierte formale Analyse und antiquarisch-philologische Kleinarbeit durch den Fokus der idealistischen Einheitsästhetik legitimiert und begrenzt. Kunstgeschichte als Wissenschaft arbeitet von Beginn an als stabiles Paradox: Emphatische Kunstfeier und profane kunstkritische und philologische Detailarbeit, die antike Skulptur als Modell idealer Subjektivität und als Ansammlung anatomischer und visueller Daten stehen sich als gegensätzliche Konzepte und Praktiken gegenüber und bedingen sich gegenseitig. Winckelmanns Antiken-Projekt, die antike Statue als ästhetisches und hermeneutisches Ideal-Modell zu restaurieren, ist durch diesen hermeneutischen Charakter prinzipiell unabschließbar und immer schon vollendet. Selbst die Kritiker seiner neuen klassizistisch-idealistischen Konzeption der antiken Statue werden von diesem Paradox bestimmt, dessen konstitutiver Charakter und dessen Unvermeidlichkeit ihnen meist entgeht.

In der Kritik treten die beiden Elemente dieser modernen Kunsttheorie als Kunstgeschichte fast immer auseinander: Auf der einen Seite werden noch strengere klassizistische beziehungsweise idealistische Statuenkonzepte formuliert, die Winckelmann mangelnde Konsequenz oder falsche Argumente bei der Restaurierung der idealen antiken Skulptur vorwerfen. Die andere Seite bemängelt die geringe visuelle und historisch-empirische Evidenz der Ergebnisse seiner idealisti-

schen Hermeneutik, ihren philosophischen und konstruktivistischen Charakter. In der Weiterführung von Winckelmanns Stil-Epochen-Kunstgeschichte, die in Ausdifferenzierung der antiquarisch-philologischen Studien zu den modernen wissenschaftlichen Disziplinen Klassische Philologie, Archäologie und Kunstgeschichte statt hat, verschwindet das methodische Bewußtsein für die paradoxe Struktur des eigenen Vorgehens zunehmend in der vom Gründungshero restituierten Größe und Vollkommenheit des Forschungsgegenstandes. Die erneuerte Legitimation des Studiums der Antike führt zum unreflektierten 'Rückfall' in die traditionelle antiquarische und philologische Praxis. Aus der theoretischen Arbeit am hermeneutischen Modell wird die stereotyp formulierte Anrufung von Winckelmanns emphatischem Kunstbegriff in Vorworten zu weiteren Kunstgeschichten der Antike, Reiseführern und Lexika.

Für die deutsche idealistische Ästhetik im eigentlichen Sinne wird Winckelmanns Antiken-Projekt wiederum zum Vorbild nun explizit geschichtsphilosophischer, die gesamte Kunstgeschichte umfassender theoretischer Konstruktionen, die ihre konkrete materiale Fundierung inklusive der idealen Konzeption der griechischen Kunst von ihm übernehmen. Der Erfolg von Winckelmanns Statuen-Ästhetik und Hermeneutik ist umfassend: Neben der grundsätzlich theoretischen Konstruktion des Statuenkonzepts, oft sogar ohne das Bewußtsein für dessen idealistischen Modellcharakter, werden Winckelmanns Statuenbeschreibungen zu den Statuen selbst. Seine Modellierung des Verhältnisses von konkreter Statue und idealistischer Interpretation, der Umsetzung visueller Fakten in universale Gehalte wird weniger als hermeneutisches Verfahren, denn als fertiges Ergebnis und als eigenes Kunstwerk rezipiert. Der *Laocoon* wird in der deutschen kunsttheoretischen und kunsthistorischen Literatur bis weit ins 19. Jahrhundert „edle Einfalt und stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck“ (*Gedanken*, S. 43) beziehungsweise

„eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht“ (GKA, S. 348.)

darstellen. Selbst Kritik an der Angemessenheit dieser Beschreibung, die ihre mangelnde visuelle Evidenz und den Naturalismus der Statue als Argumente gegen ihren herausgehobenen ästhetisch-theoretischen Stellenwert bei Winckelmann anführt, akzeptiert die von ihm geschaffenen theoretischen Prämissen der Statuen-Hermeneutik, in der das (re-)konstruierte Ideal die empirische Evidenz begründet und produziert. Eine Neuformulierung des Zusammenhangs von visuellen Fakten, formaler Analyse und der idealen Modellfunktion der Statue geht mit einer grund-

sätzlichen Auseinandersetzung mit Winckelmanns ästhetischem und hermeneutischen Konzept einher, die fast hundert Jahre später im Rahmen der Verwissenschaftlichung und Disziplinierung der Kunstgeschichte als universitäres Fach stattfindet. Der interpretatorische Horizont, in den ästhetisch gestaltete Objekte nun eingestellt werden, wird nicht mehr von ihrer metaphorischen Brauchbarkeit bei der Konstruktion metaphysisch-spekulativer Weltentwürfe aufgespannt, sondern aus internen Organisationsprinzipien abgeleitet. Die klassizistische Einheit als paradigmatische Form des Kunstwerks verwandelt sich aus dem Ursprung des hermeneutischen Aktes in den Gegenstand einer formalen Analyse, die sie als Komplex von heterogenen Formverhältnissen rekonstruiert.

4.1. Noch einmal auf Anfang: Begründung der Kunstgeschichte als autonomer Wissenschaft in Wien – Robert Zimmermann und Alois Riegl

350 Jahre nach der Entdeckung des *Laocoon* in den Ruinen der Titus-Thermen und rund hundert Jahre nachdem Winckelmann den *Laocoon* im Belvedere-Hof das erste Mal gesehen hatte, erscheint in den *Oesterreichischen Blättern für Literatur und Kunst* ein Aufsatz von Robert Zimmermann, dessen bescheidener Titel *Auch ein Wort über Laocoon* eine Marginalie zu einem schon ausführlich traktierten Thema ankündigt. Wie bei einem anderen, sehr viel berühmteren Text mit „Auch ein ...“ im Titel, Herders *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, ist die vorgebliche Bescheidenheitsgeste der Überschrift ein Understatement, das die weiträumigen Ansprüche und Absichten des Autors verdeutlicht, nicht verbirgt. Zimmermanns Aufsatz über *Laocoon* ist kein weiterer Kommentar in der 1856 schon unübersehbar gewordenen Liste von Interpretationen, sondern eine Auseinandersetzung mit der deutschen idealistischen Ästhetik und Hermeneutik, die sich in Winckelmanns *Laocoon*-Interpretation paradigmatisch verkörpert. Am Schluß wird sie verabschiedet, weil sie ästhetische Formung und ethischen Wert identifiziert, wenn auch mit einem gewissen Bedauern Zimmermanns über die eigene Unfähigkeit zu dieser Verwechslung:

„Vermögen wir daher nicht dasjenige im Laocoon zu entdecken, was Winckelmann darin suchte und vielleicht nur deswegen entdeckte, weil er es suchte, so hört er deshalb in der Darstellung dessen, was uns sein wahrer Gegenstand zu sein scheint nicht auf, ein unerreichbares Muster zu sein. [...] Die leidenschaftlichste Bewegung, die Feuerbach an der Gruppe preist, vermählt sich mit dem, was Lessing an ihr rühmt, mit der Beherrschung durch die Schönheit. Der hoffnungslose Kampf ist noch in edlen Grenzen gehalten, und das entflohenen Bewusstsein haucht über das jammervolle Ende einen elegischen Duft aus.

[...] Eine Zeit, die es liebte, die Todeszuckungen der Gladiatoren, an deren qualvollem Ende sie sich im Cirkus labte, in marmorenen Kopien dem Nachgenuss zu erhalten, in der Martern, wie sie Seneca beschreibt, an Christen verübt, zum Schauspiel dienten, konnte auch an der wahrheitsgetreuen Darstellung der Pein schlangenzermalmtener kräftiger Leiber Geschmack finden. Dass ein Rest von Scham sie dazu den Laokoon wählen liess, bei dem der entsetzlichste Jammertod als Götterstrafe veredelt und über das Niveau frevelhafter Augenlust erhoben scheint, lässt uns umso mehr wünschen, es möge Glücklicheren gelingen, in dem Werke selbst die Andeutung einer über die sinnliche Darstellung menschlichen Elends sich erhebenden Idee und dadurch einen über die ästhetische Formvollendung zur ethischen Höhe sich verklärenden Charakter nachzuweisen.“³¹¹

Verfaßt wurde diese knappe und deutliche Abrechnung mit einer für das bildungsbürgerliche Selbstverständnis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutenden Tradition, – Zimmermann führt ihre alltagskulturelle dekorative, ihre literarisch-theoretische und ihre archäologisch-kunsthistorische Version selbst an –,³¹² auf dem klassischen Boden des deutschen Bildungs- und Kunstideals, während eines vom k. k. Unterrichtsministeriums geförderten mehrmonatigen Aufenthaltes in Italien.³¹³ Auch diese ‘Italienischen Reise’ gehorcht dem klassischen Programm, dieses Programm ist aber selbst schon Gegenstand historischer und ästhetischer Forschung: Zimmermann besucht nicht nur die obligatorischen Stationen, er betrachtet sie vor allem auf ihre Funktion für und in der klassischen deutschen Tradition.³¹⁴ Zweck seines Aufenthaltes in Italien sind „ästhetische Stu-

³¹¹Robert Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 374-375. In: Robert Zimmermann, Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik, 2 Bde., Wien: 1870; Bd. 2: Zur Ästhetik. Studien und Kritiken, S. 359-374.

³¹²„[...] Seit Winckelmann; CD] steht der Ruf des Laokoon fest und ist mit unserer classischen Literatur zugleich in die Gemüther aller Gebildeten gedrungen. In diesen lebt er in classischem Ansehen fort, wie auch die Meinung der Archäologen sich seitdem über das Werk geändert hat. [...] Zahllose Abbildungen und Gypsabgüsse sind von dieser Gruppe verbreitet, [...]“ (R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 359-360).

³¹³In der Vorrede seiner *Geschichte der Ästhetik* bedankt sich Zimmermann ausdrücklich für die Unterstützung; vgl. Robert Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien: 1858, S. XIII. Die *Ästhetik-Geschichte* stellt den ersten Teil von Zimmermanns *Ästhetik* dar. Der zweite systematische Teil erscheint erst 1865 unter dem Titel *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*.

³¹⁴Im zweiten Band der *Studien und Kritiken* findet sich neben der Dekonstruktion des idealistisch-bildungsbürgerlichen *Laocoons* ein Vortrag über Paestum (Die Tempel von Pästum. In: R. Zimmermann, Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik, Bd. 2, S. 374-399) und ein Text über Asmus Carstens (Asmus Carstens, In: a.a.O., S. 273-294). Die Gegenstände markieren auch Zimmermanns Verständnis von Goethe und Schiller als Exponenten der Weimarer Klassik, die Zimmermann bei aller inhaltlichen und systematischen Kritik als prototypische Konzepte einer Ästhetik, die Form bzw. Geformtsein zur Basis ihrer Überlegungen macht, positiv bewertet und gegen die idealistische Ästhetik absetzt; vgl. R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, S. 355-379 (Goethe) u. S. 483-547 (Schiller). Epigraph des gesamten Bandes ist ein Zitat aus einem Brief Schillers an Goethe, in dem der Verfasser die „Schlaffheit über ästhetische Dinge“ mit „moralischer Schlaffheit“ parallelisiert; vgl. a.a.O., S. [IV].

dien“³¹⁵, die in seinem opus magnum, der zweiteiligen *Ästhetik* (1858/65), münden, weniger emphatische Bildungserlebnisse. Der Aufsatz *Auch ein Wort über Laokoon* ist Produkt dieser italienischen Studien und ein Seitenstück beziehungsweise ein Vorgriff auf das Kapitel zu Winckelmanns *Ästhetik* in der *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*³¹⁶.

4.1.1. Zimmermanns *Ästhetik* als Formwissenschaft: Kunst ohne Geschichte und die historischen ‘Manieren des Vorstellens’ – Kunstgeschichte als historische Kunstkritik

Zimmermanns Auseinandersetzung mit Winckelmanns klassischer *Laocoon*-Beschreibung sowie seine doppelsträngige wissenschaftsgeschichtliche und ästhetiktheoretische Rekonstruktion Winckelmanns idealistisch-hermeneutischer Kunstgeschichte ist für eine gegenwärtige Relektüre der klassischen deutschen idealistischen *Ästhetik* und Kunsttheorie-Tradition von Interesse, die deren Brüche und Heterogenität, aber auch die durch ihren Erfolg verdeckten Alternativen und Gegenprojekte aufsucht.³¹⁷ In der Geschichte der Philosophie des 19. Jahrhunderts ist Zimmermann eine vor allem auch institutionell und disziplinengeschichtlich wirkmächtige Figur, die gleichzeitig im philosophie-historischen Bewußtsein eher am Rande vorkommt. Diese Position teilt er mit der programmatisch vertretenen anti-idealistischen Philosophie Johann Friedrich Herbart, deren Einsetzung als österreichische Schulphilosophie spätestens 1861 mit Zimmer-

³¹⁵Geschichte der *Ästhetik*, S. XIII.

³¹⁶Vgl. Geschichte der *Ästhetik*, S. 313-355.

³¹⁷Zu Robert Zimmermanns ästhetiktheoretischem Entwurf als Alternative zur idealistischen *Ästhetik* und Hermeneutik und seiner historischen Kontextualisierung in übergreifenden nicht-spekulativen *Ästhetik*-Konzepten des 19. Jhdts., vgl. Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek b. Hamburg: 1997, S. 13-18 u. S. 30-35; Stephan Nachtsheim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*, Berlin: 1984 (Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung, hg. v. Stephan Waetzold, Bd. 7), S. 32-37 u. S. 63-67. Zimmermanns herbartianischer Philosophie- und Wissenschaftsbegriff, der mit an Logizismus und Szientizismus grenzendem Vokabular und Stil einhergeht, schließt ihn augenscheinlich von historischen Rekonstruktionen der einfühlungsästhetischen und vitalistischen Transformationen der idealistischen *Ästhetik* und Hermeneutik im 19. u. 20. Jhd. aus; vgl. Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen: 1995, S. 205. Für die Geschichte formaler bzw. strukturaler *Ästhetik*- und Kunstkonzepte bildet der Herbartianismus und Zimmermanns ‘formale *Ästhetik*’ einen wichtigen Ausgangspunkt; vgl. Karl Clausberg, *Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Eine komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft*, v.a. S. 152-173. In: Werner Hofmann, Martin Warnke (Hg.), *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 2, Hamburg: 1983, S. 151-180. Clausbergs historische und systematische Skizze des ästhetischen Formalismus u. Strukturalismus liefert, wenn man gegen die chronologischen Fakten formuliert, zumindest einen Ausschnitt der historischen Zusammenhänge, gegen deren zeitgenössische ‘Effekte’, den französischen Strukturalismus und Post-Strukturalismus, Braungart eine Art post-idealistische Traditionslinie der Einfühlungsästhetik konstruiert; vgl. G. Braungart, *Leibhafter Sinn*, S. 1-8.

manns Berufung auf den Wiener Lehrstuhl für Philosophie stattfindet.³¹⁸ Schon am Anfang seiner akademischen Karriere, die er als Schüler Bolzanos beginnt, der dessen kritische Haltung gegen Herbarts immer noch zu kantianischen (weil psychologischen) Kritik an Kants idealistischem Subjektivismus teilt, positioniert sich Zimmermann damit eindeutig und programmatisch gegen die Philosophie des deutschen Idealismus.³¹⁹ Mit der stärkeren Hinwendung zum Herbartianismus mildert er seine anti-idealistische Haltung keineswegs. Vom philosophischen Realismus Herbarts aus wird die um 1850 vor allem als geschichtsphilosophische Ästhetik auch außerakademisch wirkmächtige idealistische Philosophie zu dem Gegner für Zimmermanns (Neu-)Begründung der Philosophie als Wissenschaft. Die Verwissenschaftlichung der Philosophie ist gleichzeitig auch ein Projekt, das die durch ihre spezifische Mischung von Aufklärung und Katholizismus marginalisierte österreichische Philosophie für die Moderne öffnet. Diese philosophische Moderne erscheint aus österreichischer Perspektive geprägt vom preussisch-protestantischen beziehungsweise liberal-anarchistischen deutschen Idealismus. In der Philosophie Herbarts erscheint eine alternative moderne philosophische Konzeption, die vor allem für die begründungstheoretischen Bedürfnisse der empirischen Wissenschaften attraktiv ist, und nicht nur wissenschaftspolitisch, sondern auch systematisch mit der österreichischen Tradition, vor allem Bolzanos Begriffs- und Satzlogik, zu verbinden ist.

Die Institutionalisierung des Herbartianismus im schulischen und akademischen Lehr- und Unterrichtswesen der k. und k.-Monarchie durch die Exner-

³¹⁸Zur Dominanz des Herbartianismus nicht nur in der Universitätsphilosophie des deutschsprachigen Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jhdts. vgl. Klaus Christian Köhnke, *Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus. Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus*, Frankfurt/Main: 1993, S. 117ff. Zu den wissenschaftspolitischen Hintergründen für die Adoption des Herbartianismus als quasi offizielle Philosophie des österreichischen Kaiserreichs in der Restaurationsphase nach 1848, vgl. Georg Jäger, *Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne*, S. 196-198. In: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)*, Graz: 1982, S. 195-219. (Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Österreichische Kulturgeschichte und dem Ludwig Boltzmann-Institut für Österreichische Literaturforschung hg. v. Herbert Zeman) u. Roger Bauer, *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich*, Heidelberg: 1966, S. 61f., S. 66f. u. S. 70f.

³¹⁹Bolzano schreibt am 11. 3. 1846 an Zimmermann: „Der Idealismus beruht wesentlich nur auf der Vermengung des Gegenstandes der Vorstellung mit der Vorstellung selbst, und schon Leibniz dürfte hier zu beschuldigen sein, noch offener Kant, Fichte, Hegel, deren Systeme auf der beständigen Verwechslung des Begriffes des an sich gedachten oder objektiven Begriffes und des Gegenstandes beruht.“ (zitiert bei Eduard Winter, *Der Josephinismus und seine Geschichte. Beiträge zur Geistesgeschichte Österreichs. 1740-1848*, Brünn, München, Wien: 1943, S. 35). Zu Bolzanos Kritik am deutschen Idealismus, der für ihn neben den im Zitat genannten natürlich Schelling und Schlegel, aber auch Herbart umfaßt vgl. R. Bauer, *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich*, S. 48-50.

schen Reformen bedeutet schon auf der schlichten biographischen Ebene einen massiven Einfluß auf zentrale Protagonisten der deutsch-österreichischen Geistesgeschichte. Der doppelte schulphilosophische Erfolg, als Schule tatsächlich Schule gemacht zu haben, führt für die wissenschafts- und ideengeschichtliche Aufarbeitung des 19. Jahrhunderts zum Gegenteil: Außer als biographische Fußnote zu großen Österreichern oder als Fehlstelle systematischer Darstellung kommt der Herbartianismus vor allem als eine Art philosophischer Austriazismus beziehungsweise in der Historiographie einer österreichischen wissenschaftlichen Nationalidentität vor.³²⁰ Im Bewußtsein der Zeitgenossen war der Herbartianismus nicht nur als offizielle und institutionalisierte Schulphilosophie der Donaumonarchie sowie als Referenz für die disziplinäre Abkoppelung von Naturwissenschaften und Mathematik aus dem akademischen und theoretischen Zuständigkeitsbereich der Philosophie präsent, sondern als öffentlichkeitswirksame Position gegen den deutschen Idealismus.³²¹

Robert Zimmermann nimmt in diesen publizistischen Auseinandersetzungen schon vor seiner Berufung auf den philosophischen Hauptlehrstuhl in Wien wegen seiner zahlreichen Publikationen, seinem Sinn für (auch wissenschaftspolitische) Polemik und seinem Hauptinteressensgebiet, der Ästhetik, eine zentrale Position ein. Schon in seiner Olmützer Antrittsvorlesung 1850 profiliert Zimmermann das herbartianische Modernisierungsprojekt der institutionalisierten österreichischen Philosophie gegen die universalen Erklärungs- und Deutungsansprüche der idealistischen Philosophie, deren ungenaue Begrifflichkeit ein zentraler Angriffspunkt ist. Daß die Wissenschaftlichkeit der Philosophie in ihren Begriffen

³²⁰Als zusammenfassende Darstellung dieser Forschungstradition in ästhetikgeschichtlicher Perspektive mit einer Quellenbibliographie vgl. G. Jäger, Die herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne, v.a. S. 196-200 u. S. 216-219 (Bibliographie).

³²¹Einen aktuellen Überblick der grundlegenden Bedeutung des Herbartianismus für die Selbstbeschreibung des sich sprunghaft ausdifferenzierenden Wissenschaftssystem des 19. Jahrhunderts gibt der Sammelband *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hg. v. Andreas Hoeschen u. Lothar Schneider, Würzburg: 2001. Die bis in die 1980er Jahre fast vollständige Absenz des Herbartianismus in den jeweiligen disziplinären Historiographien, mit Ausnahme der Pädagogik und Psychologie, erklären die Herausgeber zum einen aus (und als) dessen Erfolg. Als Teil der jeweiligen disziplinären Selbstkonstitution und durch sein strikt gegenstandskorrelatives Wissenschaftskonzept wird er im Fortschritt der einzelnen Disziplinen in der jeweiligen Methodologie aufgesaugt und auf der Gegenstandsebene obsolet. Als philosophisches System bzw. als philosophische Schule ist er zum anderen Objekt der aktiven Verdrängungsarbeit des Neukantianismus. Die nächste Generation von philosophischen Lehrstuhlinhabern schafft sich in Kant einen genealogischen Ursprung, der die Philosophiegeschichte des 19. Jhdts. durchstreichen soll. Eine Geste, die durch das historiographische Desinteresse der Herbartianer erleichtert wird; vgl. Andreas Hoeschen, Lothar Schneider, *Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus. Einleitung in: Herbarts ‚Kultursystem‘ – Die Bedeutung des Herbartianismus für die Grundlegung und Entwicklung der Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, S. 10f. In: a.a.O., S. 9-21.

begründet und daß Philosophie als Wissenschaft Arbeit an den Begriffen als Relationsformen sei, sich also um das 'Wie' von Aussagen mit allgemeinem Gültigkeitsanspruch zu kümmern hat, bestimmt von Beginn an Zimmermanns philosophisches Konzept.

„§. 1. Philosophie ist die Wissenschaft, welche entsteht durch Bearbeitung von Begriffen. Ihr Verhältnis zur Nichtphilosophie besteht nicht darin, dass sie Anderes, sondern dass sie anders weiss. Ihr Charakteristisches liegt darin, dass sie sich nicht wie andere Wissenschaften [...] mit den Gegenständen, sondern mit den auf diese bezüglichen Begriffen zu schaffen macht.“³²²

Das Zentrum der begrifflichen Verdunklungen des subjektivistischen Idealismus lokalisiert er vier Jahre später paradigmatisch in dessen Ästhetik. Sie verlege Revolution in die Ästhetik und mache sie so permanent.³²³ An die Stelle ästhetischer

³²²Robert Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft (Ästhetik, zweiter systematischer Theil)*, Wien: 1865, S. 3. Unter 'Begriff' versteht Zimmermann keine logische Form, sondern eine auf etwas Gegebenes bezogene Vorstellung, die 'objektiv' ist, weil sie vom vorstellenden Subjekt unabhängig ist. Durch diesen Bezug ist der Begriff immer schon selbst 'Form', weil er aus der Zuordnung von Materie und Form besteht bzw. diese Zuordnung ist; vgl. a.a.O., S. 4f. Logik ist insoweit die Basiswissenschaft der Philosophie, weil sie die Wissenschaft der reinen Formen ist, d.h. Formbeziehungen nicht in Bezug auf das Material der Begriffe untersucht. Die philosophischen Teildisziplinen, für die der Gegenstandsbezug relevant ist, sind nur in der Perspektive des materialen Bezugs das Pendant zur Logik, „materiale Begriffswissenschaften“ (a.a. O., S. 6). Die Ästhetik nimmt innerhalb der materialen Begriffswissenschaft eine Sonderstellung ein, weil sie Formen nicht als richtig-falsch bestimmt, sondern als gefällt-mißfällt. Die gesamte praktische Philosophie fällt deswegen in den Bereich der Ästhetik. Gewisserweise ist die formale Ästhetik die Logik der Praxis; vgl. a.a.O., S. 34. Zimmermanns Konzeptualisierung der Logik zur Bestimmung von Wissenschaft generell wird im allgemeinen eher mit Bernhard Bolzano als mit Herbart in Verbindung gebracht; vgl. L. Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*, S. 36f. u. S. 41, sowie R. Bauer, *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich*, S. 71f. Das Zimmermann-Zitat ist eine Paraphrase der herbartischen Definition von Philosophie als Begriffswissenschaft, formuliert z. B. in *Über philosophisches Studium*: „Das Eigenthümliche der Philosophie ist, daß sie Begriffe zu ihrem Gegenstand macht.“ (Johann Friedrich Herbart, *Über philosophisches Studium*, S. 275. In: Johann Friedrich Herbart, *Sämtliche Werke, in chronologischer Reihenfolge* hg. v. Karl Kehrbach u. Otto Flügel, Bd. 1, Langensalza: 1892, S. 227-296). Herbarts Begriffsbegriff ist relational und in Konsequenz formal. Die Konsequenzen für die philosophische Systematik sind mit Zimmermanns Systematik konform. Zum ungewöhnlichen Verhältnis von Ästhetik und Ethik im Herbartianismus vgl. Wolfhart Henckmann, *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*, S. 233-236. In: A. Hoeschen, L. Schneider (Hg.), *Herbarts Kultursystem*, S. 231-258. Zimmermann versteht seine *Ästhetik* als Herbarts Ästhetik (vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. VI-VIII), worin ihm nicht alle Herbartianer, v.a. im Bezug auf Zimmermanns Apriorismus und seinen System-Begriff, folgten; vgl. dazu G. Jäger, *Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne*, S. 203-206.

³²³„Das idealistische Subjekt stieß die Objektivität vom Thron, das Prinzip der Kunst, der Kritik wie das des Lebens ward der Egoismus.“ (Robert Zimmermann, *Die spekulative Ästhetik und die Kritik*, S. 37. In: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Beilage zur Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung* Nr. 6, 6. Februar 1854, S. 37-40.) Die zentrale Position der Ästhetik innerhalb des Idealismus stellt Zimmermann in der *Vorrede* zum historischen Teil seiner *Ästhetik* weniger als Vorbereiter und Ersatz der totalen Revolution dar, sondern bestimmt sie aus innersystematischen Gründen: „Die Aufhebung des Dualismus zwischen Freiheit und Nothwendigkeit, welche noch Schiller als blossen Imperativ, als etwas ansah, das wir

Urteile und der Formbestimmung des ästhetischen Begriffes sei auf der ästhetiktheoretischen Ebene die Rekonstruktion des Gangs der absoluten Idee zu sich selbst, also Geschichtsphilosophie, getreten. Nicht das 'Wie', sondern das 'Was' von Gegenständen bestimme ihre Ästhetizität. Auf der Ebene praktischer Ästhetik, in Kunstkritik und Kunstgeschichte, herrschen Psychologismus und Historismus. Eine sehr polemische Rezension des letzten Teils von Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik*³²⁴ und der programmatische Artikel *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft*, den Zimmermann 1858 im Zentralorgan des Herbartianismus, der *Zeitschrift für exacte Philosophie*, erscheinen ließ,³²⁵ personalisieren die grundsätzliche „metaphysische“ Differenz³²⁶. Mit Vischers Reaktion *Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der bildenden Kunst* entsteht ein publizistischer Streit, der als Form-versus-Gehaltsästhetik-Debatte die ästhetische Diskussion zwischen 1850 und 1880 thematisch und methodologisch bestimmt.³²⁷ Weniger

aus praktischen Rücksichten als realisierbar betrachten müssen, wurde zuerst im Schönen als wirklich vorhanden (gesperrt) aufgefasst, und damit die Kunst als Tätigkeit des wahren Ich's, die Schönheit als wahre Lösung aller Gegensätze betrachtet. Damit aber trat die Aesthetik in den Mittelpunkt der Speculation, in ihr fand die erste unmittelbare Anschauung statt, deren Auffindung die Aufgabe (gesperrt), deren Auslebung den Inhalt (gesperrt) aller Philosophie ausmachte. [...] die Schönheit [wurde] zum Spiegel der Totalität.“ (R. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, S. IX). Die Adjektive, die Zimmermann verwendet, um die Effekte der idealistischen Ästhetik auf die ästhetische Praxis zu beschreiben („intolerantester Subjectivismus“, „gemüthliche[r] Quietismus“; a.a. O., S. X) demonstrieren, daß er sich hier im theologischen Bereich sieht. Zum theologischen Charakter des „absoluten Kunstwerks“, das nicht nur Vorstellungsgegenstand, sondern wirklich seiend wäre, und damit nicht zur Ästhetik gehört vgl. a.a.O., S. 155-157.

³²⁴Vgl. [Robert Zimmermann].[Rez.] Vischer, Dr. Friedr. Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. 3. Theil: Die Kunstlehre. 2. Abschnitt. Die Künste. 4. Heft: Die Musik, Stuttgart: 1857. In: Litterarisches Centralblatt 1857, Sp. 673-675. Die Rezension erschien zuerst anonym. In seiner Replik *Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst* identifiziert Vischer den Angreifer als Zimmermann (vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Über das Verhältnis von Inhalt und Form der Kunst*, S. 202. In: ders., *Kritische Gänge*, hg. v. Robert Vischer, Bd. 4, München: 2. vermehrte Auflage 1922, S. 198-221), der seine Autorschaft in der Rezension der Replik en passant erwähnt (vgl. [Robert Zimmermann].[Rez.] Vischer, Dr. Fr., über das Verhältnis von Form und Inhalt in der Kunst, In: Litterarisches Centralblatt 1859, Sp. 67f.) Vischer interpretierte Zimmermanns formalistische Ästhetik sowie die Wendung zum Formalismus in der allgemeinen ästhetischen Diskussion genauso politisch, als durch das Scheitern der Revolution bedingte Alternative zu einem realpolitischen Zynismus; vgl. Fr. Th. Vischer, *Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst*, S. 199. Zimmermann war 1848 Mitglied der Studentenlegion und trat im Rahmen der Exnerschen Reformen seinen Marsch durch die Institutionen an.

³²⁵Vgl. Robert Zimmermann, *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft*, In: *Zeitschrift für exacte Philosophie* Bd. 2, Hft. 4, 1858, S. 309-358. (Wieder veröffentlicht in Robert Zimmermann, *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*, Bd. 1: *Zur Philosophie*, Wien: 1870, S. 223-265.)

³²⁶Genauso wie Zimmermann war sich Vischer bewußt, daß im Streit zwischen Form- und Gehaltsästhetik grundsätzliche Differenzen über die letzten Fragen verhandelt werden; vgl. vor allem Friedrich Theodor Vischer, *Kritik meiner Ästhetik*, S. 330-393 (zu Zimmermann). In: ders., *Kritische Gänge*, Bd. 4, S. 222-419.

³²⁷Zu Zimmermann und Vischer als Pole, die die Struktur des ästhetiktheoretischen Feldes zwi-

polemisch, dafür grundsätzlich verwirft Zimmermann Vischers idealistisches Ästhetikkonzept in der *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, dem ersten historischen Teil seines eigenen Entwurfs der formalen Ästhetik, die sich als systematische Durchführung des Herbartschen Formbegriffs versteht. Vischer fungiert dort als Exponent des Spätidealismus, der Hegels Geschichtsphilosophie cum Ästhetik beerbt und weiterführt. Er wird von Zimmermann zu einer Art lebendigem Fossil beziehungsweise zum Vertreter einer aussterbenden Spezies,³²⁸ seine Qualitäten als „geistreicher Kunstkenner“³²⁹ schließen Vischer als lebende Person dazu noch implizit aus dem Kreis ernstzunehmender, das heißt wissenschaftlicher Ästhetiker aus.

schen 1850 und 1880 bestimmen, vgl. Lothar Schneider, Realismus und formale Ästhetik, S. 261-266 u. S. 279-281. In: A. Hoeschen, L. Schneider (Hg.), Herbarts Kultursystem, S. 259-281, u. Stephan Nachtsheim, Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920, S. 65 u. S. 83-86. Die ‚Lösung‘ des Konflikts sieht Vischer in der Transformation der idealistischen Gehaltsästhetik in eine Konzeption des Ästhetischen, die Symbolizität als holistische Erfahrung empathischer und emphatischer Sinnproduktion versteht. Gegen die hegelianische Historisierung der autonomen Kunst macht Vischer die Erfahrung des Kunstwerks im hermeneutischen Akt stark, den er mit der Psychophysiologie individueller Formwahrnehmung verbindet. Das Kunstwerk als symbolische Struktur bildet so die Schnittstelle von idealer Subjektivität und der Partikularität des wahrnehmenden Individuums, das Produzent und Rezipient sein kann. Diese Privilegierung von Winckelmanns realem autonomen Kunstwerk und seiner Hermeneutik drängt die geschichtsphilosophische Komponente idealistischer Ästhetik in den Hintergrund. Der illustrative Charakter der Kunst für die Bewegung des Begriffs löst sich im Präsentismus der Alleinheitserfahrung auf. Nicht Geschichts-, sondern Naturphilosophie bildet den metaphysischen Hintergrund von Vischers Symbolbegriff. Seine Anschließbarkeit an die Einfühlungsästhetik (v.a. Johannes Volkelt und Robert Vischer) verbucht Vischer als empirisches und systematisches Argument gegen den ästhetischen Formalismus; vgl. L. Schneider, Realismus und formale Ästhetik, S. 273f.; S. Nachtsheim, Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung, 1870-1920, S. 86-96. Für Zimmermann bzw. die formalistische Ästhetik, die Ästhetik als autonomen, d.h. eigengesetzlichen Bereich konstituiert, ist diese Neufassung des Symbolbegriffs keine Lösung des ‚Wie-‘ oder ‚Was-ist-Kunst‘-Problems. Als Artefakten kommunikativer Praxis sind Kunstwerke bei Zimmermann immer symbolisch. Sie werden gemacht, um wahrgenommen zu werden; vgl. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 374f. u. S. 476-478. Ihre Ästhetizität besteht gerade nicht in ihrer symbolischen Struktur, die von Zimmermann auch nicht als Form ursprünglicher Sinnproduktion bestimmt ist, sondern als Sonderform des Zeichengebrauchs. Als soziale Praxis ist dieser immer konventionalisiert, auch natürliche Zeichen (wie Farben und Töne, Formen und Linien) sind qua Zeichen deswegen künstliche Zeichen; vgl. a.a.O., S. 398 u. S. 404f. Zur Bedeutung der formalistischen Ästhetik Zimmermanns und des Herbartianismus generell für die Formulierung semiotisch-strukturaler Kunst-Konzepte vgl. Andreas Hoeschen, Gegenstand, Relation und System im ‚ästhetischen Formalismus‘, S. 315f. In: A. Hoeschen, L. Schneider, Herbarts Kultursystem, S. 297-316, u. Carl Klausberg, Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus, S. 153f. u. S.165f. Zum empirischen Kunstwerk als Problem von Zimmermanns formalistischer Ästhetik s. u.

³²⁸ „Am Schluss hat der Verfasser den Grundsatz, dass der Lebende als solcher der Geschichte nicht angehört, nur in Bezug auf einige Freunde der Hegel’schen Schule übertreten. [...], das verdiente Ansehen, in welchem der geistreiche Kunstkenner steht, [mag den Verfasser; CD] bei Vischer (gesperrt) entschuldigen;“ (R. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft, S. XIII.)

³²⁹Ebd.

Die Wissenschaftlichkeit der Ästhetik geht für Zimmermann mit der idealistischen Verwandlung in Kunstgeschichte, verstanden sowohl als Geschichte der Kunst wie als Erzählung dieser Geschichte, verloren. Auch dieser Verlust hat doppelte Konsequenz: Nicht Logik analoge Arbeit an den ästhetischen Begriffen, die zu objektiv gültigen ästhetischen Formen führt, sondern schlichtes Meinen und Verkünden bestimmt die Seite des ästhetischen Subjekts, chronologisches Protokoll die der ästhetischen Objekte. Das spezifisch Ästhetische ästhetischer Gegenstände, ihre Form, verschwindet in der Dominanz idealer Gehalte. Als Derivat idealistischer Ästhetik partizipiert die Kunstgeschichte an deren umfassendem Wahrheitsanspruch und der Verheißung ganzheitlicher Erfahrung, vom Kunstwerk selbst bleibt aber nicht viel mehr übrig als seine symbolische Struktur. Deren Anbindung an ein bestimmtes Stadium der idealen Teleologie ist die Arbeit der idealistisch-hermeneutischen Kunstgeschichte. Vom Standpunkt Zimmermanns 'formaler Ästhetik' aus ist idealistische Kunstgeschichte hilfswissenschaftliches Instrument einer Wissenschaft, die keine ist.³³⁰

Obwohl Zimmermanns Ästhetik systematisch (und in der anti-idealistischen Polemik programmatisch) nicht historisch argumentiert, spielt sie in der Konstitution der Kunstgeschichte als Wissenschaft und als selbstständiger universitärer Disziplin eine wichtige, wenn auch im philologischen Apparat disziplinen- und methodengeschichtlicher Untersuchungen eher verborgene Rolle: Robert Zimmermann ist der „philosophische Lehrer“³³¹ von Alois Riegl. Stellt

³³⁰Vgl. R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, S. IX-XI. Die systematisch begründete problematische Stellung der Kunstgeschichte als historisch-hermeneutischer Disziplin in der *Aesthetik*, – Kunstgeschichte ist ein Verzeichnis der Irrtümer in Bezug auf das Kunstschöne –, (vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 171) wird im Vorwort der *Geschichte der Ästhetik* durch die Charakteristik der (idealistischen) Kunstgeschichte als kriterienloses Geschichten erzählen polemisch gewendet.

³³¹Kurz und bündig formuliert Lorenz Dittmann „Robert Zimmermann, Professor in Wien, war der philosophische Lehrer Riegls.“ (Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München: 1967, S. 38 [Anm. 18]). Noch viel exklusiver wird Riegls Verhältnis zu Zimmermann von Michael Podro beschrieben: „At the University of Vienna he was taught by the aesthetician Robert Zimmermann (1824-1898), the principal expositor of the philosophy of Johann Friedrich Herbart.“ (Michael Podro, 'Riegl, Alois', S. 369. In: Jane Turner (Hg.), *Grove Dictionary of Art*, Bd. 26, London & New York: 1996, S. 369f. In den Selbstbeschreibungen der 'Wiener Schule der Kunstgeschichte' wird Riegls Beziehung zu Zimmermann ambivalent gewertet. Julius von Schlosser betont einerseits die Unvermeidlichkeit und Bedeutung seines Einflusses auf die beiden Hauptvertreter Wickhoff und Riegl, die sich allein schon aus der zentralen Position Zimmermanns und des 'Herbartianismus' im österreichischen Bildungs- und Universitätswesen ergebe, andererseits hebt er die philologisch-historische Grundhaltung beider hervor, um den Verdacht des 'spekulativen' Formalismus abzuwehren. Wegen seiner strengen Systematizität, in der Kunstgeschichte zur Geschichte formalästhetischer Problemlösungen werde, schließt Schlosser Riegl (zusammen mit Wölfflin) zum Schluß aus der eigentlichen Kunstgeschichte aus; vgl. Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*. Nebst einem Verzeichnis der Mitglieder bearb. v. Hans Hahnloser, Innsbruck: 1934

Winckelmann den mythischen Gründungsheros der Kunstgeschichte und Archäologie dar, ist Riegl „der erste moderne Kunsthistoriker“³³². Er formuliert

„das erste System der Kunstgeschichte, ein Gefüge sich gegenseitig stützender Bestimmungen, das es ermöglicht, jede Aussage in einen Verweisungszusammenhang einzustellen.“³³³

(Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Erg.-Bd. XIII, Hft. 2), S. 5, S. 37-49, u. insbes. S. 46-47. Schlossers defensive Haltung geht Max Dvoráks kategorische Ablehnung irgendeines positiven Einflusses Zimmermanns und des Herbartianismus auf Riegl voraus. Seinen historisch-philologischen Lehrern geht es in Dvoráks Nachruf aber auch nicht besser. Riegl erscheint als wissenschaftlicher Revolutionär, der die Kunstgeschichte gleich mehrfach vom Kopf bildungsbürgerlicher Erbauungsliteratur in Form von Kulturgeschichte und Ästhetik auf die wissenschaftliche Füße, die Formulierung ästhetischer Probleme und ihrer Lösungen, stellt; zum Verhältnis zu Zimmermann vgl. Max Dvorák, Alois Riegl, S. 280. In: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München: 1929, S. 279-298.

³³²So Hermann Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, 2., verb. u. erw. Aufl., München: 1979, S. 75. In Bauers Darstellung der Geschichte der Kunstgeschichte, die in die kunsthistorischen Begriffe und Methoden, v.a. in das paradoxe und problematische Verhältnis von empathisch verstandenem Kunstwerk und seiner historischen bzw. analytischen Behandlung in der Wissenschaft einführt (a.a.O., S. 60-107), wird ihr Verlauf durch die Abfolge paradigmatischer Einzelleistungen figuriert: Vasari - Winckelmann - Burckhardt - Riegl. Riegls analytisch-deskriptives Konzept der Stilgeschichte erscheint als Erbe und Konsequenz von Winckelmanns normativem Stilkonzept, das von ihm gleichzeitig konsequent entidealisiert und historisch-deskriptiv gewendet wird (vgl. a.a.O., S. 25, S. 71 u. S. 79-80). Mit dieser Modernisierung beendet Riegl endgültig die im Grunde immer noch vorwissenschaftliche, weil mit allgemeinem Bildungs- oder Wahrheitsansprüchen operierende Kunstgeschichtsschreibung und etabliert sie als wissenschaftliche Disziplin, als spezialisierten Diskurs von Spezialisten über spezielle Gegenstände (a.a.O., S. 87-88 u. S. 99): „»Riegls Erben«, um eine Bezeichnung H. Sedlmayers zu verwenden, sind wir (d.h. Kunsthistoriker; CD) alle.“ (Bauer, *Kunsthistorik*, S. 80. Bauer bezieht sich auf Sedlmayers Aufsatz *Riegls Erbe*, in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München 4, München: 1963; CD).

³³³Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 16. Weiter unten schreibt Dittmann: „Ihrer [der Schriften Riegls; CD] grundlegenden Bedeutung für alle folgende kunstgeschichtstheoretische Arbeit wegen kann auf eine erneute kritische Erörterung nicht verzichtet werden.“ (a.a.O., S. 17.) Diese Formulierung deutet Dittmanns kritische Haltung zu Riegls Ansatz und seinen disziplinären Konsequenzen an, zu denen er im Grunde alle analytischen, deskriptiv-historisch argumentierenden kunsthistorischen Ansätze rechnet. Bei der Beschreibung der methodengeschichtlichen Traditionslinie von Riegl (und Zimmermann, der die ästhetische Blindheit dieser Ansätze begründet; vgl. a.a.O., S. 38f.) zu Panofsky und Gombrich erwähnt Dittmann deren erzwungene Auswanderung in den angelsächsischen Raum nicht (a.a.O., S. 48f.) Er selbst vertritt einen ontologisch-existentialen Begriff des Kunstwerks, der Kunst als „eine Eröffnung der Wahrheit“ begreift und damit den im deutschen Idealismus gebildeten Kunstwerk-Begriff weiterführt; vgl. a.a.O., S. 11f. Seine methodologische Rekonstruktion der Kunstgeschichte als Wissenschaft, die der exilierten methodischen Traditionslinie die Erfahrung der Wahrheit der Kunst entgegenstellt, – ohne den Namen Heidegger zu nennen –, überschreibt die rassistisch und ideologisch motivierte Ausgrenzung von Forschern theoretisch mit der Verwerfung von kunstwissenschaftlichen Konzepten, die ihren historischen Ursprung in der Ablehnung der idealistischen Ästhetik- und Kunstgeschichtstradition haben. Zum wissenschafts- und vergangenheitspolitischen Charakter der Auseinandersetzung um den eigentlichen Gegenstand der Kunstwissenschaft, Form oder Inhalt, in der deutschen Kunstgeschichte in den 1960er Jahren; vgl. Hermann Bauer, *Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden*. S. 155-158. In: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp u.a. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin: 3. durchgesehn. u. erw. Auflage., 1988, S. 151-168. Die Bezeichnungen für die streitenden Parteien erscheinen im Verhältnis zum historischen Ursprung der Debatte ver-

Riegls 'System' wird in der disziplinären Geschichtsschreibung als 'Stilgeschichte' apostrophiert, er ist eine der zentralen Figuren der Wiener 'Schule der Kunstgeschichte'. Der kunsthistorischen Praxis verschafft er eine erkenntnis- und vor allem wissenschaftstheoretische Grundlage und etabliert sie um 1900 als „eine[...] vergleichsweise moderne[...] und programmatische[...] Wissenschaft.“³³⁴ Der disziplinäre Theoretisierungsschub, der Kunstgeschichte zu einer geisteswissenschaftlichen Modellwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts macht, spielt sich großenteils als Auseinandersetzung mit Riegls Auffassung über die Aufgaben der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin ab:

„Kunstgeschichte als Wissenschaft hat also seit Winckelmann zum obersten Ziele, die Kunsterscheinungen durch Heraushebung der ihnen gemeinsamen Merkmale untereinander zu verknüpfen und sie im Wege der also gewonnenen Erkenntnis in unser Bewußtsein einzuführen. Die Kunstgeschichte will uns in Stand setzen, jedes Kunstwerk, das uns unter die Augen kommt, sofort unter ein uns bereits bewußtes Allgemeineres, den Stilbegriff, zu subsumieren, so daß das Kunstwerk den störenden Charakter des Fremdartigen verliert, wodurch wir erst recht fähig gemacht werden, das Spezifische, Eigenartige, Ungewohnte daran mit dem vollen Reize, wie ihn jede Abwechslung hervorzurufen pflegt, zu genießen.“³³⁵

tauscht. Die im Exil konstituierte 'ikonographische Schule' Panofskys, die sich zumindest partiell auch als Fortführung von Riegls wissenschaftstheoretischer Begründung der formalistischen Stilgeschichte versteht, erhält von den deutschen Kunsthistorikern, die sich als die Sachwalter der Kunst qua Form als ontologisch bedeutsam eingesetzt haben, das Verdikt intellektualistischer Inhaltsfixiertheit. Kunst repräsentiert nun in ihrem Gestaltsein 'Objektiv-Wesentliches' (Sedlmayr) oder ethnisch-kulturellen Seelenausdruck (Pinder). Diese Form von Formverständnis hat ihre Wurzeln in der idealistischen Formkonzeption bei Winckelmann, der Umschlag ins Ideologische erfolgt zweihundert Jahre später im Rahmen eines philosophisch-theoretischen Diskurses, in dem Ästhetizität und Diskursivität als existenziale Gegensätze formuliert werden. Der Kunsthistoriker wird so zum tragischen Helden, auch in seiner Funktion als letzter Posten vor der völligen Verödung der Welt durch die seinsvergessene Gegenwart. Zur Bedeutung der 'angelsächsischen Erfahrung' für die Ikonographie, sowie den Zusammenhang ihres logisch-rationalen Wissenschaftskonzept, für das allgemeine Nachvollziehbarkeit das einzige Wahrheitskriterium ist, mit der Fehlrezeption nach 1945 vgl. Johann Konrad Eberlein, Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode, S. 178-183. In: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp u.a. (Hg.): Kunstgeschichte, S. 169-190. Weit ungnädiger gegenüber den Verstrickungen des ontologisch-existentialen Kunstverständnisses der deutschen Kunstgeschichte in den europäischen Faschismus bis in die 1980er Jahre hinein und den tragischen Aspirationen ihrer Vertreter ist Otto K. Werckmeister, Anhang: Picassos *Guernica* in der Zitadellenkultur. In: Otto K. Werckmeister, Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre, München/Wien: 1989, S. 157-168. Schon 1973 hatte Werckmeister das heideggerianisch inspirierte Kunstwerk-Konzept Kurt Badts, das Dittmann als das ästhetisch angemessene gegen die analytisch-historische Beschränkung positioniert (vgl. L. Dittmann, Stil, Symbol, Struktur, S. 11f.), als anti-rationalistisch und mythologisch kritisiert und seine Anschließbarkeit an die faschistische Kunst- und Wissenschaftspolitik und für ihre Verdrängung nach 1945 herausgearbeitet; vgl. Otto K. Werckmeister, [Rez.] Kurt Badt, Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln 1971, 199 S., 15.80.), S. 275. In: Kunstchronik Bd. 26, 1973, S. 266-275.

³³⁴Hermann Bauer, Kunsthistorik, S. 99.

³³⁵Alois Riegl, Eine neue Kunstgeschichte. Über C. Gurlitt, Geschichte der Kunst, 1901 (1902), S. 44, in: ders., Gesammelte Aufsätze, hg. v. K. M. Swoboda, Augsburg & Wien: 1929, S. 43-50.

Riegl verwendet zur Erfassung und Beschreibung der Stilphänomene ein Vokabular, dessen Verwandtschaft zu wahrnehmungs- und kunstpsychologischen Terminologien des 19. Jahrhunderts den Schluß auf deren konstitutive Funktion nahelegt.³³⁶ Die Psychologie, in Gestalt welcher historischen Praxis auch immer, spielt

Die disziplinar wohl bedeutendsten Auseinandersetzungen mit Riegls formalistischer Kunstgeschichte sind Hans Sedlmayr (v.a. *Die Quintessenz der Lehren Riegls*) und Erwin Panofsky (v.a. *Der Begriff des Kunstwollens*). Für eine umfassende Bibliographie der disziplinengeschichtlich bedeutsamen Auseinandersetzungen mit Riegl in den 1920er und 1930er Jahre, in denen auch die Neuedition der *Spätromischen Kunstindustrie* und die Herausgabe seiner wichtigsten Aufsätze stattfindet vgl. [Art.] Riegl, Alois, S. 325f. In: Peter Bettenhausen, Peter H. Feist u. Christiane Fork (Hg.), Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 200 Porträts deutschsprachiger Autoren aus 4 Jahrhunderten, Stuttgart, Weimar: 1999, S. 323-326. Zur geisteswissenschaftlichen Modellfunktion der Kunstgeschichte vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht, Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs, S. 769-776. In: Hans-Ulrich, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurs-elementes, Frankfurt/Main: 1986, S. 726-788, u. Jost Hermand, Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart: 1965, S. 11-20. Kritisch diskutiert Heinrich Dilly die literaturwissenschaftliche Annäherung (Oskar Walzel u. Fritz Strich) an die theoretisch avancierte, weil formalanalytisch operierende Kunstgeschichte. Er konstatiert eine vorwiegend geistesgeschichtliche Adaption der 'kunstgeschichtlichen Grundbegriffe'. Der eher metaphorischen Gebrauch der Terminologie läßt deren Funktion, formale Differenzen deskriptiv zu erfassen und systematisieren zu können, zu eine Art anthropologischen Konstanten mutieren. Der methodisch-theoretische Gewinn der kunstgeschichtlichen Formanalyse geht in dieser literaturwissenschaftlichen Adaption also gerade verloren; vgl. H. Dilly, Heinrich Wölfflin und Fritz Strich, S. 274-279. In: Christoph König, Eberhard Lämmert (Hg.), Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, Frankfurt/Main: 1993, S. 265-285. Disziplinimmanente Verwandlungen von 'kunsthistorischen Grundbegriffen' in vitalistisch-anthropologische Kulturtypologie z.B. bei Max Dvorák geht Dilly nur in einer Anmerkung ein; vgl. a.a.O., S. 280.

³³⁶Bei den begriffen handelt es sich vor allem um die Paare 'haptisch'-'optisch', 'nahsichtig'-'fernsichtig', 'Körperraum'-'Freiraum', 'isolierend'-'verbindend', vor allem aber der um den umstrittenen Grundbegriff seiner Stilgeschichte, das 'Kunstwollen'.

Die wissenschaftstheoretische Begründungsleistung Riegls wird auch in neuesten disziplinengeschichtlichen Darstellungen zumindest implizit zurückgenommen, wenn seine Leistung auf das Gebiet der Ornamentik und des Kunsthandwerks eingegrenzt und als Effekte einer veralteten psychologischen Konzeption beschrieben werden. Beispielhaft sei hier auf den Artikel zu Riegl im P. Bettenhausen, P. H. Feist u. Ch. Fork (Hg.), Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 200 Porträts deutschsprachiger Autoren aus 4 Jahrhunderten, S. 323-326 verwiesen. In solchen Darstellungen von Riegls Konzeption der Kunstgeschichte als Wissenschaft kommt unter Umständen auch das unbehagliche Verhältnis der Disziplin zu ihrer eigenen Wissenschaftlichkeit zum Ausdruck, das seit der paradoxen Konstitution ihres Gegenstandes durch Winckelmann methodologische Reflexionen mehr oder weniger deutlich bestimmt. Riegls Auflösung des traditionellen Kunst-Wissenschaft-Paradoxes durch die veränderte Gegenstandskonstitution, nicht das autonome Werk, sondern Reihen von ästhetischen Formen sind Gegenstand der Kunstgeschichte, arbeitet natürlich auch am Unbewußten der Disziplin.

Im Rahmen methodologischer Rekonstruktionen des 'Kunstwollens', deren Ziel eine Klärung des wissenschaftstheoretischen Status von Kunstgeschichte bzw. Kunstwissenschaft ist, bestimmen Erwin Panofsky und Hans Sedlmayr auch die begriffliche, d.h. konstruktive Funktion der Terminologie Riegls.; vgl. Erwin Panofsky, Der Begriff des Kunstwollens (1920), u. Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“ (1925). In: E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, zusammengestellt u. herausgegeben v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin: 1964, S. 33-47 u. S. 49-83; H. Sedlmayr, Die Quintessenz der Lehren Riegls, in: Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, S. XII-XXXIV.

für die neue ‘Kunstgeschichte als Stilgeschichte’ aber eine nurmehr hilfswissenschaftliche Rolle. Riegls binäre Oppositionen lassen sich auf Zimmermanns Grammatik elementarer ästhetischer Formen in der *Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft* zurückführen.³³⁷ Der sich als ‘Ästhetik von unten’ verstehenden psychologischen Ästhetik der Fechner-Schule spricht Riegl einen bestenfalls hilfswissenschaftlichen Wert für die „positivistische Theorie des Kunstwollens“³³⁸ zu. Die Fechnerianer argumentieren entgegen ihrer Programmatik zu wenig empirisch-positivistisch, sondern zu stark normativ-genetisch auf der Basis eines vom (kunst-)historischen Material nicht gedeckten Entwicklungskonzeptes argumentieren, das grundsätzlich am klassischen europäischen Schönheitskonzept und dem schon kanonisierten Gang der Kunstgeschichte festhält.³³⁹ Was Riegl für seine

³³⁷Vgl. Robert Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien: 1865 (Ästhetik. Zweiter systematischer Theil), S. 389-434 (Punkt und Fläche, Linie und Raum als ästhetische Elemente) u. S. 483-497 (die Unterscheidung von Tastbild/plastisch und Gesichtsbild/optisch). Zum terminologischen Zusammenhang vgl. Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven, London: 1982, S. 71, u. Willibald Sauerländer, Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle, S. 130. In: Roger Braun, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann, Wolfdieter Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmall gen. Eisenwerth (Hg.), *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt/Main: 1974, S. 125-139. Dittmann diskutiert in seiner Analyse des ‘Kunstwollens’ relativ ausführlich Riegls Unterscheidung von haptisch/plastisch und optisch als wahrnehmungspsychologische Kategorien, um ihre Unbrauchbarkeit aus ihrer wissenschaftlichen Überholtheit heraus zu demonstrieren; vgl. L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 38-41. Daß die beiden Begriffe, wie auch andere psychologisch anmutenden Grundbegriffe bei Riegl, eben Begriffe sind und keine psychogenetischen Qualifizierungen, entgeht Dittmann, weil er Riegls ästhetische Wahrnehmungs- und Abbildtheorie konsequent naturalistisch versteht. Daß nicht die terminologischen Übernahmen, sondern Riegls Operationalisierung des Formbegriffs von Zimmermanns für die kunsthistorische Analyse der zentrale Punkt ist, betonen L. Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*, S. 576f., u. S. Nachtsheim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*, S. 81f. ‘Form’ bei Zimmermann ist eine Relation von Elementen, die im Verhältnis zu der von ihnen gebildeten Form weniger komplex und untereinander homogen sind. Psychologische Ableitungen sind für diesen Formbegriff, im Gegensatz zum Symbol der Einfühlungsästhetik, prinzipiell irrelevant. Zum Verhältnis der formalistischen Ästhetik zur Psychologie s.u.

³³⁸A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk I*, S. 56.

³³⁹Vgl. Alois Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk I*, S. 56-64, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, S. 51-64. Zum klassizistischen Vorurteil der experimentellen Ästhetik Fechners und anderer, das sie wiederum für F. Th. Vischers Umformulierungen seiner idealistischen Ästhetik anschließbar und zur Prähistorie der Einfühlungsästhetik macht, vgl. G. Braungart, *Leibhafter Sinn*, S. 146-148 u. S. 192-197. Riegls Stilgeschichte und die psychologische bzw. experimentelle Ästhetik der Fechner-Schule gehören insoweit zur selben wissenschaftstheoretischen Position in der Geschichte der Ästhetik und Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert, weil sie gegen die idealistische Ästhetik, der sie empiriefreie Spekulation vorwerfen, eine ‘Ästhetik von unten’, vom gegebenen Material aus fordern; vgl. S. Nachtsheim, *Kunstphilosophie und Kunstforschung 1870-1920*, S. 34-37. Die Psychologen in der 2. Hälfte des 19. Jhdts., die sich gegen die Bevormundung durch die Philosophie als eigenständige Disziplin konstituieren, finden in der herbartianischen Wissenschaftslehre eine brauchbare Begründungstheorie für die methodologische Reflexion; vgl. Horst Thomé, *Metaphorische Konstruktion der Seele. Zu Herbarts Psychologie und ihren Nachwirkungen*. In: A. Hoeschen, L. Schneider (Hg.), *Herbarts Kultursystem*, S. 69-91. Die Verwandlung der Ästhetik in eine Abteilung der Psychologie steht im Gegensatz zu

formanalytisch vorgehende 'Stilgeschichte' interessiert, ist das deskriptive Potential psycho-physiologischer Termini gegenüber der formalen Logik und Struktur in den Kunstgegenständen, nicht die Begründung von ästhetischen Normen durch angeblich experimentell nachgewiesene psychophysische Konstanten.

Die Abgrenzung von der zeitgenössischen psychologischen Ästhetik und Kunstpsychologie zugunsten einer autonomen Kunstwissenschaft, für die die Psychologie keine Begründungs-, sondern hilfswissenschaftliche Funktion hat, entspricht der Konstitutionslogik der Ästhetik als Formwissenschaft bei Herbart und Zimmermann. Sie verwendet für das ästhetische Urteil (Gefallen-Mißfallen) die vermögenspsychologischen Termini Kants. Wegen der Begründung des Urteils im objektiven Charakter des ästhetischen Gegenstandes, nicht im Vermögen des wahrnehmenden Subjekts hat dessen Begrifflichkeit nur analoge Funktion. In der Herbart-Zimmermannschen Ästhetikkonzeption ist das Subjekt ästhetischer Urteile der ästhetische Gegenstand, bei dem es sich nicht notwendig um ein einzelnes Kunstwerk und noch nicht einmal um Kunst handelt, und nicht etwa der beurteilende Betrachter:

„§. 58. Ästhetik als Wissenschaft entsteht durch die Bearbeitung d. i. Ergänzung (§. 23) der ästhetischen Begriffe. Da zu den letzteren erfordert wird, dass sich das Bild, zu dem der Zusatz gehört, klar vorstellen lasse, da dieses nur bei zusammengesetzten Bildern möglich ist, und der Zusatz der Form des Bildes angehört, so folgt, dass alle ästhetischen Begriffe Formbegriffe sein müssen, und das Was des ästhetisch Gefallenden und Missfallenden demnach im Grunde ein Wie sei.

§. 59. Auf die Frage, welche Formbegriffe ästhetische Begriffe, d.h. diejenigen Bildformen seien, welchen absolutes Wohlgefallen oder Missfallen zukomme, antwortet das ästhetische Urtheil. Da dieses nichts anderes ist als der nothwendige und unvermeidliche Effekt der vollendeten Vorstellung eines zusammengesetzten Bildes, vermöge dessen das Subjekt nicht urtheilt, sondern durch das Objekt urtheilen gemacht wird, so ist das Prädikat, nämlich das Lust- und Unlustgefühl in diesem Fall nichts Anderes als der Ausdruck der Spannung zwischen den Theilen des zusammengesetzten Bildes, d.h. der Form selbst, sonach Subjekt und Prädikat identisch und folglich das Urtheil evident.“³⁴⁰

Die Struktur des ästhetischen Urteils erfordert zwar das wahrnehmende Bewußtsein als logisches Subjekt, dessen ästhetische Haltung ist aber kontemplativ gedacht, das heißt zumindest im Idealzustand frei von individuellpsychischen Zuständen:

„[I]m Gemüth gibt es keine andere Lust und Unlust als die aus dem Verhalten der

Herbarts Differenzierung der Wissensgebiete; vgl. Wolfhart Henckmann, Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik, S. 235. In: A. Hoeschen, L. Schneider (Hg.), Herbarts Kultursystem, S. 231-258.

³⁴⁰R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 22.

Theile des Bildes unter einander und zum Ganzen ausschliesslich entspringendes; das Gemüth ist, wie die Sprache bezeichnend sagt, dem Genusse des ästhetischen Gegenstandes völlig hingegeben.“³⁴¹

Der ästhetische Wahrnehmungsakt des Subjekts selbst besteht demzufolge in der Ausscheidung aller subjektiven Gefühle und Assoziationen gegenüber dem ästhetischen Objekt, um zu dessen reiner Projektionsfläche zu werden:

„Wie eine Welt für sich schliesst das Bild mit seinen Theilen auch die in deren Verhalten zueinander begründeten Gefühle ein und schwebt, vom Hintergrunde der individuellen Gemüthslage abgelöst, frei im Innern des Subjekts als abgerundete Schöpfung.“³⁴²

Alle rezeptions- und produktionsästhetischen Fragen, insofern sie subjektive oder sogar individuelle Seelenzustände betreffen, gehören nicht zur Ästhetik, sondern zur Psychologie. In Zimmermanns System der Wissenschaften kann Kunst bzw. die ästhetische Wahrnehmung also Gegenstand psychologischer Forschung sein. Es handelt sich dabei aber eben um Psychologie, nicht Ästhetik. Für den Ästhetiker sind Ergebnisse der psychologischen Forschung insoweit von Interesse, als sie Kenntnisse über das nicht zum ästhetischen Urteil gehörige liefern.³⁴³

Auch Riegls 'Kunstwollen' ist als kunsthistorischer Begriff nicht identisch mit der subjektiven Intention einzelner Künstler oder gesamter Kulturen beziehungsweise Epochen, sondern so etwas wie das transzendente ästhetische Objekt, das konkreter ästhetischer Gestaltung und Wahrnehmung logisch (nicht kausal beziehungsweise psychogenetisch) vorausgeht.³⁴⁴ Riegls Begründung der allgemeinen und historischen Kunstwissenschaft³⁴⁵ als formalästhetisch operierende

³⁴¹R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 24.

³⁴²R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 26.

³⁴³Vgl. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 4. Zur Rekonstruktion des systematischen Zusammenhangs von Ästhetik und Psychologie bei Herbart und Zimmermann; vgl. A. Hoeschen, Gegenstand, Relation und System im ‚ästhetischen Formalismus‘, S. 301-309.

³⁴⁴Zu Riegls Begriff des 'Kunstwollens' und seiner grundlegenden Funktion für eine nicht-normativ idealistische Stilgeschichte s. u. Kap. 4.1.2. Vergleichbarkeit des Unvergleichbaren. Das 'Kunstwollen' und der klassische Stil idealistischer Ästhetik und Hermeneutik.

³⁴⁵Historischer Begründer der Allgemeinen Kunstwissenschaft ist natürlich Max Dessoir, der 1906 die *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* gründete. Sie ist eine disziplinäre philosophische Reaktion auf die Ausdifferenzierung der ästhetischen Subdisziplinen Kunstgeschichte, Literaturgeschichte, Musikgeschichte, deren Abwanderung in die Geschichtswissenschaften als methodologischem Dach und den Vorwurf dieser neuen kunstwissenschaftlichen Disziplinen, die systematische philosophische Ästhetik sei vollständig empiriefrei und damit doppelt irrelevant für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kunst: Weder Kunst als Objekt mit einer spezifischen Eigenlogik, noch das Konzept von Wissenschaften, die mit Kunst umgehen können, kommen in ihr vor. Dessoirs (und Utitzs) allgemeine Kunstwissenschaft versucht ausgehend von diesem Befund eine philosophische Fundierung des wissenschaftlich-hermeneutischen Umgangs mit der Gegenständlichkeit von ästhetischen Gegenständen. Zimmermanns und Riegls Konzeptionierung von Kunstwerken als primär formalen Relationen und

Stilgeschichte verläßt den Rahmen der herbartianischen ‘formalen Ästhetik’ an einer zentralen Stelle: ‘Schönheit’ als oberster ästhetischer Formbegriff, der notwendig Gefallen erzeugt, spielt auch als Apriori beziehungsweise als regulative Idee ästhetischer Gestaltung bei ihm keine Rolle mehr. Ihre Funktion geht auf das ‘Kunstwollen’ über. Als das eigentliche ästhetische Objekt der ‘Kunstgeschichte als Stilgeschichte’ steht das Kunstwollen nicht in Bezug zum Gefühl des Gefallens oder Mißfallens.³⁴⁶ Es ist im ästhetiktheoretischen Systems Zimmermanns also gar kein ästhetischer Gegenstand, sondern ein theoretischer (und auf der Ebene des jeweils spezifischen epochalen oder kulturellen ‘Kunstwollens’ ein praktischer):

„§. 15. Schon wer inmitten der Welt der umgebenden Dinge lebt, und ihre Vorstellungswelt für das Abbild von dieser ansieht, wird von ihr auf mehr als eine Weise berührt und berührt sie wieder. Das Bild der Umgebung prägt sich in einem Vorstellen ab, aber es bleibt nicht beim Abbilden. Das eine, abgesehen ob es treu oder nicht treu sei, verwirft er als ihm und seinen Neigungen, Zwecken u.s.w. nicht zusagend, das andere schätzt er und hält er werth. Er macht einen Unterschied zwischen den Abbildern, der nicht aus ihrer Eigenschaft als Abbilder entspringt. Nicht genug; nach dem Vorbilde des Vorgezogenen versucht er das Zurückgewiesene umzugestalten, bis es als Nachbild dem Muster gleicht. So verhält er sich zugleich zu seiner Umgebung passiv und aktiv, jenes indem er sie nachbildet, dieses indem er sie nach Vorbildern beurtheilt und umbildet.

§. 16. Ersteres hat man seit jeher theoretisches, letzteres praktisches Verhalten zu den Dingen genannt. In jenem bequemt das Subjekt dem Objekt sich an, in diesem umgekehrt versucht es das Objekt sich anzubequemen.“³⁴⁷

Zimmermann konzipiert das ästhetische Verhalten als kontemplativ, im Kontext seiner Differenzierung von theoretischem und praktischem Verhalten scheint es daher zum Bereich der Theorie zu gehören. Obwohl sich beim ästhetischen Urteil zweifellos das Subjekt dem Objekt anbequemen soll, – schon Herbart formuliert apodiktisch „Wer ästhetisch urteilt, der ist mit seinem Gegenstande, nicht mit sich

ihr anti-spekulativer Ansatz gehören zur Vorgeschichte der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Begriffsgeschichtlich ist aber wohl Zimmermann ihr Begründer, auch mit der Forderung nach induktivem Vorgehen; vgl. Wolfhart Henckmann, Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft, S. 277f. In: L. Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, S. 274-334. Riegls ‘transzendentalformalistische’ Stilgeschichte scheint mir genau diese Forderung (natürlich beschränkt auf den Bereich der Bildlichkeit) zu erfüllen und hat, im Gegensatz zur Allgemeinen Kunstwissenschaft, den Vorzug, wegen ihrer theoretisch-systematischen Strenge auch zu disziplinären Konsequenzen geführt zu haben. Riegl hat „Kunstgeschichte als Wissenschaft“ (A. Riegl, Eine neue Kunstgeschichte, S. 44) institutionell und methodisch begründet; vgl. L. Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes, S. 58f. Zur wissenschaftstheoretischen Weichheit und relativen institutionellen Folgenlosigkeit der Allgemeinen Kunstwissenschaft vgl. W. Henckmann, Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft, S. 328-334.

³⁴⁶Vgl. A. Riegl, Kunstwerk und Naturwerk I, S. 63.

³⁴⁷R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 8f.

selbst beschäftigt“³⁴⁸ –, gehört es nicht zum Bereich des theoretischen Verhaltens zur Welt. Das Subjekt gibt sich dem Gegenstand seines Urteils im ästhetischen Verhalten hin, im theoretischen Verhalten prüft es die Richtigkeit seiner Begriffe, ohne den Zusatz eines Gefühls:

„§. 26. Der Zusatz, der im Subjekte zu dem Bilde hinzukömmt, wird im allgemeinen Wortsinn Gefühl genannt. Wo er mangelt, da findet reines Vorstellen statt; der Vorstellende heisst gleichgiltig. Das Verhalten des reinen Forschers gegen die Vorstellung, die er empfängt, liefert das anschaulichste Beispiel. Ganz auf die Sache gerichtet, hat er nur für dasjenige Augen, was im Inhalt der Vorstellung jene erstere abbildet. Die prachtvollste Blüte ist für ihn nichts mehr als die äussere Hülle der Geschlechtsorgane von so und so viel Griffeln und Staubfäden. Die Schönheit der Hand zu bewundern, die er eben seciren will, hat der Anatom eben so wenig Zeit und Laune, als der Arzt, der sie etwa amputieren soll. Er will keine Zusätze zur Vorstellung, die nicht aus der Sache, und nur aus dieser stammen. Wo sie sich unwillkürlich aufdrängen, weist er sie gewaltsam zurück.“³⁴⁹

Im Gefühl des Gefallens, das sich dem vorstellenden Subjekt vom Objekt her aufdrängt, ist das ästhetische Urteil begründet. Für Riegls idealtypischen Kunstwissenschaftler spielt dieses objektive Gefallen der ästhetischen Vorstellung keine Rolle. Wie der Anatom aus Zimmermanns Beispiel interessiert er sich nicht für die Schönheit antiker Statuen, wenn er sie ‘seziert’:

„Mit dem Schatten hat ein nicht tastbares, rein optisches Element, das die Ägypter nach Kräften ferngehalten hatten, in die bildende Kunst legitimen Eingang gefunden. Zunächst hat der Schatten aber einen echt taktischen Zweck zu erfüllen: die gegeneinander ausladenden Teilflächen zu begrenzen. Dabei sind die Absätze der Ausladungen niedrig und scharfwinkelig, der Schatten ist infolgedessen ein schmaler (oft annähernd linearer) und daher zur begrenzenden Funktion besonders geeignet. So erscheinen zum Beispiel die Muskeln des menschlichen Körpers in der klassischen Skulptur als ganz niedrig gewölbte Flächen, die von schmalen Schatten gleichsam wie von Isohypsen eingefasst sind. Die Schatten werden aber niemals so tief (farbig, rein optisch), daß sie den taktischen Zusammenhang der übereinander ausladenden Flächen untereinander nicht mehr erkennen ließen: damit erfüllen die Schatten neben der begrenzenden, isolierenden Funktion zugleich auch eine verbindende. [...] Der stofflichen Klarheit zuliebe hatten die Ägypter (S. 97) die Gliedmaßen in derartigen Verrenkungen in der Ebene komponiert, wie sie in Wirklichkeit wohl niemals zu sehen waren. Die Griechen gaben, wie schon vorhin erwähnt wurde, diese Verrenkungen auf, indem sie, in teilweiser Freigabe der Raumrelationen, einige unumgängliche Deckungen und Verkürzungen zuließen. Damit wurden die Figuren subjektiv richtiger, hingegen objektiv unklarer. Die unmittelbar sinnliche Evidenz der Stofflichkeit sowie des Lagerungsverhältnisses und der Proportionen der Glieder zueinander wurde beeinträchtigt und das Verlorene mußte aus der geistigen Erfahrung ersetzt werden. Da unsere moderne Kunst ebenfalls an die Erfahrung in hohem Maße appelliert (ja der Gefahr entgegensieht, das Stoffli-

³⁴⁸Johann Friedrich Herbart, Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Textkritisch revidierte Ausgabe mit einer Einleitung, Hg. v. Wolfhart Henckmann, Hamburg: 1993, S. 360.

³⁴⁹R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 11f.

che durch das Begriffliche erdrückt zu sehen), begreift sich, daß wir der subjektiven Auffassung der Griechen gegenüber der objektiven der Ägypter den Vorzug geben[.]“³⁵⁰

Als modernen Kunstbetrachtern gefällt uns die klassische griechische Skulptur, für den modernen Kunsthistoriker ist diese Identität des ästhetischen Urteils zu analysieren. Er urteilt selbst nicht ästhetisch, sondern rekonstruiert unter dem Begriff des ‘Kunstwollens’ die ästhetischen Urteile anderer.

In der ästhetiktheoretischen Systematik Zimmermanns ist die Position des Kunsthistorikers nicht ganz einfach zu lokalisieren.³⁵¹ Sie muß ebenso wie die Position des Künstlers und des Kunstkritikers durch die Art und Weise der Verbindung der in der Ästhetik als Formwissenschaft apriorisch gegebenen Formbegriffe mit dem ‘Bereich des Seienden’, der wirklichen Welt und ihrer konkreten Gegenstände, bestimmt werden. Künstler, Kunstkritiker und Kunsthistoriker befinden sich damit außerhalb des eigentlichen ästhetischen Bereiches. Kritik und Produktion haben als Praxen des ästhetischen Urteils, die reale ästhetische Formen erzeugen wollen, eine direkte Beziehung zur Ästhetik:

„§. 79. Insofern die ästhetischen Formen zugleich als Normen auftreten, bilden sie die Obersätze der Kunstlehren, der praktischen Aesthetik, welche im empirisch gegebenen Stoff, als dem Untersatze, die Verwirklichung derselben, den Schlusssatz, herbeizuführen anleiten. [...] Während daher die Formenlehre es mit dem Gefallenden und Missfallenden ohne Rücksicht, ob es ein Seiendes oder Nicht-Seiendes ist, zu thun hat, beschäftigt sich die Kunstlehre mit demselben, insofern es ein noch nicht Seiendes, aber Seinsollendes oder ein zwar Seiendes, aber Nichtseinsollendes ist. Das Ziel der Kunstlehren ist das Sein des Gefallenden, das Nichtsein des Missfallenden.“³⁵²

Auch der Kunsthistoriker hat es mit dem empirischen Stoff zu tun, „der in die Formen fällt“³⁵³, aber Zeit kommt bei Zimmermann eine negative Funktion zu. Seine Konzeption des ästhetischen Begriffs läßt so etwas wie Geschichte gerade nicht zu. In seinem objektiven Charakter verschwinden Raum und Zeit als Elemente der Erfahrung:

„§. 50. In diesem Zustand der ästhetischen Contemplation decken Bild und Zusatz, Objektives und Subjektives einander gänzlich. Der Zusatz gehört nur dem Bilde

³⁵⁰Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Wien: 2¹⁹²⁷ (Reprint Darmstadt 1992), S. 102-104.

³⁵¹Zum idealistischen Vorwurf der Ahistorizität an die Ästhetik Zimmermanns (inkl. Verweis auf Alois Riegl und Oskar Walzel), vgl. G. Jäger, Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne, S. 214-216.

³⁵²R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 33. Ausübender Künstler und Kunstkritiker sind einerseits die zwei komplementären Formen des „praktischen Verhaltens zu den Dingen“, der Künstler ist aber immer gleichzeitig auch Kritiker, während der Kritiker kein Künstler sein muß; vgl. a.a.O., S. 9 u. S. 32f.

³⁵³R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 32.

und nur das Bild bewirkt den Zusatz. So weit dasselbe Bild reicht, so weit reicht auch derselbe Zusatz; der Unterschied von Ort, Zeit und Individuation hört im Moment der Contemplation für die Contemplierenden auf. Die Vielen sind wie Einer, weil das Bild und der Zusatz nur Eines sind.³⁵⁴

Der von Winckelmann in den Statuenbeschreibungen rhetorisch erzeugte hermeneutisch-ästhetische Raptus, in dem die historische Distanz zwischen antikem Kunstwerk und modernem Betrachter nicht überbrückt wird, sondern im Angesicht der Schönheit verschwindet, wird von Zimmermann im §. 50 der *Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft* in seine allgemeine theoretische Form gebracht. Die von Riegl konstatierte Übereinstimmung von modernem ästhetischen Urteil und antiker Kunst qualifiziert die antike Skulptur als ästhetisches Objekt im Sinne von Zimmermanns Ästhetik. Ihre Form erzeugt das ‘vollendete Vorstellen’ im Subjekt, dessen Bild ist der ästhetische Formbegriff, auf den sich das ästhetische Urteil bezieht. Beim Betrachten der Statue läuft diese Vorstellungsreihe notwendigerweise ab, wenn der Betrachter die hinreichende Bedingung für diesen Prozess erfüllt: Er muß sich ästhetisch verhalten, sein Bewußtsein zum Schauplatz des ‘vollendeten Vorstellens’ machen lassen.³⁵⁵ Ästhetische Vorstellungsbilder sind daher niemals historisch, das heißt vergangen, sondern immer gegenwärtig, auch wenn zwischen realem Produktions- und Rezeptionszeitraum des ‘Bildträgers’³⁵⁶ Jahrhunderte liegen. Wenn ‘vollendet vorgestellt’ wird, findet Zeit nicht nur nicht statt, sie wird aufgehoben.³⁵⁷

Der Kunsthistoriker ‘Riegl’ verhält sich nicht kontemplativ zum ästhetischen Vorstellungsbild, aber auch nicht praktisch im Sinne des Kritikers und

³⁵⁴R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 19.

³⁵⁵Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 19-22.

³⁵⁶Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 374 u. S. 476-478.

³⁵⁷„[...] das vollendete Vorstellen [ist] Ruhe (gesperrt).“ (R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 19). Die im vollendeten Vorstellen erreichte Ruhe ist ein Definiens des ästhetischen Urteils, das es vom bloß subjektiven Gefühl des Angenehmen (und damit der Psychologie) abgrenzt; vgl. A. Hoeschen, *Gegenstand, Relation und System im ‚ästhetischen Formalismus‘*, S. 306f. Wie der Terminus ‘vollendetes Vorstellen’ schon zeigt, konzipiert Zimmermann ästhetische Wahrnehmung nicht als schlagartiges Erscheinen des ästhetischen Objekts im wahrnehmenden Bewußtsein. Die Kontemplation als ästhetische Haltung muß vom Subjekt zuerst erreicht werden, sie ist außerdem selbst durch beständiges Ausgleichen unterschiedlicher bis widerprüchlicher Vorstellungen gekennzeichnet. Diese Ausgleichsbewegungen des Subjekts, die von der ästhetischen Form ausgeht (also objektiv ist), verleiht dem vorgestellten Bild ‘Lebendigkeit’, ‘Beseeltheit’ und ‘Geistigkeit’ (R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 77f.) Im ästhetischen Wahrnehmungsakt spielt Zeit also eine Rolle, aber als etwas in der ästhetischen Erfahrung Aufzuhebendes. Sie konstituiert gewissermaßen die Subjektivität und wird von der ästhetischen Form für ihre Zwecke ausgetrickt: ‘Durch dieses Herbeiziehen des Subjects, wenn gleich nur in neckender Weise, wird die Form der Bewegtheit (gesperrt) vorzugsweise anregend (gesperrt). Das seiner selbst gewisse Gegebene treibt mit dem individuellen Subject sein Spiel, lässt sich von ihm einen Inhalt geben, um ihm schließlich denselben ins Gesicht zu werfen.’ (a.a.O., S. 77).

Künstlers. Er beurteilt oder verfertigt nicht Gegenstände nach ästhetischen Formbegriffen, ihm gefällt nichts an den Gegenständen, zu denen er sich ins Verhältnis setzt. ‘Gefühllosigkeit’ bezeichnet das theoretische Verhalten. Wenn Riegl die historischen Versionen des ‘Kunstwollens’ innerhalb der plastischen Darstellung des Menschen beschreibt und voneinander abgrenzt, ohne aus der Übereinstimmung des modernen ästhetischen Geschmacks mit dem der klassischen griechischen Kunst Schlüsse auf die Konformität beider mit ästhetischen Formbegriffen zu schließen (und die Rückkehr zum klassizistischen Formenkanon zu fordern), verhält er sich gemäß des Zimmermannschen Schemas theoretisch.³⁵⁸ Ausgehend von Zimmermanns Bestimmung des ästhetischen Bildes, das Gefallen oder Mißfallen objektiv im Subjekt erzeugt, stellt sich das Gegenstandsproblem der Kunstgeschichte auch von der anderen Seite: Wenn sich Kunsthistoriker nicht ästhetisch verhalten, sondern theoretisch, ist dann Gegenstand überhaupt ästhetisch, kann er es dann überhaupt sein? Induzieren Vorstellungsbilder kein ästhetisches Verhalten, handelt es sich dann überhaupt um ästhetische Vorstellungen?

Zimmermann expliziert die Scheinidentität von theoretischem und ästhetischem Gegenstand am Gründungsmonument der modernen Ästhetik und Kunstgeschichte³⁵⁹, der antiken Statue:

³⁵⁸Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 11f. Der von Dvorák überlieferte Ausspruch Riegls „Der beste Kunsthistoriker ist der, welcher keinen persönlichen Geschmack besitzt, denn es handelt sich in der Kunstgeschichte darum, objektive Kriterien der historischen Entwicklung zu finden“ (M. Dvorák, Alois Riegl, S. 285), den zumindest Dvorák polemisch gegen die idealistische Kunstgeschichte als Aufsuchen ewiger Werte wendet (vgl. a.a.O., S. 282), erscheint mir als methodologische Formulierung von Zimmermanns Konzeptionierung des ‘theoretischen Verhaltens’ für den Kunsthistoriker. Der Vorwurf hermeneutischer Naivität und naturwissenschaftsgläubigen Positivismus, der teilweise gegen Riegl erhoben wird (vgl. L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 34f.), läßt sich so umstandslos nur in Unkenntnis von Riegls theoretischem Kontext formulieren. In Zimmermanns formalistischer Ästhetik ist die von Riegl geforderte kunsthistorische Haltung der ästhetischen affinen Ästhetischen Kontemplation ist ein Zustand, der individuelle Gefühle gerade ausschließt. Daß so etwas wie ästhetische Wahrnehmung stattfinden kann, hängt neben der individuellen psychischen Konstitution „von der ästhetischen Cultur eines Jeden ab, welche letztere auf diese reine (gesperrt) d.i. objektive Auffassung des Vorgestellten und die Vermeidung nach Kant’s Ausdruck „aller Privatgefühle“ vorzüglich gerichtet ist.“ (R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 65; vgl. dazu auch die rieglische Definition der Kunstgeschichte als Zubereitung historischer Kunst für die ästhetische Wahrnehmung, vgl. A. Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, S. 44). An der grundsätzlichen Differenz zwischen Hermeneuten der Wahrheit und Aufzeichnern ästhetischer Transformationen änderte eine Kontextualisierung sicher nichts.

³⁵⁹In Zimmermanns *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft* wird Winckelmann zusammen mit Goethe gerade wegen seiner Kunstnähe aus dem Gang der prä-kantischen deutschen Ästhetik ausgegliedert. Als „Künstler und Kunstfreunde“ bilden sie einen eigenen, hypostasiert man Zimmermanns Kapiteleinteilung in deutsche und nicht-deutsche Ästhetiker: transnationalen Strang der Ästhetik-Geschichte, der sich dazu noch durch seine Schulferne auszeichnet. Der prekäre wissenschaftlich-philosophische Charakter ihrer Ästhetik-Entwürfe (vgl. R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, S. 373f.), der durch deren Kunstnähe bzw. durch ihre Genese in der ästhetischen Erfahrung begründet ist, profiliert die praktische Ästhetik von Winckelmann-Goethe als Vorgeschichte von Zimmer-

„§. 53. Ein Widerspruch liegt vor. Ein Drittes ist undenkbar. Gleichwol (sic!) brauchen wir bloss die Thatsache in' Auge zu fassen, dass der Naturforscher und der Aesthetiker beide mehr als häufig dieselben Gegenstände jeder auf seine Weise betrachten, um den Widerspruch ebenso sehr als gegeben, wie als undenkbar zu erkennen. Ein und dasselbe plastische Werk ist dem Mineralogen ein blosser Stein, dem Kritiker ein Halbgott. Ein und dasselbe lässt zweierlei Auffassungen zu, die es zugleich nicht zulassen darf. Einmal ohne Zusatz vorgestellt, erzeugt es das andermal den Zusatz.“³⁶⁰

Das Kunstwerk, das gleichzeitig Stein und Halbgott ist, läßt sich als *Torso Belvedere* bestimmen, wie ihn Winckelmann in der Beschreibung für die *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* einführt:

„Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen ungeformten Stein sehen lassen: vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdenn wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.“³⁶¹

Die scheinbare Verwandlung von Stein zu Fleisch im *Torso Belvedere*, genauer das Ineinander von Ungeformtem und Geformtem ließe sich in zimmermannschen Termini als harmonischer Ausgleich zwischen Disharmonischem und Harmonischen formulieren. Damit handelte es sich um ein 'vollendetes Vorstellen', um einen ästhetischen Formbegriff, der objektiv gefällt.³⁶² Der *Torso* ist schön.

Von einer annähernd vollständigen oder auch nur angemessenen Analyse der Skulptur als komplexer Form ist eine solche Reduktion auf einen Formbegriff weit entfernt. Tatsächlich reduziert dieser winzige Versuch einer formalästhetischen Analyse nicht nur den *Torso* und Winckelmanns Beschreibung, sondern vor allem das von Zimmermann entfaltete komplexe System von Analyse- und Kon-

manns Konzept der Ästhetik als „Morphologie des Schönen“ (R. Zimmermann, *Ästhetik als allgemeine Formwissenschaft*, S. 30); vgl. R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, S. 350-355 u. S. 373-375. Gerade die Verwechslung von Ästhetik als Verfahren der Begriffsklärung und als persönliche ästhetische Erfahrung der ästhetischen Formbegriffe läßt Winckelmann und Goethe dann aber zu unerbittlichen normativen Klassizisten und ihren Formbegriff abstrakt werden. Damit werden sie auch zur Vorgeschichte Kants und der idealistischen Ästhetik; vgl. a.a.O., S. 338 (Winckelmann) u. S. 374 (Goethe).

³⁶⁰R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 20.

³⁶¹Johann Joachim Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* (*Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* 5,I 1762), S. 175.

³⁶²Zur elementaren Definition des Schönen als doppeltem Ausgleich zwischen Harmonischem und Disharmonischem, vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 62. Der „abschließende Ausgleich“ ist nur eine von fünf elementaren Formen des Schönen. Als Relation von zwei Formgliedern läßt sie sich auch als besondere Form des „Einklangs“ verstehen, der das gleichberechtigte und einander bedingende Verhältnis von Formgliedern umfaßt. Als Grenzbestimmung muß sie aber immer vorhanden sein, um ein Vorstellungsbild als ästhetisch qualifizieren zu können.

struktionebenen des ästhetischen Vorstellungsbildes. Zum einen ist dessen Zweistelligkeit, auf das sich das ästhetische Urteil bezieht, nur die logisch notwendige Minimalbedingung von 'vollendetem Vorstellen' als ästhetischer Form, nicht seine Definition.³⁶³ Vollständig bestimmt wird es durch fünf Formverhältnisse: die Vollkommenheit, das Charakteristische, der Einklang, die Korrektheit und der Ausgleich. Durchläuft die Vorstellung diese Formen beziehungsweise nimmt diese Formen an, qualifiziert sie sich als schön.³⁶⁴ Vor allem aber ist das empirische Kunstwerk, wenn überhaupt, nur partiell identisch mit einem ästhetischen Vorstellungsbild. Der *Torso Belvedere* ist kein Produkt 'vollendetes Vorstellens' beziehungsweise ist er es nicht nur.

Als apriorischem Begriff kommt keinem der ästhetischen Formbegriffe, weder auf der elementaren Ebene, noch auf den komplexen Ebenen normative und deskriptive Funktion für realexistierende Kunstwerke oder Kunstkritik zu. Ob es Dinge und individuelles Bewußtsein in der Welt gibt, die der durch die formale Ästhetik als schön bestimmten Struktur entsprechen, hat für deren Gültigkeit keinerlei Relevanz. Wie auch umgekehrt die Konformität zu dieser Struktur keine Bedeutung für die Realität von Dingen und Menschen hat.³⁶⁵ Das empirische

³⁶³Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 35.

³⁶⁴Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 35-63. Die Bezeichnungen der fünf „einfachen ursprünglichen ästhetischen Formen“ verrät die Herkunft der formalistischen Terminologie aus der klassizistischen Tradition. Sowohl Herbart, als auch Zimmermann bevorzugen als reales Kunstprogramm den klassischen Kanon und klassizistische Gestaltungsformen. Zu Herbarts 'Klassizismus', vgl. Wolfhart Henckmann, *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*, S. 233. Zimmermanns persönlicher Klassizismus zeigt sich mehr in der Selbstverständlichkeit, mit der Winckelmanns Antikencorpus als Exempelfundus verwendet wird, als in der Einführung des Terminus 'Classicität' für den Komplex ästhetischer Formen, bei dem alle erzeugten Vorstellungsbilder nach den fünf elementaren Formen gestaltet sind. 'Classicität', 'schön' und 'vollendetes Vorstellen' sind Synonyme (wie auch 'Stil' und 'Phantasie'), aber auf verschiedenen Komplexitätsstufen angesiedelt; vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 89-92.

³⁶⁵Kunst und Schönheit sind auch auf der apriorischen Ebene nicht identisch. Nur wer etwas Schönes produzieren will, muß die ästhetischen Begriffe normativ auffassen, die ihm aber keine positive Bauanleitung liefern; vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 32f. Der kritischen Interpretation einzelner Kunstwerke nach Maßgabe der ästhetischen Formbegriffe, die Zimmermann z. B. am *Laocoon* und an dessen ästhetischen Beurteilungen durchführt, kommt deswegen eine wichtige Funktion für die ästhetische Praxis zu. Es handelt sich dabei nicht um die Formulierung eines ästhetischen Regelwerks anhand praktischer Beispiele (wie Zimmermann Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* versteht), sondern um eine Einübung in die kritische Aufmerksamkeit, die sich als Vorstufe der eigentlichen ästhetischen Haltung begreifen läßt, als „ästhetische Cultur“ (a.a.O., S. 65). Schon kurz nach Erscheinen der *Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft* erschienen didaktische Modellanalysen von herbartianischen Pädagogen. Zum v.a. pädagogischen Praxisbezug von Zimmermanns formalistischer Ästhetik, deren abstrakte Begriffswirtschaft oft gerügt wurde (vgl. S. Nachtsheim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*, S. 72, der die neukantianische Kritik an Zimmermann prinzipiell übernimmt und ihn in der Interpretation der Formbegriffe als Formenkanon m.E. zu normativ versteht), vgl. G. Jäger, *Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne*, S. 198f. Zu Zimmermanns Interpretati-

Kunstwerk ist nicht identisch mit dem ästhetischen Gegenstand, sondern ein Konglomerat ästhetischer Formbegriffe, die selbst auf verschiedenen Ebenen und Bereichen angesiedelt sind, und von nicht-ästhetischen Vorstellungen, die sich am Inhalt, an der Geschichtlichkeit und am physikalischen Material der Skulptur anlagern. Die *Ästhetik als allgemeine Formwissenschaft* hat es mit der apriorischen Form von Vorstellungsbildern zu tun, nicht mit Dingen. Das Problem einer formalästhetischen Bestimmung der Werkstruktur eines empirischen Kunstwerks besteht daher nicht darin zu erklären, wie sich das physikalische und psychophysische Material zu den ästhetischen Formbegriffen als dem eigentlichen Kunstwerk, dem ästhetischen Bildkomplex, verhält. Die apriorischen Formbegriffe sind keine platonischen Ideen, die sich am empirischen Stoff realisieren und damit quasi zum Inhalt einer als schlichtem Behältnis verstandenen Form werden.³⁶⁶ Die komplexe Struktur des ästhetischen Bildes, das als reales Kunstwerk immer aus mindestens zwei kategorial unterschiedenen Vorstellungsbildern besteht, muß apriorisch bestimmt werden. Zimmermann rekonstruiert dafür das traditionelle Modell der Form-Inhalt-Relation als zweigliedrige Formrelation, deren Begriff der „Einklang“³⁶⁷ ist:

onsverfahren als Konsequenz seiner formalistischen Ästhetik und als praktische Kritik an idealistisch-hermeneutischen Sinn-Projektionen, vgl. Lothar Schneider, *Symbol eines Volkes oder Darstellung einer Pathologie?* Friedrich Theodor Vischer und Robert Zimmermann zu Shakespeares Hamlet. In: Michael Perraudin, Helmut Koopmann (Hg.), *Nachmärz und Realismus*, Bielefeld 2001 (im Erscheinen).

³⁶⁶Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. VI f. Die Verwechslung von Form als Verhältnis von Elementen und von Form als Gefäß eines idealen Gehalts diagnostiziert Zimmermann in Winckelmanns Verwendung des Ideals als schöner Form. Auf der Ebene des empirischen Materials operiert er tatsächlich analytisch, so daß die Ordnung der griechischen Kunstwerke zu einer Stil-Typologie möglich wird. In der ästhetiktheoretischen Begründung wird die schöne Form zum Produkt des reinen Geistes, den sie verkörpert. Methodischer Formalismus und theoretischer Idealismus überkreuzen sich also in Winckelmanns Stilgeschichte; vgl. R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, S. 334-338. Dem Körper als plastischer Gestalt und lebendigem Organismus kommt die zentrale Rolle bei dieser Verwechslung zu, die Analogie als Begründungsverhältnisse auslegt, die in der Identität von Natur und Kunst gipfeln; s. Kap. 4.1.2. Wieder *Laocoon*: Der schöne Körper der Kunst und die Verführungen der Moral – Zimmermanns formalistische Rekonstruktion der idealistischen Hermeneutik Winckelmanns.

³⁶⁷„§. 112. Während in der Form des Charakteristischen einseitiges (gesperrt), findet in jener des Einklangs (gesperrt), welche alle übrigen Formen des Harmonischen umfasst, gegenseitiges Abbilden beider Formglieder statt, jedoch so, dass jedes derselben ausser dem ihm mit dem anderen Gemeinsamen noch etwas ihm besonders Eigenthümliches und dem des anderen Entgegengesetztes einschliesst. Jedes der beiden Formglieder ist demnach beziehungsweise reicher, aber auch jedes wieder ärmer als das andere. Während das Gemeinsame beide zueinander hinzieht, strebt das Entgegengesetzte sie voneinander zu entfernen. Da jedoch das Identische überwiegt, ohne doch das Entgegengesetzte gänzlich vernichten zu können, so entsteht Hinneigung (gesperrt) des Einen gegen das Andere, während das Entgegengesetzte beide hindert, völlig zusammenzufallen.“ (R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 47.) Die Grade der „Hinneigung“ fallen in den Bereich des „Vollkommenen“ als Begriff der „ästhetischen Quantitätsform“; vgl. a.a.O., S. 41.

„§. 896. Das reale Kunstwerk hat daher allerdings ein Was, die Phantasie nämlich, die es verkörpert, es hat einen Inhalt, der geistiger, und eine Form, welche sinnlicher Beschaffenheit ist; aber jenes Was ist selbst ein Wie, der geistige Inhalt sind blosser Formen; dieses Wie ist selbst eine Form, nämlich der Einklang zwischen Erscheinung und Erscheinendem, der Verkörperung der Phantasie und dieser selbst, Aeusserem und Innerem, realem und idealem Kunstwerk; die sinnliche „Form“ dagegen, insofern sie nicht „Erscheinung“ des Erscheinenden ist, bleibt unüberwundene Materie, und nur so weit sie dies nicht ist, gehört sie zum Kunstwerk.“³⁶⁸

Was Zimmermann hier als das Was, traditionell formuliert als „geistigen Inhalt“ des realen Kunstwerks bezeichnet, ist die ‘Gedankenphantasie’³⁶⁹, sein Wie die ‘Form- und Empfindungsphantasie’³⁷⁰. Ihrem „Einklang“ auf der Ebene des realen

³⁶⁸R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 478.

³⁶⁹Als ‘Gedankenphantasie’ definiert Zimmermann Formkomplexe, in denen nicht Elemente der sinnlichen Wahrnehmung konfiguriert sind, sondern Vorstellungen im eigentlichen Sinne, d.h. Begriffe im weitesten Sinne; vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 278. Zu ihrer sprachlichen Verfasstheit s.u.

³⁷⁰Damit sind Ton- und Farbwahrnehmungen, sowie plani-, stereo- und volumetrische Formwahrnehmungen gemeint; vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 188-275. Die „Empfindungsphantasie“ umfaßt alle möglichen musikalischen und bildnerischen Gattungen. Schon hier taucht das Problem der künstlerischen Einheit des Werkes auf: Während die verschiedenen Vorstellungsreihen im musikalischen Kunstwerk (Melodie, Harmonie etc.) über die Homogenität des Grundelemente mühelos zum „Einklang“ vermittelt werden können, trifft das für die Bildenden Künste nicht so einfach zu. Noch jenseits des Problems von Inhalt im traditionellen Verstand, Zimmermanns „Gedankenphantasie“, und Form setzen sich Gemälde und Zeichnungen, wie auch Plastik und Architektur aus zunächst einmal inhomogenen Elementen zusammen, sind also schon als ‘einfache Kunstwerke’ im Grunde zusammengesetzt. Zur Zusammengesetztheit der einfachen plastischen und malerischen Formen, vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 206f. Tastbarkeit und Sehbarkeit werden zum Gattungsdefiniens, wodurch eine genaue Trennung unmöglich ist. Als grundsätzlich verschiedene Gattungen sind Plastik und Malerei ästhetisch nicht zu bestimmen. In der Formulierung „Tastbild“ und „Gesichtsbild“ bildet sich ihre Zugehörigkeit zur derselben ästhetischen Begriffsebene und ihre Ineinanderübersetzbarkeit ab. An dieser Stelle setzt Riegls Definition des bildnerischen ‘Kunstwollens’ als Weltanschauungsproduktion zwischen Körper und Fläche an, die vom Einzelwerk und der Materialform konsequent abstrahiert; vgl. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, S. 401. Daß in Zimmermanns zumindest ästhetisch nicht eindeutig bestimmten Werkbegriff ein sehr traditioneller und sehr moderner Gegenstandsbegriff aufgehoben ist, zeigt die Definition von Gemälde als nicht das ganze Kunstwerk, weil hier materialer Bildträger und eigentliches Bild, im Gegensatz zur Skulptur, nicht identisch seien; vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 483-498. Von einem zentralen Topos der klassischen Moderne, daß das Bild eine bemalte Fläche sei, ist Zimmermann also noch genauso weit entfernt wie Herder, der in der *Plastik* aus der kindlichen Wahrnehmung von Gemälden als „Farbbrettern“ nicht abstrakte Kunst fordert, sondern Malerei (und Sehen) als semi-begriffliches Abbildungsverfahren gerade denunziert; vgl. Johann Gottfried Herder, *Plastik*. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume, S. 467-471. In: Johann Gottfried Herder: *Werke*. Hg. v. Wolfgang Pross. Bd. 2 Herder und die Anthropologie der Aufklärung, München: 1987, S. 465-542. Im Gegensatz zu Herders metaphysisch-theologischer Interpretation der plastischen und malerischen Gestalt(ung) läßt sich aus Zimmermanns Relation von Tast- und Gesichtsbild abstrakte Malerei als apriorische Möglichkeit bestimmen. Zimmermann widmet Herder in der *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft* ein ganzes Kapitel. Wie für Winckelmann konstatiert er auch für Herder eine kategoriale Verwechslung von Regelmäßigkeit und Zweckmäßigkeit, die das Schöne zum Medium des Guten und Wahren macht. Schönheit, Wahrheit und Gutheit können aber nur als Analoga fungieren; vgl. R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wis-*

Kunstwerks steht eine kategoriale Differenz auf der analytischen Ebene gegenüber: Beide stammen aus verschiedenen Vorstellungsvermögen, dem Denken und dem Empfinden.³⁷¹ Als schon Form- und Empfindungsbilder enthaltend ist die ‘Gedankenphantasie’ auf einer anderen Komplexitätsebene angesiedelt als die ‘Form- und Empfindungsphantasie’. Sie ist schon ein gedoppelter „Einklang“. Bei ihr handelt es sich um ‘Begriffsbilder’, ästhetische Vorstellungsbilder, die sich (auch) durch Worte ausdrücken lassen, aber als Vorstellungen eben mehr als abstrakte oder logische Begriffe sind,

„geformte[] Complexe[] von Empfindungen aller Art und [...] durch diese auf von der Vorstellung unterschiedene wirkliche oder doch mögliche Gegenstände der Außenwelt [bezogen]“³⁷².

Begrifflichkeit und darüberhinaus generell Sprachlichkeit ist für die Definition von ‘Gedankenphantasie’ grundlegend, obwohl sie in der Minimaldefinition als „geformter Complex von Empfindungen aller Art“³⁷³ nicht erscheint. Ihre Form hat eine logische, quasi natürliche Affinität zum sprachlichen Kunstwerk:

„Die Gedankenphantasie kann daher nur mit der rhythmischen und mit der zeitlichen Form der phonetischen Phantasie in Verbindung treten“³⁷⁴,

senschaft, S. 425-482. Der Rekurs auf den Blinden als den eigentlichen Adressaten (und Produzenten) von Plastik schränkt bei Zimmermann den Kreis der wirklichen Kenner plastischer Kunst extrem ein. Bei Herder ist die Blindheit und Körperbezogenheit der plastischen Wahrnehmung Beleg für ihre Zugehörigkeit zu basalen vorbegrifflichen und damit universalen Bereichen der Humanität, bei Zimmermann erfordert die Wahrnehmung des *Laocoon* als Plastik, nicht als rührende oder gruselige Sterbe- und Familienszene eine extrem ausgebildete „Abstraktionsfähigkeit von der gewöhnlichen sinnlichen Auffassungsweise [...], welche den spezifisch plastischen Genuss zum Eigentum Weniger macht“ (R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 490); vgl. dazu auch a.a.O., S. 169.

³⁷¹Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 187f.

³⁷²R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 278. Zur Definition vgl. a.a.O., S. 277-280. Zimmermanns Beispiel für eine ‘Gedankenphantasie’ ist „goldene Berge“. Er verdeutlicht, daß nicht theoretische oder praktische Wahrheit über die ästhetische Gültigkeit des Bildes entscheiden, sondern seine Formung nach ästhetischen Begriffen. Im vorliegenden Falle z.B. über die Terme Schwere und Farbe, abstrakter formuliert über Quantität und Qualität.

³⁷³R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 278.

³⁷⁴R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 293. Die ‘Gedankenphantasie’ enthält deswegen auch die Aprioris aller literarischen Formen, d.h. auch die der wissenschaftlichen Prosaformen, insoweit sie unter das ästhetische Urteil fallen können. Im Grunde ergibt sich auf der Ebene der literarischen Formbegriffe dasselbe Problem wie für die malerischen und plastischen Formbegriffe, nur in der umgekehrten Perspektive: Ihre Sprachlichkeit reduziert Zimmermann auf Semantizität, wodurch ihre phonetische Ebene ausgeblendet werden kann. Diese Ausblendung hält er auch für den Formbegriff des Lyrischen ein, der nur durch Ähnlichkeit geprägt ist, einer sehr schwachen Analogieform zur Logik; vgl. a.a.O., S. 272 u. S. 308f. Aus dieser Handhabung des Homogenitätspostulats erklärt sich Zimmermanns Reserve gegen poetische Klangmalereien aller Art, es erklären sich aber auch die Schwierigkeiten, einen apriorischen Formbegriff des Kunstwerks zu formulieren. Zur Problematik des Homogenitätspostulats für die Konstitution eines formalistischen Werkbegriffs, den es gerade lösen soll

die wiederum zum Bereich der Empfindungsvorstellungen gehört. Während in den Sprachkunstwerken die Relation von äußerer und innerer Form als sich fast von selbst herstellender pseudo-organischer Zusammenhang von Gedanken und Empfindung erscheint, gibt es solche quasi-natürlichen Korrelationen von Innen und Außen nicht, wenn die äußere Form des Kunstwerks aus dem Bereich der simultanen Empfindungsvorstellungen stammt. Werken der Bildenden Kunst, die nicht reine 'Formphantasie' sind (zum Beispiel Ornamente)³⁷⁵, ist das, was traditionell als Inhalt oder Gehalt zu bezeichnen wäre, bei Zimmermann als fremde Form eingeschrieben:

„§. 912. Insofern die Plastik tast- und sichtbare Körperformen darstellt, eignet sie sich auch zur „Bildsprache“ d.h. zur Gedankenmittheilung durch sichtbare Zeichen [...]. Da nun die Wahl des Mitzutheilenden nicht dem Plastiker als solchem angehört, sondern demjenigen, der sich zur Mittheilung seiner Gedanken der plastischen Formen bedient, so kann es vorkommen, dass sich dasselbe so wie es gegeben wird, durch die letzteren gar nicht mittheilen lässt, sondern vom Plastiker erst an die Stelle des mitzutheilenden Gedankens ein anderer gesetzt werden muss, für welchen die sichtbare Sprache des Plastikers ein „Wort,“ [sic!] d.i. eine bezeichnete Körperform hat.“³⁷⁶

Um den fremden Gedanken in plastische Form zu bringen, scheint der Bildhauer also nur gemäß den Regeln der eigenen „Sprache“ übersetzen zu müssen. Daß von Zimmermann herangezogene Beispiel, wieder die antike Plastik, zeigt, daß nicht nach den Regeln der plastischen Formen übersetzt wird, sondern nach denen der Gedankenformen. Die Griechen schufen Götterstatuen und Tempel, weil sie sich ihren Kosmos anthropomorph vorstellten.³⁷⁷ Die Korrelation von plastischer Form und Gedankenform, ihr „Einklang“, ist die Analogie, deren Gelingen darüber hinaus noch durch die anthropomorphen Implikate von Zimmermanns Plastik-Begriff bedingt wird.³⁷⁸ Wie bei Winckelmann doubelt der menschliche Körper als orga-

vgl. A. Hoeschen, Gegenstand, Relation und System im 'ästhetischen Formalismus', S. 308-315. Paradoxerweise entschärft der spezifische Praxisbezug der Ästhetik, nämlich nur vermittelt über Kritik überhaupt einen solchen zu haben, dieses konstitutionslogische Problem: Es gibt empirisch Kunstwerke, die als formale Zusammenhänge analysiert werden können. Zur Erinnerung: Bei Zimmermann sind auch Künstler zuerst Kritiker.

³⁷⁵Vgl. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 198f. u. S. 486.

³⁷⁶R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 487.

³⁷⁷Vgl. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 487.

³⁷⁸Die menschliche Gestalt ist die höchste plastische Phantasie, d.h. das Plastischschöne schlechthin und identisch mit dem plastischen Stil. Die griechische Skulptur in ihren besten Werken erreicht dieses Formapriori und ist wegen dieser Koinzidenz klassisch; vgl. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S.219-222. Formulierungen wie „Schein der Lebendigkeit“ (a.a.O., S. 77) bzw. „Schein der Geistigkeit“ (a.a.O., S. 78), die sich aus der spezifischen Konstitution des ästhetischen Gegenstandes als autonomes Objekt ergeben, verweisen auf die fundamentale Anthro-po-Logomorphie der Ästhetik Zimmermanns. Die systematische Analogie zwischen formaler Ästhetik und Logik expliziert Zimmermann im ersten Kapitel der *Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft*, in dem er die „Vorfragen“ klärt; vgl. a.a.O., S. 3-

nische Form der Einheit für die Einheit des Kunstwerks. Bildnerischer Gedanke und Gedankengedanke sind im realen Kunstwerk nur dann koextensiv zu denken, wenn die 'Form- und Empfindungsvorstellung' selbst schon mehr gedacht ist als empfunden. Das reale Kunstwerk droht wieder dem traditionellen Form-Inhalts-/Gehaltsdualismus idealistischer Ästhetik anheimzufallen, der nun formalästhetisch als Verkörperung von Form durch Form reformuliert zu werden scheint.³⁷⁹ Zimmermanns Statuenkörper bewahrt aber das Bewußtsein seiner Funktion als Gedankendoublette. Durch diese Verwandlung, die das Verhältnis von äußerer und innerer Form als Parallelexistenz bestimmt, deren ästhetisch befriedigendste Form die Analogie ist, wird der ästhetische Wert eines Kunstwerks aber unabhängig von der inneren Form: Als Plastik kann etwas gelungen sein, dessen „poetische[] Gedanken“³⁸⁰ vollkommen trivial sind. Das Gemälde eines Spargelbundes kann aufgrund seiner malerischen Qualitäten ästhetisch wertvoller sein als ein

34; v.a. S. 33f. Diese formale Anthropomorphie der plastischen Formvorstellung unterscheidet sich durch ihren Charakter als Konstruktion bzw. Rekonstruktion eines Komplexes elementarerer plastischer Formen gleichzeitig fundamental von Winckelmanns Identifizierung von Körper und Kunstwerk: Winckelmanns Statuenkörper als Erfahrung von Einheit steht am Anfang des hermeneutischen Aktes, der sich anatomischer und physiologischer Terminologie als eines quasi natürlichen Vokabulars der Formanalyse bedient. Dieses Vokabular verweist selbst schon auf die Einheit des Organismus bzw. des Kunstwerkes, von der formale Binnendifferenzierungen immer nur als Abweichungen und im eigentlichen Sinne Deformationen beschrieben werden können. In Zimmermanns formalistischer Plastik-Konzeption ist die Anthropomorphie zwar die höchste plastische Form, da sie die fünf elementaren Formbegriffe aufweist, wie für alle plastischen Formen sind aber Begriffe aus der räumlichen Geometrie das Vokabular der formalen Analyse, nicht Muskeln und Sehnen. Der *Apollo Belvedere* setzt sich zusammen aus einfach, doppelt und mehrfach gekrümmten Flächen bzw. aus Ellipsoid-, Paraboloid-, Hyperboloid-, Kreissegmentflächen; vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 214f. und Riegls Adaption an Raum und Fläche als basaler Bildformen z.B. im schon zitierten Vergleich von ägyptischer und griechischer Formauffassung in A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, S. 102-104. Als Elemente des „zusammenfassenden Vorstellens“ (R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 188) setzen sich alle komplexeren plastischen Formen aus Volumenschnittflächen zusammen, die genau auf dieser Ebene miteinander vergleichbar sind. So ist die ägyptische Plastik durch das Vorherrschen von Pyramide und Kegel, die indische von Kugel und Zylinder charakterisiert; vgl. a.a.O., S. 214. Riegl radikalisiert diese quasi konstruktivistische Formanalyse, die die Vergleichbarkeit der Bildenden Kunst generell sichert, indem er das Ziel der Formaprioris Zimmermanns, die Schönheit, konsequent historisiert: Wenn es der Zweck von Kunst ist, ästhetisches Wohlgefallen zu erzeugen, dann ist Kunst immer schön gewesen. Aufgabe des Kunsthistorikers ist es, den jeweiligen formalen Horizont dieser Schönheit und dessen Veränderungen zu rekonstruieren.

³⁷⁹Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 404f. Zur Tendenz der formalistischen Ästhetik, die Form- und Empfindungsvorstellungen, die äußere Form gegenüber der inneren Gedankenform (vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 478) im Kollisionsfall zum schlichten Material zu degradieren, vgl. A. Hoeschen, *Gegenstand, Relation und System*, S. 308f. Dieser Kollisionsfall tritt außer bei reiner Ornamentik und Klangmalerei grundsätzlich im Kunstwerk auf, nur erscheint er in der Literatur am unauffälligsten, zumindest für Zimmermann. Die Musik bildet als vollständig gedankenlose Kunstform den genauso unproblematischen Gegenpol zur Literatur; vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Kunstwissenschaft*, S. 273.

³⁸⁰R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 29.

Historiengemälde, das seinen Gegenstand zwar poetisch-dramatisch ansprechend gestaltet, als Gemälde aber nur mittelmäßig ist.³⁸¹

Daß Mineraloge und Kunstkritiker ‘nur’ empirisch auf dasselbe Ding, den *Torso Belvedere*, starren, das der eine als Stein, der andere als Halbgott sieht, ist nach diesem Durchlauf durch Zimmermanns Bestimmung apriorischer ästhetischer Formrelationen als paradigmatische Verkürzung zu beschreiben.³⁸² Der semigöttliche Marmorblock demonstriert, daß ein Gegenstand der wirklichen Welt in einen theoretischen und einen ästhetischen Gegenstand zerfällt, die beide nicht logisch miteinander zu verrechnen sind. Die Produkte dieses Zerfalls, Stein als Objekt mineralogischer Forschung und ein mythologisch-religionswissenschaftlicher Terminus als ästhetischer Begriff, bezeugen wiederum die Mächtigkeit des traditionellen idealistischen Modells, das Verhältnis von Form und Inhalt in ästhetischen Objekten zu beschreiben. Die Gedankenvorstellung ‘Halbgott’ relegiert in diesem Beispiel die Form- und Empfindungsvorstellung ‘plastisches Werk’³⁸³ auf die schlichte und nicht-ästhetische Materialebene, um einen einheitlichen ästhetischen Gegenstand zu erhalten. Nicht als wirkliches Ding, sondern als reales Kunstwerk besteht die Plastik aber zumindest aus zwei ästhetischen Begriffen, ihrer plastischen Form und ihrer Gedankenform. Genauer beschrieben starren also mindestens vier Wahrnehmungssubjekte auf den *Torso*: der Mineraloge, der Psychologe, der Plastiker und der Kunstkritiker. Dazu kommt der Ästhetiktheoretiker, der die Subjektpositionen und Wahrnehmungsweisen sortiert. Ein Kunsthistoriker ist immer noch nicht in Sicht.

Die Schwierigkeiten, die Zimmermann mit der apriorischen Bestimmung eines Formbegriffs für die immer schon gedoppelten realen Kunstwerke zu haben scheint, wird durch einen Sprung in die Empirie gelöst: Es gibt Kunstwerke.³⁸⁴

³⁸¹Diese Trennbarkeit von formaler und inhaltlicher Gestaltung, der Zimmermann zwar keineswegs programmatisch das Wort redet, sie aber als systematische Konsequenz seiner formalistischen Ästhetik konstatiert, bekämpft Vischers spätidealistische Kunstkritik, wenn sie Kunstrichtungen und ihre Befürworter als ‘formalistisch’ denunziert, die malerische Qualität als ästhetischen Eigenwert propagieren; vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Kritik meiner Ästhetik*, S. 345-402. Dabei geht es weniger um das Durchsetzen eines bestimmten ästhetischen Programms (Vischers Beispiel ist Courbet), – auf der Ebene des persönlichen Geschmacks vertritt Vischer zweifelsohne eine ästhetisch avanciertere Position als der Klassizist Zimmermann –, sondern um die Emanzipation nicht nur der künstlerischen Produktion, sondern auch der Kunstkritik aus der philosophischen Ästhetik als umfassender Normenkontrollinstanz; vgl. dazu L. Schneider, *Realismus und formale Ästhetik*, S. 277-279.

³⁸²R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 20.

³⁸³Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 20. Wie „Stein“ und „Halbgott“ ist auch „plastisches Werk“ der von Zimmermann verwendete Ausdruck, Winkelmanns *Torso* ergibt sich aus der spezifischen Konfiguration der drei Termini, die die in seiner berühmten Beschreibung aufnimmt.

³⁸⁴Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 29, S. 71 u. S. 477f.

Das Reale an ihnen als „reale[n] Kunstwerke[n] des Vorstellens“³⁸⁵ ist ästhetisch nur relevant, wie es ästhetisch erscheint. Der ‘Rest’, ihre physikalische (Stein, Holz, Gips, Wachs, Leinwand, Farbpigmente, Papier etc.) und ihre psychische Materialität (Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Gedankenkomplexe) gehört den dafür zuständigen empirischen Wissenschaften, den Naturwissenschaften und der Psychologie. Für Kunstgeschichte gibt es in dieser Systematik wissenschaftlicher Zuständigkeiten keinen Platz, kommt doch Zeit als konstitutivem Element des jeweiligen Gegenstandsbereiches nur eine untergeordnete Funktion zu. Geschichte als von Handlungen gebildeter Zeitraum fällt in Zimmermanns dreiteiligem Schema des Verhaltens zur Welt nicht in den Bereich von Theorie und Ästhetik, sondern ist der Bereich der Praxis schlechthin. Der Zusammenhang von ästhetischem und praktischem Verhalten besteht in der normativen Funktion des ästhetischen Urteils für das praktische Verhalten: Durch Praxis sollen angenehme Zustände erreicht werden, Ästhetik als Wissenschaft bestimmt Formen, die objektiv gefallen.³⁸⁶ Aus der regulativen Funktion der Ästhetik für die ästhetische Praxis formuliert Zimmermann beiläufig eine Definition der Kunstgeschichte, die wieder als formalästhetische Reformulierung deren klassisch idealistischer Konzeption erscheint:

„§. 346. Diese geschichtlich gegebenen Aeusserungen der Afterphantasie anzuführen, ist nicht Sache der Aesthetik, so wenig wie die geschichtlichen künstlichen Natursysteme. Die „Manieren“ des Vorstellens, wie sie geschichtlich gegeben sind, zu verzeichnen, ist Aufgabe der Kunstgeschichte.“³⁸⁷

Zimmermanns Miniaturskizze des kunsthistorischen Programms ist die negative Version von Winckelmanns idealistischem Projekt: Kunstgeschichte nicht als Realisierung des Ideals, also von ihrem Zusammenfall mit der Ästhetik in der antiken Plastik her betrachtet, sondern als Ansammlung von ästhetischen Verfehlungen, die von der Kunstgeschichtsschreibung auch nur erfaßt werden können. Kunstwerke, die nicht „Afterphantasien“, sondern die „Phantasie“³⁸⁸ verkörpern,

³⁸⁵R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 476. „Reale Kunstwerke des Vorstellens“ sind der Gegenstand des letzten Kapitels in der *Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft*; vgl. a.a.O., S. 476-518.

³⁸⁶Vgl. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 10f.

³⁸⁷R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 171.

³⁸⁸Phantasie ist bei Zimmermann die schöne Form des Vorstellens überhaupt. Sie gliedert sich wie das Vorstellen generell in Zusammenfassen, Empfinden, Denken: „Die Phantasie ist das Kunstwerk des Geistes im Vorstellen; [...] Durch diese Formen (gesperrt) seines Vorstellens unterscheidet sich der ästhetische und unästhetische Geist; durch das Wie (gesperrt), nicht durch das Was (gesperrt) seines Vorstellens, seines Zusammenfassens, Empfindens, Denkens.“ (R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S.168). Die Auffächerung des Vorstellens in seine drei elementaren Formen, die wiederum mit kategorial verschiedenen Formelementen arbeiten (wie das zusammenfassende Vorstellen mit den physikalisch-

fielen als ästhetisches Objekt aus der realen Zeit. Da empirisches Kunstwerk und ästhetisches Objekt aber nicht nur allenfalls partielle Überschneidungen darstellen, sondern auf zwei verschiedenen kategorialen Ebenen angesiedelt sind, gibt es in Zimmermanns potentieller Kunstgeschichte keine schwarzen Löcher ästhetischen Gelingens, sondern nur mehr oder weniger gelungene Verfehlungen, ‘„Manieren“ des Vorstellens’. An die Stelle von idealistisch konstituierter Kunstgeschichte tritt eine historische Kunstkritik, deren Analysekategorien aus den Formaprioris der Ästhetik stammen. Schönheit wird zur regulativen Idee für die Erfassung und Beschreibung empirischer Gegenstände, sie ist nicht Ursprung und Ziel einer großen Erzählung, die die historischen Verdunklungen und Zerstörungen im Glanz der Meisterwerke auslöscht.

4.1.2. Wieder Laocoon: Der schöne Körper der Kunst und die Verführungen der Moral – Zimmermanns formalistische Rekonstruktion der idealistischen Hermeneutik nach Winckelmann

Historische Kunstkritik in zweifacher Hinsicht übt Zimmermann im Aufsatz *Auch ein Wort über Laocoon*. Er analysiert darin zum einen Winckelmanns Beschreibung der *Laocoon*-Gruppe im Belvedere-Hof, zum anderen die Skulpturengruppe selbst, indem er beide miteinander konfrontiert. Ort dieses Zusammentreffens ist der Statuenhof des Vatikan im Jahr 1856, den kritischen Effekt würde aber jeder Blick von Winckelmanns Text „auf einen beliebigen Gypsabguss der Gruppe“³⁸⁹ erzeugen. In der Bewegung dieses Blickes verschwindet der ethische Gehalt der Statue:

metrischen Quantitäten, die in höherer Komplexionsform die plastischen und architektonischen Formen bilden), begründet die schon diskutierte Problematik der Einheit des empirischen Kunstwerks. Ein weiterer Aspekt dieser Teilung in die einzelnen Formen der Phantasie (plastische, malerische, musikalische, poetisch etc.) ist die kritische Kompetenzabgrenzung in die ‘Profis’ der jeweiligen Vorstellungsart und die Laien: „An der Statue des Laocoon (gesperrt) sieht der Laie vor allem den Vater, die Söhne, die Schlangen, den entsetzensvollen Tod. Der Plastiker bewundert den Schwung der Linien, das herrliche Schwellen der Muskeln, den Lebensschein, das Geisthauchende des toten Steins.“ (a.a.O., S. 169). Da Form- und Empfindungsphantasie selbst schon eine Kommunikationsform sind, ist die Umsetzung in gedankliche Inhalte problematisch und gewisserweise auch sinnlos, außer selbst als Kunst. Die plastische Phantasie hat ihren Wert als Formkomplex, nicht als Trägermedium für bedeutende oder auch nur schöne Gedanken. Die Notwendigkeit dieser Trennung demonstriert Zimmermann in seinem *Auch ein Wort über Laocoon*, wo er Winckelmanns Interpretation des *Laocoon* als ethischem Exemplum, das dieser aus der Schönheit der plastischen Form entwickelt, als kategoriale Verwechslung demonstriert.

³⁸⁹R. Zimmermann, *Auch ein Wort über Laocoon*, S. 367. Daß es von *Laocoon*-Abbildungen aller Art im bürgerlichen Kulturbetrieb nur so wimmelt, trotz des archäologischen Bedeutungsverlustes der Statue, betont Zimmermann schon zu Beginn seiner Ausführungen; vgl. a.a.O., S. 359f.

„»Sein väterliches Herz offenbart sich in den wehmütigen Augen und das Mitleid scheint in einem trüben Duft auf denselben zu schwimmen.«
Erhabenes Vorrecht des Menchengeistes, möchten wir ausrufen, noch im Momente des schmerzvollsten Todes sein selbst zu vergessen, den letzten Blick des brechenden Auges, das letzte Zucken der rettenden Hand dem Kinde zu widmen!
Leider ist nun von dem allen nicht eine Spur in Antlitz und Geberdung des Laokoon anzutreffen.“³⁹⁰

Zimmermann führt im Zitat-Kommentar mit den nach den Kindern greifenden Händen schon die Geste ein, deren Fehlen zum eindeutigen Indiz für Winckelmanns klassische Fehlinterpretation wird: Er sieht an der Statue Dinge, die nicht da sind. Die Augen, das einzige Argument Winckelmanns für die väterliche Anteilnahme und heroische Selbstüberwindung, sind nicht nur blicklos, sondern die Kopfhaltung der *Laocoon*-Figur läßt einen Blick auf auch nur eines der beiden Kinder gar nicht zu.³⁹¹ Eindeutige plastische Zeichen für eine in der Statue dargestellte geistige Haltung, die auch noch den von Winckelmann postulierten positiven moralischen Wert hätte, fehlen und zwar ostentativ: Weder wendet der Vater seinen Blick zu seinen Kindern, noch zeigt seine gesamte Körperhaltung irgendeinen Bezug zu den zwei ihn flankierenden Figuren. Nur die Schlangen halten die Gruppe zusammen, die dazu noch vom extremen Größenunterschied zwischen Haupt- und Nebenfiguren geprägt ist.

„[...] der Mangel jeder sichtbaren Theilnahme des Vaters an dem schrecklichen Loose seiner Kinder [ist] beinahe das erste, was dem modernen Beschauer an der Gruppe mit störender Fremdartigkeit auffällt.“³⁹²

Aus dem, was er sieht, die formale Desintegration der priesterlichen Familie, scheint Zimmermann eine Winckelmann diametral entgegengesetzte Interpretation des Inhalts vorzunehmen. In der *Laokoon*-Gruppe geht es nicht um Vaterliebe als geistigen Widerstandsakt gegen die den Körper gewaltsam zerstörenden physiologischen Abläufe, sondern eher um das Gegenteil. Die Teilnahmslosigkeit des Vaters, der nur mit der eigenen Rettung beschäftigt scheint, bestätigt die Gerechtigkeit der göttlichen Todesstrafe gegen ihn:

„Wenn noch Bewußtsein in ihm sein soll, wie Winckelmann behauptet, dann muss er auch Vaterliebe zeigen, oder die Strafe, die ihn trifft, ist noch zu gering für sei-

³⁹⁰R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 367. Das Zitat stammt aus GKA, S. 348.

³⁹¹Vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 367. Zimmermann geht nicht auf das Fehlen jeglicher Binnendifferenzierung in den Augäpfeln ein (auch nicht als zu vernachlässigender materialer Befund), sondern erklärt die Gesichtsmimik als physiologischen Reflex des physiologisch verstandenen Todeskampfes. Alles Körperliche läuft in der plastischen Darstellung ohne Kontrolle bzw. Intention ab.

³⁹²R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 367.

nen Frevel.“³⁹³

In Zimmermanns Analyse von Winckelmanns *Laocoon*-Analyse in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* geht es aber nicht primär um die Ersetzung einer falschen Interpretation dessen, was der *Laocoon* zeigen will, durch die richtige. Die am *Laocoon* durch die skizzierte Umkehrung von Winckelmanns Beschreibung vorgenommene inhaltliche Abwertung soll die von den Archäologen aus ähnlichen Gründen vorgenommene ästhetische Abwertung, die Abschiebung der Statue in die Kopienwerkstatt der Kaiserzeit, nicht einfach bestätigen.³⁹⁴ Zentral für die Auseinandersetzung, die hier mit und an dem Paradigma der idealistischen Ästhetik und Hermeneutik geführt wird,³⁹⁵ ist nicht die Frage nach dem Inhalt, nach der Bedeutung der Statue, sondern die Problematisierung dieses Bedeutens. Auch die Umkehrung von Winckelmanns Interpretation, die aus dem Nicht-Sehen-Können der berühmten „[] edle[n] Einfalt und [] stille[n] Größe“ schließt, im *Laocoon* werde „der Gipfel der Leidenschaft“³⁹⁶ dargestellt,³⁹⁷ wird so in Frage gestellt. Wie kann eine Plastik mehr darstellen als einen Körper? Wie stellt der Statuenkörper dieses mehr dar? Stellt der Statuenkörper überhaupt mehr dar als sich selbst?

Die Legitimität der Frage an die große Tradition idealistischer *Laocoon*- beziehungsweise Winckelmann-Deutungen sieht Zimmermann explizit in der Realität der Statue, der Bedeutung der Tradition und dem eigenen Unvermögen, beide zur Deckung zu bringen. Diese Inkompetenz wird durch die Empirie der Statue im Handumdrehen zur eigentlichen Analysekompetenz. Jeder kann sehen und jeder kann sie sehen. Zimmermann übernimmt die Position des idealistischen Hermeneuten, Winckelmanns Position. Vor dem Original wird das Auge des Betrachters wieder unschuldig und er sieht es wirklich:

„Wo es Reife des Urtheils und geprüfte Erfahrung, langjähriges Nachdenken gilt, geziemt dem jüngeren Geschlecht bescheidene Zurückhaltung. Ein anderer Fall ist es vielleicht wo wie bei Werken der bildenden Kunst ein feststehendes unveränderliches Object nach Jahrhunderten noch einem sonst unbefangenen Auge die Vergleichung möglich macht. [...] Wo es auf die Anschauung ankömmt, da handelt es sich um einen sachlichen Thatbestand und diesen für sich zu liefern, ist ein Auge

³⁹³R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laocoon, S. 368.) Wie schon Winckelmann äußert sich Zimmermann nicht zum spezifischen Grund für die Strafe, die die Götter über den trojanischen Priester verhängt haben.

³⁹⁴Vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laocoon, S. 359f.

³⁹⁵Zimmermann führt Lessing, Herder und Schiller als Belege für die Bedeutung der Beschreibung Winckelmanns innerhalb der deutschen Ästhetik-Tradition an, für die Winckelmanns Text das reale Kunstwerk ersetzt hat; vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laocoon, S. 360.

³⁹⁶R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laocoon, S. 359.

³⁹⁷Vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laocoon, S. 359f. u. S. 367f.

so gut befugt und geeignet als das andere.“³⁹⁸

Das Pochen auf die Jugend des Betrachters und auf die quasi transhistorischen physikalisch-physiologischen Grundlagen der Wahrnehmung gibt dem hermeneutischen Blick die leichte Wendung aus der idealistischen Achse: Dieser junge und unerfahrene Blick hat mit der höheren Unschuld des reinen Auges, die Winckelmann als notwendigen Bedingung und Effekt des hermeneutischen Aktes bestimmt, wenig gemeinsam. Bei Winckelmann ist die Reinheit des hermeneutischen Auges, „die Fähigkeit der Empfindung des Schönen“³⁹⁹ begründet in einer natürlichen Disposition der Vernunft und wird durch die natürliche Disposition des Körpers, andere Körper zu begehren, verstellt.⁴⁰⁰ Die Beherrschung dieses äußeren Auges durch das innere Auge der Vernunft zeichnet den Hermeneuten der idealen Schönheit aus. Sie wird in der Betrachtung idealer Kunst vorgeführt, die Produkt einer solchen Bildung zur Schönheit ist. Der junge Betrachter des *Laokoon* in Zimmermanns Text ist aus dem pädagogischen Projekt der idealistischen Ästhetik ausgestiegen, das in seinen Objekten das ideale hermeneutisch-ästhetische Subjekt erzeugt, das immer schon da war. Nicht seine Bildung oder seine Bildbarkeit, sondern das Beharren auf einer Haltung, die an Banausie grenzt, markiert den Ort, von dem aus Zimmermann die hermeneutische Struktur des idealistischen *Laocoon* auseinandernimmt. Die Grundsätzlichkeit der Auseinandersetzung wird durch die Maske jugendlicher Unerfahrenheit als individueller Ikonoklasmus inszeniert, der sich gleichzeitig an so etwas wie den gesunden Menschenverstand wendet.

Das persönliche Unvermögen, am *Laocoon* das nicht sehen zu können,

³⁹⁸R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 360.

³⁹⁹J. J. Winckelmann, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, S. 213. In: KS, S. 212-233.

⁴⁰⁰Vgl. J. J. Winckelmann, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, S. 213-217, u. GKA S. 143-148. S. dazu Kap. 3.4.1. Stil II: Körper als System von Formen und als locus der (historischen) Bewegung - *Laocoon* und *Niobe*. Zimmermann parallelisiert in der *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft* Winckelmanns Teilung der sinnlichen Wahrnehmung in einen äußeren und in einen inneren Sinn, die den zeitgenössischen sinnesphysiologischen Gepflogenheiten entspricht, mit Kants interesselosem Wohlgefallen. Der 'innere Sinn' bei Winckelmann ist kein transzendentaler Begriff, sondern gleichzeitig Element der allgemeinen physiologischen Konstitution und theoretische Voraussetzung eines Begriffs von Schönheit, der nach dem Modell der platonischen Idee geformt ist. Innerhalb der Konstruktion der jeweiligen ästhetischen Theorie haben sie aber analoge Funktion. Sie sichern den allgemeinen Charakter des ästhetischen Urteils. Mit seiner Vermischung von Physiologie und Metaphysik manövriert sich Winckelmann in theoretisch unauflösbare Widersprüche, deren genaue Formulierung allein schon durch seine uneinheitliche Terminologie erschwert wird. Aber im Gegensatz zu Kant und der vor-kantischen deutschen Ästhetik braucht Winckelmann keine ästhetische Theorie im strengen Sinne, weil er sie schon als Praxis hat: die griechische Plastik; vgl. R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, S. 322-324.

was Winckelmann in ihm sieht, leitet Zimmermann über zur Frage nach den Gründen für die Wirkmächtigkeit von dessen Beschreibung, die offensichtlich nicht mit den Gegebenheiten der Skulptur übereinstimmt. Die Diskrepanz zwischen plastischem Fakt und textueller Fiktion wird vom poetischen Charakter der Beschreibung zum Verschwinden gebracht. Als eigenständiges Kunstwerk setzt sich Winckelmanns Beschreibung an die Stelle der Statue. Die literarische Kopie wird zum Supplement des Originals, das nur so zum Ausgangspunkt ästhetischer Theoriebildung im Sinne des Idealismus wird. Daß Winckelmanns Beschreibung trotz ihrer Bezeichnung durch Zimmermann als Analyse, – einen Begriff, den er der aus Chemie entlehnt, um das Verfahren des formalistischen Ästhetikers zu beschreiben –,⁴⁰¹ vor allem als eigenständiges Kunstwerk zu verstehen ist, zeigen die Qualifizierungen:

„[...] gegen das in der Schöpfungsfreude des Bahnbrechers im lyrischen Enthusiasmus schwelgende Auge des grossen tiefpoetischen Kenners.“⁴⁰²

Das erste ‘Opfer’ dieser „lyrischen Gedankenphantasie“⁴⁰³ ist ihr Verfasser. Ihr Kennzeichen ist die Abschwächung des Kausalitätsprinzips zugunsten von Ähnlichkeitsbeziehungen.⁴⁰⁴ Ihre höchste Form als wissenschaftliche Schreibhaltung ist die „begeisterte Weisheit“⁴⁰⁵, die den

„[...] höchstmöglichen Grad der Subjectlosigkeit auf [...] ordentlichem Wege [erreicht], ohne auf letzterem in eigentliche Entwicklung des Wissens nach Gründen und Folgen sich einzulassen. Der Platonische Phädrus ist davon das schönste Muster.“⁴⁰⁶

Durch den simultanen Charakter ihrer Wahrnehmungsform ist die Plastik als Gedankenform selbst lyrisch. Die von ihr am sinnvollsten darzustellenden Inhalte sind deswegen von einer verhältnismäßigen Einheitlichkeit beziehungsweise Einförmigkeit und Statik geprägt. Götterstatuen und historische Denkmäler sind die angemessenen Realisierungen der plastisch-lyrischen Gedankenphantasie, die es im strengen Sinne der formalistischen Ästhetik Zimmermanns eigentlich nicht

⁴⁰¹Vgl. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 30. Neben die chemische Analyse tritt der juristische Prozess als Modell des kritischen Verfahrens der Ästhetik.

⁴⁰²R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 361. Im Text führt Zimmermann Winckelmanns Text als „päanischen Hymnus“ (a.a.O., S. 359) ein.

⁴⁰³R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 309.

⁴⁰⁴Vgl. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 308.

⁴⁰⁵R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 314.

⁴⁰⁶R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 314. Platon ist in Zimmermanns Darstellung von Winckelmanns Ästhetik die Referenz, um den spezifisch formalistischen Aspekt einer spekulativen Ästhetik zu erklären, der das Schöne als Idee immer schon gegeben ist; vgl. R. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, S. 315f. u. S. 322-324.

gibt.⁴⁰⁷

Die Vertauschung der Positionen von Original und Kopie ereignet sich durch die ästhetische Qualität der Beschreibung. Durch ihre Form ist sie einerseits die angemessene Deskription der Plastik. Sie transponiert deren grundlegende formale Eigenschaften als Plastik in die 'richtige' Gedankenform, philosophische Gedankenlyrik. Andererseits verwechselt Winckelmann die Ebenen der Transformation. Die Schönheit der Statue erzeugt bei der Umsetzung nicht nur einen schönen Text, sondern auch noch einen schönen Gedanken: Vaterliebe als Selbstbeherrschung. Dieser Gedanke hat innerhalb der Beschreibung, solange man sie als eigenständiges Kunstwerk betrachtet, eine gewisse Konsequenz:

„In den Zügen dieses physischen Schmerzes ist die Winckelmann'sche Beschreibung classisch. Aber sie fühlt zugleich, dass Darstellung des blossen Schmerzes, ohne Widerstand dagegen, kein der classischer Kunst würdiger Gegenstand sein würde.“⁴⁰⁸

Winckelmann transplantiert den Gedanken aus dem eigenen schönen Text in das beschriebene Objekt und liest ihn als dessen Inhalt. Aus der formalen Beherrschung des plastischen Materials in der Statue, die sich gerade in der Virtuosität der naturalistischen Körperdarstellung zeigt, schließt Winckelmann auf Beherrschung als angemessenes Thema einer solch formalästhetisch avancierten Darstellung, nicht auf das in den Augen Zimmermanns naheliegende: Möglichst spektakuläre naturalistische Körperdarstellung, in der sich die Virtuosität der Künstler an einem für die plastische Gestaltung fast unbehandelbarem Thema zeigt, dem gewaltsamen Sterben. Das zentrale ästhetische Problem, das sich dem Künstler der *Laocoon*-Gruppe stellt, ist die Transformation eines für die Wahrnehmung objektiv widerwärtigen Themas, extremer Schmerz, körperlicher Verfall und Tod, in ein Kunstwerk, das gemäß der herbartianischen Bestimmung zumindest objektiv gefallen soll. Dieses Problem stellt sich schon auf der Ebene der Gedankenphantasie, dem formalistischen Äquivalent des traditionellen Inhalts bzw. Gehalts von Kunstwerken. Es spezifiziert sich durch die Vorgaben des plastischen Formempfindens, das v.a. durch Volumen und Statik bestimmt ist. Die Lösung in der *Laokoon*-Gruppe liegt in der Bestimmung (und Darstellung) des Zeitpunktes, zu dem sich der Körper noch aufrecht hält, das tote Zusammensinken aber schon zu sehen ist. Die dramatische Handlung (hier den physiologischen Vorgang) kann die Plastik nicht darstellen kann, sie muß daher den Punkt ermitteln, an dem die zentralen Handlungsstränge zusammentreffen. Das Sterben wird vom objektiven Bet-

⁴⁰⁷Vgl. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, S. 487-489.

⁴⁰⁸R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 363.

rachter dann quasi automatisch dazu phantasiert.⁴⁰⁹ Der Laokoon-Mythos ist sowohl für das Thema der Gruppe, die Physiologie des Sterbenmüssens, wie auch seine Verwandlung in ein plastisches Kunstwerk irrelevant, eine nachträgliche, sozusagen bildungsbürgerliche Etikettierung, die den voyeuristischen Charakter der Skulptur nur mühsam überdeckt.⁴¹⁰ Für Winckelmanns Interpretation ist der moralische Wert der Geschichte dagegen zentral.

Die Anklänge von Zimmermanns Argumentation zu Lessings Kritik an Winckelmanns Interpretation sind evident, genauso wie die Unterschiede: Bei Zimmermann schreit der Laokoon und windet sich in schrecklichen Krämpfen.⁴¹¹ Nicht daß der *Laokoon* nicht schreit, bildet den Einsatzpunkt für Lessing, sondern die Frage nach dem Warum. Für Winckelmann liegt die Antwort im heroischen Charakter des Dargestellten, der das antike Ethos und seine absolute Vorbildlichkeit verkörpert; für Lessing liegt sie im spezifischen semiotischen Charakter der bildenden Kunst. Er argumentiert primär Ästhetik immanent, wendet im zweiten Schritt, der Differenzierung von Kunst und Literatur, die ästhetische Argumentation aber moralisch: Die 'edle Einfalt und stille Größe' beziehungsweise die Schönheit der *Laocoon*-Statue ist nur eine ästhetische Qualität im Reich der natürlichen Zeichen. Schönheit ist eine visuelle Qualität, die wie alle bildlichen Eigenschaften mit den äußeren Sinnen unmittelbar wahrgenommen wird. Natürliche Zeichen sind extrem eindrücklich, sie besetzen förmlich die Einbildungskraft des Betrachters und halten sie bei sich fest. Ein schreiender und sich in Schmerzen windender *Laocoon* würde als Statue den Betrachter so überfallen, daß nur noch entsetztes Abwenden oder Ekel dessen Integrität als ästhetisches Subjekt rettete. Die Schönheit der Statue, die in der unrealistischen Darstellung des sterbenden Priesters besteht, kontrolliert die Intensität der natürlichen Zeichen. Sie schafft erst den Platz, in dem sich die Einbildungskraft frei bewegen kann. Für die ästhetische Wahrnehmung, die bei Lessing in der freien Beweglichkeit beziehungsweise Tätigkeit der Einbildungskraft besteht, ist Schönheit als Qualität der sinnlichen Wahrnehmung negativ bestimmt. Um ästhetisch zu wirken, dem Betrachter 'Mitleid' zu ermöglichen, muß bildende Kunst schön sein. Diese Schönheit ist identisch mit dem klassizistischen Kanon idealisierter Körper. Dem Konzept des 'fruchtbaren Augenblicks' kommt in bezug auf die Schönheit der bildenden Kunst

⁴⁰⁹Vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 370f.

⁴¹⁰Vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 368-374. Zimmermann sieht einen fast notwendigen Zusammenhang zwischen der Virtuosität der künstlerischen Arbeit und der höheren Sinnleere des Kunstwerks. Die Theatralität der Darstellung parallelisiert Zimmermann mit den Tragödien Senecas, die Schmerz als physiologischen Vorgang zur dramatischen Handlungsvorlage haben.

⁴¹¹Vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 366.

dieselbe Funktion zu wie dieser in bezug auf die Direktheit und Intensität der natürlichen Zeichen. Er öffnet in der eindimensionalen, gegen den Druck der Bildlichkeit gerichteten Statik der Schönheit den Raum, den die Einbildungskraft mit einer Handlung ausfüllen kann. In der Interaktion von 'Schönheit' und 'fruchtbarem Augenblick' verschwindet die Statue als plastisches Kunstwerk in ihrem Gehalt, der Mitleid erregenden Geschichte vom Sterben des Laokoon und seiner unschuldigen Söhne.⁴¹² Lessings Argumentation wehrt Winckelmanns Feier der Griechen als vorbildliche Selbstbeherrschungskünstler mit ästhetischen Gründen ab, um an ihrem Ende die Griechen als vorbildlich mitleidende Menschen zu profilieren. Beide verwenden Schönheit als Platzhalter für einen ethisch wertvollen Gehalt, an der Korrektheit von Winckelmanns Beschreibung zweifelt Lessing deswegen nicht.⁴¹³

In der formalästhetischen Perspektive Zimmermanns bleibt Lessing mit seinem semiotischen Modell der Ästhetik auf halbem Weg stehen, wenn nicht die internen Relationen des Zeichenkomplexes Kunstwerk als maßgeblich behandelt,⁴¹⁴ sondern das Kunstwerk wieder in die traditionelle Semiotik von Zeichen,

⁴¹²Vgl. G. E. Lessing, *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, S. 25-28 (fruchtbarer Augenblick), S. 102-123 (Unterscheidung zwischen natürlichen u. künstlichen Zeichen in bezug auf Kunst und Literatur), S. 129 u. S. 153-166 (Schönheit als Bedingung bildender Kunst).

⁴¹³Lessing konzidiert Winckelmann zwar, daß Laokoons Gesichtsausdruck nicht übermäßig schmerzverzerrt ist, stimmt aber nicht dessen Begründung zu. Es ist nämlich kein Ausdruck von typisch griechischer Seelengröße, bei großen Schmerzen nicht zu schreien. Im Gegensatz zu den durch Konventionen verhärteten Modernen und ihren barbarischen Vorfahren waren gerade die Griechen zu echtem Gefühlsausdruck fähig: „Soweit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Tränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen. Ich weiß, wir feinem Europäer einer klügeren Nachwelt, wissen über unsern Mund und unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen. Die tätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Urältern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Urältern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde, noch den Verlust des liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts. [...] Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keiner mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirken bei ihm Grundsätze.“(G. E. Lessing, *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, S. 14-15). Das Nicht-Schreien *Laokoons* als Plastik ist also allein den gattungsspezifischen Vorgaben der Plastik geschuldet, es spiegelt keine kulturelle Formierung des Körpers wieder.

⁴¹⁴Eine formalästhetisches Modell hat Lessing in der Form, die er der Syntax der natürlichen Zeichen gibt, zumindest ansatzweise ausgearbeitet. Natürliche Zeichen werden im Raum arrangiert und als visuelle Eindrücke wahrgenommen. Sie müssen deswegen übersichtlich, d.h. im Kunstwerk schön angeordnet werden; vgl. G. E. Lessing, *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, S. 102f. Zu Lessings Regeln der künstlerischen Syntax David Wellbery,

Zeicheninhalt und Leser einrückt. Die bildenden Künste werden dabei auf ihre Materialität festgelegt, die als Gegensatz die Freiheit der poetischen Zeichen profiliert.⁴¹⁵ Die Vermischung von Ästhetizität und Semiotizität löst Zimmermann durch seinen relationalen Formbegriff auf. Daß plastische Kunstwerke häßliche Gegenstände haben können, gilt in Zimmermanns Konzeption des Kunstwerks als interne Formrelation und Verweisungszusammenhang fraglos. Sujets haben denselben Stellenwert wie Marmor und Bronze. Erst als Gedankenform werden sie ästhetisch relevant. Im Falle des *Laocoon* liegt der spezifisch ästhetische Charakter, sein 'fruchtbarer Augenblick', gerade im Ausgleich zwischen mißfallenden und gefallenden Formen. Die Gruppe ist also auf ein sehr fundamentalen ästhetischen Ebene ein Virtuosenstück, ein „unerreichbares Muster“⁴¹⁶. Gegen die Perspektive von Lessings empfindsamen Idealismus formuliert liegt gerade in der Amoralität der naturalistischen Darstellung eine der ästhetischen Qualitäten der Gruppe:

„Das Überempirische des Menschen darzustellen liegt dem Bildhauer des Laokoon fern. Eben dort, wo der Gegensatz des Geistes gegen das sinnliche Leiden recht augenfällig sein sollte, lässt er ihn in Bewusstlosigkeit sinken, [...]. Bewusstlosigkeit macht alle moralische Erhabenheit unmöglich. Es ist als spottete der Bildner jenes Pathos, das von einer Unabhängigkeit des Geistes von physischem Leiden prahlt, so lange doch die Thätigkeit jenes Geistes durch das von der Mitwirkung physischer Organe abhängige Bewusstsein der Seele bedingt ist.“⁴¹⁷

Zum anti-stoizistischen beziehungsweise anti-pathetischen Kunstwerk wird der von Zimmermann als naturalistisches Manifest-Kunstwerk interpretierte *Laokoon* im Kontext der pathetisch-idealistischen Interpretationen von Winckelmann und Schiller. Während er die Auseinandersetzung mit Lessings 'formsemiotischer' Ästhetik nur beiläufig führt,⁴¹⁸ bildet Schillers Adaption von Winckelmanns *Lao-*

Lessing's *Laocoon*. *Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, S. 126f. Allgemein zu Lessings Zeichenbegriff, der das rationalistische Zeichenkonzept, das die mentale Repräsentation von Begriffsbildern beschreibt, zur mimetischen Produktion der Einbildungskraft umbaut und damit alle ästhetischen Zeichen zu natürlichen Zeichen höherer Ordnung, zu Ganzheitsrepräsentanten macht, vgl. a.a.O., S. 231-239. Zu Lessings Winckelmann-Kritik und dem Zusammenhang von 'Schönheit' und 'fruchtbarem Augenblick' vgl. a.a.O., S. 161-170.

⁴¹⁵Vgl. R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, S. 189-202.

⁴¹⁶R. Zimmermann, *Auch ein Wort über Laokoon*, S. 373.

⁴¹⁷R. Zimmermann, *Auch ein Wort über Laokoon*, S. 371.

⁴¹⁸Neben der Liste kanonischer Auseinandersetzungen mit Winckelmanns *Laocoon* am Anfang des Textes nennt Zimmermann Lessing erst wieder im Resumée der formalen Struktur naturalistischer Kunst: „Die leidenschaftlichste Bewegung [...] vermählt sich mit dem, was Lessing von ihr [der Gruppe; CD] rühmt, mit der Beherrschung durch die Schönheit.“ (R. Zimmermann, *Auch ein Wort über Laokoon*, S. 373.) Der Zustimmung zu den formalen Aspekten von Lessings Konzeption plastischer Schönheit steht als implizite Kritik an deren inhaltlicher Festlegung als absolutem Gegensatz zur Expressivität Zimmermanns mehrfache Erwähnung von *Laocoons* Schreien gegenüber; vgl. a.a.O., S. 366 u. S. 370. Während bei Lessing eine Statue

coon-Beschreibung die zentrale theoretische Referenz für Zimmermanns Rekonstruktion der pathetischen *Laocoon*-Interpretation. Wo Winckelmann auf die Evidenz der plastischen Wahrnehmung setzt, die er mit seinem Konzept klassischer Größe immer schon formiert hat, liefert Schiller in seiner Abhandlung das theoretische Modell, das in der Rückprojektion auf die Statue Winckelmann Dinge sehen läßt, die nicht da sind. Winckelmanns Evidenzargumenten ist nur zu widersprechen: Zimmermann geht die von Winckelmann als Zeichen mentaler Stärke markierten expressiven Körperteile durch und bildet sie auf einen rein physiologisch bestimmten Zustand ab, zuerst einmal steht also nur ein außerästhetischer Interpretationsrahmen gegen den anderen. Schiller dagegen rekonstruiert im Konzept der pathetischen Darstellung eine ästhetikimmanente Form des Verweizens auf ästhetisch undarstellbare, weil ethische Gegenstände, die Zimmermann als hermeneutisches Modell Winckelmanns *Laocoon* unterlegt.

Daß die angespannte und verzerrte Muskulatur, nicht einfach nur das ist, naturalistische Darstellung, sondern Ausdruck eines Bewußtseins, das sich gegen die Physiologie des sterbenden Organismus durchsetzt, impliziert eine dualistische Anthropologie, die bei Winckelmann auch die ästhetisch-hermeneutische Struktur des Kunstwerks bildet: Der Mensch besteht aus Körper und Geist, die in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen. Der Geist als übersinnliche Instanz beherrscht den Körper, im Konfliktfall auch gegen dessen Willen, gegen die physiologischen Gesetzmäßigkeiten. Deswegen will *Laocoon* nicht nur nicht sterben, sondern muß vor allem um das Schicksal seiner Kinder trauern. Die ästhetisch-gestalterische Schönheit des Statuenkörpers wiederum wird im hermeneutischen Akt in das ethisch Schöne der Vaterliebe beziehungsweise der Selbstbeherrschung transformiert. Die Form des Kunstwerks verschwindet in dessen Inhalt. Für die Beschreibung gilt ganz wörtlich: Dinge, die nicht da sind, erscheinen; Dinge die da sind, verschwinden.

Schiller übernimmt das anthropologische Konzept, das er nach den Vorgaben der kantischen Vermögenslehre reformuliert. Ästhetik und Ethik sind in dieser philosophischen Anthropologie, die Produkt einer transzendentalen Erkennt-

entweder schreit oder schön ist, kann bzw. muß sie als Kunstwerk in Zimmermanns Ästhetik-Konzept schön schreien. Schön zu sterben ist bei Lessing trotz der exklusiv ästhetischen Bestimmung von 'schön' ein ethisch-pathetischer Akt, v.a. auch im Drama.

Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob Zimmermann in *Auch ein Wort über Laokoon* zwischen Winckelmanns *Laocoon*-Beschreibung in den *Gedancken über die Nachahmung griechischer Werke* und der ausführlich zitierten der *Geschichte der Kunst des Alterthums* einen Unterschied macht. Für Lessings *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* ist die Beschreibung aus den *Gedancken über die Nachahmung Griechischer Werke* die zentrale Referenz; vgl. G. E. Lessing, *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, S. 12f.

nistheorie ist, zwei kategorial getrennte Bereiche. Die fundamentale Identität von Schönheit und Gutheit in Winckelmanns Ästhetik, die durch ihre Attribuierung als notwendigen Qualitäten des Geistes begründet ist, wird von Schiller aufgehoben. Das commercium mentis et corporis zwischen Statuenkörper, Künstler und Hermeneut lässt sich nicht mehr durch das ästhetisch-hermeneutische Modell von Verkörperung und Idealisierung fassen. Der hermeneutische Zirkel, der die Statue gegen historische und philologische Vertextungen als autonom setzte, in dem er sie als ästhetisch-ethisches Ideal konstituierte, hat das Kunstwerk nach Schiller auch autonom gegenüber direkten ethischen Zuschreibungen gemacht. Obwohl Kunst weiterhin ideal bestimmt wird, – „[d]er letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen []“⁴¹⁹ –, ist ihre Struktur kaum noch allegorisch. Schillers Übersinnliches, die Freiheit und Autonomie des Subjekts, ist weniger Thema von Kunst, sondern ihre Form. Das autonome Kunstwerk ist das Analogon zur Autonomie des Subjekts. Nicht durch ethisch wertvolle Themen und moralische Appelle erfährt das ästhetische Subjekt seine Freiheit, sondern in der Freisetzung von allen Bedürfnis- und Verpflichtungsstrukturen. Weder die Gesetze der Sinnlichkeit, noch die Normen der Vernunft regieren den Bereich der Ästhetik. Im Kunstwerk und im Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter herrscht das Gefallen als freie Bewegung der Einbildungskraft. Objektiv gute Gegenstände, die den Betrachter qua Vernunft zur Zustimmung zwingen, sind deswegen ästhetisch prekär,⁴²⁰ genauso Gegenstände, die heftige Gefühlsreaktionen erzeugen⁴²¹. Moralische Handlungen und extreme Affekte müssen von ihrer auf das Subjekt gerichteten Form gereinigt werden, wenn sie ästhetisch betrachtet werden sollen. Diese Distanzierung geschieht durch die Form des Kunstwerks. Weil Pathos und Ethos die vollkommenen Gegensätze zum freien Spiel der Einbildungskraft bilden, realisiert sie sich an ihnen erst vollkommen.⁴²² Wie bei Lessing ist die spezifisch

⁴¹⁹Friedrich Schiller, Über das Pathetische, S. 512. In: Friedrich Schiller, Sämtliche Werke. Hg. v. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert, Bd. 5: Erzählungen. Theoretische Schriften, München: 9. durchges. Aufl. 1993, S. 512-537.

⁴²⁰F. Schiller, Über das Pathetische, S. 530-533.

⁴²¹F. Schiller, Über das Pathetische, S. 515-519.

⁴²²Schillers Auseinandersetzung mit Kants Rigorismus des ethischen Vernunftgesetzes, das er weniger als transzendente Kategorie, denn als anti-sinnliche und anti-subjektive Norm beschreibt, findet als ästhetische Diskussion statt: Kann das Gesetz gefallen, ohne seinen objektiven Charakter zu verlieren? Die Lösung liegt in der ästhetischen Form der Einbildungskraft, dem zwischen ‘Stofftrieb’ und ‘Formtrieb’ vermittelnden ‘Spieltrieb’; vgl. Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, S. 604-619: In: F. Schiller, Sämtliche Werke. Bd. 5, S. 570-669. In der Erklärung der pathetischen Genres, in denen die aus Kant präparierten Oppositionen Sinnlichkeit und Vernunft zusammenstoßen, zeigt sich darum das systematische Erklärungspotential von Schillers Ästhetik-Konzept. Konzipiert als permanente Ausgleichsbewegung zwischen zwei externen Polen ist Schillers Spieltrieb für Zimmermann zu subjektiv gedacht. Er inauguriert quasi die romantische Poesie; vgl. R. Zim-

ästhetische Funktion der Kunst eine Distanzierungsleistung. Schönheit ist vor jeder Differenzierung in die einzelnen Gattungen der Ort, an dem sich das Subjekt frei bewegen kann und so erst zum autonomen, weil ästhetischen Subjekt wird.

Formen existieren in den binär organisierten idealistischen Metaphysiken nur an Stoffen. In der konsequenten Ausarbeitung dieses Dualismus hat es Schiller mit zwei Gegenständen zu tun, deren Schönheit er bestimmen muß: Wann ist bildliche bzw. poetische Anschauung schön? Wann ist Pathos schön? Die erste Frage hat schon Lessing gelöst. Schiller reformuliert sie im Hinblick auf die Art des darzustellenden Pathos als „Koexistenz“⁴²³ und „Succession“⁴²⁴. Pathos ist dann schön, wenn der Betrachter gleichzeitig mitleiden und mitdenken kann:

„Aus aller Freiheit des Gemüts muß immer der leidende Mensch, aus allem Leiden der Menschheit muß immer der selbständige oder der Selbständigkeit fähige Geist durchscheinen.“⁴²⁵

Das aus dem Zusammentreffen von psycho-physiologisch induziertem Leiden und freier Verstandestätigkeit entstehende Erhabene differenziert sich durch die Art des Verhältnisses in zwei Formen, die sich dann den Künsten zuordnen lassen. Existieren Schmerz und moralischer Charakter nebeneinander, ohne daß die ethische Haltung des Protagonisten von seinem Schmerz beeinflusst wird, handelt es sich um das „Erhabene der Fassung“⁴²⁶; ist der moralische Charakter der Grund für den schmerzhaften Zustand, handelt es sich um das „Erhabene der Handlung“⁴²⁷. Die Zuordnung zu den Bereichen der bildenden Kunst und der Literatur ergibt sich von selbst. Künstler müssen eine erhabene Handlung in eine erhabene Fassung verwandeln, da ihr künstlerisches Material nur koexistente Gegenstände ästhetisch befriedigend darstellen kann.⁴²⁸ Schriftsteller können dagegen beides. Die erhabene Fassung wirkt umso erhabener, je größer die Diskrepanz zwischen körperlichem Schmerz und seelisch-moralischer Haltung erscheint. Die Größe des Schmerzes, der sich aus den anatomischen Kontorsionen ablesen läßt, ermöglicht den Schluß auf die Größe der Seele, die hier noch Haltung bewahrt.

Aufstellen läßt sich diese Gleichung nur, wenn schon im Kunstwerk deren

Zimmermann, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, S. 499-533 u. S. 540-544.

⁴²³F. Schiller, Über das Pathetische, S. 527.

⁴²⁴Ebd.

⁴²⁵Ebd.

⁴²⁶Ebd.

⁴²⁷Ebd.

⁴²⁸Vgl. F. Schiller, Über das Pathetische, S. 527. Die Umwandlung von Handlung in Fassung korrespondiert mit Lessings 'fruchtbarem Augenblick'. Zimmermann paraphrasiert die für seine Fragestellung zentrale Bestimmung des Pathos und seiner Differenzierung; vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 362 u. S. 364f.

zweiter Term vorhanden ist: Es muß eindeutige Anzeichen geben, daß sich in einem Konglomerat aus verzerrten Muskeln und Adern nicht nur die letzten Zuckungen der animalischen Lebenskraft, sondern eine große Seele verbirgt.⁴²⁹ Schiller gewinnt diese Seelenindexe aus der zeitgenössischen Nerven-Physiologie. Neben körperlichen Reaktionen, auf die das Bewußtsein keinen Einfluß hat, den unwillkürlichen Nervenreflexen, gibt es die, über die der menschliche Wille zumindest eine teilweise Kontrolle ausüben kann. Diese Kontrolle führt zu einer partiellen Verkleinerung oder Aussetzung der affektiven Intensität, die den Rest des Körpers zeichnet. Den anschaulichen Beweis für seine philosophische Deduktion findet Schiller in Winckelmanns *Laocoon*-Beschreibung aus der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, die er ausführlich zitiert.

„Wie wahr und fein ist in dieser Beschreibung der Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur entwickelt, und wie treffend die Erscheinungen angeben, in denen sich Tierheit und Menschheit, Naturzwang und Vernunftfreiheit offenbaren!“⁴³⁰

Zimmermann ignoriert zuerst einmal die physiologische Wendung, die Schillers ästhetische Deduktion nimmt, und bleibt auf der Ebene der im eigentlichen Sinne ästhetischen Argumentation: Koexistenz sowohl als spezifisch ästhetische Form der erhabenen Fassung, als auch der bildenden Kunst.

„Aus dem Obigen folgt dass, wenn der Laokoon erhaben wirken soll, dies nur durch seine ruhige Fassung der Fall sein könnte. [...] Von dem allen nun vermögen wir in der Statue nichts zu erblicken;“⁴³¹

Zimmermann ist wieder am Ausgangspunkt seiner Argumentationsführung angekommen, dem Erscheinen von Dingen in Winckelmanns Beschreibung des *Laocoon*, die auf der Ebene des realen Kunstwerks nicht existieren. Der argumentative Mechanismus, der diese Erscheinungen mit einer gewissen Zwangsläufigkeit produziert, liegt aber nun offen: Winckelmann operiert mit einem Schönheitsbegriff, der begründungstheoretisch von der ethisch-normativen Sphäre des Guten und der metaphysisch-theoretischen des Wahren abhängt. Schönheit ist Anschauung der Vernunft, Theorie im ursprünglichen Verstand des Wortes. Die ästheti-

⁴²⁹ „Jetzt entsteht die Frage: wodurch macht sich diese übersinnliche Widerstehungskraft in einem Affekte kenntlich? Durch nichts anders als durch Beherrschung oder, allgemeiner, durch Bekämpfung des Affekts.“ (F. Schiller, *Über das Pathetische*, S. 518.) Der Zirkelschluß, den Zimmermann an Winckelmann, nicht direkt an Schiller kritisiert, setzt an dieser Stelle ein, die Affektstärke als Maßstab des zu leistenden Widerstands mit geleistetem Widerstand identifiziert.

⁴³⁰ F. Schiller, *Über das Pathetische*, S. 522.

⁴³¹ R. Zimmermann, *Auch ein Wort über Laokoon*, S. 365f.

sche Vorbildlichkeit des *Laocoon* impliziert seinen ethischen Wert. Weil er schön ist, ist er ein exemplum virtutis; er ist Darstellung einer großen Seele und deswegen schön. In der Abhandlung *Über das Pathetische* reformuliert Schiller das zirkuläre Verfahren Winckelmanns durch ästhetisch gewendete physiologische Anthropologie. Die Darstellung starken Schmerzes in einem Kunstwerk kann nur ethisch motiviert gelingen, deswegen sind Differenzen im Intensitätsgrad der Darstellung als Bekundungen des menschlichen Verstandes zu lesen. Formalästhetische Qualitäten sind in Schillers (und Winckelmanns) moralphysiologischer Hermeneutik immer ethische Qualitäten, wie Zimmermann im Durchgang des entsprechenden deskriptiv verstandenen Vokabulars aufweist:

„[...] die »aufgetriebenen Stirn« verräth weder Märtyrersinn noch prometheischen Heldentrotz; nur die Qualen der Todesangst liegen darin ausgeprägt. Der »beklemmte Odem« erklärt sich durch die gezwungene Stellung des Unterleibs, und »statt den Schmerz in sich zu fassen,« macht die aufgeblähte Lunge durch den weitgeöffneten Mund sich Luft nicht sowol [sic!] in einem Seufzer oder einem Anhalten vor dessen Aushauchen (Henke), als vielmehr in einem laut hallenden Todeschrei.“⁴³²

Nicht die Heranziehung der Physiologie, um die plastischen Formen der Statue zu beschreiben, ist das Problem des winckelmann-schillerschen Verfahrens, sondern ihre moralisch-ethische Imprägnierung. Statuenkörper und physiologischer Körper werden zur selben expressiven Funktion für „[d]as Überempirische des Menschen“⁴³³. Die naturalistische Körperdarstellung erzeugt im (idealistischen) Hermeneuten nicht die Frage nach dem Wie der Darstellung, sondern nach einem Was. Dieses Was fragt aber nicht einfach nach dem Gegenstand, sondern: Wie muß ein Gegenstand beschaffen sein, der eine solche ästhetische Meisterleistung verdient? Als Zweck an sich, als autonomes Kunstwerk im strengen Sinne der Bestimmung Schillers ist die Virtuosität der *Laocoon*-Gruppe, die sich von der Konzeption des Motivs bis auf die technische Brillanz der Ausführung erstreckt, eigentlich obszön.⁴³⁴

Zimmermanns Interpretation des *Laocoon* als naturalistisches Programmkunstwerk und Virtuosenstück wendet das von Schiller in *Über das Pathetische* aus Winckelmanns Beschreibung entwickelte Modell einer formalen Bestimmung der pathetischen Fassung auf das Original dieser Beschreibung an. Hätte Seelengröße dargestellt werden sollen, wären dafür eindeutige Indizien vorhanden: eine

⁴³²R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 366.

⁴³³R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 371.

⁴³⁴Vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 371-374. Auf die voyeuristischen Aspekte der Statue, die mit ihrer Theatralität korrespondieren, weist Zimmermann hin.

ruhige Körperhaltung beziehungsweise plastische Formen, die ein einheitliches Haltungsmotiv erzeugen,⁴³⁵ oder eine Kinder und Vater zusammenschließende Komposition. Zu sehen ist das Gegenteil:

„Jeder Theil des Leibes scheint sich zu wehren, während das Ganze schon überwältigt ist. So viel Glieder so viel Seelen; die Beine möchten fliehen, der Leib biegt sich zusammen, der rechte Arm ringt, die linke Hand quetscht, der Mund schreit, die Augenmuskeln treten vor, die Nüstern schnauben vor Angst; »kein Theil ruht, wie Winckelmann treffend sagt; Laokoon ist eine Natur im höchsten Schmerz.«⁴³⁶

Die Wendung zur Physiologie bestätigt den Befund. Den Haltungskontrast zwischen Kopf und Rumpf, – der Kopf sinkt nach hinten, der Rumpf ist an der durch die Brustmuskulatur betonten Vertikale in gegensätzliche Richtungen verdreht –, der sich im Gesicht als Kontrast zwischen aufgerissenem Mund und zusammengepresster Augenpartie wiederholt, interpretieren Winckelmann und Schiller als physiologisches Zeichen der Seelenstärke. Die Metaphorizität ihres anthropologischen Modells, der Mensch als Gegensatz von Naturkörper und reinem Geist, findet in den formalen Gegensätzen des *Laocoon* ihr reales Bild. Zimmermann interpretiert den Kontrast im Rahmen eines physio-psychologischen Modells, das sich für Seele nur soweit zuständig hält, wie sie nicht als eigenständige, aber unkörperliche Realität existiert.⁴³⁷ Die Haltungsdifferenzen innerhalb der Statue demonstrieren nicht den absoluten Gegensatz von Sinnlichkeit und Verstand, sondern sind die Umsetzung eines physiologischen Prozesses, der als Handlung undarstellbar für die Plastik ist, in den plastisch darstellbaren ‘fruchtbaren Augenblick’⁴³⁸: *Laocoon* stirbt. Man sieht Anfang und Ende dieses Vorgangs. Lebendi-

⁴³⁵Der *Apollo Belvedere* wäre ein Beispiel für den Zusammenhang von verwandten Formen (hier alles Kreissegmentflächen) und ruhiger Haltung; vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 214f. u. S. 489.

⁴³⁶R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 363. In der *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* bestimmt sich die Realität der „realen Kunstwerke des Vorstellens“ (R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 478f.) v.a. in ihrer Wahrnehmbarkeit für den Betrachter. Auch wenn im *Laocoon* vielleicht Vaterliebe hätte dargestellt werden sollen, ist sie in der realen Plastik nicht zu sehen, spielt also für die ästhetische Beurteilung der Statue keine Rolle. Künstlerische Intentionen zählen zum rohen Stoff wie Marmor und Farbe, wenn sie nicht zur ästhetischen Darstellung kommen.

⁴³⁷Zimmermann ist wie der Herbartianismus insgesamt nicht materialistisch-sensualistisch ausgerichtet. Die Mathematisierung und Physikalisation der Psychologie, die von Herbart und von experimentellen Psychologen, die sich auf ihn berufen, betrieben wird, erscheint in der Perspektive der philosophischen Vermögenspsychologien des Idealismus als krasser Materialismus; vgl. Stefano Poggi, Am Beginn des Psychologismustreites in der deutschen Philosophie, S. 135-137. In: A. Hoeschen, L. Schneider, *Herbarts Kultursystem*, S. 135-148. Eine ganz ähnliche Position sieht Zimmermann den Bildhauer des *Laocoon* einnehmen, wenn er die naturalistische Darstellung möglicherweise von einer materialistischen Anthropologie beeinflusst sieht; vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 371.

⁴³⁸Vgl. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 488f. Zimmermann übernimmt Lessings Definition des ‘fruchtbaren Augenblicks’, daß Vergangenheit und Zukunft des

ger Organismus (Rumpf und Gliedmaßen, die sich selbständig zu bewegen scheinen) und tote Materie (zusammengesunkener Kopf) sind nebeneinander geordnet. In der Phantasie des Betrachters entsteht daraus das Bild des gesamten Vorganges.⁴³⁹

Vom Befund der formalen Analyse, deren physiologische Narrativierung den Wahrnehmungsprozeß des Subjektes abbildet, und von der Auffindungssituation ausgehend, datiert Zimmermann die Skulptur in die frühe Kaiserzeit.⁴⁴⁰ Winckelmanns Konzept der klassischen griechischen Kunst als „[] edle Einfalt und [] stille Größe“ bleibt damit von der Naturalisierung des *Laokoon* unangetastet. Die Gruppe ist schlicht kein „Griechisches Meisterstück“⁴⁴¹. Mit dem Zwang zur klassischen Schönheit verschwindet der Zwang, Seelengröße und Vaterliebe in den hochexpressiven Statuenkörper hineinsehen zu müssen. Gleichzeitig verschwindet aber auch die Abwertung der kaiserzeitlichen Plastik. Der *Laocoon* ist zwar kein Meisterwerk aus der Epoche von Alexander dem Großen, Apelles und Lysippus, aber er ist zweifelsohne ein Meisterwerk:

„Vermögen wir daher nicht dasjenige im Laokoon zu entdecken, was Winckelmann darin suchte und vielleicht nur deswegen fand, weil er es suchte, so hört er deshalb [sic!] in der Darstellung dessen, was uns sein wahrer Gegenstand zu sein scheint nicht auf, ein unerreichbares Muster zu sein. Die leidenschaftlichste Bewegung [...] vermählt sich [...] mit der Beherrschung durch die Schönheit.“⁴⁴²

Zimmermann macht in der Analyse des *Laocoons* als spezifischem Formzusammenhang und Winckelmanns spezifisch idealistischen Argumentationsformen die klassische Überblendung von klassizistischem Formenkanon, griechischer Antike, menschlichem Körper und ethischer Norm sichtbar, die aus einer historisch partikularen „Manier des Vorstellens“⁴⁴³ den metaphysischen Gegenstand spekulativer

dargestellten Moments erschließbar sein müssen, erweitert sie aber noch spezifisch plastisch: Beim plastischen Augenblick handelt es sich immer um die Stellung einer Figur. Sie muß nicht nur auf der Gegenstandsebene den Gesetzen der Statik gehorchen, sondern auch auf der Ebene der Darstellung. Sie muß sozusagen als Inhalt Ruhe bzw. In dieser Haltung beharren Können zeigen. Der *Laocoon* ist unter rein plastischen Gesichtspunkten betrachtet ein problematischer Fall. Die Theatralik der Darstellung, die die dramatische Auffassung von Handlung und das Szenische, d.h. auf einen Betrachter Gerichtete, der Darstellung umfaßt, rückt ihn auf die Grenze zur Malerei. Charakteristika des Malerischen anzunehmen bestimmt Zimmermann als Stilmerkmal der kaiserzeitlichen Kunst; vgl. a.a.O., S. 495f. In der *Spätromische[n] Kunstindustrie* wird Riegl die Berechnung auf den Betrachter, der aus seiner Erfahrung die in der Darstellung quasi fehlenden Teile rekonstruiert, zur Untersuchung und Beschreibung leitenden Kategorie machen; vgl. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, S. 100-114.

⁴³⁹Vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 370f.

⁴⁴⁰Vgl. R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 373.

⁴⁴¹Gedancken über die Nachahmung, S. 43.

⁴⁴²R. Zimmermann, Auch ein Wort über Laokoon, S. 373.

⁴⁴³R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, S. 171.

Ästhetik macht: schöne Kunst als Vorschein der Wahrheit und Selbstdarstellung der Idee.

Zimmermann skizziert in seiner Dekonstruktion des klassischen *Laocoon* ein Untersuchungsverfahren, das sein deskriptives Vokabular von elementaren ästhetischen Formen ableitet und unabhängig von ästhetischen Normen operiert, und nicht mehr die von Winckelmann begründeten Kunstgeschichte, die im antiken Statuenkörper das verlorene Objekt beklagt und restituiert. Ästhetik ist die analytische Arbeit an den ästhetischen Begriffen, das Auffinden apriorisch gefallender Formen. Historische Kunstkritik ist die formalästhetische Analyse eines realen Kunstwerks, die Beschreibung von Vorstellungen, die in vergangenen Kulturzuständen gefallen haben. Schönheit spielt im Bereich der Ästhetik eine zentrale Rolle, weil sie als höchster Formbegriff fungiert. Als 'das Schöne' bezeichnet Zimmermann den alle fünf ästhetischen Grundrelationen umfassenden Formkomplex. Der Kunstgeschichte als Gegenstand historischer Kunstkritik kommt die Funktion einer regulativen Idee beziehungsweise eines transzendentalen Begriffs zu. Sie schreibt nicht zu verwirklichende Formen vor, zum Beispiel die antike Plastik, sondern umfaßt alle möglichen Formen, die gefallen können. In der empirischen Kunstgeschichte existiert Schönheit nur zerstreut in einzelnen Formen. Die Weisen ihres Zusammengesetztseins zu rekonstruieren wäre die Aufgabe einer formalistischen Kunstgeschichte. Die Erfahrung des Schönen selbst wäre für sie vollkommen bedeutungslos.

4.1.3. Alois Riegls 'Stilgeschichte': Formanalyse ohne Ideal(e)

Riegl hat den für Winckelmanns Formulierung der Geschichte der Kunst zentralen normativen Begriff der Schönheit grundsätzlich aufgegeben:

„Wenn der Kunsthistoriker und Archäologe bisher sagen durfte (oder eigentlich nicht sagen durfte): dieses Bild oder diese Statue ist gut oder schlecht, so soll er uns in Hinkunft auch genau zu sagen wissen, worauf er dieses Werturteil basiert hat. Warum hat das Kunstwerk zur Zeit seiner Entstehung gefallen und warum gefällt es heute nicht? Was wollte man dazumal von der bildenden Kunst und was will man von ihr heute? Das sind Fragen, die aus den Denkmälern heraus beantwortet werden müssen. Hierin erblicke ich überhaupt die brennendste Aufgabe der Kunstgeschichtsschreibung in der nächsten Zukunft.“⁴⁴⁴

In der Forderung nach der Begründung von ästhetischen Werturteilen in und aus der stilhistorischen Situation des jeweiligen kunsthistorischen Gegenstandes heraus formuliert Riegl die Verabschiedung von 'Schönheit' aus der Kunstgeschich-

⁴⁴⁴A. Riegl, *Kunstwerk und Naturwerk I*, S. 63.

te. Dies bedeutet nicht nur ihre Entnormierung und endgültige Transformation in eine historische Wissenschaft, die die Perspektivierung auf die gegenwärtige historisch-ästhetische Situation ‘nur’ noch als methodische Unaufhebbarkeit beinhaltet. Riegls Stilgeschichte kennt keine idealistische ästhetisch-geschichtsphilosophische Großkonstruktion mehr, die den Gang der Kunst zu sich selbst und über sich hinaus zur Aufhebung in Ästhetik und Hermeneutik beschreibt und damit sich selbst als Erfüllung der Kunstgeschichte einsetzt. Ihr methodisches Grundgerüst besteht zwar aus einem abstrakten Formenkalkül, das gerade die Rekonstruktion langer formaler Entwicklungsreihen ohne Dekadenzen und Brüche ermöglicht. Die fundamentale Differenz von Riegls ‘Kunstwollen’ und der von ihm produzierten Kunstgeschichte zum Weltgeist und seiner Geschichte besteht in der anderen Konzeption von Teleologie bzw. Entwicklung. Das Kunstwollen ist kein Ziel der Kunstgeschichte, keine Manifestation der Suche nach der sich im Kunstwerk oder der Kunstgeschichte entbergenden Wahrheit. Mit diesem vitalistisch anmutenden Begriff⁴⁴⁵ bezeichnet Riegl zuerst einmal den schlichten Fakt, daß Menschen ästhetische Objekte produzieren und mit ästhetischen Objekten umgehen:

„Es gibt heute eine weitverbreitete philosophische Richtung, die unter grundsätzlicher Ablehnung aller Metaphysik sich lediglich an das Gegebene zu halten entschlossen ist: man nennt sie die positivistische (im weitesten Sinne). Überträgt man die Prinzipien dieser Denkrichtung auf die Kunstgeschichte, so wird man sagen müssen, daß das Kunstschaffen sich lediglich als ein ästhetischer Drang äußert: bei den einen (den Künstlern), die Naturdinge in einer bestimmten Art und Weise, unter einseitiger Steigerung der einen, Unterdrückung der anderen Merkmale wiederzugeben, bei den anderen (dem Publikum), die Naturdinge in ebendieser Art und Weise, wie es von den gleichzeitigen Künstlern geschieht, wiedergegeben zu schauen. Dasjenige, wodurch dieser Drang determiniert sein könnte – ob nun Rohstoff, Technik oder Gebrauchszweck, oder Erinnerungsbild – ist für uns mindestens ein Ignoramus, vielleicht für immer ein Ignorabimus: es bleibt nur das Kunstwollen als das einzig sicher Gegebene übrig.“⁴⁴⁶

Menschen machen und benutzen Kunst, das heißt bei Riegl: Sie konstruieren for-

⁴⁴⁵ Als Element und Effekt des vitalistisch-psychologistisch-esoterischen Hintergrundausschens um 1900 beschreibt Julius von Schlosser das Konzept des ‘Kunstwollens’, in: Julius von Schlosser, Randglossen zu einer Stelle Montaignes, S. 216, in: Julius von Schlosser, Vorträge und Aufsätze, Berlin: 1927, S. 213-226. Bauer nimmt eine Parallelisierung mit Freuds Begriff und Konzept der ‘Triebdynamik’ vor; vgl. H. Bauer, Kunsthistorik, S. 79. Der geistesgeschichtliche Ursprung überindividueller Willens- bzw. Triebbegriffe im 19. Jhd. ist wohl Schopenhauers Konzept in *Die Welt als Wille und Vorstellung*; zum zumindest systematischen Zusammenhang Schopenhauers mit Riegl, vgl. Lambert Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, S. 72-76. Um Riegl ausdrücklich aus der kantianisch-herbartianischen Traditionslinie auszugliedern, macht H. Sedlmayer die ‘vitalistische’ Komponente von Riegls Theorie stark; vgl. Die Quintessenz der Lehren Riegls, S. XXXI-XXXIV.

⁴⁴⁶ A. Riegl, Naturwerk und Kunstwerk I, S. 60.

male Zusammenhänge nach ästhetischen Gesichtspunkten, nicht nach funktionalen oder materialen. Material und Funktion der Dinge sind die negativen Bedingungen, gegen die sich das auf formale Konfigurationen gerichtete Kunstwollen durchsetzt. Riegl wendet sich ausdrücklich gegen Kunsttheorien und Ästhetiken, die mit Konzepten von Materialgerechtigkeit und außer(form)ästhetischen Zwecken operieren. Die 'Form follows function'-Position der Semper-Schule weist er als „materialistische Metaphysik“⁴⁴⁷ zurück. Was in der Kunst und deswegen für den Kunsthistoriker zählt, sind die vom Kunstwollen produzierten Formgefüge.⁴⁴⁸ Aus diesen spezifischen historischen und konkreten Formen läßt sich das jeweilige Kunstwollen als die Bedingung deren Zustandekommens ableiten.⁴⁴⁹ Der moderne Kunsthistoriker beschreibt und analysiert den Stil ästhetischer Gegenstände, nicht ihre Schönheit.

Eigentlicher Gegenstand der modernen 'autonomen Kunstgeschichte', der Kunstgeschichte als modernen Wissenschaft wie sie Riegl begründet, ist nicht mehr das einzelne Kunstwerk, sondern Stil(e), das heißt auf der Ebene des Materials Gruppen von Objekten und Reihen von Formen. Mit dem normativen und empathischen Schönheitsbegriff verschwindet aus der Stilgeschichte auch das von Winckelmann als selbstreflexive Form-Inhalt-Relation bestimmte autonome Kunstwerk. Schon die Titel von Riegls großen Publikationen wirken vor diesem Hintergrund programmatisch: In den *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) formuliert er ausgehend von Datierungs- und Lokalisierungsproblemen altorientalischer Teppiche, für die er als Leiter der Textilabteilung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie bis 1897 zuständig war, eine erste Version seiner formanalytischen Theorie und Methode. Das k.k. Unterrichtsministerium hatte ihn beauftragt, die kunstgewerblichen Funde aus der nachkonstantinischen Zeit und der Völkerwanderungsperiode in Ös-

⁴⁴⁷A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie, S. 9.

⁴⁴⁸Vgl. A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie, S. 8f. Gegen Sempers materialistisch-funktionalistische Position, deren theoretischen und methodischen Wert gegenüber „den völlig unklaren Vorstellungen der unmittelbar vorangegangenen Zeit der Romantik“ (a.a.O., S. 8) er betont, wendet sich Riegl öfters, um die eigene Theorie zu profilieren, v.a. auch in *Naturwerk und Kunstwerk I*.

⁴⁴⁹Zur transzendentalen Konzeption und Funktion von Riegls 'kunsthistorischen Grundbegriffen' vgl. Lambert Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes, S. 67-71. Wiesing beruft sich hier auf Panofskys Unterscheidung von demonstrativen Begriffen innerhalb der kunstgeschichtlichen Interpretation (d.h. die mehr oder weniger spezialisierte und differenzierte Beschreibungssprache für die einzelnen sinnlichen Eigenschaften des Kunstwerks, z.B. 'kadmiumgelb' oder 'tütenförmige' Falten) und den eigentlichen Stilbegriffen wie 'optisch' und 'haptisch', die Merkmalskomplexe nach bestimmten abstrakten ästhetischen Kriterien zusammenfassen (und damit erst konstituieren); vgl. E. Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“, S. 60-67.

terreich-Ungarn zu katalogisieren und zu publizieren. Der Mangel an ausreichenden kunsthistorischen Vorarbeiten veranlaßt Riegl zu einer grundsätzlichen Untersuchung und Darstellung der spätantiken Kunst. Hier präzisiert er an einer der Soll-Bruchstellen der klassisch-idealistischen Kunstgeschichtsschreibung, dem Übergang von heidnischer Antike zu christlichem Frühmittelalter, sein Konzept der Stilentwicklung und des Kunstwollens. Aus dieser Präzisionsarbeit resultiert auch der Titel *Spätromische Kunstindustrie*⁴⁵⁰. Riegl wählt das Adjektiv ‘spätromisch’ aus pragmatischen und programmatischen Gründen: Er umschließt den Zeitraum von ca. 313 (Mailänder Edikt) bis 768 (Regierungsantritt Karls des Großen), betont also die Kontinuität des römischen Weltreiches zumindest als Kulturraum, dem erst in der Konstitution des karolingischen Imperiums etwas Ebenbürtiges entgegengesetzt wird.⁴⁵¹ Die von der Forschung bis dato gleichzeitig als bewußter inhaltlicher Bruch mit der heidnischen Antike und als ästhetisch-technischer Kompetenzverlust in den Barbarenstürmen (die Völkerwanderungs-epoche des ursprünglichen Forschungsauftrags) beschriebene Veränderung in der Kunst der Spätantike, das Verschwinden des klassischen Ideals und des klassischen Formenkanons, wird von Riegl als Transformationsprozeß und als Voraussetzung für das Kunstwollen der westeuropäischen Völker gefaßt, das zur modernen Auffassung von Figur und Bildraum führt. Die spätromische Kunst wird positiv als eigene Stilepoche bestimmt, weil ihr spezifisches Kunstwollen zu rekonstruieren ist.⁴⁵² Die Kunstgegenstände, an denen Riegl die Rehabilitation bezie-

⁴⁵⁰Vollständiger Titel der ersten Ausgabe war: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil*, hg. v. Österreichischen archäologischen Institut, Wien: 1901. Erst in der zweiten Ausgabe von 1927 wird der schon in zeitgenössischen Rezensionen verwandte Kurztitel *Spätromische Kunstindustrie* als offizieller Titel übernommen.

⁴⁵¹Vgl. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, S. 16f.

⁴⁵²„[...] so habe ich die Zuversicht auf ein Gelingen dieses Versuches hauptsächlich aus der Wahrnehmung geschöpft, daß mir bei der Betrachtung eines jeden spätromischen Kunstwerkes ohne Ausnahme aus der sinnlichen Erscheinung desselben der gleiche Stempel zwingender innerer Notwendigkeit entgegenleuchtet wie nur jemals aus irgendeinem klassischen oder Renaissancewerke. Über das Wesen dieser inneren Notwendigkeit, die ich angesichts eines jeden spätromischen Kunstwerkes instinktiv empfinde und die man als »Stil« zu bezeichnen pflegt, habe ich mir und anderen in den einzelnen Kapiteln dieses Bandes mit klaren Worten Rechenschaft zu geben versucht. Was ich hiermit darbringe, ist eine Darlegung des Wesens des spätromischen Stiles und seines geschichtlichen Werdens; [...]“ (*Spätromische Kunstindustrie*, S. 22). Eine knappe Charakteristik gibt Riegl schon im Lauf der Einleitung: „Daß aber jemals auf Häßlichkeit und Leblosigkeit, wie wir ihnen in der spätromischen Kunst zu begegnen glauben, ein positives Kunstwollen gerichtet gewesen sein könnte, erscheint uns vom Standpunkte des modernen Geschmackes schlechthin unmöglich. Es kommt aber alles darauf an, zur Einsicht zu gelangen, daß weder mit demjenigen, was wir Schönheit, noch mit demjenigen, was wir Lebendigkeit nennen, das Ziel der bildenden Kunst völlig erschöpft ist, sondern daß das Kunstwollen auch noch auf die Wahrnehmung anderer (nach modernen Begriffen weder schöner noch lebendiger) Erscheinungsformen der Dinge gerichtet werden kann.“ (*Spätromische Kunstindustrie*, S. 11). Zentrale formale Aspekte der spätromischen Kunst sind die Aufgabe der antiken Linienperspektive, räumliche Auffassung der Einzelfigur und Goldgrund als Ent-

hungsweise Rekonstitution des „dunkle[n] Weltteil[s] auf der Karte der kunstgeschichtlichen Forschung“⁴⁵³ als eigenständige Stilepoche durchführt und seine nicht normative Stil-Teleologie demonstriert, sind im Gegensatz zum Titel und zum Auftrag nicht nur kunsthandwerkliche Gegenstände. Sie gehören zum größeren Teil den klassischen Kunstgattungen Architektur, Skulptur und Malerei an, er gibt dieser scheinbar kanonischen Gliederung durch die Finalisierung auf die „Kunstindustrie“⁴⁵⁴ aber eine ganz unklassische Wendung. Die Hochkunst wird zur Rekonstruktion der formalen Matrix der spätrömischen Kunstindustrie gebraucht, weil die Forschung bis jetzt keinen verlässlichen Denkmälercorpus bestimmt hat:

„Wir haben es hier abermals mit einer Folgeerscheinung der grundsätzlichen Verachtung des Kunstgewerbes zu tun, dem die theoretischen Forscher der Kunstgeschichte bisher nur dann Beachtung schenken zu sollen glaubten, wenn es (wie an den griechischen Vasen) figürlichen Darstellungen verarbeitet hat oder wenn (wie in Mykenä) figurale Zeugnisse von einer bestimmten Kunstperiode vollständig oder doch nahezu fehlen; [...] Da aber das spätrömische Kunstgewerbe weder die menschliche Figur in reichem Maße verwertet hat, noch einen primitiven Charakter trägt, ist seine Existenz im Allgemeinen so gut wie übersehen worden, und in dieser Nichtbeachtung des spätrömischen Kunstgewerbes und der in dem letzteren zum Ausdruck gelangten positiven Kunstwollensziele haben wir die Hauptwurzel aller jener Mißverständnisse und unklaren Vorstellungen zu erblicken, die sich hinter den Schlagworten »Barbarisierung« und »Völkerwanderungselemente« verbergen. Weil nun für die einzelnen Denkmäler, die in diesem Werke für die spätrömische Kunstindustrie in Anspruch genommen werden, nur in seltenen Fällen auf römischen Reichsboden aus äußeren Kriterien festzustellen ist und ihre Zuweisung an diesen Ursprung hauptsächlich auf Grund der daran zu beobachtenden Kunstschaffensgesetze erfolgen muß, ergibt sich von selbst die Notwendigkeit, eben diese Gesetze als der spätrömischen Kunst eigentümliche zuerst an Denkmälern solcher Kunstgattungen zu erweisen, deren reichsrömische Herkunft von niemandem bezweifelt werden kann. Daher wurde der Betrachtung der Architektur diejenige der beiden Figurenkünste unmittelbar angereicht, wobei wiederum die Skulptur gegenüber der Malerei die größere Berücksichtigung erfahren hat: einmal aus dem äußeren Grunde, weil davon eine ungleich größere und in besseren Reproduktionen vorliegende Zahl von Denkmälern vorliegt, aber auch wegen der näheren Verwandtschaft, in welcher diese Kunstgattung zu den als vornehmstes Substrat unserer Erörterungen über das Kunstgewerbe gewählten Metallarbeiten steht.“⁴⁵⁵

Winckelmann hatte gegen den antiquarischen Usus die akademisch hoch bewerteten Kunstgattungen zum Zentrum der Interpretation antiker Kunst gemacht. Anti-

materialisierung der antiken Ebenenkonzeption des Bildraumes; vgl. a.a.O., S. 13-16.

⁴⁵³A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, S. 2.

⁴⁵⁴Definiert als „gebrauchszweckliche[s] Schaffen [...] mit Ausschluß der Architektur“ (*Spätrömische Kunstindustrie*, S. 264). Riegl konzentriert sich dabei v.a. auf die Metallarbeiten, „die fast sämtliche stilistische Behandlungsweisen – skulpturale, plastische, malende, vertiefende – zur Anschauung zu bringen gestatten.“ (ebda.).

⁴⁵⁵A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, S. 20f.

ke Kunstwerke werden dadurch erst als solche konstituiert und eine stilgeschichtliche Beschreibung und Einordnung jenseits der antiquarischen Verschriftung wird möglich. Riegl kehrt dieses Verhältnis erneut um: Um eine verlässliche formale Ikonographie des spätrömischen Stiles erstellen zu können, muß Riegl auf Monumente aus den ästhetischen Großgattungen zurückgreifen, weil sie zweifelsfrei datiert sind. Spätantike Plastik und Malerei, zu der auch Mosaikarbeiten gehören, nehmen in der *Spätromischen Kunstindustrie* die Rolle ein, die kunstgewerbliche Artefakte üblicherweise in der kunsthistorischen Arbeit einnehmen: Sie sind Ersatz für die eigentlich relevanten ästhetischen Objekte, allerdings ein eher schlechter:

„Die obersten Gesetze sind natürlich für alle vier Gattungen ebenso gemeinsam wie das Kunstwollen, von dem sie diktiert sind; aber nicht in allen Gattungen sind diese Gesetze mit gleich unmittelbarer Deutlichkeit zu erkennen. Am ehesten ist dies in der Architektur der Fall und des weiteren im Kunstgewerbe, namentlich soweit dasselbe nicht figürliche Motive verarbeitet: Architektur und Kunstgewerbe offenbaren die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals in nahezu mathematischer Reinheit.“⁴⁵⁶

Aus dem zentralen Gegenstand der Kunstgeschichte, dem autonomen Kunstwerk, wird ein Supplement kunsthistorischer Grundlagenforschung, das wegen seines spezifischen Charakters die notwendige Arbeit auch noch erschwert:

„[...] es liegt dies jedoch keineswegs an der menschlichen Figur als solcher, das heißt an der Beweglichkeit und dadurch bedingten scheinbaren Asymmetrie derselben, sondern an dem »Inhalte«, das ist den Gedanken poetischer, religiöser, didaktischer, patriotischer usw. Art, die sich mit den menschlichen Figuren – beabsichtiger– oder unbeabsichtigtermaßen – verknüpfen und den Beschauer – namentlich an die Arbeit mit Begriffen und an fernsichtige flüchtig-optische Betrachtung von Natur- und Kunstwerken gewöhnten modernen Beschauer – von dem eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk, das ist der Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum, ablenken.“⁴⁵⁷

Die Symbolisierungsmacht der menschlichen Figur, von Figuralität generell, stellt für Riegls modernen, sich explizit als Wissenschaftler verstehenden Kunsthistoriker ein schwerwiegendes Problem dar, jedoch nicht wegen der historischen Verdunklung der „Inhalte“. Problematisch ist die Historizität der Figuration: Das spezifische Kunstwollen der spätrömischen Epoche, das gerade vor dem Körper nicht

⁴⁵⁶A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, S. 19.

⁴⁵⁷A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, S. 19. Die Konzentration auf Metallarbeiten innerhalb der eigentlichen spätrömischen Kunstindustrie ist strukturell analog begründet: Ähnlich den nicht-figurativen Formen ist Metall ein Material ohne Eigenschaften; vgl. *Spätromische Kunstindustrie*, S. 264, womit Riegl implizit die materialistisch-funktionalistische Theorie Sempers widerlegt.

Halt macht, erscheint dem modernen Auge als häßlich, leblos, roh und barbarisch.⁴⁵⁸ Weil es häßliche Körper sieht, sieht es nicht das ästhetisch Wesentliche. Die Häßlichkeit gehorcht ganz bestimmten Formgesetzen, die sich positiv unter anderem als kubischer Raum, haptische Formauffassung und Nahsichtigkeit formulieren lassen. Gibt man sich mit dem Befund der Häßlichkeit und Rohheit der spätrömischen Menschendarstellung zufrieden, trägt man also anachronistische Maßstäbe an die spätantike Kunst heran, gelangt man unvermeidlich zu den von Riegl zu Beginn seiner *Spätrömischen Kunstindustrie* zurückgewiesenen Interpretationen: Auf der symbolischen Ebene wird Häßlichkeit als künstlerische Intention verstanden, auf der materialen Ebene als technisches Unvermögen. Beide Interpretationen sind Ergebnis idealistischer Hermeneutik inklusive idealistischen Stil-Konzepts und schließen sich deswegen gerade nicht aus. Den Niedergang der antiken Kunst in der römischen Kaiserzeit konstatiert und erklärt schon Winckelmann mit der beschriebenen Doppelung von Intentionalität und Inkompetenz.⁴⁵⁹ Erst die Historisierung des eigenen Blickwinkels verhindert den Form-Inhalt-Kurzschluß idealistischer Hermeneutik, der selbst in seiner gemäßigten Form, das heißt ohne den konservativ-kulturkritischen Impetus prononcierter Klassizisten, Abweichungen von seinem Formenkanon nur als eben dies, Dekadenz- beziehungsweise Primitivitätsepochen, beschreiben kann. Wie der dargestellte Körper ist auch der ihn wahrnehmende kunsthistorische Blick bei Riegl qua Natürlichkeit nicht mehr transhistorisch, auch nicht als idealistische Rekonstruktion aus empirischen Fakten. Im hermeneutischen Akt der von Winckelmann installierten Kunstgeschichte re/konstituiert ein ideales Subjekt im autonomen Kunstwerk gleichzeitig sich selbst über den historischen Abgrund hinweg. Riegls moderner Kunsthistoriker dagegen ebnet diesen Abgrund in der Rekonstruktion formaler Entwicklungslinien ein, die das Wie des gestalterischen Hier und Jetzt als Ergebnis historischer ästhetischer Entscheidungen in die Vergangenheit verlängert.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸Mit diesen Adjektiven beschreibt Riegl immer wieder die moderne Reaktion auf spätrömische Kunstwerke, die für den Kunsthistoriker dann zum Ausgangspunkt der positiven Stilbestimmung wird.

⁴⁵⁹Vgl. A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, S. 4-16. Zu Winckelmanns Operationalisierung des Intention-Inkompetenz-Doppels, das von der idealistischen Form-Inhalt-Konzeption bestimmt ist, vgl. Kap. 2.3. Ideale Kunst als natürliche autoreflexive Praxis.

⁴⁶⁰Um den formalen Eindruck einzelner ästhetischer Objekte zu beschreiben, v.a. aber als eine Art typologische Kurzformel für bestimmte Formgefüge, verwendet Riegl die Adjektive impressionistisch und naturalistisch, die er ganz bewußt aus der zeitgenössischen Kunst(kritik) übernimmt. Er tut dies im Gefolge der grundsätzlichen Überlegungen, die sein 'Mit-Begründer' der Wiener Schule der Kunstgeschichte, Franz Wickhoff, über den Zusammenhang von anti-akademischer zeitgenössischer Kunst und Neubewertung von traditionell vernachlässigten kunsthistorischen Epochen anlässlich der Publikation der *Wiener Genesis*, einer frühchristlichen Handschrift, formuliert. Riegls Vorliebe für das Kunstgewerbe wird von der Forschung wie-

Was oberflächlich betrachtet als grober Anachronismus erscheint, historisiert und konventionalisiert statt dessen radikal das ästhetische Sehen und Darstellen. Auch wenn sich Vorformen und Analogien der jeweiligen modernen Kunst in pharaonischen Grabmalereien, neuseeländischen Tätowierungen oder in frühmittelalterlicher Buchmalerei finden lassen, der Blickpunkt des sich als Wissenschaftler verstehenden modernen Kunsthistorikers erhält dadurch nicht die Funktion einer idealistischen Norm. Weder wird dadurch der besondere ästhetische Wert moderner Kunst-Ismen begründet, noch wird umgekehrt durch ihre 'Proto-Modernität' die altägyptische oder ozeanische Kunst normativiert. Innerhalb normativ-idealistischer Ästhetiken und Hermeneutiken wie in Manifesten zur modernen Kunst werden Umbesetzungen des Formenkanons dagegen genau so vorgenommen. Riegl beschreibt in seiner Diskussion von Adolf Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* diesen Unterschied:

„Das Verhältnis der Hildebrandschen Kunstlehre zu den kunsthistorischen Entwicklungstheorien läßt sich somit resümierend dahin bestimmen, daß Hildebrand in allem, was das Bleibende und Allgemeingültige im bildenden Kunstschaffen ausmacht, vollständig auf dem Boden der von mir als positivistisch¹ bezeichneten Theorie steht: sowohl in der Annahme eines Kunstwollens, als des letzten bekannten, anstoßgebenden Faktors, wie in der Definition der Aufgabe des Kunstwollens, die auch nach Hildebrand auf die Herstellung eines einheitlichen Verhältnisses zwischen Einzelding und Umgebung gerichtet ist. Sobald man aber die Definition darüberhinaus noch näher präzisieren will, dann trennen sich die Wege des Künstlers und des Kunsthistorikers. Der Künstler kann sich das gedachte Verhältnis nur in einer einzigen bestimmten Fassung vorstellen: in derjenigen, die er selbst in seinem Kunstschaffen befolgt; es ist dies sein gutes Recht und wir haben uns nur seiner starken Überzeugungen zu freuen. Dem Kunsthistoriker hingegen ist es verwehrt, den gleichen Weg zu wandeln, denn er würde damit die Berechtigung des Entwicklungsgedankens opfern und sich damit die Möglichkeit abschneiden, allen früheren Kunstperioden ohne Ausnahme (z.B. auch der von Hildebrand ausdrücklich verworfenen Canovaschen) nach voller historischer Gebühr gerecht zu werden.“⁴⁶¹

derum öfters aus der Ästhetik des Jugendstils abgeleitet, teilweise um die Valenz seiner Theorie für Kunstwerke im eigentlichen Sinne einzuschränken. Die 'weltanschauungstypologische' Weiterführung von Riegls methodischem Ansatz in der 'Kunstgeschichte als Geistesgeschichte' Max Dvoráks und Wilhelm Worringers, die auch für die Literaturwissenschaft relevant wird (Oskar Walzel u. Fritz Strich), führt dann zur Proliferation von Proto-Ismen wie der 'expressivistischen Gotik'.

⁴⁶¹A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk II*, S. 69f. In: Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Karl M. Swoboda, Augsburg, Wien: 1929, S. 65-70. (Die Fußnote erklärt den Unterschied im Gebrauch des Terminus 'positivistisch' zwischen Riegl und Hildebrand.) Am Schluß des Aufsatzes deutet Riegl knapp an, wie seine Stilgeschichte, d.h. die „positivistische Theorie des Kunstwollens“, auch theorie- und ästhetikhistorisch anwendbar ist: „[...] daß diese Theorie einerseits die Hildebrandsche Kunstlehre in sich einschließt – ihr allgemein Gültiges und Bleibendes als Grundprinzipien, ihr Spezielles als eine bestimmte moderne Entwicklungsphase –, [...]“ (a.a.O., S. 70). Was Künstler- und Avantgarde-Theoretikern erlaubt und was fast schon

Die Ausweitung des kunsthistorischen Gegenstandsbereiches auf alle ästhetisch geformten Objekte verschafft dem Kunsthistoriker keine neuen Residuen von Wahrheit und Schönheit, sondern konfrontiert ihn mit der Geschichtlichkeit des eigenen ästhetischen Standpunkts ohne die Tröstungen der im idealistischen autonomen Kunstwerk aufgehobenen Transzendenz. Die von ihm als Formenkontinuum erfaßte europäisch-asiatische Kunstgeschichte verliert durch das Bewußtsein der Historizität des eigenen Blickes die Fähigkeit, durch den Blick in die Tiefe der Zeit, im Blick auf die vergangene Größe der Kunst einen ursprünglichen ganzheitlichen Zustand der Wahrheit zu repräsentieren.

Die Schließung des für eine idealistische Hermeneutik konstitutiven Risses durch die Kunstgeschichte in Riegls formalanalytischer Stilgeschichte etabliert im zentralen Konzept des Kunstwollens gleichzeitig Historizität als fundamentale Differenz: Das Kunstwollen vergangener Stil-Epochen läßt sich zwar zumindest theoretisch vollständig rekonstruieren,

„Wodurch aber der ästhetische Drang, die Naturdinge unter Steigerung oder Zurückdrängung der isolierenden oder der verbindenden Merkmale in Kunstwerken reproduziert zu sehen, determiniert ist, darüber könnten bloß metaphysische Vermutungen angestellt werden, die sich der Kunsthistoriker grundsätzlich zu versagen hat.“⁴⁶²

Weil der moderne Kunsthistoriker von einem polar organisierten ästhetischen Formkontinuum ausgeht, in dem das jeweilige Kunstwollen der Epoche realisiert wird, und das in seinen spezifischen historischen Ausprägungen zu beschreiben ist, arbeitet er gerade die ästhetischen Differenzen heraus. Der Formenkanon eines (historischen) Stiles unterscheidet sich vom gegenwärtigen Schönheitsempfinden radikal, gleichzeitig ist er dessen Voraussetzung, ohne daß die moderne Kunst den krönenden Abschluß oder das verborgene Ziel der euro-asiatischen Kunstgeschichte ist. Sie ist schlicht der Formenkomplex, zu dem das Kunstwollen gerade geworden ist, und damit auch die primäre ästhetische Perspektive des Kunsthistorikers. Dieses Konzept ermöglicht beispielsweise eine lückenlose Beschreibung der stufenweisen Entwicklung von der Körperauffassung und Farbbehandlung

von ihnen zu fordern ist, verbietet sich für Kunsthistoriker, wenn sie als Kunsthistoriker sprechen. Daß sich der positivistische Ansatz dieses radikalen Historismus der *Wiener Schule* in zeitgenössischen Kunstkriegen leicht als pro-avantgardistisches Argument verwenden läßt, weil ihm metaphysische Letztbegründungen unmöglich sind, zeigt die Auseinandersetzung um die Gemälde Klimts für die Aula der Wiener Universität (hier v.a. die Position Wickhoffs), vgl. Michael Ann Holly, *Spirits and Ghosts in the Historiography of Art*. In: Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (Hg.), *The Subject of Art History*, Cambridge, New York: 1998, S. 52-71.

⁴⁶²A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk I*, S. 63.

spätromischer Buchmalerei und Mosaikarbeiten via der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert und der „Koloristik“ des 17. Jahrhunderts zur zeitgenössischen Malerei.⁴⁶³ Es weist aber in derselben teleologischen Rekonstruktion die Schönheiten, die die modernen Betrachter in spätromischen Mosaiken und Illuminationen finden, als historische Zufälle und eigentlich als historisches Mißverständnis aus. Daß wir in einer frühmittelalterlichen Prachthandschrift den Impressionismus der Darstellung bewundern, sagt weniger über die ästhetischen Gestaltungsprinzipien der *Wiener Genesis* als über die moderner Malerei um 1900 aus. Gerade in der scheinbaren Identität, im Wiederfinden des eigenen ästhetischen Empfindens in historisch (und theoretisch auch in geographisch) entfernten Kunstobjekten lokalisiert Riegls formalanalytisches Verfahren die grundsätzliche Fremdheit zwischen historischem Gegenstand und modernem Betrachter. Im nahgerückten Kunstwerk sieht der nicht-kunsthistorische Betrachter immer nur sich selbst oder in der zeitgenössischen Ästhetik inkommensurablen ästhetischen Objekten eben nichts:

„Am Anfang des 20. Jahrhunderts sind wir überwiegend bereits zu der Überzeugung gelangt, daß es einen solchen absoluten Kunstwert nicht gibt, und daß es daher eine pure Einbildung ist, wenn wir uns in jenen Fällen der „Rettung“ früherer Meister die Rolle gerechterer Richter vindizieren, als es die Zeitgenossen der „verkannten“ Meister gewesen wären. Daß wir alte Kunstwerke mitunter höher als moderne bewerten, muß also aus einem anderen Grunde als am Maßstab eines fiktiven absoluten Kunstwertes erklärt werden. Es können immer nur einzelne Seiten sein, die das alte Kunstwerk mit dem modernen Kunstwillen gemein hat; [...] denn es wird ja vorausgesetzt, daß das alte Kunstwillen mit dem heutigen unmöglich völlig identisch sein kann, und diese Differenz muß sich eben in gewissen Zügen verraten. Daß diese letzteren uns unsympathischen Seiten uns nicht den Gesamteindruck verderben, ist [...] nur auf die Weise zu erklären, daß die uns sympathischen Seiten am Kunstwerk so stark und nachdrücklich zur Geltung gelangen, daß uns die unsympathischen dadurch überwunden und besiegt erscheinen. [...] Es ist überhaupt eine Zeit garnicht abzusehen, die von der Überzeugung erfüllt, durch die bildende Kunst ästhetische Erlösung finden zu können, der Denkmale vergangener Kunstperioden entraten könnte: man denke sich bloß die Bildwerke der Antike und die Gemälde des 15. bis 17. Jahrhunderts aus unserem Kulturschatzes hinweg und berechne sich, um wieviel wir dadurch mit Bezug auf die Fähigkeit unseres modernen Kunstbedürfnisses ärmer werden würden. Daran wird auch durch die Erkenntnis nichts geändert, daß dasjenige, was wir auf die gedachte Weise aus den alten Kunstwerken unserem modernen Kunstwillen Zusagendes herauslesen, freilich kunsthistorisch nichts weniger als richtig ist, weil die alten Künstler beim Schaffen dieser Denkmale von einem ganz anderen Kunstwillen geleitet gewesen waren als

⁴⁶³Das Kapitel „III. Die Malerei“ (S. 237-263) der *Spätromischen Kunstindustrie* skizziert diesen Verlauf gewissermaßen unterhalb der mikrologischen Analyse und Diskussion von formalen Differenzen in Mosaiken und Buchmalereien des 4. und 5. Jhdts.. Um den Lesern die Unhaltbarkeit der Dekadenz- bzw. Barbarisierungstheorie der spätromischen Kunst zu verdeutlichen, weist Riegl mehrfach auf formale Parallelen zu und genetische Zusammenhänge mit der modernen Bildauffassung hin, die bei ihm optisch und auf die Einheit des Bildes ausgerichtet ist.

wir Modernen.“⁴⁶⁴

Sieht sich in der von Winckelmann formulierten idealistischen Hermeneutik der Interpret im Kunstwerk auch immer selbst, so sieht er in dieser Spiegelung gerade nicht sein historisch-empirisches Selbst. Im Angesicht des autonomen und singulären Kunstwerks verschwindet mit dem materialen Zustand der antiken Statue, – in der weiteren Historisierung der Kunstgeschichte kann diese Position auch von einem Gemälde eingenommen werden –, auch der des wahrhaften Betrachters, die „ästhetische Erlösung“ findet jenseits der Geschichte von künstlerischem Objekt und seinem Betrachter statt. Sie ist identisch mit dem Jenseits der Geschichte und der Körper.⁴⁶⁵ Riegls Stilgeschichte verweigert programmatisch diese transhistorische Sinnkonstruktion idealistischer Ästhetik und Hermeneutik, die die Historizität ihrer Gegenstände als im interpretativen Akt zu inszenierende und zu überwindende Verlufterfahrung denkt, in dem sie deren Historisierungsbewegung konsequent weiterführt und auf den Betrachter ausdehnt: Als moderner Kunst-Betrachter sieht man in einem alten Kunstwerk vor allem das zeitgenössische Kunstwollen, das moderne ästhetische Empfinden. Der Kunsthistoriker wendet das Eingeschlossensein in den eigenen ästhetischen und hermeneutischen Horizont ins Positive, in den Ausgangspunkt der formalanalytischen Rekonstruktion von dessen Produktion.

4.1.4. Vergleichbarkeit des Unvergleichbaren – Das ‘Kunstwollen’ und der klassische Stil idealistischer Ästhetik und Hermeneutik

Was Kunstobjekte einer spezifischen Epoche von denen anderer Epochen und letztendlich vom nicht-zeitgenössischen Betrachter trennt, die Verschiedenheit des jeweiligen Kunstwollens, schafft gleichzeitig eine Ebene der Vergleichbarkeit, die in idealistisch konstruierten Kunstgeschichten so nicht existiert. Das Aufeinander-

⁴⁶⁴A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung* (1903), S. 187f. In: A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, S. 144-193. Daß sich gerade dieser radikal positivistische Historismus zur Formulierung einer revolutionären kunst- und denkmalpolitischen Praxis eignet (und fast zwangsläufig dazu führt), zeigen Riegls Vorschläge zur grundlegenden Reorganisation der staatlichen Denkmalpflege, für die er seit 1902 als Generalkonservator der k.k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale zuständig war. In *Der moderne Denkmalkultus*, der Einleitung zum neuen Denkmalschutzgesetz, unterscheidet er präzise zwischen Erinnerungswert und Gegenwartswert historischer Objekte, und begründet eine Restaurierungspolitik, die zwischen den Optionen der Restaurierung eines Denkmals zu seiner ursprünglich intendierten Form und der Konservierung des mehr oder weniger ruinösen Ist-Zustandes als ästhetischer Qualität unterscheiden und vermitteln kann. Die Einschließung des Betrachters in seinen eigenen ästhetischen und hermeneutischen Horizont diskreditiert also keineswegs das nicht-kunsthistorische ästhetische bzw. künstlerische Interesse an historischen Kunstobjekten.

⁴⁶⁵Vgl. GKA, S. 143-147 und Kap. 3.4. *Laocoon* und die antike Kunstgeschichte: Pathetische Grenzwertbestimmungen, reale und ideale Körper, hoher Stil und schöner Stil.

folgen der Stil-Epochen wird in Riegls Stilgeschichte als Genese und Transformation von Formen und formalen Beziehungen beschrieben, die sich selbst zum Inhalt haben, und nicht Metaphern der Wahrheit und ihrer Verfehlung sind. Im 'Kunstwollen' wird ein Konzept etabliert, das Veränderungen im ästhetisch Bereich systemintern beschreibt und systemintern erklärt:

„Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (im umfassendsten Sinne des Wortes, inner- und außerhalb des Menschen) gerichtet. Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will (ähnlich wie im poetischen Kunstwollen die Art und Weise, wie er die Dinge anschaulich vorgestellt haben will).“⁴⁶⁶

Idealistische Kunstgeschichten müssen erklären, wie das ästhetische Maximum des wahren Kunstwerks beziehungsweise der klassischen Kunstperiode aus dem gestalterischen Nichts technischer und intellektueller Inkompetenz überhaupt entsteht und vor allem wieder dorthin verschwinden kann. Das autonome Kunstwerk als Zentrum idealistischer Ästhetik löst als Analogon der vollkommenen Natur und im hermeneutischen Akt seine Historizität doppelt auf. Die so erzeugte Kunstgeschichte operiert mit einem Formenkanon als formalästhetischem Differenzierungsinstrument, den die europäische Tradition in der Kunst der klassischen Antike entstehen und vollkommen verkörpert sieht. Veränderungen dieses Repertoires können ab einem bestimmten Abweichungsgrad nicht mehr als Differenzierungen innerhalb der klassischen Form beschrieben werden. Sie sind nur als deren defizitäre Auswüchse erkennbar: Primitivismus oder Barbarisierung auf der einen Seite, Verfeinerung und Dekadenz auf der anderen. Obwohl es sich dabei um Veränderungen auf der gestalterischen Ebene des Kunstwerkes beziehungsweise des Stiles handelt, lokalisieren idealistische Kunstgeschichten den Grenzwert der Abweichung und ihre Motivation im außerästhetischen Bereich. In Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* begründet der Verlust der politischen Eigenständigkeit und Freiheit der griechischen Stadtstaaten die Aufweichung des Formenkanons des 'schönen Stils', die zur späthellenistischen und römischen Kleinteiligkeit und Überladenheit der Formen führen wird. Hegel bestimmt das Ende der klassischen Kunst in der (notwendigen) Entzweiung von Individuum und Allgemeinheit in der Spätzeit der griechischen Polis, die mit der Abwertung der „er-

⁴⁶⁶A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, S. 401. Ähnlich formuliert Riegl in *Naturwerk und Kunstwerk I*, S. 60 u. S. 63 u. in *Historische Grammatik der bildenden Künste*, aus dem Nachlaß hg. v. Karl M. Swoboda u. Otto Pächt, Graz u. Köln: 1966, S. 216f.

scheinenden realen Wirklichkeit“⁴⁶⁷ ihre gestalterische Ausgangsbasis verliert. Was bleibt ist die römische Imitation griechischer Kunstformen.⁴⁶⁸ Das Christentum liquidiert dann die klassische Kunst endgültig und macht Kunst unwiderruflich romantisch.⁴⁶⁹

Indem Hegel die klassische Kunst als eine notwendige Stufe in der Selbstvergegenwärtigung des Geistes bestimmt, die genauso notwendig zu ihrem Zusammenbruch als natürlichem Formenkanon des Geistes führt, kann er ihre ästhetische Normativität bewahren und begründen und gleichzeitig der romantischen Kunst einen eigenständigen Status und Sinn gerade im Verlust der (klassischen) Schönheit als oberstem Ziel einräumen. Hegel macht aus Winckelmanns Verfallsgeschichte, deren Stilphasenbestimmung er inklusive der Klassifizierung und Taxonomie der menschlichen Gestalt beibehält, eine geschichtsphilosophische Konstruktion, die im Sich-Selbst-Innewerden des Geistes als reiner Subjektivität auch das Erscheinen des Hermeneuten in die Kunstgeschichte integriert.⁴⁷⁰ Eine Kunstgeschichte nach hegelianischen Prinzipien, die sich im ‘Kleingedruckten’ der *Ästhetik* in den realhistorischen Beispielen schon findet, wäre als permanenter gestalterischer Transformations- und Differenzierungsprozeß schreibbar. Die Begründung, daß die Ästhetik in der Kunst ein Ausdrucks- und Reflexionsmedium für die „umfassendsten Wahrheiten des Geistes“⁴⁷¹ ist, blockiert wiederum ein historiographisches Verfahren, das zwar von einem grundlegenden Status- und Bedeutungsverlust der post-klassischen Kunst ausgeht, im Konzept des Romantischen aber mit einer neuen positiven ästhetischen Funktion operieren könnte: Romantische Kunst als Ausdruck der Nicht-mehr-Wahrheitsfähigkeit der Gegenstände der Außenwelt und Verweis auf den Geist als unendliche Subjektivität ist gattungs- und formenmäßig genauso festgelegt wie die klassische Kunst. Herrscht

⁴⁶⁷Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Bd. 1, S. 490.

⁴⁶⁸Im Bereich der Literatur produzieren die Römer in der Satire eine positive Gattung, die auf der Entzweiung von Individuum und Allgemeinheit, Geist und Natur beruht; vgl. G.W.F. Hegel, *Ästhetik I*, S. 495-497.

⁴⁶⁹Vgl. G.W.F. Hegel, *Ästhetik I*, S. 498-508.

⁴⁷⁰„In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnahm. Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerkes und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“ (G.W.F. Hegel, *Ästhetik I*, S. 22).

⁴⁷¹G.W.F. Hegel, *Ästhetik I*, S. 19.

in der Antike das Paradigma der Skulptur beziehungsweise der menschlichen Gestalt als Verkörperung des Geistes, wird die romantische Moderne von den Stimmungskünsten Malerei und Musik bestimmt.⁴⁷² Die empirische Kunstgeschichte ist die Realisierung der jeweiligen Gattungsbegriffe, zumindest ist sie vom philosophischen, dem eigentlichen wissenschaftlichen Standpunkt aus nur insoweit von Interesse. Der Rest ist Kunstgelehrsamkeit, die der wahren Kunstgeschichte äußerlich bleibt.⁴⁷³ Als Wissenschaft ist sie bei Hegel nur als geschichtsphilosophische Ästhetik möglich. Formale Veränderungen sind für diese Kunstgeschichte zwar keine rein äußerlichen Ereignisse und nur ruinöse Vorgänge, aber doch grundsätzlich Indizes oder Symptome für die wirklich relevante Bewegung des Begriffes.

Riegls Konzept des Kunstwollens ist, obwohl es vom Standpunkt des Kunsthistorikers aus die teleologische Rekonstruktion der gesamten Kunstgeschichte als Form(en)geschichte ermöglicht, kein hegelianischer Begriff, der sich in der Kunstgeschichte realisiert und schließlich in der Kunstgeschichte als Wissenschaft zu sich selbst kommt.⁴⁷⁴ Seine inhaltliche Unbestimmtheit garantiert seine umfassenden Möglichkeiten zur Rekonstruktion ästhetischer Zusammenhänge. Das Kunstwollen ist immer bei sich, weil es sich in den verschiedenen Stilen und Epochen nicht mehr oder weniger wahr manifestiert, sondern generell das ästhetische Gestalten von Objekten ist. Mit der Bestimmung als die jeweilige Art und Weise der ästhetischen Ordnung der Dinge weist Riegl im Kunstwollen

⁴⁷²Vgl. G.W.F. Hegel, *Ästhetik I*, S. 507f. u. *Ästhetik II*, S. 175-190 (Malerei) sowie S. 260-279 (Musik).

⁴⁷³Vgl. G.W.F. Hegel, *Ästhetik I*, S. 25-32. Mit der begriffslosen Empirie als ihrem Zuständigkeitsbereich verdammt Hegel die Kunstgelehrsamkeit selbst zu einer gewissen Begrifflosigkeit. Der ihr angemessene Gegenstand ist das einzelne Kunstwerk: „Ihr Geschäft und Beruf besteht in der ästhetischen Würdigung der individuellen Kunstwerke und Kenntnis der historischen, das Kunstwerk äußerlich bedingenden Umstände; eine Würdigung, die mit Sinn und Geist gemacht, durch die historischen Kenntnisse unterstützt, allein in die ganze Individualität eines Kunstwerks eindringen läßt; [...]“ (a.a.O., S. 32).

⁴⁷⁴Riegls Stilgeschichte wird wegen ihres ‘universalhistorischen’ Anspruchs oft mit als hegelianisch-idealistisch bestimmten (Kunst-)Geschichtskonstruktionen seiner Vorgängergeneration oder Hegels *Ästhetik* selbst verglichen: Die von Gombrich herkommenden angelsächsische Positionen betonen die fundamentale konzeptionelle Differenz von Riegls formalistischem Verfahren und seiner anti-idealistischen Herkunft aus dem Herbartianismus zu den idealistischen Kunstgeschichten m. E. zurecht; vgl. Michael Podro, Riegl, Alois, S. 369, u. ders., *The Critical Historians of Art*, S. 95-97 (Bezug zu Schnaase, dem hegelianischen Kunsthistoriographen); Margaret Iversen, Alois Riegl and the Aesthetics of Disintegration, S. 446-451, in: Peter Ganz (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden: 1991, S. 439-451 (Abgrenzung zu Hegel). Positionen, die die Rigorosität des systematischen Ansatzes und den umfassenden Anspruch betonen und die Brauchbarkeit für die empirische kunstgeschichtliche Arbeit relativieren, betonen dagegen diese Zusammenhänge; vgl. W. Sauerländer, Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de Siècle, S. 129-131; H. Bauer, *Kunsthistorik*, S. 78f. (das ‘Kunstwollen’ als Abkömmling des idealistischen Symbols und der Geschichtsphilosophie).

der Kunstgeschichte einen Gegenstand zu,⁴⁷⁵ der ihren traditionellen Gegenstandsbereich, Kunst als Ansammlung von Meisterwerken und von genialen Künstlern,⁴⁷⁶ sprengt: Monumentalplastik und Gewandfibeln, Rembrandt und die extrem standardisierte niederländische Gebrauchsmalerei finden sich auf derselben Ebene wieder.

Wie sieht die Ebene aus, auf der die *Staalmeesters*⁴⁷⁷ und kaiserzeitlicher

⁴⁷⁵Auf die methodischen und systematischen Analogien zwischen Riegls Stilgeschichte als Theorie der jeweiligen historischen Bedingungen, etwas zur Darstellung bringen zu können, und Foucaults Diskursanalyse als Theorie der historischen Bedingungen, wahre oder falsche Aussagen zu machen, weist hin L. Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes, S. 67-71. Diese Parallelisierung trägt selbstverständlich nur, wenn man Riegls zentrale Begriffe 'Kunstwollen' und 'haptisch-optisch' als transzendente Bestimmungen oder epistemologische Konzepte, also nicht als ontologische Substanzbegriffe versteht. Eine solche Interpretation, die sich von den vitalistisch-lebensphilosophischen Anmutungen der Terminologie nicht beeindrucken läßt, sondern den erkenntnistheoretischen Ansatz Riegls ernstnimmt, wird durch die philosophie- und ästhetikgeschichtliche Einordnung Riegls in die Traditionslinie des Herbartianismus, die Wiesing vornimmt (und der sich diese Arbeit anschließt), begründet.

Während sich das Verhältnis von Foucault und Riegl auf die Vergleichbarkeit des theoretischen und methodischen Ansatzes beschränkt, stellt Riegls Projekt einer sozusagen literalen Weltbildanalyse für Karl Mannheims Wissenssoziologie und Paul Feyerabends Wissenschaftsgeschichte als anarchistischer Erkenntnistheorie eine wichtige Referenz dar; vgl. Karl Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation, S. 145-149. In: Karl Mannheim, Wissenssoziologie. Auswahl aus seinem Werk, hg. u. engl. v. Kurt H. Wolff, Neuwied, Berlin: 1964, S. 91-154; vgl. Paul Feyerabend, Wissenschaft als Kunst. Eine Diskussion der Rieglschen Kunsttheorie verbunden mit dem Versuch, sie auf die Wissenschaften anzuwenden. In: Paul Feyerabend, Wissenschaft als Kunst, Frankfurt/Main: 1984, S. 15-84.

⁴⁷⁶Zum theoretisch und systematisch konsequenten Fehlen eines (Kunst-)Werkbegriffs bei Riegl, der vom Konzept des 'Kunstwollens' überflüssig gemacht wird, vgl. Lorenz Dittmann, Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte, S. 51-56, in: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, Stuttgart: 1985, S. 51-88. Das Fehlen von Meisterwerken und Genies in Riegls Stilgeschichte zugunsten eines quasi naturgesetzlichen mechanistischen Verlaufs der Stilentwicklung, in der für Individualität kein Platz ist, ist ein Vorwurf an Riegl, der generell von kunsthistorischen bzw. ästhetischen Positionen aus formuliert wird, die Kunst als eine privilegierte Form menschlicher Praxis verstehen. Für einen zustimmenden Überblick über die Kritik an Riegls Ansatz als (zwangsläufig) in Metaphysik umschlagender Positivismus (im pejorativen Sinne), vgl. Hans Berthold Busse, Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft bei Riegl, Wölfflin und Dvorák, Mittenwald: 1981, S. 55-65. Wolfgang Kemp kritisiert diese Kritik an Riegls Umgang mit dem Autonomiepostulat als ontologisches Mißverständnis v.a. des Begriffs 'Kunstwollens'. Er liefert zudem eine Darstellung des enormen systematischen und methodischen Gewinnes, den Riegl daraus zieht; vgl. Wolfgang Kemp, Alois Riegl (1858-1905), S. 50f. In: Heinrich Dilly (Hg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin: 1990, S. 37-60.

⁴⁷⁷Rembrandt Harmensz van Rijn, 1662, Amsterdam Rijksmuseum. In Riegls *Das holländische Gruppenporträt* (1902) kommen Rembrandts *Staalmeesters* von 1662 und seiner *Nachtwache* von 1642 zentrale Funktionen zu. Sie bilden Kulminationspunkte der Entwicklung der niederländischen Malerei, weil hier deren zentrales Problem, die Vermittlung von interner Kohärenz des Bildraumes und externer Kohärenz zum Betrachtterraum aufgrund 'unholländischer' Kompositionsstrategien besonders effektiv für einen modernen Betrachter gelöst werden; vgl. Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, hg. v. Karl M. Swoboda, 2. Bde., Wien: 1931, Bd. 1, S. 192-217. An der Position Rembrandts im *Holländischen Gruppenporträt* läßt sich besonders gut aufzeigen, daß Riegls Stilgeschichte nicht indifferent gegenüber Qualität als Kriterium für Kunst bzw. Kunstgeschichte ist (vgl. dazu auch die Frage nach dem historischen „Werturteil“

Porträtkunst zusammenstoßen (können)? Systematisch führt Riegl einen (historisch-philologisch) gewagten Vergleich dieser Art nicht durch. Die theoretische Möglichkeit und methodische Angemessenheit von derlei Anachronismen stehen für ihn aber nicht nur außer Frage, sondern sie bilden den impliziten Zielpunkt der Kunstgeschichte als Stilgeschichte:

„So verweisen sie [die „Modernsten unter den Kunsthistorikern“, CD] z.B. auf die überraschende Ähnlichkeit, die zwischen gewissen Porträtgemälden des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts und solchen des 17. Jahrhunderts zu beobachten ist. Zweifellos sind die nächsten Ursachen, denen die römische Malerei der Kaiserzeit ihre unmittelbare Entstehung verdankte, ganz andere gewesen als diejenigen, aus denen Franz Hals und Velasquez ihre Manieren geschöpft haben. Aber da es doch der Mensch ist, der die eine sowie die andere Erscheinung ins Leben gerufen hat, so drängt sich allmählich mit unabweisbarer Macht die Vermutung auf, der Römer sowie der Holländer und der Spanier hätten in beiden Fällen einem und demselben höheren Gesetze gehorcht. Dieses Gesetz muß freilich in den unmittelbaren Ursachen beider Erscheinungen seinen Ausdruck gefunden haben, aber nur einen verhüllten, durch zufällige Begleiterscheinungen getrübbten Ausdruck. Um es in seiner Reinheit kennenzulernen, bedarf es der Ausscheidung der beiderseitigen unwesentlichen Zutaten, und zu diesem Ziele kann uns wiederum nur die Vergleichung der beiderseitigen nächsten Ursachen führen. So rechtfertigt sich das Zusammenbringen zeitlich und räumlich so entfernter Kunstperioden, wie es diejenigen des 2. und des 17. nachchristlichen Jahrhunderts sind, ja so erscheint diese universalgeschichtliche Art der Betrachtung gewissermaßen als die eigentliche Krönung der kunstgeschichtlichen Forschung.“⁴⁷⁸

Was in diesem frühen programmatischen Text Riegls noch „ein und dasselbe höhere Gesetz“ heißt, wird seit der *Spätromischen Kunstindustrie* als ‘Kunstwollen’ bezeichnet. Basis der Vergleichbarkeit ist das Gemachtsein, genauer gesagt: das als Kunst gemacht sein. Kunst machen ist bei Riegl eine anthropologische Konstante. Daß es Kunst gibt, stellt ihre Letztbegründung dar. Sie ver- und entbirgt weder transzendente Wahrheit(en), noch stellt sie eine sonst ontologisch oder epistemologisch privilegierte Form menschlicher Praxis dar.⁴⁷⁹ Wie schon ange-

als einem zentralen Gegenstand der Kunstgeschichte in *Naturwerk und Kunstwerk I*, S. 63) und wie seine Argumentation aufgebaut ist. Die singuläre Position Rembrandts in der niederländischen Malerei des 17. Jhdts. besteht gleichzeitig aus seinen formalen Innovationen, die sich erst im Vergleich mit den Vorgängern und den Zeitgenossen beschreiben lassen, und aus seinem Weiterarbeiten an der spezifischen Form des Figur-Grund- und Bild-Betrachter-Problems der holländischen Malerei, obwohl sich der zeitgenössische Geschmack ändert; vgl. zu Rembrandt als Ende der niederländischen Malereitradition a.a.O., S. 3-4. Zum relativistischen Mißverständnis gegenüber Riegl, vgl. M. Dvorač, Alois Riegl, S. 294f. u. H. Sedlmayer, Die Quintessenz der Lehren Riegls, S. XX-XXI.

⁴⁷⁸A. Riegl, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* (1898), S. 7. In: A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, S. 4-9.

⁴⁷⁹Im Rahmen idealistischer Ästhetik und Anthropologie läßt sich diese Konzeption bestenfalls als ‘Kunst ist eine spezifisch menschliche Praxis’ formulieren. Kunst bzw. das Kunstwollen als Zeichen und Privileg des Humanums spielt bei Riegl selbst keine theoretische Rolle. Eine solche Aussage fällt im Gegenteil eher in den Bereich der theoretischen bzw. ästhetischen Aussa-

deutet, schließt sich Riegl mit seiner anthropologischen Entidealisierung und Entontologisierung von Kunst aber nicht der von ihm als idealistischer Materialismus verstandenen Position Sempers und seiner Nachfolger an. Als Kunstproduzenten und -verwender hantieren Menschen zwar mit allen möglichen Materialien und Dingen, der wirkliche Gegenstand ästhetischer Produktion ist aber die sinnliche Wahrnehmung oder die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung der Dinge:

„Die Naturdinge offenbaren sich dem Gesichtssinn des Menschen als isolierte Figuren, aber zugleich verbunden mit dem Universum (d.h. mit einem so gut wie unbegrenztem Ausschnitt desselben) zu einem unendlichen Ganzen. Sie sind begrenzt von Umrissen, aber sie gehen doch mehr oder minder flüssig in ihrer Umgebung auf. Sie zeigen eine geschlossene lokale Färbung und nehmen doch zugleich an dem Gesamtton der Umgebung teil. An diese Doppelperscheinung der Naturwerke in den Augen des Menschen knüpft nun die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens an. Es sind hierbei zwei Extreme denkbar: einerseits die äußere Isolierung der einzelnen Naturdinge gegenüber allen anderen, andererseits die äußerste Verbindung unter denselben. In beiden Fällen wird die Einzelfigur und damit auch die Möglichkeit ihrer Wiedergabe im Kunstwerk vernichtet: im ersteren Falle wird sie atomisiert, im letzteren ins Unendliche verflüchtigt. Dagegen ist in der unübersehbaren Skala zwischen beiden Extremen ein ungeheurer Spielraum der Entwicklung geboten.

Der Mensch trägt nichts in das zu reproduzierende Naturwerk hinein, sondern steigert nur die isolierenden oder die verbindenden Merkmale und unterdrückt zugleich die anderen, je nachdem sein Kunstwollen mehr auf die Erscheinung der isolierten Einzelfigur oder auf diejenige ihrer Verbindung nach außen gerichtet ist. Beide Richtungen sind von Anbeginn vorhanden gewesen: [...]“⁴⁸⁰

Riegl reformuliert in dieser Definition des Kunstwollens das traditionelle Mimesis-Konzept von Kunst so, daß es aus der Perspektive idealistischer Autonomie-

gen über Kunst, die zur Klassifizierung oder Beschreibung des jeweiligen Kunstwollens herangezogen werden sollten; vgl. A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie, S. 392-400. Hypostasierungen des jeweiligen Kunstwollens als besonders geeignetem Zugang zum 'Geist einer Epoche' steht er aus theoretischen und methodischen Gründen skeptisch gegenüber: „Es ist nun gewiß nicht gemeint, den Schluß nahezulegen, daß die spätromischen Altchristen deshalb, weil sie in ihren Namen die Anknüpfung an Widerwärtiges suchten, in ihrem Kunstschaffen das Häßliche gesucht haben müssen; denn eine solche Vereinigung von zwei verschiedenen Gebieten angehörigen Erscheinungen in ein Kausalitätsverhältnis wäre unwissenschaftlich und darum unstatthaft.“ (Spätromische Kunstindustrie, S. 15). Eine gewisse implizite Privilegierung des 'Kunstwollens' zumindest als historischer Methode ergibt sich durch dessen perspektivierende Funktion. Der neue Blick auf die spätromische Kunst ermöglicht auch einen vorurteilsloseren Blick auf die analoge Wissenschafts- und Geistesgeschichte bzw. das, was Riegl „Weltanschauung“ nennt. Der spätromischen Kunstindustrie als Destruktion und Restrukturierung des antiken Kunstwollens entspricht der Spiritualismus und die „Hinwendung zur Magie“; vgl. a.a.O., S. 401-405. Kunstwollen und Weltanschauung werden von Riegl aber ausdrücklich als Parallelaktionen bestimmt, die in der historischen Rekonstruktion zwar so eng wie möglich geführt werden können, deren Parallelität aber nicht als Kausalitätsbeziehungen aufgefaßt werden darf. Zur konzeptionellen Stärke Riegls, die beiden Ebenen nicht kausal zu verbinden, sondern auf eine nur methodisch übergeordnete Ebene der Rekonstruktion zu beziehen, vgl. K. Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation, S. 122f.

⁴⁸⁰A. Riegl, Naturwerk und Kunstwerk I, S. 60-61.

Ästhetik, wie aus der historisch-philologischen Methode als kruder Rückfall in voraufklärerische beziehungsweise vor-historistische Nachahmungstheorien erscheint, zumindest aber als umstandslose Anpassung an die zeitgenössischen Naturwissenschaften sowohl in der Naturauffassung, als auch im Wissenschaftsbegriff. Künstlerisches Schaffen scheint auf die geistlose Nachahmung der Natur reduziert; Künstler erscheinen als Reproduktionsapparate, die umso besser funktionieren, je weniger aktiver Gestaltungswille hervortritt:

„Die menschliche Hand bildet ihre Werke aus toter Materie genau nach den gleichen Formgesetzen, nach denen die Natur die ihrigen formt. [...] Im Wahrnehmen der Übereinstimmung des Kunstwerks mit dem ihm entsprechenden Naturwerk liegt die Quelle allen rein ästhetischen Gefallens.“⁴⁸¹

Riegls natürliche Nachahmung der Natur stellt aber tatsächlich eine Relation von zwei Variablen dar, die jede für sich selbst schon komplexe Relationen sind: auf der einen Seite die Bilder, die der nachahmende Mensch produziert, auf der anderen die Bilder, die er als nachzuahmende Natur sieht. Es entsteht ein Formenkontinuum, das sich durch die transzendentalformalistischen Begriffspaare, vor allem ‘haptisch-optisch’, bestimmen läßt. Der Kunst(werke) schaffende Mensch in Riegls Stilgeschichte versucht nicht, Pflanzen, Tiere oder den eigenen Körper noch einmal zu produzieren,⁴⁸² sondern gewissermaßen die Natur im Ganzen. Er

⁴⁸¹ Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, S. 21. Kritiken von Riegls Stilgeschichte als mechanistisch und/oder ahistorisch interpretieren konsequenterweise auch seine doppelte Beziehung des ‘Kunstwollens’ als natürlichem menschlichen Trieb und als eine Form der Beziehung auf die Natur als Rückfall ins vormoderne Mimesis-Konzept von Kunst; vgl. H. B. Busse, *Kunst und Wissenschaft*, S. 5-65. Margaret Olin versteht Riegls Relation von Kunst und Natur dagegen als konservativer Versuch, die traditionelle Repräsentationstheorie gegen ihre Kritiker vor allem aus dem Lager der modernen Kunst zu retten, der im Lauf der Formulierung zu einer selbst modernen formalistischen und gleichzeitig hermeneutischen Kunsttheorie führt, die zumindest implizit anti-mimetisch ist, vgl. Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl’s Theory of Art*, University Park: 1992, inbes. S. XVII-XXII. Interpretiert man Riegls Mimesis-Konzept vor dem Hintergrund der formalistischen Ästhetik Zimmermanns, in der das, was in ästhetischen Formen repräsentiert wird, selbst eine ästhetische Form ist bzw. dazu wird, Repräsentationsverhältnisse also immer nur zwischen Bildern existieren, erscheint mir Riegls Verwendung des Nachahmungsbegriffs schon in diesem frühen Stadium seiner methodologischen Reflexion wenig traditionell, weil von Anfang an als formale Relation zwischen Formkomplexen (Naturwerk und Kunstwerk !) gedacht. Aus diesem Grund wird sein theoretisches Konzept auch nie wirklich anti-mimetisch im Sinne der programmatischen Abbildungsverachtung moderner Kunst. In formalistischen Kategorien betrachtet bildet auch die Darstellung eines schwarzen Quadrates etwas ab, nämlich ein schwarzes Quadrat, und ein schwarzes Bild läßt sich als ‘Farbphantasie’ analysieren. Das Absehen vom Bereich künstlerischer Intentionen blendet dabei die ikonoklastische Programmatik abstrakter bzw. konkreter Kunst aus, deren Konzeption ohne die formalästhetische Konzentration auf das Kunstwerk als das, was zu sehen ist, undenkbar wäre. Zu Riegl (und Zimmermann) als Vorgeschichte einer modernen Bild-Wissenschaft vgl. L. Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*, S. 42-44, S. 47-51 u. S. 72-79.

⁴⁸² Im Konzept des ‘Motivs’, das in Gestalt von Lotus- und Akanthus-Ornamentik im Zentrum der *Stilfragen* von 1893 steht, orientiert sich Riegl noch deutlich an einem Mimesis-Begriff, der

reproduziert die Produktionsformen der Natur, genauer gesagt: Er reproduziert das, was ihm als die natürlichen Formgesetze erscheint, um sich ein Bild der Welt beziehungsweise eine Welt zu schaffen, in der er und mit der er leben kann:

„Der Mensch sehnt sich unablässig nach Harmonie. Diese Harmonie sieht er beständig gestört und gefährdet durch die Dinge und Erscheinungen in der Natur, die in beständigem Kampf liegen, unter sich und mit den Menschen. Wäre die Natur wirklich so, wie sie sich im einzelnen seinen Sinnen darstellt, dann würde der Mensch überhaupt niemals zur Harmonie gelangen können. So schafft er sich in seinen Kunstwerken eine Anschauung von der Natur, die ihn von der permanenten Unruhe befreit, indem er denkt, die Natur sei besser, als sie aussieht. Er sucht Ordnung in das scheinbare Chaos zu bringen, den rohen Zufall zu beseitigen, dem er sonst wehrlos preisgegeben wäre. [...] Die beruhigende Naturanschauung schafft sich der Mensch also in seiner Vorstellung. Dies betrifft das Verhältnis des Menschen zu allen Dingen in dieser Welt ohne Ausnahme. Also nicht bloß das Verhältnis des Menschen zur Natur außer dem Menschen, was wir im engeren Sinne Naturanschauung nennen, sondern auch das Verhältnis vom Menschen zum Menschen, was wir als Sittlichkeitsanschauung bezeichnen. Mit einem Wort können wir alles zusammen als Weltanschauung bezeichnen. Wie sich nun die Natur in ihrem eigensten Wesen, nicht in ihrer vereinzelt sinnfälligen Erscheinung in der Vorstellung des Menschen malt, so drängt es ihn dieselbe auch greifbar vor Augen zu sehen. Dies ist im letzten Grunde die Wurzel alles Kunstschaffens. Wir dürfen also unsere Definition jetzt ergänzen: Kunstschaffen ist Wettschaffen mit der Natur zum Ausdruck einer harmonischen Weltanschauung.“⁴⁸³

Kunst ist in diesem Konzept immer gleichzeitig naturalistisch und idealistisch. Naturalistisch, weil es als Formenkörper nur die Natur gibt.⁴⁸⁴ Idealistisch, weil es innerhalb des Kunstwillens selbst dann nicht um eine tatsächliche Nachahmung der Natur geht, wenn im üblichen Sinn naturalistische beziehungsweise realistische Kunst gemacht wird, sondern immer um die Darstellung des jeweiligen ‘Weltbildes’.⁴⁸⁵ Mit der Historisierung des Naturbegriffs radikalisiert Riegl das dynamische Potential der traditionellen ‘natura naturans’-Mimesis. Die jeweilige zeitgenössische Naturauffassung, die in der Moderne vor allem von den Naturwis-

mit einem lebensweltlichen Gegenstandsbegriff operiert. In der *Historischen Grammatik der bildenden Künste* steht ‘Motiv’ zwar systematisch noch gleichberechtigt neben ‘Form’ (im Sinne von haptischem Volumen) und ‘Fläche’. Innerhalb einer biologischen Terminologie bedeutet der Begriff aber schon primär abstrakte geometrische Formen; vgl. a.a.O., S. 75-89 u. S. 247-257.

⁴⁸³A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, S. 216f.

⁴⁸⁴„Über diese Natur und Welt, von welcher der Mensch einen integrierenden Bestandteil bildet, kann er nicht hinaus. In seinem Kunstschaffen ist er unentrinnbar an Vorbilder aus der Natur gebunden: [...] Insofern haben also diejenigen Recht, die da behaupten, das menschliche Kunstschaffen wäre überhaupt niemals ein anderes gewesen als ein naturalistisches.“ (A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, S. 215.)

⁴⁸⁵„Der Mensch schafft in der Kunst die Natur so wieder, wie er sie gerne haben möchte, ja wie sie in seiner Vorstellung tatsächlich ist. [...] Jetzt begreift sich auch, wie man sagen konnte: alles menschliche Kunstschaffen ist jederzeit ein idealistisches gewesen.“ (A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, S. 216.)

senschaften bestimmt ist, bleibt als autonomer, aber paralleler Teil der Weltanschauung für das Kunstwollen präsent. Dies schließt auch die Naturauffassung des Kunsthistorikers ein. Die hermeneutische Unvermeidlichkeit, das naturwissenschaftliche Wissen um 1900 in die eigene kunsthistorische Begriffsbildung miteinzubeziehen, schließt daher die Übernahme des Wahrheitsanspruchs der modernen Naturwissenschaft nicht mit ein. Gegenstand des Kunstwollens ist die sinnliche Wahrnehmung und ihre ästhetische Formierung in ein harmonisches Weltbild. Für die deskriptive Terminologie der basalen Formen bezieht sich Riegl natürlicherweise auch auf die Naturwissenschaften, aber auf einer sehr allgemeinen Ebene: Die zwei Pole, zwischen und von denen das Weltbild des Menschen – im wörtlichsten Sinne – erzeugt wird, sind in der allgemeinsten beziehungsweise basalsten Formulierung Riegls das einzelne isolierte Element und das aus Übergängen bestehende Ganze.⁴⁸⁶ Kunsthistorisch relevant und als formale Beziehung ausgedrückt handelt es sich auf der Ebene der Objekte um ‘Form’ und ‘Fläche’, auf der Wahrnehmungsebene um ‘haptisch’ und ‘optisch’ sowie auf der Darstellungs- und Rezeptionsebene um ‘objektiv’-‘subjektiv’ und ‘idealistisch’-‘naturalistisch’.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶Die zeitgenössischen Naturwissenschaften spielen für Riegl als erkenntnistheoretische und methodologische Problemreflexion eine Rolle; vgl. A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk I*, S. 56-64. Zu Physik und Chemie als für Riegl paradigmatische Naturwissenschaften vgl. Hans Jürgen Sproß, *Die Naturauffassung bei Alois Riegl und Josef Strzygowski*, [XXX] S. 95-107. Als von Riegl rezipierte Autoren nennt Sproß Hermann von Helmholtz, Emil Du Bois-Reymond und Ernst Mach. M.E. verfehlt Sproß die Funktion, die Riegls Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften hat, wenn er hauptsächlich naturwissenschaftliche Inhalte u. Argumente bei Riegl aufammelt. Für ein autonomes Feld ästhetischer Praxis hat Naturwissenschaft keine kausale bzw. legitimierende Bedeutung. Die Riegl unterstellte Gleichsetzung seiner Grundbegriffen mit Naturgesetzen unterschätzt die zeitgenössische Diskussion um den epistemologisch-methodologischen Stellenwert des Naturgesetz-Konzepts. Sie wiederholt den Fehler, den sie Riegl vorwirft, Naturgesetze für natürliche Objekte zu halten. Zu Riegl als unkritischem Naturwissenschaftsadepten vgl. neben H.J. Sproß (a.a.O) L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 30 u. S. 44; H. Bauer, *Kunsthistorik*, S. 78f. u. W. Kemp, *Alois Riegl (1858-1905)*, S. 40f., der den Vorwurf der Naturwissenschaftsgläubigkeit Riegls aber auf die *Zeit der Historischen Grammatik der bildenden Künste* (1898/99) beschränkt.

⁴⁸⁷Dieses mit verschiedenen Beschreibungsebenen und deren Verknüpfungsmöglichkeiten operierende Begriffssystem wird von Riegl über mehrere Stufen er- und ausgearbeitet. Die verschiedenen Phasen der Theoriebildung sind m.E. aber weniger signifikant als die schon sehr schnell feststehende ‘transzendentalformalistische’ Grundfigur; zur Kohärenz in der Theoriegenese vgl. M. Kemp, *Alois Riegl (1858-1905)*, S. 51. Kemp richtet sich damit gegen die selbst wieder sehr ‘rieglesk’ anmutende stilistische Einteilung von Riegls wissenschaftlicher Biographie (philologisch-historisch, naturalistisch, idealistisch) seit H. Sedlmayer, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, S. XXXII-XXXIII. Einen neuen Datierungsvorschlag aufgrund verbreiteter Materialbasis liefert Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, S. XIX-XXII. Vor allem das Verhältnis von *Spätromischer Kunstindustrie* und *Das holländische Gruppenporträt* wird häufig als qualitativer Sprung von einer reduktionistischen formalistischen, d.h. anti-narrativen bzw. anti-inhaltlichen Theorie zu einem mehr kunstadäquaten, weil die Form-Inhalt-Relation innovativ (als Kunstwerk-Betrachter-Verhältnis) formulierenden implizit anti-formalistischen Konzept interpretiert. Der Vorwurf des inhaltlichen Reduktionismus

Die Polarität der Wahrnehmung der Natur und der Natur der Wahrnehmung wird von Riegl als anthropologische Konstante verstanden. Die Formulierung in spezifisch (formal-)ästhetischen Begriffen stellt das Kunstwollen gleichzeitig in die Tradition der idealistischen Begriffsdoppel⁴⁸⁸: Außer der Unterscheidung von ‘haptisch’ und ‘optisch’ finden sich alle Differenzen in Hegels *Ästhetik*. Selbst diese wohl direkt von Zimmermanns Unterscheidung von Tastbild und Gesichtsbild abgeleitete Opposition hat eine idealistische Vergangenheit.⁴⁸⁹ Die aus der Sinnesphysiologie der Aufklärung stammende Unterscheidung von Hand und Auge als den zwei kategorisch unterschiedenen Weltzugängen wendet Herder auf die von Lessing im *Laokoon* vorgenommene semiotische Differenzierung des von Winckelmann formulierten Kunst - und Werkkonzeptes an. Aus der Unterscheidung in die statischen, mit natürlichen Zeichen arbeitenden bildenden Künste und die dynamische, auf künstlichen Zeichen beruhende Literatur wird eine Binnendifferenzierung der bildenden Kunst: Plastik und Malerei werden Hand und Auge als verschiedenen Rezeptionsorganen zugewiesen und mit spezifischen sinnlichen beziehungsweise formalen Qualitäten ausgestattet. In der Plastik erfährt der Betrachter die Einzelfigur als objektive Realität, in der Malerei dagegen erfährt er die subjektive Erscheinung der Dinge. Gattungs- und individualhistorisch geht der Erfahrung des Sehens beziehungsweise des Malerischen die plastische Erfahrung voraus.⁴⁹⁰ Schon bei Herder dient die sinnesphysiologische Herleitung des traditi-

(d.h. der Ignoranz) an formalistische Kunsttheorien reduziert diese selbst auf ihr gehaltsästhetisches Zerrbild.

⁴⁸⁸Riegl adaptiert die idealistischen Begriffspaare formalästhetisch. Aus dialektischen Begriffen werden Terme zweistelliger Relationen, die Zimmermanns Aprioris der Empfindungs- und Wahrnehmungsformen in für die kunsthistorische Analyse operable Begriffe umwandeln; vgl. L. Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*, S. 70f. Wiesing geht auf die terminologische Herkunft von Riegls ‘transzendentalformalistischen’ Kategorien, die er aus Gründen der eigenen Systematik auf die Differenz ‘malerisch-linear’ reduziert, aus der idealistischen Ästhetik nicht ein. Was er zu Riegls Ausklammerung von Zimmermanns Schönheitsbegriff sagt, läßt sich auch auf die Transformation der hegelschen Dialektik beziehen: ‘Stil’ statt einer transsubjektiv gedachten ‘Schönheit’ und ‘Stil’ statt einer transsubjektiv gedachten ‘Wahrheit’.

⁴⁸⁹Eine Vergangenheit, die ihr durch die Apriorisierung in einen Formbegriff von Zimmermann natürlich ausgetrieben worden ist; vgl. Kap. 4.1.1. Zimmermanns Ästhetik als Formwissenschaft: Kunst ohne Geschichte und die historischen ‘Manieren des Vorstellens’ – Kunstgeschichte als historische Kunstkritik.

⁴⁹⁰„Ist diese [die Malerei, CD] die Kunst fürs Auge, und ists wahr, daß das Auge nur *Fläche*, und *Alles* wie Fläche, wie Bild empfindet: so ist das Werk der Malerei [...] eine *Bildertafel*, auf der die Schöpfung des Künstlers wie Traum da steht, in der Alles also auf dem *Anschein*, auf dem *Nebeneinander* beruhet. [...] Die Bilderei arbeitet *in einander*, Ein lebendes, Ein *Werk* voll Seele, das *da sei* und daure.“ (Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778), S. 477, in: *Werke*, hg. v. Wolfgang Pross, Bd. II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, München: 1987, S. 465-542.) Zu Herders Abbildung von Phylogenese auf Ontogenese als Abbildung von Ästhetik auf Geschichtsphilosophie vgl. Hans Adler; *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg: 1990, S. 124f. u. S. 165-172.

onellen akademischen Gattungssystems der Begründung einer Ästhetik, die nicht nur den antiken Formenkanon in der menschlichen Wahrnehmungsapparatur naturalisiert, sondern mit der Übernahme von Winckelmanns antiker Statue auch dessen idealistische Hermeneutik weiterschreibt.⁴⁹¹ In den geschichtsphilosophischen Ästhetiken des deutschen Idealismus, methodisch am weitgehendsten und einflußreichsten formuliert in Hegels *Ästhetik*, erhält die Differenz von klassischer Plastik und romantischer, d.h. moderner Malerei endgültig ihre genetisch-historische Formulierung.⁴⁹²

Nicht als Grenzwerte gestalterischer und rezeptiver Möglichkeiten verstanden, sondern auf der Ebene des historischen Verlaufs betrachtet, den Riegl mit seinen kunsthistorischen Grundbegriffen konstruiert, scheint das Verhältnis zu klassischen geschichtsphilosophischen Konstruktionen eindeutig: Mit der Aufgabe des idealen Gehaltes transformiert Riegls Stilgeschichte die Dialektik von (Selbst-)Bewußtsein und Vergegenständlichung in einen naturgesetzlichen Ablauf, der als zwanghafter universaler Schematismus der Formgenese die gesamte europäisch-asiatische Kunstgeschichte auf eine (modernistische) Linie bringt. Von der strengen geometrischen Formen- und über- beziehungsweise vor-individuellen Figurenauffassung der altägyptischen Kunst geht die Entwicklung zur idealisierenden Darstellung wirklicher Körper in der klassischen Antike, die sich dann zu einem immer stärkeren Naturalismus der Darstellung bei gleichzeitiger Säkularisierung von Kunst wandelt. Sie gipfelt vorläufig in der die Gesetze der physikalischen und physio-psychologischen Optik zur Darstellung bringenden Kunst des späten 19. Jahrhunderts.⁴⁹³

Riegl knüpft an die zentrale deutsche Tradition bewußt an, die Kunstgeschichte produziert, weil sie Ästhetik als Geschichtsphilosophie und Geschichts-

Die theologisch-metaphysischen Hintergrundannahmen von Herders 'ganzheitlicher Anthropologie' blendet Adler systematisch aus, sodaß Herder als eine Art Antipode der idealistischen Ästhetik erscheint, nicht als einer ihrer Vertreter.

⁴⁹¹Zu Herders idealistischer und normativierender Umarbeitung der sensualistischen und empiristischen Sinnenskonzepte, vgl. Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Die lebendige Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München: 1998, v.a. S. 99-102; u. Ulrike Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen: 2000, S. 254-266.

⁴⁹²Den Gang der sinnesphysiologischen bzw. wahrnehmungspsychologischen Begründung idealistischer Ästhetik und Hermeneutik von Herder über die 'Einfühlungsästhetik' des 19. Jhdts., mit deren Verfechtern sich Robert Zimmermann auseinandersetzt, und gegen die sich Riegl in Gestalt der Semperianer und Fechnerianer noch wendet, zu Rilke und Döblin rekonstruiert Georg Baumgart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen: 1995. Die kunsthistorische Version der 'Einfühlungsästhetik' lokalisiert Baumgart bei Heinrich Wölfflin, der üblicherweise als der Vertreter einer formalistischen Kunstgeschichte neben Riegl eingeordnet wird; vgl. a.a.O., S. 139-148.

⁴⁹³So rigoros konstruiert Riegl die Universalgeschichte der Kunst nur in der *Historischen Grammatik der bildenden Künste* durch.

philosophie als Ästhetik betreibt. Die anthropologische Fundierung der Kunstproduktion im Kunstwollen, dessen Gegenstand im ursprünglichen Sinne ästhetisch ist, weil auf die sinnliche Wahrnehmung bezogen, ermöglicht mit der Ausklammerung der idealen Inhalte ein Unterlaufen der Dichotomie von abstraktem Stil-Konzept und empirischer Formenvielfalt, von der die klassische idealistische kunsthistorische Hermeneutik Winckelmanns gezeichnet ist:

„Was Winckelmann zum ersten Kunsthistoriker gemacht hat, ist sein ausgesprochenes Streben nach Fixierung und Heraushebung des Gemeinsamen, das er in sämtlichen von ihm untersuchten antiken Kunstwerken vorhanden vorfand. Nicht die Existenz des einzelnen Kunstwerkes um seiner selbst willen hat ihn interessiert, sondern die Existenz eben jenes Gemeinsamen, das alle einzelnen Werke untereinander verknüpfte und zu einem höheren, wenn auch nur begrifflichen Ganzen vereinigte. So wurde Winckelmann der Urheber des ersten Stilbegriffes: desjenigen von der klassischen Kunst. Als bloßer Begriff hat er allerdings keine objektive, sinnlich wahrnehmbare Realität: darin berührt sich die Kunstgeschichte Winckelmanns mit der abstrakten Ästhetik. Aber alle die Elemente des Begriffes sind doch als Empfindungen in den einzelnen empirischen Kunstwerken sinnlich wahrnehmbar vorhanden, wenn auch mit anderen, außerhalb des Begriffes liegenden Elementen untrennbar verbunden: und darin berührt sich Winckelmanns Kunstgeschichte mit der Welt der Erfahrungstatsachen. Kunstgeschichte als Wissenschaft hat also seit Winckelmann zum obersten Ziele, die Kunsterscheinungen durch Heraushebung der ihnen gemeinsamen Merkmale untereinander zu verknüpfen und sie im Wege der also gewonnenen Erkenntnis in unser Bewußtsein einzuführen.“⁴⁹⁴

Riegl rekonstruiert Winckelmanns hermeneutische Methode als proto-formalistisches Verfahren. Dessen idealistische Ästhetik, die dem klassischen antiken Formenkanon mit dem idealistischen Gehalt auch erst seine hermeneutisch zu erschließende Gestalt gibt, wird an den spezifischen Charakter der behandelten Epoche zurückgebunden, an das Klassische. Winckelmanns Rekonstruktion des Kunstwollens der antiken Kunst als „[] edle Einfalt und [] stille Größe“, als Idealisierung des und Abstraktion vom Naturvorbild erfaßt das Wesentliche ihrer formaler Gestaltung, wie es Riegl in der *Historischen Grammatik der bildenden Künste* beschreibt:

„Welche Gestalt die einzig mögliche war, sobald der Mensch zur Einsicht von seiner relativen Überlegenheit über alle Naturschöpfungen gelangt war, kann nicht zweifelhaft sein: nur die menschliche Gestalt durfte einer dem Menschen überlegenen Gewalt würdig erscheinen. So kam es zum anthropomorphischen Polytheismus, wie ihn die Griechen aufs Vollkommenste ausgebildet haben. Die Naturgewalten sind hienach Menschen wie wir, aber ohne unsere Schönheitsfehler und ohne Sterblichkeit.

Wie stellt sich unter der Herrschaft solcher Vorstellungen die Kunst als Wettschaffen mit der Natur dar? Zeigt die Naturerscheinung dem menschlichen Auge nur das

⁴⁹⁴ Alois Riegl, Eine neue Kunstgeschichte, S. 43f. In: A. Riegl, Gesammelte Aufsätze, hg. v. Karl M. Swoboda, Augsburg u. Wien: 1929, S. 43-50.

Unwesentliche, Zufällige, Vergängliche daran, so schafft die Kunst dafür das Wesentliche, Bedeutsame, Ewige. [...] Solange dies das Ziel aller bildenden Kunst gewesen ist, mußten daher folgende zwei Grundsätze unbedingt zu Recht bestehen.

a. Nur das Vollkommene hat ein Anrecht auf künstlerische Existenz. [...]

b. Dieses Vollkommene ist nur ein Sinnfälliges, d.h. Körperliches, kein Geistiges. Eine geistige Vollkommenheit, unabhängig von der körperlichen, kennt die antike Kunst nicht. [...] Die geistigen Funktionen des Menschen sind mit seinen leiblichen untrennbar verbunden, in einem schönen Körper ist eine schöne Seele wohnend gedacht, welcher letzteren Begriff aber überhaupt erst den vorgeschrittenen Stadien der antiken Entwicklung angehört.

2. Die Höhe [Riegl teilt die antike Kunst in drei Stufen, „Werden“ in der ägyptischen Kunst, „Höhe“ in der klassischen griechischen Antike, „Zerfall“ im Hellenismus und der römischen Kunst; CD:]

Sie wird gebildet durch die griechische Kunst der voralexandrinischen Zeit. Die Schlacken einer primitiven Anschauung [...] erscheinen hier entfernt, aber andererseits auch schon der Keim gelegt zu künftiger Zersetzung. Noch ist zwar das leiblich Vollkommene, d.i. das Schöne, das Hauptpostulat der Kunst, aber allmählich beginnt schon eine leise Individualisierung. Diese Individualisierung bezieht sich freilich zunächst nur auf das Leibliche: Zeus erscheint so als bärtiger Mann im besten Mannesalter, Aphrodite als junges Weib in vollerblühten sinnlichen Reizen, doch ist damit schon eine zufällige Beimischung gegeben, die dem Begriffe des absoluten Vollkommenen, Allgemein-Typischen, Ewigen zuwiderlief. Aber auch der sinnende Ausdruck in den Köpfen der meisten attischen Götterbilder barg einen Keim zu künftiger seelischer Individualisierung, die dem anderen Hauptpostulate der antiken Weltanschauung, der absoluten Einheit von Materie und Geist, gefährlich werden mußte. Denn auch das Sinnliche ist etwas Zufälliges; allerdings ist es andererseits unter allen Gesichtsausdrücken der mindest momentane, und darum haben ihn die Griechen unbewußt zum Symbol des Ewig-Geistigen gemacht.⁴⁹⁵

Was Winckelmann rekonstruiert, ist in Riegls Kurzfassung von dessen Stilgeschichte weniger die reale formale Gestaltung der antiken Kunstwerke, als die klassische Weltanschauung. Die methodische Priorität und visuelle Fakten konstituierende Kraft, die in seiner idealistischen Hermeneutik und Ästhetik den idealen Gehalten zukommen, liefert trotz der Abgehobenheit von den ästhetischen Phänomenen eine angemessene Beschreibung des antiken Kunstvollens. Diese Angemessenheit wird durch die Kongruenz der dem hermeneutischen Verfahren zugrundeliegenden ästhetischen Theorie mit der das ästhetische Produktionsverfahren bestimmenden Naturauffassung gestiftet. Insoweit Winckelmann die antike Statue als ihre eigene Theorie versteht, versteht er sie richtig. Als Verkörperung einer Theorie über Kunst und Natur drängt er die „einzelnen realen Kunstwerke“⁴⁹⁶ in eine illustrative Funktion. Im strengen Sinne der von Riegl explizierten „Kunstgeschichte als Wissenschaft“⁴⁹⁷ genügt Winckelmann also trotz des hermeneutischen Erfolges nicht dem kunstwissenschaftlichen Anspruch. Seine Erfas-

⁴⁹⁵ A. Riegl, Historische Grammatik der bildenden Künste, S. 25f.

⁴⁹⁶ A. Riegl, Eine neue Kunstgeschichte, S. 44.

⁴⁹⁷ A. Riegl, Eine neue Kunstgeschichte, S. 44.

sung ästhetischer Empfindungen ist durch die Priorität des Inhalts gegenüber der Formrelation gekennzeichnet. Abstraktion und Idealisierung als formale Gestaltungsmittel kommen Winckelmann in den Blick, weil sie zentrale Begriffe der antiken ästhetischen Theorie sind. Die formale Analyse des einzelnen Kunstwerks bleibt auf diesen illustrativen Zusammenhang beschränkt. Als eigenständige kunsthistorische Methode, die das Material, den in der antiken Kunst verwendeten Satz an Gestaltungsformen, liefert, von dem aus die gestalterischen Prinzipien des klassischen Stils erst sicher erschlossen werden können, existiert sie in Winckelmanns hermeneutischer Kunstgeschichte nicht. Riegl rekonstruiert das antike Kunstwollen aus den Kunstwerken, Winckelmann geht fast den umgekehrten Weg.⁴⁹⁸

Riegl formuliert in seiner kleinen wissenschaftsgeschichtlichen Rekonstruktion seines eigenen theoretischen und methodischen Ansatzes bei Winckelmann die offensichtliche Differenz zwischen dessen idealistischer Hermeneutik des Stils und der formalästhetischen Stilgeschichte als mehr historisches denn theoretisches Problem. Winckelmanns Vermengung von abstrakter ästhetischer Reflexion und Begriffsbildung mit empirischer formalästhetischer Forschung hängt mit seiner historischen Position als Begründer der wissenschaftlichen Kunstgeschichte zusammen, die weder einzelne Kunstwerke noch einzelne Künstler zum Gegenstand hat, sondern formale Strukturen und deren empirischen sowie epistemischen Bedingungen.⁴⁹⁹ Die weitere Geschichte der Disziplin schildert Riegl als von dieser methodischen Dichotomie geprägt. Nach Winckelmann dominiert die Aufnahme der gesamten europäischen Kunstgeschichte in ein Epochen- und Entwicklungsschema, das sich vor allem an den äußerlichen Kriterien der biographischen Daten von Künstlern und der Entstehungszeit von Kunstwerken orientiert: Antike, Mittelalter, Renaissance, Barock.⁵⁰⁰ Diese Katalogisierung

⁴⁹⁸Die klassische antike Kunst ist von Riegl nicht zum Gegenstand einer selbständigen Untersuchung gemacht worden. Die relativ ausführliche Kurzcharakteristik in der *Historischen Grammatik der bildenden Künste*, die neben der zitierten allgemein weltanschaulichen Bestimmung eine detaillierte Beschreibung der klassischen Form(en) beinhaltet, ist seine Version des klassischen Kunstwollens. Für die eigene kunsthistorische Forschung interessiert Riegl die klassische Antike als das, was in der spätantiken Kunstproduktion als eigenständigem Stil förmlich dekonstruiert wird. Bei Winckelmann ist die spätantike Kunst im strengen Sinn kein Stil mehr, sondern sogar im Verhältnis zum hellenistischen Spätstil der frühen Kaiserzeit nur noch technischer, ästhetischer und moralischer Verfall.

⁴⁹⁹Zur Bewertung von Riegls Winckelmann-Verständnis als schlichter Fehlinterpretation, die durch das Projizieren der eigenen theoretischen und methodischen Perspektive auf Winckelmanns dogmatische Ästhetik zu erklären ist, merkwürdigerweise aber das hermeneutische Verfahren Winckelmanns ziemlich angemessen erfasst, vgl. H. B. Busse, *Kunst und Wissenschaft*, S. 44-49.

⁵⁰⁰„[...] so kam es zur Unterscheidung von Stilperioden, in denen wir gleichsam die Grundpfeiler des aufzuführenden kunstgeschichtlichen Gebäudes zu erblicken haben. Den ersten Pfeiler hat

verliert ihre Glaubwürdigkeit, als sich die Aufdeckungen von falschen Zuschreibungen häufen. Die Um-, Ab- und Neuzuschreibungen von Künstlern und Werken lassen nicht nur die Unterschiede einzelner Stilepochen diffus werden, der gesamte Stilbegriff wird methodisch zweifelhaft. Die eindeutige Datierung und Verortung des einzelnen Kunstwerks, das heißt die Bestimmung auf Grund historischer Dokumente und historisch-philologischer Verfahren, soll dieses Defizit beheben. Gegen die Konstruktion größerer stilistischer beziehungsweise stilistisch begründeter Zusammenhänge herrscht nun grundsätzliches Mißtrauen. Stil- und Epochenkunstgeschichte steht unter dem Verdacht abstrakter, rein theoretischer Spekulation. Diese Konzentration auf das Kunstwerk als einzelne historische Tatsache bedroht aber wiederum die Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte, weil der ästhetische Charakter von Objekten ignoriert wird und die Kunstgeschichte damit ihren Gegenstand, das Kunstwollen und die Geschichte der Kunst, verfehlt.

Das Ausweichen in eine kunsthistorische Hilfswissenschaft, um die methodischen Probleme des Stilbegriffs zu lösen, führt gleichzeitig zu einem für die Formulierung einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte grundlegenden Effekt. Im „Kultus der Einzeltatsachen“⁵⁰¹ wird der normative Aspekt des von Winckelmann und der ‘abstrakten Ästhetik’ formulierten Stilbegriffs zumindest implizit aufgelöst. Die einzelnen Kunstwerke werden vom problematisch gewordenen Schema Antike, Mittelalter, Renaissance, Barock abgelöst, an die Stelle der Erzählung von Erscheinen, Verschwinden und Wiedergeburt der wahren Kunst tritt eine Menge von Kunstwerken, deren Zuordnung auf streng empirischen Kriterien, vor allem chronologischer und lokaler Kontiguität, basiert. Mit dem normativen Stilbegriff wird auch der Kunsthistoriker als Kunstkritiker beziehungsweise Geschmacksrichter verabschiedet. Den Zusammenhang stiftet nicht mehr das selbst schon ästhetische Vermögen des Kunstgeschichte schreibenden Subjekts, – der wissenschaftliche Kunsthistoriker hat keinen Geschmack –,⁵⁰² sondern die positivistischen, am Ideal der Naturwissenschaft modellierten Verfahren der historisch-philologischen Quellenkritik.⁵⁰³ Von Winckelmann bis zu Riegls Gegenwart, in

noch Winckelmann selbst zu errichten begonnen: es ist eben derjenige der klassischen Kunst. Den zweiten Hauptpfeiler sollte die italienische Renaissance bilden; ihm war jedoch die Inangriffnahme des dritten, mittelalterlichen, durch die Romantiker teilweise schon vorangegangenen. Der Zeit nach als letzter Pfeiler wurde die Erforschung der sogenannten malerischen Kunststile, hauptsächlich aus dem 17. Jh., in Angriff genommen. Auf solche Weise waren im Laufe eines Jahrhunderts alle vorhandenen Werke bildender Kunst im großen und ganzen in vier gewaltige, aber wohlumgrenzte Gebiete verteilt worden [...].“ (A. Riegl, Eine neue Kunstgeschichte, S. 44.)

⁵⁰¹ A. Riegl, Naturwerk und Kunstwerk I, S. 54.

⁵⁰² Vgl. M. Dvorák, Alois Riegl, S. 285.

⁵⁰³ Zur Bedeutung einer gründlichen Ausbildung in den historischen und philologischen Hilfswis-

der die „hilfswissenschaftliche Richtung der Kunstgeschichte“⁵⁰⁴ trotz methodischem Unbehagen über den mangelnden ästhetischen und konzeptionellen Zusammenhang dominiert, hat die Kunstgeschichte ihre möglichen methodischen Extrempositionen durchlaufen. In dieser historischen Position wird eine theoretische und methodische Neubestimmung dessen, was Kunstgeschichte als Wissenschaft ist, möglich und notwendig: Sie differenziert sich in einen synthetischen und in einen analytischen Weg. Synthetische Kunsthistoriker setzen auf der Ebene des „einzelnen Kunstwerke[s] und seiner tieferen Erkenntnis“⁵⁰⁵ an und versuchen durch die Bestimmung der Kunstwerk übergreifenden formalen Merkmale die Grundlage für allgemeinere ästhetisch-kunsthistorische Aussagen zu schaffen. Die Formulierung von so etwas wie dem weltanschaulichen Stil einer gesamten Epoche, die Konstitution kulturgeschichtlicher Epochen generell ist das „äußerste ideale Ziel“⁵⁰⁶ der synthetischen Kunstgeschichte. Der analytische Kunsthistoriker dagegen setzt die Identität von bildender Kunst und allgemeiner kultureller Situation voraus. Von hier aus nimmt er Zuschreibungen vor und versucht die kulturelle Entwicklung aus einem oder als ein einheitliches Prinzip zu erklären.⁵⁰⁷

Riegls idealtypische Rekonstruktion der Geschichte der Kunstgeschichte als Durchlaufen gegensätzlicher methodischer Optionen im Aufsatz *Eine neue Kunstgeschichte*⁵⁰⁸ kommt (fast) ohne die polemischen Spitzen gegen philologische Pedanterie und spekulatives Geschwätz aus, die er in die auch wissenschafts- und theoriepolitischen Auseinandersetzungen der Einleitung zur *Spätromischen Kunstindustrie* und den Aufsätzen *Naturwerk und Kunstwerk I* einflicht.⁵⁰⁹ Die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin ist selbst historischer Gegenstand, dem gegenüber das Gefallen oder Mißfallen des betrachtenden Subjekts unmaßgeblich ist.⁵¹⁰ Mit dieser Historisierung der eigenen methodischen Position schließt Riegl sich an Winkelmanns Stilbegriff an, in dessen Formulierung seine

senschaften für die ‘Wiener Schule’ und deren positivistischer Ausrichtung, vgl. J. v. Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, S. 155-181. Zu ihrer Integration in das kunsthistorische Kurrikulum, s. S. 158f.

⁵⁰⁴A. Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, S. 46.

⁵⁰⁵Ebd.

⁵⁰⁶A. Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, S. 47.

⁵⁰⁷Vgl. A. Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, S. 48. Die synthetische Kunstgeschichte ist die eigentliche kunstwissenschaftliche, sie verfährt induktiv. Die analytische Kunstgeschichte verfährt deduktiv von schon feststehenden Stil- oder Epochenbegriffen aus und befriedigt vor allem das Bedürfnis von kunsthistorischen Laien (wie z.B. Künstlern) nach Überblick. Dieser Überblick ist selbst Produkt eines ästhetischen Vermögens.

⁵⁰⁸Vgl. A. Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, S. 44-48.

⁵⁰⁹Vgl. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, S. 8f. sowie A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk I*, S. 52-59.

⁵¹⁰Vgl. A. Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, S. 46.

die Disziplin begründende Tat besteht, und formuliert gleichzeitig die fundamentale theoretische Differenz als eine Art wissenschaftsgeschichtliche Notwendigkeit: Erst nach der Ausarbeitung der beiden gegensätzlichen Positionen ‘abstrakte geschichtsphilosophische Ästhetik’ und ‘historisch-empirische Kunstphilologie’, deren gemeinsames theoretisches Fundament, das Postulat eines wie auch immer gearteten Zusammenhangs verschiedener Kunstwerke (‘Stil’ als reiner Begriff und ‘Stil’ als lokale und/oder personale Schule), von Riegl betont wird,⁵¹¹ ist eine wissenschafts- und erkenntnistheoretische Begründung der Kunstgeschichte aus dem Stilbegriff möglich. Seine normativ-idealistischen Elemente wie auch die rein chronologisch-topographischen werden als nicht-ästhetisch ausgeschlossen, die beiden nicht-kunsthistorischen Versionen des Stilbegriffs immanente Idee von künstlerischem beziehungsweise gestalterischem Zusammenhang wird ästhetisch und wissenschaftstheoretisch konzeptualisiert. Der Begriff ‘Stil’ wandelt sich von einem abstrakten „ohne objektive, sinnlich wahrnehmbare Realität“⁵¹² zu einem erkenntnisleitenden Begriff, der die ästhetische Wahrnehmung erst ermöglicht. Der Zusammenhang der ‘Kunsterscheinungen’, den er erfaßt, hat eine objektive Realität als rekonstruktive Leistung des erkennenden Bewußtseins, er existiert nicht auf der Ebene der Dinge. Selbst die historisch-philologische genaue Orts- und Zeitbestimmung des einzelnen Kunstwerks, die die empirische Konkretheit der Dinge zu erfassen meint und nur objektive Kontiguität gelten läßt, erzeugt die kunsthistorische Ordnung der Dinge, die Bestimmung von Lehrer-Schüler- und Werkstatt-Verhältnissen, als Produkt des kunsthistorischen Erkenntnissubjekts.⁵¹³ Im Verzicht auf einen allgemeineren Stilbegriff zugunsten der philologischen Arbeit am konkreten Objekt ersetzt der Kunsthistoriker als Hilfswissenschaftler die erkenntnistheoretische und methodologische Begründung eines genuin kunsthisto-

⁵¹¹Die Zusammengehörigkeit der beiden kunsthistorischen Verfahren zeigt sich selbst in der Phase programmatischer Ablehnung jedes ästhetisch begründeten Zusammenhangs als empirisch haltlose philosophische Spekulation, in der aber immer weiter mit Qualitätsurteilen operiert wird. Die theoriefeindliche Haltung der historisch-philologischen Kunstgeschichte macht die Grundlage, von der aus diese Urteile gefällt werden, unsichtbar und damit unangreifbar; vgl. A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk I*, S. 53f. Die implizite praktische Ästhetik ist im stärkeren Maße normativ als die offene theoretische Ästhetik der Philosophen.

⁵¹²A. Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, S. 44.

⁵¹³„Der eine ist der synthetische, der vom einzelnen Kunstwerke und seiner tieferen Erkenntnis ausgeht und insofern noch unmittelbar an die Methode der bisherigen hilfswissenschaftlichen Forschung anknüpft, aber die trennenden Merkmale gegenüber anderen Kunstwerken nicht ausnahmslos, wie bisher, in Untersuchung zieht, sondern nur die wesentlichen, augenfälligeren darunter berücksichtigt, die verwirrende Überzahl der minder wesentlichen aber überschlägt, was zur natürlichen Folge haben muß, daß die verbindenden Merkmale dem Forscher nun reiner und ungetrübter entgegentreten. Es handelt sich sozusagen um eine Ökonomie der Forschungsmomente, wodurch ein leichteres Aufsteigen vom Einzelnen zum Allgemeinen ermöglicht werden soll.“ (A. Riegl, *Eine neue Kunstgeschichte*, S. 47.)

rischen Konzeptes von Stil durch die Realität des einzelnen Dinges. Auch der programmatische Widerstand gegen die Theorie ist eine erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Begründung des eigenen kunsthistorischen Vorgehens. Sie besteht in einem methodologischen Kurzschluß, der nicht Kunstgeschichte, sondern eine historische Hilfswissenschaft produziert und ästhetische Normen zementiert.

Riegl positioniert die wissenschaftliche Kunstgeschichte theoretisch und methodisch zwischen den beiden Gegensätzen, die die Pole der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung bilden. Die Rückbesinnung auf den Gründungshero leitet die Neubestimmung der wissenschaftlichen Aufgaben der Disziplin ein. Winckelmann begründet die Kunstgeschichte als Wissenschaft. Er löst ihre grundlegende hermeneutische Aporie, in der abstrakte Spekulation über Kunst und philologische Kleinarbeit am empirischen Kunstwerk methodisch miteinander vermittelt werden müssen, durch den spezifischen Forschungsgegenstand auf. Die antike Kunst beziehungsweise der klassische Stil beinhaltet selbst schon eine ästhetisch-theoretische Lösung des traditionellen epistemologischen Problems. Hinter den chaotischen phänomenalen Einzelheiten steht eine ewige, durch Maß und Zahl bestimmte ästhetische Ordnung, die sich im menschlichen Körper paradigmatisch realisiert. Winckelmann rekonstruiert dieses der antiken Kunst eingeschriebene Modell, das klassische Kunstwollen, aber nicht als eine bestimmte historische Formation des universalen Kunstwollens, sondern als Wesen der Kunst. Die klassischen Idealisierungs- und Abstraktionstechniken, die den antiken Formenkanon des Körpers produzieren, interessieren in Winckelmanns idealistischer Hermeneutik nicht primär als gestalterische und ästhetische Verfahren, sondern als Modell idealer Sinnproduktion. Mit der Historisierung von Winckelmanns hermeneutischem Ansatz, – in Riegls Darstellung bestimmt Winckelmann nicht nur den Stilbegriff der klassischen Kunst, sondern er stellt auch den klassischen Stil der wissenschaftlichen Kunstgeschichte dar –, wird dessen idealistisch-normatives Element im spezifischen historischen Gegenstand der kunstwissenschaftlichen Erschließung eingeklammert. Produkt dieser Operation ist Kunstgeschichte, die ihren Gegenstand in den ästhetisch-gestalterischen Merkmalen, der Form beziehungsweise der Gestaltung von Kunstwerken hat. In der Analyse dieser formalen Zusammenhänge rekonstruiert die Kunsthistorikerin in einem sehr wörtlichen Sinn historische Bilder der Welt.

5. Zusammenfassung

Winckelmann begründet die Kunstgeschichte nicht deswegen als wissenschaftliche Disziplin, weil er der erste ist, der eine Kunstgeschichte schreibt. Er wurde zur kanonischen Gründungsfigur, weil er das zentrale Problem der wissenschaftlichen Kunstgeschichte auftauchen lässt: das spannungsvolle Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und philologischer Detailforschung, von historiographischen Konzepten und ästhetischen Objekten. Winckelmanns Statuenbeschreibungen lassen sich als einer der frühesten Formulierungen des Dilemmas der wissenschaftlichen Kunstgeschichte interpretieren. Zugespitzt lautet es: Verfehlt die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst nicht die Kunst an der Kunst?

Winckelmann lässt dieses disziplinäre Grundproblem auftauchen, in dem er es löst: mit Stil. Für Winckelmann stellt Stil auf zwei verschiedenen Ebenen die zentrale Kategorie dar: Zum einen auf der Ebene seiner Gegenstände, der antiken Kunstwerke, zum andern auf der Ebene des eigenen Textes. Dabei geht die Auseinandersetzung mit Stil als Problem des eigenen Schreibens und dem des Schreibens über Kunstwerke generell der Formulierung von Stil als theoretischem Konzept und methodischem Prinzip der Kunstgeschichte voraus.

Das Differenzmerkmal des Winckelmannschen Textes über die Antike gegenüber zeitgenössischen antiquarischen Werken ist von Beginn an der Stil. Für Winckelmann ist der eigene Text selbst ein ästhetischer Gegenstand, d.h. er muss denselben ästhetischen Normen genügen, denen die antiken Statuen als idealen Kunstwerken entsprechen. Begründet ist diese neue Auffassung vom richtigen antiquarischen Text im alten rhetorischen Gebot der Angemessenheit gegenüber dem Gegenstand und in einer anderen Auffassung vom Gegenstand dieses Textes: Für Winckelmann ist die antike Statue primär Verkörperung des idealen Kunstwerks und nicht mehr eine Spezialform der antiken Schriftquellen, dem klassischen Gegenstand der philologisch-antiquarischen Arbeit.

Winckelmann gewinnt diese „neue“ Sicht auf einen alten Gegenstand humanistisch-aufklärerischer Gelehrsamkeit aus einer dezidiert konservativen Position heraus: Als Intervention in die Querelle des Anciens et des Modernes auf der Seite der Anciens lassen die Dresdner Schriften an der absolute Vorbildlichkeit und Vorrangigkeit der Antike für die Moderne keine Zweifel. Im Gegensatz zu traditionellen antiquarischen Schriften führt seine „Argumentation“ weniger über Belege aus den antiken Quellen, sondern über die Evidenz. Die Statue wird zum Modell des Textes. „Edle Einfalt und stille Größe“ als ethisch-ästhetisches Konzept der griechischen Kunst wird von Winckelmann in den „Gedancken über die

Nachahmung der griechischen Werke“ nicht in der typischen gelehrten Stellenkompilation und -explikation belegt, sondern in der Form einer kleinen griechischen Kulturgeschichte (nach-)erzählt. Sie gipfelt in der berühmten Beschreibung des Laocoon Belvedere. So wird der Leserin die einzigartige ideale Qualität der griechischen Kunst und Kultur vor Augen gestellt. Winckelmann restauriert die alte Größe der antiken Kunst in seinen Dresdner Schriften, indem er ihre ästhetische Vorbildlichkeit zur ästhetischen Erfahrung des Textes macht.

In seinem idealistischen Nachahmungsbegriff fasst Winckelmann das neue Verhältnis von Antiquar, antiker Skulptur und antiquarischem Text zusammen. Er erklärt ihn an der Arbeit des antiken Bildhauers des Laocoon: Dieser schafft die ideale Statue, in dem er von Fleisch und Stein gemäß der geistig erfahrenen Idee von Schönheit und Größe abstrahiert. Vom Betrachter wird dieselbe Abstraktionsleistung verlangt: In der sinnlichen Präsenz der Statue das Ideal zu schauen - eben „edle Einfalt und stille Größe“, und nicht auf der quasi fleischlich-sinnlichen Ebene von technischer Virtuosität und körperlicher Schönheit stehen zu bleiben. Er muss die Sichtbarkeit des Statuenkörpers und die Unsichtbarkeit des Ideals miteinander vermitteln. Dem jeweiligen Statuenkörper wird das Ideal somit immer neu eingeschrieben.

Abstraktion und Idealisierung sind die Eigenschaften, die nach Winckelmann die griechische Kunst sowohl stilistisch als auch thematisch ausmachen. Nur diese Reduktion auf das Wesentliche, Eigenschaftslosigkeit als Stil, macht die antike Kunst mit der Skulptur als ihrer eigentlichen Form zur paradigmatischen Kunst. Dafür eine angemessene Darstellungsform und Schreibweise zu finden ist das Stil-Problem der Dresdner Schriften. Seine Lösung liegt in der Transformation von Winckelmanns ganzer Gelehrsamkeit in einen Prosa-Stil, der seinem klassizistisch-idealistischen Kunstkonzept gehorcht und gleichzeitig auch avancierten zeitgenössischen Forderungen an Lesbarkeit und ästhetischer Qualität entspricht. Aus einem antiquarischen Problem wird die griechische Skulptur so zu einer lebendigen ästhetischen Erfahrung. Umgekehrt wird die wirkliche Erfahrung des Kunstwerks zur Grundlage und Legitimationsquelle für die wissenschaftliche Auseinandersetzung. Eine Verschränkung, die Winckelmanns Laocoon-Beschreibung im Nachhinein selbst in einiges Zwielflicht rückt, denn er hat dieses erste Meisterstück seiner neuen Hermeneutik der Antike ohne Anschauung der wirklichen Skulptur verfasst. Winckelmann ist also nicht der Erste, der antike Skulpturen wirklich anschaut, sondern er findet für die ästhetische Relevanz antiker Kunst in der Moderne eine neue, wirkungsvolle Darstellung. Auch Winckelmann sieht nur, was er weiß, aber er weiß etwas anderes als seine antiquarischen

Kollegen.

Winckelmanns quasi in innerer Anschauung gewonnene Definition der griechischen Skulptur als „edle Einfalt und stille Größe“ bildet die Grundlage für die Entwicklung eines Stil-Konzeptes, das den römischen Statuenwald lichtet und in eine sinnvolle, ästhetische Form bringt: in die „Geschichte der Kunst des Alterthums,.. Das monolithische Ideal des Laocoons der Dresdner Schriften wird von Winckelmann anhand der drei berühmtesten Statuen des Belvedere-Hofes, dem Torso, dem Laocoon und dem Apollo Belvedere, in einen basalen Formenkanon differenziert. Dieser Formenkanon folgt der Abstraktionslogik, die Winckelmann schon in den Dresdner Schriften formuliert hat: Je „unbezeichneter“ (so Winckelmanns Formulierung) die einzelnen Formen einer Skulptur (Gliedermaßen, Muskelpartien, Faltenwurf etc.) bzw. die gesamte Skulptur sind, desto höher ist ihr Idealisierungsgrad. Die Binnendifferenzierung des Ideals ermöglicht zum einen die Errichtung einer Typologie von Körperformen und Themen (Menschen, Heroen und Halbgötter, Götter), zum anderen die Anordnung dieser Formen als einer genetischen Abfolge von Stilen (älterer Stil, hoher Stil, schöner Stil, Stil der Nachahmer). Erst Winckelmanns normatives ästhetisches Ideal erschließt den antiken Statuencorpus in Rom als antike Kunstgeschichte, in der sich das Ideal der Kunst realisiert und wieder verliert.

Dass Winckelmann mit seiner Kunstgeschichte als Stilgeschichte das Fundament zur Kunstgeschichte als Wissenschaft und hermeneutischer Methode legt, war bis weit ins 19. Jahrhundert keineswegs ausgemacht. Erst die methodischen Überlegungen von Robert Zimmermann und Alois Riegl zu einer Kunstgeschichte, in der der Kunst derselbe Stellenwert zukommt wie der Geschichte, haben Winckelmanns Kunstgeschichte auch methodisch in die moderne Kunstwissenschaft eingeführt. Ihrer Auseinandersetzung mit Winckelmann und einer idealistischen Kunstgeschichte und Ästhetik geht das letzte Kapitel der Arbeit nach.

6. Literatur

- [Art.] Riegl, Alois. In: Bettenhausen, Peter, Feist Peter H., Fork, Christine (Hg.), Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 200 Porträts deutschsprachiger Autoren aus 4 Jahrhunderten, Stuttgart, Weimar: 1999, S. 323-326.
- Adler; Hans, Die Prägung des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder, Hamburg: 1990.
- Althaus, Hans, Laokoon. Stoff und Form, Bern: 1968.
- Alpers, Svetlana, The Art of Describing. Dutch Art in the 17th century, London: 1989 (1. Auflage 1983).
- Andreae, Bernd, Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten, Frankfurt/Main: 1991
- Arburg, Hans Georg von, Das Kunstwerk als Freund. Eine Leitidee Winckelmanns mit Folgen für die frühe Kunstgeschichte, In: Ingen, Ferdinand von; Juraneck, Christian (Hg.), Ars et Amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher, Amsterdam u.a., S. 503-533.
- Badt, Kurt, Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln: 1971.
- Bätschmann, Oskar, Belebung durch Bewunderung. Pygmalion als Modell der Kunstrezeption. In: Mathias Mayer, Gerhard Neumann (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg i. Brsg.: 1997, S. 325-370.
- Bätschmann, Oskar, Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen. In: Boehm, Gottfried, Pfothner, Hellmut (Hg.), Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, München: 1995, S. 279-311.
- Baeumer, Max L., Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts. In: Th. Gaethgens (Hg.), Johann Joachim Winckelmann. 1717-1768, S. 195-219.
- Baeumler, Alfred, Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Mit einem Nachwort zum Neudruck, Darmstadt: ²1967 (Reprographischer Nachdruck Halle 1923).
- Baldinucci, Filippo, Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini, Florenz 1682, ed. S. S. Ludovici, Mailand: 1948.

- Bauer, Hermann, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, 2., verb. u. erw. Aufl., München: 1979.
- Bauer, Hermann, *Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden*. In: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp u.a. (Hg.): *Kunstgeschichte*, S. 151-168.
- Bauer, Roger, *Der Idealismus und seine Gegner in Österreich*, Heidelberg: 1966.
- Baumecker, Gottfried, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik mit Benutzung der Pariser Manuskripte*, Berlin: 1933.
- Baumgartner, Marcel, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Köln: 1998 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek Bd. 10).
- Braungart, Georg, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen: 1995.
- Belting, Hans, Dilly, Heinrich, Kemp, Wolfgang, Sauerländer, Willibald, Warnke, Martin (Hg.), *Kunstgeschichte Eine Einführung*, Berlin: 3. durchgesehn. u. erw. Auflage., 1988.
- Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München: 1995.
- Bieber, Margarete, *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery*, überarb. u. vergr. Auflage, Detroit: 1967.
- Blackall, Eric, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700-1775*, Stuttgart: 1966.
- Boehm, Gottfried, *Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften*, In: M. Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Reflexion. Theorie. Methode*, hg. v. G. Boehm, S. 7-41.
- Boehm, Gottfried, *Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers ›Die Form der Zeit‹*, S. 20-22. In: Kubler, G., *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, S. 7-26.
- Brummer, Hans Henrik, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm: 1970.
- Busse, Hans Berthold, *Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft bei Riegl, Wölfflin und Dvorák*,

- Mittenwald: 1981.
- Calvie, Alain, Les sources francaises de la formule de Winckelmann „Edle Einfalt, stille Größe“. In: Cahiers d'Etudes germaniques, 21, 1991, S. 99-111.
- Campe, Rüdiger, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen: 1990.
- Clausberg, Karl, Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Eine komparatistisches Kapitel Kunstwissenschaft. In: Werner Hofmann, Martin Warnke (Hg.), Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Bd. 2, Hamburg: 1983, S. 151-180.
- Davies, Whitney, Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History. In: Journal of Homosexuality, Bd. 27, Hft.1/2, 1994, S. 141-159 (Wiederabdruck in Donald Preziosi (Hg.), The Art of Art History: A Critical Anthology, S. 40-51.)
- Décultot, Élisabeth, Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, Paris: 1999.
- Décultot, Élisabeth, Winckelmann Naturaliste. L'Histoire naturelle et la naissance de l'histoire de l'art. In: Dix-Huitième Siècle 31, 1999, S. 179-194.
- DeJean, Joan, Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle, Chicago: 1997.
- De Lauretis, Theresa, Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität, Frankfurt/Main: 1999.
- De Piles, Roger, Cours de Peinture par Principes, Paris: 1708.
- De Piles, Roger, Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres, Paris: 1681.
- Derks, Paul, Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850, Berlin: 1990.
- Detering, Heinrich, Das offenen Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Man, Göttingen: 1994.
- Dilly, Heinrich, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt/Main: 1979.
- Dilly, Heinrich, Heinrich Wölfflin und Fritz Strich. In: König, Christoph, Lämmert, Eberhard (Hg.), Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis

- 1925, Frankfurt/Main: 1993, S. 265-285.
- Disselkamp, Martin, Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom, Tübingen: 1993.
- Dittmann, Lorenz (Hg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, Stuttgart: 1985.
- Dittmann, Lorenz, Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München: 1967.
- Dittmann, Lorenz, Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte. In: Dittmann, L. (Hg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, S. 51-88.
- van Dolen, Hein, Mord in Triest. Der Tod von Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) aus einer neuen Sicht. Stendal: 1998 (Akzidenzen 10. Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft).
- Dvorák, Max, Alois Riegl. In: Dvorák, Max., Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München: 1929, S. 279-298.
- Eberlein, Johann Konrad, Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode. In: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp u.a. (Hg.): Kunstgeschichte, S. 169-190.
- von Einem, Herbert, Winckelmann und die Wissenschaft der Kunstgeschichte. In: Thomas W. Gaetgens (Hg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, S. 315-326.
- Espagne, Michel, Winckelmanns Pariser Werkstatt. Schreibverfahren und Image-Konstruktion. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 105, 1986, S. 83-107.
- Espagne, Michel, „Le style est l'homme même.“ *A priori* esthétique et écriture scientifique chez Buffon et Winckelmann. In: Almuth Grésillon u. Michael Werner (Hg.), Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits, Paris: 1985, S. 51-67.
- Feyerabend, Paul, Wissenschaft als Kunst. Eine Diskussion der Rieglschen Kunsttheorie verbunden mit dem Versuch, sie auf die Wissenschaften anzuwenden. In: Paul Feyerabend, Wissenschaft als Kunst, Frankfurt/Main: 1984, S. 15-84.
- Fohrmann, Jürgen, Voßkamp, Wilhelm (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, Stuttgart, Weimar: 1994.

- Fontius, Martin, Winckelmann und die französische Aufklärung. In: Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst, 1, 1968, S. 1-27.
- Foucault, Michel, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/Main: ¹²1994.
- Foucault, Michel, Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann, Frankfurt/Main: 1994.
- Foucault, Michel, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, Frankfurt/Main: ⁶1992.
- Foucault, Michel, Der „Anti-Ödipus“ – eine Einführung in eine neue Lebenskunst. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: 1990, S. 429-433.
- Foucault, Michel, Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.), Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung, Stuttgart: 1998, S. 43-71.
- [Foucault, Michel], Die Rückkehr der Moral. Michel Foucault im Gespräch über die Frage des Subjekts und den antiken Stil der Existenz. In: Taz, 27.04.1990, S. 15f.
- Fréart de Chantelou, Pierre, Journal du voyage du Cavalier Bernin en France (1665), hg. v. L. Lalanne, Paris: 1885.
- Fried, Michael, Antiquity Now! Reading Winckelmann on Imitation. In: October 37, 1986, S. 87-97.
- Fuchs, R. H., Dutch Painting, London: 1978 (Reprint 1996).
- Fuhrmann, Manfred, Winckelmann, ein deutsches Symbol. In: Neue Rundschau 83,I (1972) , S. 265-283.
- Gadamer, Hans Georg, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: 1986.
- Gaethgens, Thomas (Hg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, Hamburg: 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert, Bd. 7).
- Germer, Stefan, Kunst-Macht-Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV., München: 1997.

- Gombrich, Ernst, Style. In: D. Preziosi (Hg.), *The Art of Art History*, S. 150-163.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich, Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich, Pfeiffer, Ludwig K. (Hg.), *Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurs-elementes*, Frankfurt/Main: 1986, S. 726-788.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, 'Klassik ist Klassik, eine bewundernswerte Sicherheit des Nichts'? oder: Funktionen der französischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts nach Siebzehnhundert. In: Fritz Nies, Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München: 1985 (Romanistisches Kolloquium Bd. 3), S. 441-494.
- Hafner, German, Die Laokoon-Gruppen. Ein gordischer Knoten, hg. v. Bernard Andreae für die Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Stuttgart: 1992 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz; Jg. 1992, Nr. 5).
- Haskell, Francis, Penny, Nicholas, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven, London: ⁴1994.
- Hatfield, Henry C., *Winckelmann and His German Critics 1755-1781*, New York: 1943.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik*, hg. v. Friedrich Bassenge, 2 Bde., Berlin: 1985.
- Henckmann, Wolfhart, Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik. In: A. Hoeschen, L. Schneider (Hg.), *Herbarts Kultursystem*, S. 231-258.
- Henckmann, Wolfhart, Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft. In: L. Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, S. 274-334.
- Henn, Claudia, *Simplizität, Naivetät, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland 1674-1771*, Zürich: 1974.
- Herbart, Johann Friedrich, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Textkritisch revidierte Ausgabe mit einer Einleitung*, Hg. v. Wolfhart Henckmann, Hamburg: 1993.
- Herbart, Johann Friedrich, Über philosophisches Studium. In: Johann Friedrich Herbart, *Sämtliche Werke, in chronologischer Reihenfolge* hg. v. Karl Kehrbach u. Otto Flügel, Bd. 1, Langensalza: 1892, S. 227-296.

- Herder, Johann Gottfried, Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. In: Johann Gottfried Herder: Werke. Hg. v. Wolfgang Pross. Bd. 2: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, München: 1987, S. 465-542.
- Herder, Johann Gottfried Herder, Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maasgabe neuerer Schriften. In: Herders Sämmtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 3, Berlin: 1878.
- Herder, Johann Gottfried, Denkmal Johann Joachim Winckelmann. In: Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann, S. 31-62.
- Heres, Gerald, Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmans, Berlin, Leipzig: 1991.
- Herman, Jost, Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart: 1965.
- Heyne, Christian Gottlob, Lobschrift auf Winckelmann. In: Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann. Mit Einführung und Erläuterungen v. A. Schulz, hg. v. der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Berlin: 1963, S. 17-28.
- Hoeschen, Andreas, Gegenstand, Relation und System im ‚ästhetischen Formalismus‘. In: A. Hoeschen, L. Schneider (Hg.), Herbarts Kultursystem, S. 297-316.
- Hoeschen, Andreas, Schneider Lothar (Hg.), Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert, Würzburg: 2001.
- Hoeschen, Andreas, Schneider, Lothar, Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus. Einleitung in: Herbarts ‚Kultursystem‘ – Die Bedeutung des Herbartianismus für die Grundlegung und Entwicklung der Wissenschaft im 19. Jahrhundert. In: Hoeschen, A., Schneider, L. (Hg.), Herbarts Kultursystem, S. 9-21.
- Holert, Holert, Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, München: 1998.
- Holly, Michael Ann, Spirits and Ghosts in the Historiography of Art. In: Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (Hg.), The Subject of Art History, Cambridge, New York: 1998, S. 52-71.
- Imdahl, Max, Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion. Theorie. Methode, hg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt/Main: 1985.

- Imdahl, Max, *Bildbegriff und Epochenbewußtsein?* In: M. Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: Reflexion. Theorie. Methode, S. 518-557.
- Imdahl, Max, *Kunstgeschichtliche Exkurse zu Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes**. In: Perrault, Ch., *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, S. 65-79.
- Iversen, Margaret, *Alois Riegl and the Aesthetics of Disintegration*. In: Ganz, Peter (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden: 1991, S. 439-451.
- Jäger, Georg, *Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne*. In: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)*, Graz: 1982. (Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Österreichische Kulturgeschichte und dem Ludwig Boltzmann-Institut für Österreichische Literaturforschung hg. v. Herbert Zeman).
- Jauß, Hans Robert, *Geschichte der Kunst und Historie*. In: Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main: 1970, S. 208-251.
- Jauß, Hans Robert, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ›Querelle des Anciens et des Modernes‹*. In: Perrault, Ch., *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, S. 8-64.
- Jones, Roger, Penny, Nicholas, Raphael, New Haven u. London: 1983.
- Justi, Carl, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3 Bde., hg. v. Walter Rehm, Köln: ⁵1956.
- Käfer, Markus, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg: 1986.
- Käfer, Markus, *Zu Winckelmanns 'Homo-Imagination, Homoerotik, Homosexualität'*, In: *Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft* Hft. 59, 1996, S. 36f.
- Kauffmann, Hans, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin: 1970.
- Kemp, Wolfgang, *Alois Riegl (1858-1905)*. In: Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin: 1990, S. 37-60.
- Kimpel, Dieter, *Bericht über neuere Forschungsergebnisse 1955-1964*. In: E. A. Blackall, *Die Entdeckung des Deutschen zur Literatursprache*, S. 479-523.
- Kirchner, Thomas, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*,

- Mainz: 1991.
- Knabe, Paul-Ernst, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf: 1972.
- Köhnke, Klaus Christian, Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus. Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus, Frankfurt/Main: 1993.
- Körner, Hans, Auf der Suche nach der „wahren Einheit“. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München: 1988.
- Kopp, Detlev, (Deutsche) Philologie und Erziehungssystem. In: Fohrmann, J., Voßkamp, W. (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, Stuttgart, Weimar: 1994, S. 669-741.
- Koschorke, Albrecht, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München: 1999.
- Krauss, Werner, Der Streit der Altertumsfreunde mit den Anhängern der Moderne und die Entstehung des geschichtlichen Weltbilds. In: Werner Krauss, Hans Kortum (Hg.), Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts, Berlin: 1966, S. IX-LX.
- Kreuzer, Ingrid, Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein, Berlin: 1959 (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 1959).
- Kubler, George, Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt/Main: 1982.
- Kunze, Kunze, Das Florentiner Nachlaßheft Winckelmanns. In: Il Manoscritto Fiorentino di J.J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript, hg. u. komm. v. Max Kunze, Florenz: 1994, S. 211-243.
- Lepénies, Wolf, Johann Joachim Winckelmann. Kunst- und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert. In: Th. Gaethgens (Hg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, S. 221-237.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Lessing, Gotthold Ephraim, Werke, hg. v. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit K. Eibl, H. Göbel, K.S. Guthke, G. Hillen, A. von Schirnding u. J. Schönert, 8 Bde., Bd. 6: Kunsttheoretische und Kunsthistori-

- sche Schriften, bearb. v. Albert von Schirnding, München: 1974, S. 7-187.
- Lombard, André, L'Abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742), Paris: 1913.
- Luhmann, Niklas, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main: 1995.
- Maek-Gérard, Eva, Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. In: Herbert Beck, Peter C. Pol (Hg.), Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, Berlin: 1982, S. 3-58.
- Mannheim, Karl, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation. In: Mannheim, Karl, Wissenssoziologie. Auswahl aus seinem Werk, hg. u. eingl. v. Kurt H. Wolff, Neuwied, Berlin: 1964, S. 91-154.
- Marchand, Suzanne L., Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany. 1750-1970, Princeton: 1996.
- Martin, John Rupert, Baroque, London: 1977 (Reprint London 1991).
- Mayer, Hans, Außenseiter, Frankfurt/Main: 1981.
- Meinecke, Friedrich, Die Entstehung des Historismus, hg. u. eingeleitet v. Carl Hinrichs, München: 1959 (Friedrich Meinecke, Werke Bd. 3).
- Menninghaus, Wilfried, Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt/Main: 1999.
- Montaigne, Michel de, Essays. In: Michel Montaigne, Œuvres complètes, hg. v. Albert Thibaudet u. Maurice Rat, Paris: 1962 (Bibliothèque de la Pléiade Bd. 14), S. 10-1097.
- Mülder-Bach, Inka , Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert, München: 1998.
- Miller, Norbert, Winckelmann und der Griechenstreit. In: Gaethgens, Th. (Hg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, S. 239-264.
- Nachtsheim, Stephan, Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920, Berlin: 1984 (Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung, hg. v. Stephan Waetzold, Bd. 7).
- Nesselrath, Arnold, La stanza d'Eliodoro. In: Raffaello nell'appartamento di Giulio II. e Leone X., hg. v. Edizioni Musei Vaticani, Mailand: 1993, S. 203-245.

- Nicolai, Friedrich, [Rezension]. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, I, 1757, S. 332-347.
- Nisbet, H. B., Laocoon in Germany: The Reception of the Group since Winckelmann, in: Oxford German Studies, Bd. 10, 1979, S. 22-63.
- Oesterle, Guenter, »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente«. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Herbert Beck (Hg.), Ideal und Wirklichkeit in der Bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin: 1984, S. 119-139.
- Olin, Margaret, Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art, University Park: 1992.
- Pagnini, Cesare (Hg.), Mordakte Winckelmann. Die Originalakten des Kriminalprozesses gegen den Mörder Johann Joachim Winckelmanns (Triest 1768), übersetzt und kommentiert v. Heinrich Alexander Stoll, Berlin: 1965 (Jahresgabe 1965 der Winckelmann-Gesellschaft Stendal).
- Panofsky, Erwin, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. verbesserte Auflage, Berlin: 1960.
- Panofsky, Erwin, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, zusammengestellt u. herausgegeben v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin: 1964.
- Panofsky, Erwin, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“. In: Panofsky, E., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft S. 60-67.
- Panofsky, Erwin, Epilog. Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten. Eindrücke eines versprengten Europäers, In: Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln: 1978, S. 378-406.
- Perrault, Charles, Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, München: 1967 (Reprographischer Nachdruck der vierbändigen Originalausgabe Paris 1688-1697).
- Pevsner, Nikolaus, Academies of Art. Past and Present, New York: 1973 (Reprint Ausgabe 1940).
- Pfotenhauer, Helmut, Evidenzverheißungen. Klassizismus und „Weimarer Klassik“ im europäischen Vergleich. In: Helmut Pfotenhauer, Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik, Tübingen: 1991,

S. 137-156.

- Pfotenhauer, Helmut; Bernauer, Markus; Miller, Norbert u. Mitarbeit v. Thomas Franke (Hg.), Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, Frankfurt/Main: 1995 (Bibliothek der Kunstliteratur Bd. 2).
- Pfotenhauer, Helmut; Franke, Thomas, Johann Joachm Winckelmann. Gedancken über die Nachahmung. Struktur und Gehalt. In: Pfotenhauer, H., Bernauer, M., Miller N. (Hg.), Frühklassizismus. Position und Opposition, S. 368-392.
- Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln: 1986.
- Podro, Michael, The Critical Historians of Art, New Haven, London: 1982.
- Podro, Michael, 'Riegl, Alois'. In: Jane Turner (Hg.), Grove Dictionary of Art, Bd. 26, London, New York: 1996, S. 369f.
- Poggi, Poggi, Am Beginn des Psychologismusstreites in der deutschen Philosophie. In: A. Hoeschen, L. Schneider, Herbarts Kultursystem, S. 135-148.
- Potts, Alex, Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History, New Haven, London: 1994.
- Preziosi, Donald (Hg.), The Art of Art History: A Critical Anthology, Oxford: 1998.
- Preziosi, Donald, Art History: Making the Visible Legible, S. 14f. In: D. Preziosi (Hg.), The Art of Art History: A Critical Anthology, S. 13-18.
- Puttfarken, Thomas, Roger de Piles' Theory of Art, New Haven u. London: 1985.
- Rebel, Ernst, Nachahmung zwischen Authentizität und Wahrheit. In: Körner, Hans, Peres, Constanze u.a. (Hg.), Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts, Hildesheim u.a.: 1986, S. 306-331.
- Rehm, Walter, Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens, Bern, München: 1968.
- Rehm, Walter, Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung, München: 1951.
- Richter, Simon, Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain, Detroit: 1992.
- Richter, Simon, McGrath, Patrick, Representing Homosexuality: Winckelmann and the Aesthetics of Friendship. In: Monatshefte Bd. 86, Hft. 1, 1994, S. 45-58.

- Riegl, Alois, Spättrömische Kunstindustrie, Wien: ²1927 (Reprint Darmstadt 1992).
- Riegl, Alois, Das holländische Gruppenporträt, hg. v. Karl M. Swoboda, 2. Bde., Wien: 1931.
- Riegl, Alois, Historische Grammatik der bildenden Künste, aus dem Nachlaß hg. v. Karl M. Swoboda u. Otto Pächt, Graz u. Köln: 1966.
- Riegl, A., Gesammelte Aufsätze, hg. v. Karl M. Swoboda, Augsburg, Wien: 1929
- Riegl, Alois, Kunstgeschichte und Universalgeschichte (1898). In: A. Riegl, Gesammelte Aufsätze, S. 4-9.
- Riegl, Alois, Eine neue Kunstgeschichte. Über C. Gurlitt, Geschichte der Kunst, 1901 (1902). In: Riegl, A., Gesammelte Aufsätze, S. 43-50.
- Riegl, Alois, Naturwerk und Kunstwerk I. In: ders., Gesammelte Aufsätze, S. 51-64.
- Riegl, Alois, Naturwerk und Kunstwerk II. In: Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, S. 65-70.
- Riegl, Alois, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung (1903). In: A. Riegl, Gesammelte Aufsätze, S. 144-193.
- Roberts, K.B. u. Tomlinson, D.W., The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustrations, Oxford: 1992.
- Rocheblave, Samuel, Essai sur le Comte de Caylus. L'homme-l'artiste-l'antiquaire, Paris: 1889.
- Rosenblum, Robert, Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton: 1969.
- Rothschuh, Karl E., Physiologie. Der Wandel ihrer Konzepte, Probleme und Methoden vom 16. bis 19. Jahrhundert, Freiburg u. München: 1968.
- Rüsen, Jörn, Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft, Stuttgart: 1976.
- Sauerländer, Willibald, Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle. In: Braun, Roger, Heftrich, Eckhard Heftrich, Koopmann, Helmut, Rasch, Wolfdietrich, Sauerländer, Willibald und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.), Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der

- Jahrhundertwende, Frankfurt/Main: 1974, S. 125-139.
- Schadewaldt, Wolfgang, Winckelmann und Homer. In: Wolfgang Schadewaldt, Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur Neueren Literatur, Bd. 2, Stuttgart: 1960, S. 600-636.
- Schiller, Friedrich, Über das Pathetische. In: Friedrich Schiller, Sämtliche Werke. Hg. v. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert, Bd. 5: Erzählungen. Theoretische Schriften, München: 9. durchges. Aufl. 1993, S. 512-537.
- Schiller, Friedrich, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Schiller, Friedrich, Sämtliche Werke. Bd. 5, S. 570-669.
- von Schlosser, Julius, Randglossen zu einer Stelle Montaignes. In: von Schlosser, J., Vorträge und Aufsätze, Berlin: 1927, S. 213-226.
- von Schlosser, Julius, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. Nebst einem Verzeichnis der Mitglieder bearb. v. Hans Hahnloser, Innsbruck: 1934 (Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Erg.-Bd. XIII, Hft. 2).
- Schnapp, Alain, La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie, Paris: 1993.
- Schneider, Klaus, Natur – Körper – Kleider – Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert, Würzburg, 1994.
- Schneider, Lothar, Reden zwischen Engel und Vieh. Zur rationalen Reformulierung der Rhetorik im Prozess der Aufklärung, Opladen: 1994.
- Schneider, Lothar, Symbol eines Volkes oder Darstellung einer Pathologie? Friedrich Theodor Vischer und Robert Zimmermann zu Shakespeares Hamlet. In: Perraudin, Michael, Koopmann, Helmut (Hg.), Nachmärz und Realismus, Bielefeld 2001 (im Erscheinen).
- Schneider, Lothar, Realismus und formale Ästhetik. In: A. Hoeschen, L. Schneider (Hg.), Herbarts Kultursystem, S. 259-281.
- Schulz, Eberhard Wilhelm, Winckelmanns Schreibart. In: Hans-Joachim Mähl, Eberhard Mannack (Hg.), Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag, Heidelberg: 1981, S. 233-255.
- Sedlmayr, Hans, Die Quintessenz der Lehren Riegls. In: Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, S. XII-XXXIV.

- Seeba, Hinrich C., Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines 'unhistorischen' Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte. In: Deutsche Vierteljahresschrift Bd. 56, 1982, S. 168-201 (Sonderheft „Kultur, Geschichte und Verstehen“).
- Sichtermann, Hellmut, Kulturgeschichte der klassischen Archäologie, München: 1996.
- Sichtermann, Hellmut, Nachtrag. Zu Markus Käfers Literaturbericht. In: Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft, Hft. 60/61, 1997/98, S. 36-41.
- Sproß, Hans Jürgen, Die Naturauffassung bei Alois Riegl und Josef Strzygowski, [XXX]
- Stafford, Barbara, Beauty of the Invisible. Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 43 (1980), S. 65-78.
- Stechow, Wolfgang, „The Love of Antiochus with Faire Stratonice“ in Art. In: Art Bulletin, vol. 27, no. 4, 1945, S. 221-237.
- Stein, K. Heinrich von, Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886 (Reprint Hildesheim 1964).
- Szondi, Peter, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I, hg. v. Senta Metz u. Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt/Main: 1974, S. 13-264.
- Thomé, Horst, Metaphorische Konstruktion der Seele. Zu Herbarts Psychologie und ihren Nachwirkungen. In: A. Hoeschen, L. Schneider (Hg.), Herbarts Kultursystem, S. 69-91.
- Tibal, André, Inventaire des Manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale, Paris: 1911.
- Trautwein, Robert, Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln: 1997.
- Teyssèdre, Bernard, Roger de Piles et les débats sur les coloris au siècle de Louis XIV, Paris: 1957.
- Ueding, Gerd, Steinbrink, Bernd, Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, Stuttgart: 21986.
- Ueding, Gert, Imitatio–perfectio–ornatus. Die rhetorische Grundlegung von Winckelmanns Ästhetik. In: Gérard Raulet, Burghart Schmidt (Hg.), Kritische

- Theorie des Ornaments, Wien u.a.: 1993, S. 45-54.
- Vischer, Friedrich Theodor, Über das Verhältnis von Inhalt und Form der Kunst.
In: Vischer, Friedrich Theodor, Kritische Gänge, hg. v. Robert Vischer, Bd. 4,
München: 2. vermehrte Auflage 1922, S. 198-221.
- Vogl, Joseph, Homogenese. Zur Naturgeschichte des Menschen. In: Hans-Jürgen
Schings (Hg.), Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahr-
hundert. DFG-Symposion 1992, Stuttgart/Weimar: 1994, S. 80-95.
- Vogl, Joseph (Hg.), Poetologien des Wissens um 1800, München: 1999.
- Waetzold, Wilhelm, Deutsche Kunsthistoriker, 2 Bde., Leipzig: 1921.
- Wegmann, Nikolaus, Was heißt einen ›klassischen Text‹ lesen? Philologische
Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung. In: Fohrmann, J., Voß-
kamp, W. (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert,
S. 334-450.
- Weiser, Christian Friedrich, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben, Darm-
stadt: ²1969.
- Wellbery, David, Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Rea-
son, Cambridge: 1984.
- Werckmeister, Otto K., Anhang: Picassos *Guernica* in der Zitadellenkultur. In:
Werckmeister, Otto K., Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in
der Kultur der achtziger Jahre, München, Wien: 1989, S. 157-168.
- Werckmeister, Otto K., [Rez.] Kurt Badt, Eine Wissenschaftslehre der Kunstge-
schichte, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln 1971, 199 S., 15.80. In: Kunst-
chronik Bd. 26, 1973, S. 266-275.
- Wiesing, Lambert, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der
formalen Ästhetik, Reinbek b. Hamburg: 1997.
- White, Hayden, Metahistory. Die historische Einbildungskraft in Europa, Frank-
furt/Main: 1994.
- Wiener, Joseph, Winckelmann und Hippokrates. Zu Winckelmanns naturwissen-
schaftlich-medizinischen Schriften. In: Gymnasium 60, 1953, S. 149-167.
- Winckelmann, Johann Joachim, Reflections on the Imitation of Greek Works in
painting and Sculpture. In: Preziosi, Donald (Hg.), The Art of Art History: A
Critical Anthology, S. 31-39.

- Winckelmann, Johann Joachim, Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hg. v. Walter Rehm u. m. e. Einleitung v. Hellmut Sichtermann, Berlin: 1968.
- Winckelmann, Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. In: J. J. Winckelmann, Kleine Schriften, S. 27-59.
- Winckelmann, Johann Joachim, Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung er griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. In: J. J. Winckelmann, Kleine Schriften, S. 60-89.
- Winckelmann, Johann Joachim, Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken. In: J. J. Winckelmann, Kleine Schriften, S. 97-144.
- Winckelmann, Johann Joachim, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben. In: J. J. Winckelmann, Kleine Schriften, S. 212-233.
- Winckelmann, Johann Joachim, Kunsttheoretische Schriften, Bd. V: Geschichte der Kunst des Alterthums (Faksimile der Ausgabe Dresden: 1764) Baden-Baden 1966.
- [Winckelmann, Johann Joachim], Manoscritto Fiorentino di J.J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript, hg. u. komm. v. Max Kunze, Florenz: 1994.
- Winckelmann, Johann Joachim, Briefe, hg. v. Walther Rehm in Verbindung mit Hans Diepolder, 4 Bde., Berlin: 1952-1957.
- Winckelmann, Johann Joachim, Torso-Beschreibungen. In: Pfotenhauer, H., Bernauer, M., Miller, N. (Hg.), Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, S. 167-185 u. S. 581-590.
- Winckelmann, Johann Joachim, Apollo-Beschreibungen. In: Pfotenhauer, H., Bernauer, M., Miller, N. (Hg.), Frühklassizismus. Position und Opposition, S. 149-166 u. S. 487-491.
- Winckelmann, Johann Joachim, Laokoon-Beschreibungen. In: Pfotenhauer, H., Bernauer, M., Miller, N. (Hg.), Frühklassizismus. Position und Opposition, S. 186-191 u. S. 495-498.
- Winter, Eduard, Der Josephinismus und seine Geschichte. Beiträge zur Geistesge-

- schichte Österreichs. 1740-1848, Brünn, München, Wien: 1943.
- Wittkower, Rudolf, Gian Lorenzo Bernini, London: 1966.
- Wittkower, Rudolf, The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's Preparatory Work, in: Studies in Western Art (Acts of the International Congress of the History of Art), 1963, III, S. 41-50.
- Wyss, Beat, Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik, 3. durchgesehene Auflage, Köln: 1997.
- Zanker, Paul, Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom. In: A. H. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (Hg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung, Berlin: 2000, S. 205-226.
- Zeller, Hans, Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere, Zürich: 1955.
- Zeuch, Ulrike, Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit, Tübingen: 2000.
- Zimmermann, Konrad, Eine Gemäldebeschreibung Winckelmanns, in: Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft 7 (1977), S. 45-67.
- Zimmermann, Robert, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, Wien: 1858.
- Zimmermann, Robert, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft (Ästhetik, zweiter systematischer Theil), Wien: 1865.
- Zimmermann, Robert, Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik, 2 Bde., Wien: 1870.
- Zimmermann, Robert, Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft, In: Zimmermann, R., Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik, Bd. 1: Zur Philosophie, S. 223-265.
- Zimmermann, Robert, Auch ein Wort über Laokoon. In: Zimmermann, R., Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik, Bd. 2: Zur Ästhetik. Studien und Kritiken, S. 359-374.
- Zimmermann, Robert, Die Tempel von Pästum. In: R. Zimmermann, Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik, Bd. 2, S. 374-399
- Zimmermann, Robert, Asmus Carstens, In: R. Zimmermann, Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik, Bd. 2, S. 273-294.

Zimmermann, Robert, Die spekulative Ästhetik und die Kritik In: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Beilage zur Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung Nr. 6, 6. Februar 1854, S. 37-40.

[Zimmermann, Robert], [Rez.] Vischer, Dr. Friedr. Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. 3. Theil: Die Kunstlehre. 2. Abschnitt. Die Künste. 4. Heft: Die Musik, Stuttgart: 1857. In: Litterarisches Centralblatt 1857, Sp. 673-675.

[Zimmermann, Robert], [Rez.] Vischer, Dr. Fr, über das Verhältnis von Form und Inhalt in der Kunst, In: Litterarisches Centralblatt 1859, Sp. 67f.

Erklärung

Ich erkläre, daß ich die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt habe, die in der Dissertation angegeben sind. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.

Christina Dongowski

Gießen, 22. 4. 2001