

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1999)

Heft: 30: Poetik & Rhetorik

Artikel: Les Mystères de l'Art : Winckelmanns Ekphrasis und die Begrifflichkeit der Schönheit

Autor: Fridrich, Raimund

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006555>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les Mystères de l'Art: Winckelmanns Ekphrasis und die Begrifflichkeit der Schönheit

Nicht um eine Begriffsgeschichte der Ekphrasis handelt es sich auf den folgenden Seiten, sondern um die Klärung ihrer Funktion in der ästhetischen Theorie von Johann Joachim Winckelmann. Der Ausgangspunkt unserer Bemerkungen bildet Karl Philipp Moritz' Kritik an Winckelmanns berühmter Apollo-Beschreibung¹. Als Moritz 1788 in Rom den Apollo im Belvedere besichtigt, tut er dies, wie viele Reisende vor und nach ihm, mit der winckelmannschen Beschreibung in der Hand². Doch ihm gefällt nicht, was er liest, oder besser gesagt, er stösst sich daran, dass sich das Gelesene an die Stelle des zu Sehenden setzen möchte. In Moritz' Kritik äussert sich das Unbehagen über Winckelmanns ästhetisierenden Liebhaberdiskurs, der nicht begrifflich genug ist und nur die "wirkliche Schönheit des hohen Götterideals" durch schöne Worte ersetzt. Tatsächlich gibt Winckelmann in dieser Beschreibung oder anderswo in seinem Werk keinen Wesensbegriff der "wirkliche[n] Schönheit" mit dem Moritz zufrieden sein könnte. Dass sich dieser Mangel aber gerade in der Statuenbeschreibung und nicht in der systematischen Ästhetik in der *Geschichte der Kunst*

-
- 1 "Der Genius der Kunst war neben ihm eingeschlummert, da er sie [die Apollobeschreibung R.F.] niederschrieb; und er dachte gewiss mehr an die Schönheit seiner Worte, als an die wirkliche Schönheit des hohen Götterideals, das er beschrieb." Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien*, Werke, hg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Bd. 2, Frankfurt a. Main, 1997, S. 754. Vgl. auch *Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können*, Werke, Bd. 2, S. 1002-1003.
 - 2 Winckelmanns Beschreibungen der Belveder-Statuen, aus dem zweiten Teil der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, sind in einem der populärsten Reiseführer des 18. Jahrhunderts, J.J. Volkmanns *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien* (1770) wörtlich zitiert.

*des Alterthums*³ manifestiert, ist bedeutsam und verlangt nach einer Untersuchung der Ekphrasis bei Winckelmann.

Von Anfang an bietet sich für Winckelmann die Kunstbeschreibung als der Ort an, wo Fragen zur Historizität von Kunst und zur Beschaffenheit von Schönheit erörtert werden können. Etwa sechs Monate nach seiner Ankunft in Rom schreibt er an seinen Gönner Bianconi, dass er begonnen habe die Statuen des Belveder-Hofs im Vatikan zu beschreiben⁴. In seinem Brief äussert er die Überzeugung damit etwas Grosses und Originelles zu vollbringen. Zugleich weist er aber auf die Komplexität hin, die der Beschreibung von Kunst inhärent ist. Die Statuenbeschreibung erhebt in Winckelmanns Verständnis nämlich nicht nur den Anspruch Statuen sprachlich, durch eine intermediale Übersetzung, darzustellen. Eine Beschreibung verlangt auch nach der chronologischen Bestimmung des Gegenstandes in einer "Histoire de l'art" und nach der Entdeckung der "Misteres de l'art", als dessen was die Schönheit eines Kunstwerks ausmacht. Diese Auffassung von Bildbeschreibung, die ein ganzes ästhetisches Programm umfasst, ist originell und findet sich bei keinem seiner Vorgänger oder Nachfolger wieder.

Der rhetorische Begriff der Ekphrasis (oder *descriptio*), nach Lausberg⁵ eine "affektische Figur", die *enargeia* (bzw. *evidentia*) bezweckt und das Publikum mittels der Teichoskopie in die fiktive

3 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums, Erster und zweiter Teil*, Baden-Baden und Strasbourg, 1966. Es handelt sich dabei um einen Faksimile-Druck der Erstausgabe Dresden, 1764 (in der Folge GdK).

4 "J'ai commencé presque en meme tems animé par Mr. Mengs la description des Statues de Belvedere, de l'Apollon, de Laocoon, du pretendu Antinoüs etc. C'est un Ouvrage qui met mon esprit à la torture, mais si je reussis j'ai de quoi me feliciter. Il y aura des pensées originales, des Misteres de l'art, des eclaircissements sur les progrès de l'art chez les Anciens et sur l'age des Sculpteurs dont nous est restée la memoire, par leur stile et meme par les caracteres de leurs noms. Il m'est venuë de là l'idée de travailler à une Histoire de l'Art: j'y ai pensé et j'en cherche les materiaux." Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*. Kritisch-historische Gesamtausgabe in Verbindung mit Hans Diepolder, hg. v. Walther Rehm, Berlin, 1952, S. 242f.

5 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 3. Aufl., Stuttgart, 1990, §§ 289, 294, 538, 810.

Lage eines Augenzeugen versetzen möchte⁶, kann nur bedingt als Vorbild für Winckelmanns Beschreibungen bezeichnet werden. Zwar zielen diese auch auf Anschaulichkeit⁷ und Mimesis. Eine Variantenlektüre der Frühfassungen der Statuenbeschreibungen von Apollo und Torso würde jedoch zeigen, dass sich Anschaulichkeit und mimetische Stimmigkeit bei Winckelmann weitgehend ausschliessen. Die Frage, wie ein Bild beschrieben werden kann, ohne bereits gedeutet zu werden, wie ein Bild durch die Sprache als Objekt eines wissenschaftlichen Diskurses, der vom subjektiven Geschmack unberührt ist, erfasst und wiedergegeben werden kann, ist für die Kunstgeschichte von grundlegender Dringlichkeit. Wie problematisch sie ist, hat etwa Erwin Panofsky gezeigt⁸. Bei Winckelmann ist sie besonders komplex, da sie

6 Zur Begriffsgeschichte von Enargeia zuletzt und äusserst virtuos: Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions, Das Modell der Statue und die Entdeckung der "Darstellung" im 18. Jahrhundert*, München, 1998, S. 104ff.

7 Hans Christoph Buch, *Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München, 1972, S. 19: "Die Lehrbücher der Rhetorik definieren die Beschreibung (*ekphrasis*, *evidentia*) übereinstimmend als eine Form der Rede, die ihren Gegenstand dem Zuhörer unmittelbar anschaulich macht [...], so dass er ihn eher zu sehen als zu hören meint [...], nicht anders, als sei er bei den Vorgängen selbst anwesend. [...] Oberstes Ziel der Beschreibung ist die Anschaulichkeit (*evidentia*, *energeta*), zu deren Verstärkung sich der Redner zahlreicher Kunstgriffe bedient (Gebrauch des Präsens, Formeln wie: 'Stellt euch vor... 'ponite ante oculos' usw.) und den Hörer im Sinne der Teichoskopie (= Mauerschau) zum unmittelbaren Augenzeugen des Geschehens zu machen."

8 Nach Panofsky führt die intermediale Übersetzung zu einer inhaltlichen Inflation, die nur vermieden werden kann, wenn im Kunstwerk zwischen einer Phänomens- und Bedeutungsebene unterschieden wird: "Jede Deskription wird – gewissermassen noch ehe sie überhaupt anfängt – die rein formalen Darstellungsfaktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen; und damit wächst sie bereits, sie mag es machen wie sie will, aus einer rein formalen Sphäre schon in eine Sinnregion hinauf." Erwin Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", in: *Ikongraphie und Ikonologie*, hg. v. Ekkehard Kaemmerling, Köln, 1979, S. 187. Zu einer Kritik von Panofskys logozentrischer Kunsttheorie und der darin enthaltenen "Ideologie der Bildauflösung" vgl. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago und London, 1994, S. 25ff. Vgl. auch Gottfried Boehm, "Über die Grenzen von Bild und Sprache", in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Gottfried Boehm und Helmut

sowohl im ästhetischen, als auch im historischen System innerhalb der *Geschichte der Kunst des Alterthums* auf eine Leerstelle aufmerksam macht, die entsteht, weil Winckelmann auf einen absoluten Schönheitsbegriff verzichtet.

Unser erstes Beispiel, die Beschreibung eines polychromen süditalienischen Kraters zeigt, dass Winckelmanns Beschreibungen stilistisch und inhaltlich zweigleisig verfahren. Die Beschreibung besteht aus zwei separaten Teilen, wovon der erste dem Vasenbild, der zweite dem Gefäss selbst gewidmet ist. Das Bild stellt nach Winckelmann eine "Parodie der Liebe des Jupiters und der Alcmena" dar⁹. Was an der Beschreibung auffällt, ist der Reichtum an präzisen Beobachtungen, die das Bildgeschehen verdeutlichen. Die Aufmerksamkeit mit der Winckelmann die Polychromie von Haut und "Priapus" und Kleidungs-

Pfotenhauer, München, 1995, S. 30: "Das Bedürfnis nach wissenschaftlicher Verifizierbarkeit hat die Kunstgeschichte zu Beschreibungsformen veranlasst, die weniger dem Bild in seiner Gesamtheit, als den signifikanten Einzelaspekten desselben gerecht werden wollten."

- 9 "Alcmene sieht aus einem Fenster, wie diejenigen thaten, welche ihre Gunst feil hatten, oder spröde thun, und sich kostbar machen wollten; das Fenster steht hoch, nach Art der Alten. Jupiter ist verkleidet mit einer bärtigen weissen Maske, der Scheffel (Modius) auf dem Kopfe, wie Serapis, welcher mit der Maske aus einem Stücke ist. Es trägt derselbe eine Leiter, zwischen deren Sprossen er den Kopf hindurch steckt, wie im Begriffe, das Zimmer der Geliebten zu ersteigen. Auf der andern Seite ist Mercurius mit einem dicken Bauche, wie ein Knecht gestaltet, und wie Sofia bey Plautus verkleidet; er hält in der linken Hand seinen Stab gesenkt, als wenn er denselben verbergen wollte, um nicht erkannt zu werden, und in der andern Hand trägt er eine Lampe, welche er gegen das Fenster erhebet, entweder dem Jupiter zu leuchten, oder es zu machen, wie Delphis bey Theocritus zur Simätha sagt, mit der Axt und mit der Lampe, auch mit Feuer Gewalt zu gebrauchen, wenn ihn seine Geliebte nicht einlassen würde. Er hat einen grossen Priapus, welcher auch hier seine Deutung hat, und in den Comödien der Alten band man sich ein grosses Glied von rothem Leder vor. Beyde Figuren haben weissliche Hosen und Strümpfe aus einem Stücke, welche bis auf die Knöchel der Füsse reichen, wie der sitzende Comicus mit einer Maske vor dem Gesicht, in der Villa Matei: denn die Personen in den Comödien der Alten durften nicht ohne Hosen erscheinen. Das Nackende der Figuren ist Fleischfarbe, bis auf den Priapus, welcher dunkel roth ist, so wie die Kleidung der Figuren, und das Kleid der Alcmena ist, mit weissen Sternchen bezeichnet. [...]" GdK, S. 121f.

muster wiedergibt, bezweckt keine rhetorisch verstandene Anschaulichkeit der komischen Szene, sondern einzig und allein die objektive Darstellung eines antiken Vasenbilds. Die Beschreibung unterstützt damit die zwei Abbildungen dieser Szene im Text, indem sie das Geschehen deutet und auf schlecht sichtbare Details hinweist. Dass es Winckelmann in seiner Beschreibung nicht um die Schönheit, sondern um den wissenschaftlichen Informationsgehalt geht, zeigt die Tatsache, dass die Darstellung der Figuren – Winckelmann identifiziert sie als Komödianten – gegen die ideale Ästhetik verstösst. Folglich lässt sich auf diese Beschreibung beziehen, was Winckelmann als das Ziel seines *Sendschreibens von den herculanischen Entdeckungen* nannte. Er schreibe, um “an das Merkwürdigste wiederum zu erinnern, und zugleich zum Unterrichte für andere Reisende, die in einem kurzen Aufenthalte daselbst nicht alles mit völliger Aufmerksamkeit betrachten können”¹⁰.

Der zweite Teil der Beschreibung dieses Objekts ist grundsätzlich verschieden und beginnt mit einer Aussage, die aufhorchen lässt. Winckelmann stellt fest, dass die “Zeichnung auf den mehresten Gefässen [...] so beschaffen [ist], dass die Figuren in einer Zeichnung des Raphaels einen würdigen Platz haben könnten” (GdK 122). Doch der Vergleich zwischen Raphael, dem für Winckelmann bedeutendsten Maler der Renaissance, und einem Vasenbild das zwei Götter als ungestalte Figuren mit entblösten Bäuchen und riesigen roten Genitalien und Alkmene als Prostituierte zeigt, ist schlicht nicht nachvollziehbar. Wie kommt Winckelmann darauf und weshalb verdient dieses Weinmischgefäss überhaupt die Aufmerksamkeit, die ihr Winckelmann zukommen lässt?¹¹ Der zweite Teil der Beschreibung der Parodie ist diejenige Stelle in seinem Werk, wo er sich am ausführlichsten über die Töpferkunst äussert. Erst wenn wir untersuchen, was Winckelmann zur Technik der Vasenmalerei zu sagen hat, wird der Vergleich verständlich. Sein Interesse an griechischen Vasen bringt Winckelmann

10 Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen* (1762), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hg. v. Joseph Eiselein, Donauöschingen, 1825, S. 115.

11 In der ganzen *Geschichte der Kunst* spart Winckelmann mit Abbildungen der Werke, die er beschreibt. Doch hier bildet er eine einfache Vase zweimal ab und beschreibt sie sehr ausführlich.

schon in den *Herculanischen Entdeckungen* mit ihren sinnlichen Qualitäten in Verbindung. Er stellt eine formale Analogie zwischen Gefäß und Körper her, die sich auf den Betrachtungsvorgang selbst stützt. Vergegenwärtigt wird sie durch eine synästhetische Annäherung des Visuellen an das Haptische.

Die Schönheit dieser Gefäße bildet sich durch die sanft geschweiften Linien der Formen, als welche hier, wie an schönen jugendlichen Körpern, mehr anwachsend als vollendet sind, damit unser Auge in völlig halbrunde Umkreise seinen Blick nicht endige, oder in Ecken eingeschränket und auf Spizen angeheftet bleibe. Die süsse Empfindung unserer Augen bei solchen Formen ist wie das Gefühl einer zarten Haut, und unsere Begriffe werden als vom Vereinten, leicht und fasslich¹².

Die "süsse Empfindung" die beim Betrachten der "anwachsenden" Formen entsteht, wird mit der Berührung "einer zarten Haut" verglichen. Selten drückt Winckelmann die erotische Wirkung des Sehens auf den Geschmacks- und Tastsinn so deutlich aus wie hier. Diese Analogie von Betrachtung und erotischer Sinnlichkeit wird in der *Geschichte der Kunst* damit begründet, dass der künstlerische Schöpfungsakt als Imprägnation dargestellt wird:

Dieses Gemalte will fertig und geschwinde gemacht seyn: denn aller gebrannter Thon ziehet, wie ein dürres lechzendes Erdreich den Thau, unverzüglich die Feuchtigkeit aus den Farben und aus dem Pinsel, dass also, wenn die Umrisse nicht schnell mit einem einzigen Striche gezogen werden, im Pinsel nichts, als die Erde, zurückbleibet. (GdK, S. 123)

Winckelmanns Vokabular macht deutlich, dass er die Entstehung eines Gemäldes als sinnlichen Vorgang erlebt. Lechzendes Erdreich, Feuchtigkeit, der Strich des Pinsels in dem nach erfolgter Zeichnung nichts zurückbleibt, zeigen, wie der kreative Schöpfungsakt, dessen "Fertigkeit und Zuversicht" betont ist, das unbeseelte Material verlebendigen kann. Was Winckelmann hier darstellt ist das Wunder Pygmalions als Befruchtung der Materie durch den Pinsel des Malers. Während der Bildinhalt hier sachlich behandelt ist, so als habe er nur wissenschaftliches Interesse, wird der künstlerische Schöpfungsmoment in seiner erotischen Tragweite erfasst.

12 *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen*, S. 189.

In einigen kürzeren Statuenbeschreibungen im ersten Teil der *Geschichte der Kunst* weist Winckelmann deutlicher als anderswo auf die Kunstwahrnehmung und ihr Verhältnis zur schriftlichen Darstellung hin. Dabei spielt die Frage, wie die plastische Schönheit einer Statue in Worte zu fassen ist eine wichtige Rolle. Besonders eindrücklich lässt sich das an der Beschreibung eines geflügelten Genius zeigen. Wie in anderen Beschreibungen "idealer" Kunstwerke löst die Klage über die Unzulänglichkeit der Sprache zur Darstellung von Kunstwerken eine Dynamisierung der imaginierten Wahrnehmung aus.

Hier wünschte ich eine Schönheit beschreiben zu können, dergleichen schwerlich aus Menschlichem Geblüte erzeugt worden: es ist ein geflügelter Genius in der Villa Borghese, in der Grösse eines wohlgemachten Jünglings. Wenn die Einbildung mit dem einzelnen Schönen in der Natur angefüllet, und mit Betrachtung der von Gott ausfliessenden und zu Gott führenden Schönheit beschäftigt, sich im Schlafe die Erscheinung eines Engels bildete, dessen Angesicht von Göttlichem Lichte erleuchtet wäre, mit einer Bildung, die ein Ausfluss der Quelle der höchsten Uebereinstimmung schien, in solcher Gestalt stelle sich der Leser dieses schöne Bild vor. Man könnte sagen, die Natur habe diese Schönheit, mit Genehmhaltung Gottes, nach der Schönheit der Engel gebildet. (GdK, S. 159)

Indem Winckelmann seine Beschreibung des geflügelten Genius mit der Feststellung beginnt, dass er das Kunstwerk gerne beschreiben möchte, impliziert er, dass dies nicht möglich sei, weil die Schönheit nicht menschlich und folglich nicht mit der menschlichen Sprache darstellbar ist¹³. An ihrer Stelle kommt eine Beschreibung zu stehen, die sich im Konjunktiv des "ich wünschte beschreiben zu können" ihre eigene Fähigkeit abspricht. Anstatt zu beschreiben, verweist sie auf das Werk selbst: "[E]s ist ein geflügelter Genius in der Villa Borghese". Damit wird die *descriptio* gleichsam zu einer *inscriptio* im Sinne einer Einschreibung auf dem Kunstwerk¹⁴. Was dann folgt ist eine Aufforde-

13 Die Undarstellbarkeit der Statue erstreckt sich auch auf andere Medien: Winckelmann warnt nämlich in einer Anmerkung, dass die Abbildung dieser Statue in Bernard de Montfaucons *Antiquité expliquée et représentée en figures* "abscheulich" sei und deshalb nicht betrachtet werden solle.

14 Hans Christoph Buch stellt in seiner Studie zur Beschreibungsliteratur fest, dass das lateinische *descriptio* "ursprünglich eine Inschrift oder Aufschrift auf einem Bild, einer Vase, einer Statue" bezeichnet (a.a.O., S. 10).

rung der Phantasie freien Lauf zu lassen und sich einen engelhaften Jüngling vorzustellen, dessen Schönheit zirkulär von Gott kommt und zu Gott hingeht. Winckelmann evoziert kein Bild, sondern ruft zur Vorstellung einer Traumvision auf. Anstatt eine Statue zu sehen zu geben, wird das Sehen selbst zum Thema. Man beachte die Isotopie des Sehens: Einbildung, Betrachtung, Erscheinung, bilden, Angesicht, Licht, erleuchten, Bildung, Bild. Das thematisierte Sehen ist ein völlig selbstbewusstes, allumfassendes Sehen, das zwischen Schlaf und Wachsein situiert ist. Das "Bild" entsteht durch die "Einbildung". Die Beschreibung vermittelt gleichsam einen Medusenblick, der den Betrachter im Akt des imaginativen Sehens fasst und ihn in seinem Strom mitreisst ("angefüllt", "ausfliessenden und zu Gott führenden"). Bei dieser Beschreibung handelt es sich nicht um eine verbale Übertragung einer Statue, mit dem Ziel sie im Geist des Lesers abzubilden, sondern um die Vermittlung von schliesslich gegenstandslosem Sehen¹⁵.

Die Beschreibung einer Bacchusstatue, ist ein anderes Beispiel einer Darstellung von Kunst, die die Wahrnehmung selbst thematisiert:

Ich kann fast nicht ohne Thränen einen verstümmelten Bacchus, welcher neun Palme hoch seyn würde, in der Villa Albani, betrachten, an welchem der Kopf und die Brust, nebst den Armen, fehlen. Es ist derselbe von dem Mittel des Körpers an bis auf die Füße bekleidet, oder besser zu reden, es ist sein Gewand oder Mantel bis unter die Natur herab gesunken, und dieses weitläufige und von Falten reiche Gewand ist zusammengefasst, und dasjenige, was auf die Erde herunter hängen würde, ist über den Zweig eines Baumes geworfen, an welchen die Figur gelehnet stehet; um den Baum hat sich Epheu geschlungen, und die Schlange herum gelegt. Keine einzige Figur giebt einen so hohen Begriff von dem, was Anacreon den Bauch des Bacchus nennet. (GdK, S. 161-162)

Die Beschreibung suggeriert die Gleichzeitigkeit der Betrachtung des Kunstwerks und seiner emotionalen Wirkung auf den Betrachter. Die Augen, mit denen Winckelmann das Kunstwerk betrachtet, sehen zwar scharf, sind aber zugleich von Tränen getrübt. Die Ergriffenheit führt hier aber nicht zu Stummheit, sondern zu einem Blick, der sich immer mehr dem Unterleib nähert, diesen aber eigentlich nie erfasst. Verfolgt

15 Alex Potts zeigt, dass Winckelmann hier vom Enthusiasmus der pietistischen Kirchenlieder beeinflusst ist. Vgl. Alex Potts, *Flesh and the Ideal*, London und New Haven, 1994, S. 167.

man Winckelmanns Blickinszenierung, so entsteht der Eindruck, dass sich die Statue selbst bewegt und sich vor dem Betrachter zu entkleiden beginnt: Bacchus ist bekleidet – “oder besser zu reden” – “dieses weitläufige und von Falten reiche Gewand” liegt am Boden. Vom “Gewand” geht der Blick auf den Baum über, an den sich Bacchus lehnt, von diesem schliesslich auf Efeu und Schlange, die sich darum schlingen. Was in dieser Beschreibung aber fehlt, ist Bacchus und dessen “Natur”. Am Ende der Beschreibung liegt nämlich der Blick auf der Schlange und erst nach einer Zäsur sagt Winckelmann, was dieses Kunstwerk erwähnenswert macht: der “Bauch des Bacchus”.

Bacchus und dessen “Natur” bilden in zweifacher Hinsicht eine Leerstelle im Text. Winckelmanns Beobachtung, dass Jugendlichkeit in der Darstellung griechischer Gottheiten durch eine Vermischung von geschlechtstypischen Formen erreicht wird, formt den weiteren Kontext dieser Beschreibung. Vor allem an Bacchus-Statuen bemerkt Winckelmann eine geschlechtliche Zweideutigkeit, die sich durch eine idealische Verweiblichung äussert. Diese führt er auf reale Praktiken zurück. Er berichtet nämlich, dass die ionischen Griechen junge Knaben kastrieren liessen, um deren schwellenhafte Schönheit zu fixieren und sie damit dem Ideal anzunähern. In der Beschreibung fällt auf, dass sich der Blick gleichsam von der Statue entfernt, um plötzlich auf den Körperteil zu springen, der die ganze Beschreibung veranlasst. Dieser Sprung entspricht dem Übergang von der sinnlich wahrnehmbaren Statue, der “Figur”, zum abstrakten “hohen Begriff”. Doch weshalb treibt die Statue ihm Tränen in die Augen? Bacchus ist zweifach verstümmelt; einmal als Statue und einmal als das Abbild eines kastrierten Modells. Der Statue fehlen Kopf, Brust und Arme, dem Modell fehlt die Zeugungsfähigkeit. Die plötzliche Begrifflichkeit, die sich ergibt, wenn der Bauch betrachtet wird, lässt einen Übergang von ästhetischer Ergriffenheit zu sinnlichem Begehren vermuten. Die Beschreibung der umschliessenden Bewegung des Epheus und der Schlange um den sich aufrichtenden Baum (der nur ein Strunk ist, was aber nicht gesagt wird) schildert das Umfassen einer Erektion¹⁶.

16 Auf den phallischen Symbolwert der Schlange muss nicht weiter hingewiesen werden.

Die Leerstelle ist das Geschlecht, das weder betrachtet noch beschrieben werden kann. Die Tränen drücken folglich Trauer über die Verstümmelung des Bacchus aus, dessen Bauch nur begrifflich dargestellt werden kann und der auszudrücken scheint, dass die erotische Sinnlichkeit hier nicht realisiert werden darf.

Kommen wir jetzt zu einer der komplexesten Beschreibungen überhaupt. Die Beschreibung des Torso im Belvedere ist, zusammen mit der des Laokoon und des Apollo, Winckelmanns vollendetste Darstellung seiner Ästhetik der Sinnlichkeit. Die Beschreibung des Torso zeigt am eindrucklichsten, wie Winckelmann zwischen der historischen und der ästhetischen Beschreibung unterscheidet. Während erstere dazu dient einen Gegenstand mimetisch darzustellen und ihn wissenschaftlich analysierbar zu machen, dient letztere der Darstellung seiner eigentlichen Kunstauffassung. Dass die drei Beschreibungen aber im zweiten, historischen Teil der *Geschichte der Kunst* stehen, widerspricht dem nicht. Die *Geschichte der Kunst* hat zwei Teile, wovon der erste sich der Entwicklung des ästhetischen Systems der Antike widmet und der zweite, "[n]ach den äusseren Umständen der Zeit", meist nur summarisch beschriebene Kunstwerke aufzählt. Obwohl sich die drei grossen Beschreibungen lückenlos und übergangslos in den Textkorpus des zweiten Teils einfügen, heben sie sich stilistisch davon ab und werden eindeutig als Beispiele für die von Winckelmann propagierte Kunstanschauung kenntlich. Im Kontext der *Geschichte der Kunst* stellen die Beschreibungen je einen bestimmten Typus einer griechischen Statue dar, der allerdings nicht historisch, sondern formal nach dem Grad der Idealisierung definiert wird. Winckelmann unterwirft seine Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst zwar einer republikanisch inspirierten Ideologie der Aufstieg, Blüte und Niedergang diktierenden Freiheit. Laokoon, der Torso und Apollo spielen in diesem System aber keine politische Rolle, sondern verkörpern ästhetische Darstellungstypen. Damit überwinden sie die historische Dimension der Kunst, die Winckelmann in der *Geschichte der Kunst* darlegt und ermöglichen folglich auch keinen Rückbezug auf ihren Entstehungshorizont. Nur in den kurzen Einleitungssätzen vor den Beschreibungen kommt Winckelmann auf die historische Kontextualisierung der beschriebenen Statuen zu sprechen. Es stellt sich jedoch

heraus, dass die drei Statuen zwischen den historisch signifikanten Perioden als Schwellengestalten fungieren.

Der Torso ist ein Werk des historischen Niedergangs, dessen Entstehungshorizont von Unbekannten geprägt ist und nur anhand der Buchstabenform seiner Künstlersignatur datiert werden kann. In ihm scheint die historische Dynamik, welche den Untergang der Kunst herbeiführt, suspendiert zu sein:

Der Torso des Hercules scheint eines der letzten vollkommenen Werke zu seyn, welche die Kunst in Griechenland vor dem Verluste der Freyheit hervorgebracht hat. (GdK, S. 371)

Die höchste Kunst ist somit in den Schwellenbereichen situiert, wo die historischen Kräfte ihre Wirksamkeit auf die Kunst eingebüsst haben¹⁷. Wissenschaftlich ist das Werk damit entwertet, weil sich keine systematischen Kenntnisse über die Kunstentwicklung davon herleiten lassen. Sein ästhetischer Wert ist dagegen unschätzbar, wie Winckelmann in seinen verschiedenen Beschreibungen zu zeigen versucht.

Winckelmann publiziert die Beschreibung des Belvedere Torso in drei Fassungen¹⁸. In der BSW Beschreibung und der Beschreibung im *Versuch einer Allegorie* – Pfotenhauer nennt sie ein “hermeneutisches Delir” – ¹⁹ legt Winckelmann den Akzent auf die allegorische Einschreibung des Mythos in den Körper und liest den Körper gleichsam als eine Biographie der mythologischen Gestalt. Dabei sucht er aber nicht nach dem, was Panofsky den Bedeutungssinn nennt, sondern stellt dar, wie das Kunstwerk durch die Betrachtung seine eigene Form aufzulösen vermag. Nicht mimetische Körperlichkeit sondern progres-

17 Vgl. auch Potts, a.a.O., S. 53.

18 Ein erstes Mal erschien sie 1762 in der von Felix Christian Weisse herausgegebenen *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. V, 1, 1762, unter dem Titel *Die Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* (in der Folge BSW). Es handelt sich bei diesem Beitrag um die einzige separat gedruckte Statuenbeschreibung Winckelmanns. Die zweite Veröffentlichung findet 1764 in der *Geschichte der Kunst* statt. Und ein drittes Mal lässt sie Winckelmann 1766 im *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* drucken.

19 Helmut Pfotenhauer, “Winckelmann und Heinse, Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte”, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 326.

sive Transparenz des Materiellen ist das Ziel der Beschreibung. Mimetisch ist die Beschreibung in dem Sinn, als sie wie der Torso als Fragment konzipiert ist:

[E]s ist daher dieser Entwurf, über welchen ich viel und lange gedacht habe, ungeendigt geblieben, und gegenwärtige Beschreibung selbst möchte noch die letzte Hand nöthig haben.

Die "gegenwärtige Beschreibung" wird auch in der vier Jahre späteren Fassung im *Versuch einer Allegorie* keine Erweiterung erfahren. Die Beschreibung hat somit denselben zwiespältigen Charakter wie der Torso. Man kann die Beschreibung einerseits als ein Ersatz für eine Abbildung verstehen, wie der Torso als Ersatz für die verlorenen Kunstwerke zu betrachten ist, andererseits als Beispiel "was über ein so vollkommenes Werk der Kunst zu denken und zu sagen wäre"²⁰, wie der Torso die Vorbildlichkeit der griechischen Kunst verkörpert.

Die Beschreibung beginnt als Paradebeispiel der ekphrastischen Teichoskopie. Mit dem ersten Satz wird eine Rhetorik des Voraufnehmens und Zeigens in Gang gesetzt. Ein monologisches Ich führt den als Du angesprochenen Leser vor den Torso. Im rhetorischen Gang zum Kunstwerk hin, kommt der Torso selbst in Bewegung, indem er sich dem Zuschauer nähert. Er kommt ihm auf der Zeitachse entgegen und überwindet somit die Distanz, die zwischen der Antike und der Gegenwart des Sehens besteht.

Ich führe dich itzo zu dem so viel gerühmten, und niemals genug gepriesenen Trunk eines *Herkules*; zu einem Werke, welches das schönste in seiner Art [...], von denen, welche bis auf unsere Zeiten gekommen sind.

Die anfängliche Inszenierung eines Dialogs vor der Statue wird bald zu einem Monolog, in welchem das angesprochene Du des Lesers und das Ich des beschreibenden Subjekts verschmelzen. Diese für Winckel-

20 Zitiert nach Winckelmann, "Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst", in: *Frühklassizismus, Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hg. v. Helmut Pfotenhauer et al., Frankfurt/Main, 1995, S. 9-50 (in der Folge FK).

mann typische Auflösung der Antinomie in einem Dritten ermöglicht die enthusiastische Äusserung im Geist des vorgestellten Altertums²¹.

In seiner Beschreibung illustriert Winckelmann paradigmatisch die Dialektik der Kunstwahrnehmung, wo das Sichtbare nicht das Bedeutende darstellt und Blicke unter die materielle Hülle gleiten müssen, um den Grund sichtbar machen zu können. Gleich zu Beginn wird auf die Problematik der Darstellung von Wahrnehmung hingewiesen. Winckelmann fragt, wie er ein Kunstwerk beschreiben kann, dass "der zierlichsten und der bedeutendsten Theile der Natur beraubt ist". Er behauptet, dass das Darstellungsproblem vom fragmentarischen Erhaltungszustand der Statue herkomme, die mit einer gefällten entlaubten Eiche vergleichbar sei. Inwiefern die Natur oder die Statue als Ganzes darstellbar wäre, wird aber nicht bedacht. Indem er die Statue aber als "gemisshandelt und verstümmelt" erfasst, kündigt er seine spätere Inszenierung der Ergänzung schon an. Das Ziel der Beschreibung ist es nämlich, sich die Statue als Ganzes, ja sich die gesamte antike Plastik als Ganzes vorzustellen. Der Torso ist die Metapher einer brutal zerstörten "mächtigen" Natur, von der nurmehr Teile erhalten sind.

So wie von einer mächtigen Eiche, welche umgehauen und von Zweigen und Aesten entblösset worden, nur der Stamm allein übrig geblieben ist, so gemisshandelt und verstümmelt sitzt das Bild des Helden; Kopf, Brust, Arme und Beine fehlen. Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen ungeformten Stein sehen lassen.

Diese Teile lassen auf Anhieb nicht mehr erkennen, worum es sich handelt. Vom Problem der Darstellung geht Winckelmann auf das Problem der Wahrnehmung über. Dieses erfasst er in seiner zivilisatorischen Bedeutung, indem er das Erscheinungsbild des Torso mit einem "ungeformten Stein" vergleicht, der den Eingriff des formgebenden Künstlers noch nicht erfahren hat²².

21 Das singuläre Du kann auch zu einem Kollektiv werden: "Fraget diejenigen..." (FK, S. 176). Es gibt keine systematische Anrede in diesen Beschreibungen. Das Publikum ist eines, das sich aus einzelnen Dus zu einer Gruppe verwandelt oder zu einem Wir wird.

22 Im *Versuch einer Allegorie* betont er weniger den Bruch zwischen der gegenwärtigen und der antiken Natur als den kulturellen Bruch, der auf die Zerstörung der Antike folgte. Anstatt "ungeformten" heisst es "verunstalteten".

Doch was gibt Winckelmanns Blickregie seinem Leser nun zu sehen? Der Leser sieht vor seinem inneren Auge keinen Stein, oder im besseren Fall einen Stein, der einen Körper darstellt, sondern er sieht eine fragmentarische Statue, die ihrerseits noch in viele Einzelteile zerfällt. Die Beschreibung vermittelt keinen ganzheitlichen Körper sondern verweist auf etwas ausserhalb der körperlichen Erfahrung Liegendes. Denn Winckelmann schildert nicht einfach was er sieht, sondern wofür das Gesehene einsteht. Jeder Muskel bedeutet den Mythos und gibt Winckelmann Anlass die Heldengeschichte von Herkules nachzuerzählen. Dies führt zu einem scheinbaren Paradox, wenn Winckelmann schreibt: "Da, wo die Dichter aufgehöret haben, hat der Künstler angefangen." Denn anstatt zu beschreiben, wie der Künstler "einen gleichsam unsterblichen Leibe" darstellt, wiederholt er nur in seinen Worten, was auch die "Dichter" über den Heros berichtet haben. Doch gerade dadurch wird der Körper als vollkommenes Zeichen gewertet. Er bringt nämlich die Wahrnehmung in Gang und gibt das Unsichtbare zu sehen, das gemeint ist²³.

Winckelmann setzt eine Metaphorik ein, die unsere Aufmerksamkeit auf den Zeichencharakter der Statue lenkt. Reales und imaginiertes Sehen treffen sich in der Beschreibung des Torso und als das zentrale Ziel der Kunstbetrachtung wird eine Sicht propagiert, bei der Zeichen und Bezeichnetes sich decken²⁴. Das folgt auch aus der passiven Haltung, die das beschreibende Subjekt später im Gestus des Geführtwerdens annimmt. Diese Haltung erinnert an das Verhältnis, das der Leser als Du am Anfang zum Ich hatte. Indem der Betrachter

23 "Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empöreten, und in den phlegräischen Feldern von ihm erlegt wurden: und zu gleicher Zeit stellen mir die sanften Züge dieser Umrisse, die das Gebäude des Leibes leicht und gelenksam machen, die geschwinden Wendungen desselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte."

24 "In jedem Theile dieses Körpers offenbaret sich, wie in einem Gemählde, der ganze Held in einer besondern That, und man siehet, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Pallastes, hier den Gebrauch, zu welcher That ein jedes Theil gedienet hat."

von der Statue geführt wird ("ich werde [...] geführt"), offenbart sie ihre eigene Bedeutung.

Die Beschreibung der Rückenmuskulatur illustriert auf besonders eindrückliche Weise die Dynamik des Statuenkörpers. Während jeder Körperteil die Erinnerung an eine grosse Tat von Herkules hervorruft, evoziert der Rücken das Wellenspiel des Meeres, in dem sich der Blick verliert.

So wie in einer anhebenden Bewegung des Meers die zuvor stille Fläche in einer lieblichen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen, und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird: eben so sanft aufgeschwellet und schwebend gezogen, fliesst hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt, und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.

Die Bewegung der Muskulatur, die Winckelmann mit ineinander fliessenden Wellen vergleicht, verbildlicht die Wechselbewegung von Penetration und Expression, wie sie in der Auseinandersetzung mit Kunst notwendig ist. Das Ergebnis einer solchen Betrachtung ist die Entgrenzung des Betrachters selbst, der meint in der Haut des Heros die mythischen Schauplätze zu besuchen²⁵.

In der inszenierten Verlebendigung der Statue geht der Geist von anfänglicher aktiver Durchdringung zu passiver Entzückung über²⁶. Doch nicht nur der "Geist" wird machtlos, auch das Auge verliert seine Macht. An die Stelle dieses Sinnes setzt sich die Hand, die blind ertastet, was das Auge und der Geist bisher zu durchleuchten vermochten. Winckelmann schreibt, dass die im Rücken "schwellende[n] Hügel von Muskeln [...] weniger dem Gesichte, als dem Gefühle, offenbar" sind. In der Darstellung der Vergeistigung von Materie, was dem präzisen Moment der Apotheose entspricht, werden alle gängigen Funktionen der Sinnesorgane umgedeutet. Die Bedeutung von

25 "In diesem Augenblicke durchfährt mein Geist die entlegendsten Gegenden der Welt, durch welche Herkules gezogen ist, und ich werde bis an die Grenzen seiner Mühseligkeit, und bis an die Denkmale und Säulen, wo sein Fuss ruhte, geführt [...]."

26 "Ich werde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansahe [...]."
(FK, S. 177)

“scheinen”, als auf das Auge, und von “begreifen” als auf den Geist bezogen, wird hier umgekehrt. Denn es ist die “Hand eines schöpferischen Meisters”, die den haptisch verstandenen Begriff als Schein einem blinden, nämlich inneren Auge, zugänglich macht²⁷. Die Grenzen zwischen den Sinnen sind somit verwischt, wenn nicht gar aufgehoben. Im Moment der Entgrenzung gewinnt der Torso seine ursprüngliche Gestalt wieder²⁸. Angeregt durch diese Sinneserweiterung tritt der Betrachter nun als Künstler und Schöpfer des transfigurierten Herkules an den Torso heran und ergänzt in der Vorstellung jedes fehlende Glied. Je weniger zu sehen ist, desto mehr erscheint dem “Geist” und was gesehen (“vor meinen Augen erhebet...”) und was vorgestellt ist (“in meinen Gedanken”), lässt sich nicht mehr unterscheiden. Die Erkenntnis der “Seele” der Statue legitimiert sich genauso, wie die Ergänzung der Statue in der Vorstellung. Der Höhepunkt der Beschreibung ist die Darstellung der “Vollkommenheit seiner Seele”. Darin liegt nach Winckelmanns Verständnis der Beweis für die Überlegenheit des Künstlers vor dem Dichter. Denn während die Dichter Herkules nur als gewalttätigen Helden fassen können, verkörpert der Torso den zivilisatorischen Heros, “der sich aus Liebe zur Gerechtigkeit den grössten Gefährlichkeiten ausgesetzt, der den Ländern Sicherheit und den Einwohnern Ruhe” geschaffen hat. Diese positive Wertung kann aber nicht im bewegten Körper erkannt werden: “In der Ruhe und Stille des Körpers offenbaret sich der gesetzte grosse Geist.” In seiner Darstellung der eigentlichen Apotheose wiederholt Winckelmann erneut die Grundfigur seiner Lektüre als eine Ästhetik der dynamischen Gestalt. Durch “Ruhe und Stille” kündigt Winckelmann, wie schon bei Laokoon, eine Zustandsveränderung der Körperlichkeit an. Im Fall von Herkules bedeutet die Apotheose nicht

27 “Scheinet es unbegreiflich, ausser dem Kopfe in einem andern Theile eine denkende Kraft zu legen; so lernet hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist.”

28 “Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmt scheint, ein Haupt, welches mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Thaten beschäftigt ist; und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebet, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden.”

nur den Aufstieg der Seele; der ganze Körper verändert sich. Indem Winckelmann darstellt, wie die Grenzen zwischen Innen und Aussen überwunden werden, geht nämlich seine Materialität scheinbar verloren. Im Moment der Ruhe, der vor der Apotheose liegt, wird die Körperform als ein "Gefäß" geschildert, das seinerseits "eingehüllet" ist. Was das Gefäß, das selbst eingefasst wird enthält, lässt sich nicht mehr sagen. Innen und Aussen sind nicht mehr trennbar. Die "Form" verliert somit ihre Oberfläche und ihren Inhalt.

Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllet, und die Gestalt ist bloss wie ein Gefäß derselben.

Nach seiner Apotheose wird Herkules noch einmal beschrieben. In der Darstellung seines geläuterten Körpers wird die Gefässmetapher noch weiter getrieben. Es heisst:

Von keiner sterblichen Speise und groben Theilen ist sein Leib ernähret: ihn erhält die Speise der Götter, und er scheint nur zu geniessen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne angefüllt zu seyn.

Die Bedeutung der Götterspeise erinnert an eine Stelle in der Apollobeschreibung, wo Winckelmann Göttlichkeit mit dem Fehlen von Verdauungsorganen in Verbindung bringt. Der Genuss ohne Verdauung und ohne Anfüllung einer Form ist das Zeichen der Göttlichkeit²⁹. Der göttliche Körper ist, wie der fragmentarische Torso, durch Unbestimmbarkeit gekennzeichnet, die aus einem Mangel entsteht aber einen Mehrwert bedeutet. Die Organe, die dem Götterkörper nämlich fehlen, weisen auf die Vollkommenheit hin.

29 Ist eine Anspielung auf homosexuelle Praktiken zu sehen, wenn es heisst, dass Herkules nur genießt, ohne "zu nehmen"? "Geniessen" hat nach Jauss im Pietismus eine mystische Dimension. Winckelmann, der in einer pietistischen Familie aufwuchs, war damit wohl vertraut. "In der geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts konnte *Geniessen* für 'Gott theilhaft werden' eintreten; im Pietismus verband sich die beiden Wortbedeutungen 'Lust und Theilhabe' zu einem Akt, in dem sich der Gläubige unmittelbar der Gegenwart Gottes vergewisserte." Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. Main, 1991, S. 72.

Die Schönheit der Gottheiten im männlichen Alter [...] bestehet hier in dem Mangel der Nerven und Sehnen, welche sich in der Blüthe der Jahre wenig äussern. Hierinn aber liegt zugleich ein Ausdruck der göttlichen Genugsamkeit, welche die zur Nahrung unsers Körpers bestimmte Theile nicht von nöthen hat; und dieses erläutert des Epicurus Meynung von der Gestalt der Götter, denen er einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und Blut, aber gleichsam Blut, giebt... (GdK, S. 162)

Der Torso hat nur "gleichsam" einen Körper, wie Winckelmann durch die Ästhetik der Formaflösung gezeigt hat.

Winckelmann schliesst seine Beschreibung mit der Vorstellung von Herkules in den Armen "der ewigen Jugend" im immerwährenden Lustmoment. Lust ist nun keine physisch verankerbare Empfindung mehr. Sie ist absolut und undarstellbar.

Der Schluss der BSW Beschreibung bringt wiederum eine Wende, indem der Betrachter jäh in eine Gegenwart zurückgerufen wird, die von Melancholie, Trauer und Sprachlosigkeit gekennzeichnet ist³⁰. Vom verlorenen Urbild im "Verstande des Künstlers", zu den fragmentarischen "Ueberresten" bis zum Begehren "würdig zu beschreiben", markiert Winckelmann den Bruch, der zwischen der Antike und der Gegenwart zu beklagen ist.

Voller Betrübniß aber bleibe ich stehen, und so wie Psyche anfieng die Liebe zu beweinen, nachdem sie dieselbe kennen gelernt; so bejammere ich den unersetzlichen Schaden dieses Herkules, nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt bin.

Winckelmanns Vergleich mit einer trauernden Frau, deren Geliebte verschwindet, erinnert an das Ende der *Geschichte der Kunst*, wo er sein eindringliches Interesse an der Kunst mit der Sehnsucht erklärt, das Bild des Geliebten noch einmal zu erblicken. Auch da markiert

30 Die zwei Schlussparagrafen, in denen Winckelmann der Trauer über den Verlust der Antike Ausdruck gibt, fehlen im *Versuch einer Allegorie*. Sie sind dort wohl auch kaum notwendig, da das ganze Werk unter dem Vorzeichen des Verlustes der antiken Allegoriesprache verfasst und die Trauer somit implizit ausgedrückt ist.

sich Winckelmann als weiblich³¹. Die Dialektik des guten Geschmacks ist hier auf den Punkt gebracht. Durch die Kenntnis der Schönheit, wird ihr Mangel erst beklagenswert. Die Ruinen der Antike werden zum Ort der Melancholie, weil in ihnen der Beweis gefunden wurde, dass Schönheit ein verlorenes Gut ist. Die Einsicht in die Schönheit, der Winckelmann und der Leser dank der Beschreibung teilhaftig werden, ist kein Anlass zu Freude sondern zu Klage. Der Torso wird damit zur Allegorie des Verlustes schlechthin: "Wem wird hier nicht der Verlust so viel hundert anderer Meisterstücke derselben zu Gemüthe geführt!"

Derselbe Grundton durchzieht auch die Beschreibung des Torso in der *Geschichte der Kunst*. Winckelmann stellt das Kunstwerk als "eines der letzten vollkommenen Werke [...] welche die Kunst in Griechenland vor dem Verlust der Freyheit hervorgebracht hat" dar (GdK, S. 371). Da Freiheit eine der Grundbedingungen für Kunst ist, verkörpert der Torso das letzte Kunstwerk überhaupt. Als Endpunkt ist er undarstellbar, was Winckelmann darin erkennt, "dass sich niemand im Nachzeichnen der Richtigkeit versichern kann" (GdK, S. 369). Die Zeichnungen, welche die "grössten Künstler nach diesem Torso" anfertigten, seien nämlich "wie ein schwach zurückgeworfenes Licht" (GdK, S. 370) verglichen mit dem Original. Selbst die Kritiker irrten in ihrer Beurteilung des Torso, wie Winckelmann in den Anmerkungen³² angibt. Über den Künstler ist ausser seinem Namen nichts bekannt. Eine Aura des Unfassbaren umgibt somit die Überlieferungsgeschichte und Rezeption dieser Statue, was sich mit ihrer Deutung deckt. In der *Geschichte der Kunst* legt Winckelmann wiederum das Schwergewicht auf die geläuterte Körperlichkeit und den Körper in der Schwellenlage, der dem Betrachter entweicht. Gleich zu Beginn wird die Beschreibung unter das Vorzeichen der Abwesenheit und des Mangels gestellt: "ohne Kopf, Arme und Beine, wie diese Statue ist." Im Unterschied zur BSW Fassung legt er aber besonderen Wert darauf, die Idealisierung der Statue zu betonen. In einem einzigen Satz fasst er

31 "So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hofnung ihn wieder zu sehen, mit bethränkten Augen verfolgt, und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt." GdK, S. 430.

32 GdK, S. 70, Anm. 1.

Herkules' Transformation von der Menschen- zur Göttergestalt als einen Prozess der Läuterung und eine Erhebung.

Dieser Künstler hat ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers, und eine Natur männlich vollkommener Jahre, wenn dieselbe bis auf den Grad Göttlicher Genügsamkeit erhöht wäre, in diesem Hercules gebildet, welcher hier erscheint, wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt, und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat. (GdK, S. 369)

Interessant ist der Unterschied zwischen dem vom Künstler dargestellten männlichen Körper "vollkommener Jahre" und dem Erscheinungsbild "wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt" hat. Zwischen der Darstellung durch den Künstler und der Erscheinung vor dem Betrachter hat die Skulptur eine Autonomie erlangt, die sie dem formgebenden Willen des Bildhauers entreisst. Zwar bestimmt Winckelmann nicht woher die Eigendynamik des Kunstwerks stammt, er lokalisiert die künstlerische Qualität des Torso aber genau in seiner Fähigkeit sich dem formgebenden Künstler zu entwinden. Die Vollkommenheit als Statue stammt aus einer grenzenlosen Freiheit, die die Nahrungsaufnahme unnötig macht. Der Wunsch des Betrachters, das Kunstwerk in seiner ursprünglichen Schönheit wahrzunehmen, widerspricht dem nicht. Winckelmann bestimmt den Torso nämlich als einen Herkules in Selbstbetrachtung³³, der durch die "Ueberdenkung seiner vollbrachten grossen Thaten" sich selbst reflektiert und damit eine Autonomie – oder in Winckelmanns Terminologie, eine "Genügsamkeit", erlangt, die ihm vorher versagt war.

Der Torso ist nicht nur das Paradebeispiel der allegorischen Kunst, sondern dient auch dem Beweis, dass ein Kunstwerk in Analogie zu seiner Schaffenszeit steht. Die Statue wird als ein Monument eines letzten Aufblühens der Freiheit vor dem Untergang gesehen. Wie die Griechen ihre Freiheit verloren, büsst der Torso seine Glieder ein. Indem Winckelmann den schlechten Erhaltungszustand beklagt, betrauert er zugleich die Unterdrückung der Griechen durch die Römer

33 "Er hat [...] mit gestütztem und aufwärts gerichteten Haupte gesessen, welches mit einer frohen Ueberdenkung seiner vollbrachten grossen Thaten wird beschäftigt gewesen sein." GdK, S. 369.

und den Verfall der Kunst, den dieser Zustand hervorruft. So folgt dem Torso chronologisch die Unterjochung der Griechen durch die Römer. Deren erste Tat ist bezeichnenderweise die Plünderung von griechischen Kunstschatzen mit dem Ziel sie nach Rom zu schicken³⁴.

In der *Geschichte der Kunst* stellt Winckelmann fest, dass Schönheit "eins von den grossen Geheimnissen der Natur [ist], deren Wirkung wir sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört"³⁵. Die Beschreibungen erlauben es ihm nun sich mit diesem fehlenden Begriff produktiv auseinander zu setzen. Innerhalb der *Geschichte der Kunst* exemplifizieren die Beschreibungen sowohl die historische Entwicklungsgeschichte von Kunst, als auch die Ästhetik der Begeisterung. Neben ihrer Absicht antiquarische Erkenntnis zu fördern, wollen sie auch die enthusiastische und erotische Einstellung der Kunst gegenüber darstellen. Kunstbeschreibung ist für Winckelmann damit ein Mittel, um die Kunstwahrnehmung als sinnlichen Erlebensprozess darzustellen und nicht nur, um das Kunstwerk sprachlich wiederzugeben. Die Beschreibung soll die sinnliche Wirkung von Kunst nachvollziehbar machen, denn für Winckelmann erbringt die erotische Wirkung den Beweis von Schönheit. Letztlich stellen die Beschreibungen die Statuen als Kunstwerke dar, d.h. als Objekte, deren offene Form die stete Konfrontation und den sinnlichen Kontakt mit dem Betrachter verlangen. Moritz' Unbehagen gegenüber der Beschreibung, die sich an die Stelle des Schönheitsbegriffs setzt, die Leerstelle jedoch nicht füllt, entspricht Winckelmanns Absicht, die Bild- und Statuenbeschreibungen in ihrer individuellen Verschiedenartigkeit als den Ort zu bestimmen, wo Schönheit diskursiv erörtert werden kann ohne sie begrifflich zu fixieren.

34 Paradoxerweise ist es dieser Gewaltsakt, der die Kunst dem modernen Betrachter erst zugänglich macht. "Durch die Plünderung von Korinth kamen die ersten Werke der Kunst aus Griechenland selbst nach Rom [...]" GdK, S. 371. Der gute Geschmack wird, in Analogie zu den Gedanken, durch Gewalt verbreitet.

35 GdK, S. 142.

Résumé

Une analyse approfondie de quelques-unes des descriptions d'œuvres d'art dans l'*Histoire de l'Art des Anciens* de Johann Joachim Winckelmann montre quelle place celles-ci occupent à l'intérieur d'un système qui se veut historique et esthétique à la fois. En effet, ces descriptions n'apportent pas seulement une meilleure connaissance historique de l'œuvre en question mais démontrent en même temps la qualité sensuelle du regard. Ainsi les descriptions – véritables exemples d'une rhétorique de la visibilité – deviennent paradigmatique pour une relation enthousiaste entre l'œuvre et le spectateur. Dû au refus de Winckelmann de poser une définition abstraite et fixe du beau, les descriptions lui permettent d'ouvrir un espace pour le rapprochement discursif vers un beau concret. Dans ce sens-là les descriptions de Winckelmann sont uniques et essentielles pour toute compréhension de son esthétique.