

Allegorie der Kunst – Kunst der Allegorie. Winckelmanns „Kunstbeschreibungen“ als archäologischer Kommentar

BARBARA E. BORG (Heidelberg)

Winckelmanns „Kunstbeschreibungen“¹ „sind wohl das Bekannteste, was er geschrieben und durch das er hauptsächlich für seine Lehren und seinen Enthusiasmus Anhänger gewonnen hat,“ so Carl Justi in seiner dreibändigen Würdigung Johann Joachim Winckelmanns,² und tatsächlich haben sich nicht nur Winckelmanns Zeitgenossen und unmittelbare Nachfahren von diesen Texten zu einem

1 Die hier und im folgenden in Anführungszeichen gesetzten Termini „Kunstbeschreibung(en)“ bzw. „Beschreibung(en)“ werden im Sinne eines Zitats nach Winckelmann und als neutrale Bezeichnung für die hier in Rede stehenden Texte verwendet. Beschreibung (ohne Anführungszeichen) meint dagegen die ‚reine‘ Deskription.

Häufig zitierte Werke Winckelmanns werden folgendermaßen abgekürzt:

Kleine Schriften = J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften Vorreden Entwürfe*, hrsg. von W. Rehm, Berlin 1968.

Gedanken = „Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755), hier zitiert nach: *Kleine Schriften* 27-59.

Erläuterung = „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken“ (1755), hier zitiert nach: *Kleine Schriften* 97-144.

Erinnerung = „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“ (1759), hier zitiert nach: *Kleine Schriften* 149-156.

Torso = „Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom“ (1759), hier zitiert nach: *Kleine Schriften* 169-73.

Abhandlung = „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben“ (1763), hier zitiert nach: *Kleine Schriften* 211-33.

Geschichte der Kunst = *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764.

Versuch = *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Leipzig 1766.

Monumenti = *Monumenti Antichi Inediti I*, Rom 1767.

Mein Dank gilt Glenn W. Most, Martin Vöhler, Daniel Graepler, Sotera Fornaro und Luca Giuliani sowie den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Heidelberger Leibniz-Kolloquiums „Nachleben der Antike“, deren kritische Lektüre der ersten Fassung(en) dieses Beitrags wichtige Anregungen zur Klärung der hier vorgetragenen Gedanken gegeben haben. Glenn W. Most sei herzlich für die Gelegenheit zur Publikation des Beitrags gedankt.

2 C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen II*⁵, Köln 1956, 50.

neuen begeistert-bewundernden Blick auf die antike Kunst inspiriert gefühlt, sondern ihre Faszination vermittelt sich einem kunstsinnigen Publikum bis heute.³ Auffällig ist jedoch, daß die archäologische Fachwissenschaft Winckelmann zwar als ihren ‚Heros Ktistes‘ ehrt, aber, sofern sie seine Schriften überhaupt studiert, kaum wissenschaftliche Anregung aus ihnen ziehen zu können glaubt.⁴

Entsprechend einem in gewisser Weise dualistischen Bild Winckelmanns hat man einerseits seine ‚wissenschaftliche Seite‘ in seinen — zumeist bald überholten — antiquarischen Bemühungen erkennen wollen und sein bleibendes Verdienst für die Entstehung der Archäologie als wissenschaftlicher Disziplin in jenen Werken und Passagen, die als Anregung dienten, die antike Kunst zu historisieren, eine Stilgeschichte zu begründen und die Kunstwerke als wesentlichen Teil eines Kulturganzen aufzufassen. Andererseits wurden seine „Kunstbeschreibungen“ als im wesentlichen literarische Werke angesehen, deren Bedeutung in der emotionalen Einstimmung des Lesers auf die Kunstwerke und einer Hinführung zu deren kontemplativer Betrachtung und Bewunderung bestehe, denen aber kein spezifisches Erkenntnisziel zugrunde liege, wie dies bei einem wissenschaftlichen Kunstkommentar⁵ der Fall ist oder doch sein sollte.⁶

Die Einschätzung der Winckelmannschen „Kunstbeschreibungen“ als literarische Werke scheint durch die Hochachtung, die Winckelmann gerade auch von Dichtern und Literaten des späten 18. und des 19. Jhs. erfuhr, bestätigt zu werden. Zu seinen Bewunderern zählten neben Goethe auch Lessing, Herder, Friedrich Nicolai, Jean Paul und viele andere. Doch bei genauerer Betrachtung bemerkt man im Urteil über die „Kunstbeschreibungen“ gelegentlich auch gemischte Töne. Bereits aus Goethes Worten in seiner Preisschrift über Winckelmann hört man neben dem Lob eine leise Kritik heraus, wenn er schreibt: „Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem

- 3 Vgl. allgemein L. Uhlig (Hrsg.), *Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland*, Tübingen 1988; H. Sichtermann, *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München 1996, 107-396.
- 4 M. Fuhrmann, „Winckelmann – ein deutsches Symbol,“ in: *Neue Rundschau* 83, 1972, 265-83; wiederabgedruckt in: ders., *Brechungen*, Stuttgart 1982, 150-70; vgl. auch Sichtermann (wie Anm. 3), 288 ff. Diese Einschätzung scheint allerdings für die letzten Jahre nicht mehr in gleichem Maße zuzutreffen, seit sich auch klassische Archäologen verstärkt mit Winckelmann und seiner Rezeption zu beschäftigen beginnen, während das Feld bisher zumeist den Kunsthistorikern und — bezeichnenderweise — den Germanisten überlassen blieb.
- 5 Mangels eines in der Kunstwissenschaft oder Archäologie etablierten Terminus für eine umfassendere Diskussion eines Kunstwerks, die u.a. Beschreibung, chronologische und landeschaftliche Einordnung sowie verschiedene Arten von Deutungen beinhalten kann, wird hier der Begriff Kommentar verwendet.
- 6 S. Justi (wie Anm. 2), 65, der voller Zustimmung Frau von Staël mit dem Satz zitiert: „Welche beschauliche kontemplative Beredsamkeit liegt in dem, was er über den Apollo, den Laokoon schreibt“; auch ders. ebenda 62 ff. Zur Beurteilung Winckelmanns seit seiner Zeit und bis heute s. auch Sichtermann (wie Anm. 3), 80-396, der selbst von „gewissen Brüchen“ zwischen dichterischen und gelehrten Äußerungen Winckelmanns spricht (91).

Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendete Herrliche, die Idee [...], soll dem Hörer, dem Leser mitgeteilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genötigt, nach dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht.“⁷ Mit anderen Worten: Nur ein wahrer Dichter (wie Goethe) vermag dem Kunstwerk als Kunstwerk wirklich gerecht zu werden.⁸ K. Ph. Moritz wurde noch deutlicher: „Winckelmanns Beschreibung des Apollo in Belvedere scheint mir für ihren Gegenstand viel zu zusammengesetzt und gekünstelt. [...] Der Genius der Kunst war neben ihm eingeschlummert, da er sie niederschrieb [...]“⁹ Und auch die moderne Literaturwissenschaft wird mit Winckelmann als Dichter nicht recht glücklich.¹⁰ So sieht es aus, als charakterisierte der oft bemerkte Dualismus oder gar Antagonismus zwischen schwärmerischer Begeisterung und poetischer Sprache einerseits und bis zur Detailversessenheit reichender Gelehrsamkeit andererseits nicht nur Winckelmanns Werk insgesamt. Zumindest eine gewisse Spannung, ein gewisses Ungenügen am dichterischen Ideal der Unmittelbarkeit und Einheit wurde auch in seinen „Kunstbeschreibungen“ wahrgenommen und zumeist als Anzeichen dafür gedeutet, daß Winckelmann hier an seine Grenzen als Dichter gestoßen sei oder daß sich seine ‚Wissenschaftlichkeit‘ gewissermaßen durch die Hintertür in diese poetischen Darstellungen eingeschlichen habe.

Mein Anliegen ist es im folgenden zu zeigen, daß diese Einschätzungen zwar auf richtigen Beobachtungen beruhen, deren Interpretation und zumal wertende Beurteilung jedoch Prämissen besitzen, die mit denen Winckelmanns nicht oder nur teilweise übereinstimmen.¹¹

7 J. W. von Goethe, *Winckelmann* (1805), zitiert nach Wiederabdruck in: *Jahresgabe 1949 der Winckelmannsgesellschaft Stendal*, Stendal 1949, 15.

8 Vgl. dazu auch unten Anm. 16.

9 K. Ph. Moritz, „Apollo in Belvedere,“ in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. von H. J. Schrimpf, 1962, 244 f. Vgl. auch Justi (wie Anm. 2), 67 f.: „Es ist nicht zu verkennen, daß diese mit Hilfe stattlicher Belesenheit gesammelten gelehrten Zieraten dem Stil zuweilen etwas Alexandrinisches geben; [...] Ob die Poesie sich hierbei nicht zuviel herausnimmt?“

10 Vgl. Sichtermann (wie Anm. 3), 89 ff. mit Zitaten.

11 Aus diesem Grund beschränkt sich die Untersuchung bewußt auf Winckelmanns „Kunstbeschreibungen“, welche allesamt „Beschreibungen nach dem Ideal“ sind, denen nach seiner eigenen Konzeption jeweils eine „Beschreibung nach der Kunst“ hätte folgen sollen (vgl. *Torso* 169. 173). Zwar hat Winckelmann dieses Konzept in keinem einzigen Fall vollständig umgesetzt, doch geben zahlreiche Beispiele in seiner *Geschichte der Kunst* einen Eindruck davon, was unter „Beschreibung nach der Kunst“ zu verstehen sei. Die Nähe dieser recht sachlichen Bestandsaufnahmen zu unseren modernen Kunstbeschreibungen hat man immer gesehen und diese Beschreibungen daher auch Winckelmanns ‚wissenschaftlicher‘ Seite zugerechnet.

Werfen wir also zunächst einen Blick auf die „Kunstbeschreibungen“ selbst, etwa auf jene des berühmten Torso Belvedere im Vatikan, die gemeinhin als sein vollendetster Text gilt.¹² Sie beginnt mit der Schilderung des ersten Eindrucks und der Gesamtgestalt, dem „Umriß“, um dann in die Untersuchung und Deutung einzelner Körperteile überzugehen. Diese werden nacheinander abgehandelt und gesondert kommentiert mit dem Verweis auf bestimmte mythische Taten oder auf Eigenschaften des Herakles,¹³ die sie jeweils evozierten: Der Rest der mächtigen rechten Schulter erinnert ihn an das Hesperiden-Abenteuer, bei dem der Held das Himmelsgewölbe trug, die Rundung der Brust an die Kämpfe mit Antaios und Geryoneus, und beide sind ein Zeichen seiner körperlichen Stärke; das Muskelspiel der linken Körperseite spiegelt die Beweglichkeit und Schnelligkeit der Kraft des Helden und veranschaulicht ebenso wie jenes des Rückens seine übermenschliche Schönheit, die nur in den landschaftlichen Schönheiten der Natur adäquate Parallelen findet; die Festigkeit der Hüften deutet auf die Unbeugsamkeit und Standhaftigkeit seines Charakters, seine göttergleichen Schenkel erinnern an die Entfernungen, die er zurücklegen mußte; der gekrümmte Rücken verweist auf die „hohen Betrachtungen“ über seine Taten, denen der Held nachhängt und an die hiermit wiederum erinnert wird. Selbst die verlorenen Teile der Statue können imaginiert werden: Das „Haupt voll Majestät und Weisheit“, die starken Arme, die den nemeischen Löwen und den Kerberos besiegten, und die niemals ermüdenden Beine, die die fliehende Hirschkuh erjagten. Erst am Ende der Betrachtung wird dieser Katalog von Körperteilen, Taten und Tugenden wieder zusammengefügt zum Bild der gesamten Gestalt, die nun nicht mehr auf sich selbst verweist noch auf die einzelnen Taten und Tugenden des Herakles, sondern auf seinen „gesetzte[n] große[n] Geist“, seine Unsterblichkeit und Göttlichkeit.

Was hier in poetischer, begeisterter Sprache erscheint, ist tatsächlich zum größeren Teil eine geradezu de-konstruktivistische Analyse des Kunstwerks, dessen Details einzeln und nach dem immer gleichen Schema kommentiert und vor dem Hintergrund gelehrter Kenntnisse gedeutet werden.¹⁴ Doch scheint es mir mehr als

-
- 12 *Torso* passim. Ich beziehe mich im folgenden aus zwei Gründen nur auf den Kerntext, der auch am Ende des *Versuch[s]* wieder abgedruckt wurde (= *Kleine Schriften* 170 Zeile 1 bis 173 Zeile 6): Zum einen hat nur dieser Kerntext Entsprechungen in den übrigen „Kunstbeschreibungen“, die es erlauben, die Ergebnisse der Untersuchung sinngemäß auch auf diese zu übertragen. Zum andern zeigt der Wiederabdruck im *Versuch*, wie Winckelmann diesen Kerntext beurteilte (dazu s.u.), und daß dessen entscheidende Merkmale und Eigenschaften auch außerhalb des ursprünglichen Publikationskontextes erhalten blieben, welchen Einfluß dieser auch immer auf einzelne Züge des Textes ausgeübt haben mag.
- 13 Die ehemals verbreitete Deutung des Torso als Herakles ist zuletzt von R. Wünsche mit guten Argumenten zurückgewiesen worden: ders., „Der Torso vom Belvedere: Denkmal des sinnenden Aias,“ in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 44, 1993, 7-46.
- 14 Wie weitgehend Winckelmanns Vergleiche und sogar einzelne Formulierungen von antiken Schriftstellern, besonders Homer, entlehnt wurden, ist verschiedentlich dargestellt worden; s. bes. K. Kraus, *Winckelmann und Homer*, Berlin 1935, und W. Schadewaldt, „Winckelmann

fraglich, ob man in diesen Zügen jenen Mangel an dichterischer Meisterschaft dokumentiert sehen sollte, der den wahren Dichter von einem, wenn auch poetisch außerordentlich begabten, Gelehrten unterscheidet, wie Goethe und andere zu suggerieren scheinen. Auch wenn man Winckelmann nicht für den größten Poeten seiner Zeit hält, wird man doch kaum unterstellen dürfen, er hätte keine ganzheitlichere Betrachtung zustande bringen oder sich des Hinweises auf mythologische Details nicht enthalten können. Vielmehr fragt es sich angesichts des überaus geschickt und sorgfältig komponierten Textes, ob es sich nicht doch um bewußte, absichtsvoll eingesetzte rhetorische Mittel handelt, die Winckelmann, wenn nicht zu einem anderen als dem durch seine Rezipienten postulierten Ziel, so doch zu einem über dieses hinausgehenden einsetzte: Weder eine Nachdichtung noch die Erweckung des reinen, von jeglichem Interesse (außer dem *delectare*) — und insbesondere von jedem Erkenntnisinteresse — freien, kontemplativen Kunstgenusses kann das (einzige) Ziel der Beschreibungen sein. So bietet sich der Versuch an, in seiner Kunsttheorie nach einer Erklärung zu fahnden.

Winckelmanns Kunsttheorie

Winckelmanns theoretische Äußerungen zur Kunst sind, wie bereits von seinen Zeitgenossen festgestellt wurde, wenig systematisch und nicht immer sehr klar in der Begrifflichkeit. Dieser Umstand, aber auch seine Äußerungen über den Wert der „Einführung“, der „Empfindung des Schönen“, die „von allen Absichten geläutert seyn soll“,¹⁵ konnten den Eindruck erwecken, er habe in der griechischen Kunst jenes Ideal autonomer Kunst verwirklicht gesehen, das die Goethezeit in ihr erblickte und dessen „Idee“ durch die „anschauende Erkenntnis“, das Gegenteil eines rational-diskursiven Denk- oder Sprechaktes, vermittelt werden sollte.¹⁶ In

und Homer,“ in: ders., *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und neueren Literatur*, Zürich-Stuttgart 1960, 600 ff., bes. 617 ff.; vgl. auch Winckelmanns Entwürfe zur Beschreibung des Apoll im Belvedere mit seinen Randbemerkungen (in: *Kleine Schriften* 269-79) und L. Giulianis Beitrag in diesem Band zu den ciceronianischen Quellen des Laokoon-Kommentars.

15 *Abhandlung* 217.

16 Lessing hat allerdings den Gegensatz zur Auffassung Winckelmanns bereits bemerkt und ihm dies, wenn auch zumeist indirekt, zum Vorwurf gemacht. Zu Lessings Stellungnahmen zur Allegorie s. zusammenfassend B. A. Sørensen, *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M., 53 ff. — Den im Detail unterschiedlichen Auffassungen von autonomer Kunst liegt die gemeinsame Vorstellung einer in jeder Hinsicht souveränen, selbstgenügsamen (d.h. zweckfreien) und selbstreferentiellen Entität zugrunde. Sie hat keinerlei Verweischarakter auf einen außer ihr liegenden Sinn oder Inhalt welcher Art auch immer, sondern stellt eine vollkommene Einheit von Form und Bedeutung, von sinnlicher Erscheinung und übersinnlicher Idee dar. Dementsprechend ist sie letztlich unhintergebar. Sie kann nicht diskursiv, sondern nur simultan-intuitiv ‚verstanden‘ und daher weder durch eine Beschreibung noch gar Analyse erklärt, sondern eben nur als Ganzes erfaßt werden. (Diese Vorstellung offenbar erstmals formuliert von K. Ph. Moritz;

diese Vorstellung schien jedoch ein Begriff schwer integrierbar, der zunächst heftige Auseinandersetzungen provozierte, später zumeist ignoriert wurde, tatsächlich jedoch als Schlüsselbegriff der Winckelmannschen Kunsttheorie anzusehen ist: die Allegorie.

Die Allegorie

Bereits mit Lessings Kritik an der Allegorie,¹⁷ spätestens aber seitdem Goethe die neue Vorstellung von der autonomen Kunst mit dem Begriff des Symbols verbunden und ihr die Allegorie als eine Ausdrucksform gegenübergestellt hatte, deren wesentliches Charakteristikum gerade Diskursivität und die Trennung von Gestalt und Bedeutung war,¹⁸ war die Allegorie diskreditiert und avancierte teilweise geradezu zum negativen Gegenstück der Kunst. Auch wenn die terminologische Gleichsetzung von Kunst und Symbol bereits im 19. Jh. nicht allgemein durchgehalten wurde¹⁹ und sich viele Parameter des Kunstbegriffs der — in sich selbst nicht homogenen — Goethezeit verschoben haben,²⁰ sind die Kernpunkte dieser Auffassung von autonomer Kunst auch heute noch so weitgehend akzeptiert, daß

vgl. dazu M. H. Abrams, „Art-as-Such: The Sociology of Modern Aesthetics,“ in: ders., *Doing things with texts. Essays in criticism and critical theory*, New York 1989, 135 ff.; ders., „From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art,“ in: ebenda 159 ff.; ders., „Kant and the Theology of Art,“ in: *Notre Dame English Journal* 8 [1981] 75 ff. Für den Hinweis auf die Arbeiten Abrams' sei Daniel Graepler auch hier herzlich gedankt.) Eine adäquate Rede über Kunst kann demnach allenfalls wiederum in der Form der Kunst im selben Sinne, in Dichtung, stattfinden. Vgl. bereits K. Ph. Moritz, *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* (1788): „Denn darin besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Theil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird — daß es sich selbst erklärt — sich durch sich selbst beschreibt — und also außer dem bloß andeutenden Fingerzeige auf den Inhalt, keiner weiteren Erklärung und Beschreibung mehr bedarf.“ (zitiert nach: ders. [wie Anm. 9], 95).

- 17 Hierzu zusammenfassend Sørensen, *Allegorie und Symbol* (wie Anm. 16), 53 ff.
- 18 Der Gedanke findet sich bereits früh, die einflußreichste Formulierung jedoch in den *Maximen und Reflexionen* von 1823-29: „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben anzusprechen sei. [...] Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt.“ (zitiert nach: M. Hecker [Hrsg.], *Schriften der Goethe-Gesellschaft*, Bd. 21 [1907] 230 f.). S. aber schon K. Ph. Moritz, *Über die Allegorie* (1789), in: ders. (wie Anm. 9), 112-15.
- 19 Für Hegel beispielsweise zeichnete sich bekanntlich gerade die symbolische Kunst der Frühzeit durch eine Trennung von Erscheinung und Bedeutung aus.
- 20 Zur Diskussion der Begriffe Allegorie und Symbol vgl. vor allem B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jhs. und der deutschen Romantik*, Munksgaard – Kopenhagen 1963; ders., *Allegorie und Symbol* (wie Anm. 16); ders., „Die ‚zarte Differenz‘ – Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe,“ in: W. Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979, 632-41.

sie oftmals geradezu als naturgegeben erscheinen und die Entwicklung der entsprechenden Theorie im 18. Jh. als Entdeckung einer zeitlosen Wahrheit angesehen wird.²¹ Dieses Kunstverständnis bedingt aber zwangsläufig ein mindestens problematisches Verhältnis zur Allegorie, die heute zwar kaum noch je offen diffamiert, aber trotz vereinzelter ‚Rehabilitierungsversuche‘²² aus der Kunsttheorie weitgehend ausgeschlossen bleibt. Insofern ist es vielleicht nicht gänzlich überraschend, wenn sich Kommentatoren und Interpreten Winckelmanns, sofern sie den Begriff Allegorie nicht völlig aus ihrer Wahrnehmung des Autors ausblendeten,²³ vor allem auf zwei Strategien verlegten: Faßten sie seinen Allegoriebegriff im Sinne einer nicht weiter reflektierten allgemeinen Bedeutungshaltigkeit auf, erschien er im schlechteren Falle vergleichsweise unwichtig, bestenfalls aber nur insofern problematisch, als er einen unpassenden Terminus mit dem ‚richtigen‘ idealistischen Kunstverständnis verband.²⁴ Wurde der Begriff der Allegorie jedoch nicht in diesem Sinne (um)gedeutet, sondern ernst genommen, so beschränkte man ihn zu meist auf Winckelmanns frühe Schriften und auf den *Versuch einer Allegorie* — ein Werk, das bis in jüngste Zeit als unbegreiflicher Mißgriff Winckelmanns angesehen wird.²⁵ Dies gab die Möglichkeit, ihn als Jugendstunde zu qualifizieren und/oder ihn auf den schlechten Einfluß anderer, vor allem Adam Friedrich Oesers zurückzuführen.²⁶

-
- 21 Abrams, „Art-as-Such“ (wie Anm. 16), 136; ders., „Kant and the Theology of Art“ (wie Anm. 16), 75 f.
- 22 Einen gewissen Wendepunkt markieren anerkanntermaßen die Arbeiten W. Benjamins (dazu s. bes. H. Steinhagen, „Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie,“ in: Haug [Hrsg.] [wie Anm. 20], 666-85). Zusammenfassend zum wiederauflebenden Interesse an der Allegorie in der Kunstgeschichte s. auch H.-T. Wappenschmidt, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein*, München 1984, 29 ff. und M. Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989, 3 mit Anm. 9-15; 19 ff.
- 23 Diese vornehmlich bei modernen Autoren zu beobachtende Haltung findet sich beispielsweise bei H. Sichtermann, der den Terminus auf den 27 Seiten seines Winckelmann-Kapitels nicht ein einziges Mal erwähnt und Winckelmanns *Versuch* nur in einer kommentarlosen, listenartigen Zusammenstellung aufführt (Sichtermann [wie Anm. 3], 81).
- 24 Eine solche Haltung s. bereits bei J. G. Herder, *Plastik* (1778), zitiert in: Sörensen, *Allegorie und Symbol* (wie Anm. 16), 78 f.; auf ihn fußend auch Goethe (wie Anm. 7). Nur diese ermöglichte die Bewunderung, die Winckelmann auch von den Kritikern seiner Theorie der Allegorie zuteil wurde. Vgl. allgemein B. Rupprecht, „Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit,“ in: *Kunstgeschichte, Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, Berlin 1963, 195-230; auch E. Maek-Gérard, „Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts,“ in: H. Beck/P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani 10*, Berlin 1982, 1-58, bes. 48 ff., deren insgesamt sehr überzeugende Beurteilung Winckelmanns allerdings ebenfalls den Allegoriebegriff ausblendet.
- 25 Z.B. L. Uhlig in: ders. (Hrsg.) (wie Anm. 3), 10, der Winckelmanns *Versuch* als „fast peinliche(n) Rückfall“ bezeichnet.

Doch wird keine dieser Haltungen Winckelmann gerecht, fügt jede den Spannungen seines Werkes eine weitere hinzu, für die diese Bezeichnung geradezu an Euphemismus grenzt. Der Begriff der Allegorie spielt bereits in Winckelmanns erster Schrift *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755 eine wichtige Rolle und steht 1766 — zwei Jahre nach der Veröffentlichung der *Geschichte der Kunst!* — im Zentrum seiner Abhandlung *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. Gerade von dieser letzten, viel geschmähten und wenig gelesenen Arbeit stellt jedoch Winckelmann in der „Vorrede“ klar: „Mit keiner meiner Schriften bin ich furchtsamer gewesen, als mit dieser [...]“²⁷

Zwar trifft es zu, daß die Winckelmannsche Allegorie beinahe jede Art von Bedeutung zum Inhalt haben kann und daß Winckelmanns Terminus für diese Bedeutung, „Begriff“, gelegentlich wenig mehr als eine Leerformel zu sein scheint. Doch ist ebenso richtig (und hier entscheidend), daß diese Bedeutung ganz im Sinne der landläufigen Begriffsdefinition der Allegorie als eine von ihrer Darstellung verschiedene, unterscheidbare und jener erst Sinn verleihende Aussage aufgefaßt ist. So erscheint Winckelmanns Insistieren auf der Suche nach dem „Begriff“ eines Kunstwerks gerade wegen der gelegentlichen Inhaltsarmut dieses Terminus wie eine Bestätigung der notwendigen Existenz und Trennung beider Elemente: der Darstellung und ihres „Begriffs“.

Allegorie als Praxis ist für Winckelmann zum einen ein kreativer Prozeß, der das wahre Kunstwerk durch Beilegung seiner Bedeutung über die bloße Wiedergabe der Naturwirklichkeit, etwa das Landschaftsbild oder das Porträt, erhebt. In letzteren sei nichts Allgemeines enthalten; sie erforderten nur ein technisches Geschick des Künstlers, „und es braucht nur [...] mechanische Seelen, die Werke einer solchen Kunst zu kennen und zu bewundern“.²⁸ Nicht anders als die Dichter, die ihre Weisheiten über die Welt in Mythen — „Fabeln“ nach Winckelmanns zeittypischer Terminologie — eingekleidet hätten, um sie interessanter und angenehmer zu

26 Hierin war bereits Goethe vorangegangen ([wie Anm. 7], 7) und auch Justi (*Winckelmann und seine Zeitgenossen* F, Köln 1956, 465) hatte behauptet: „er hat nie versucht, sie [d.i. die „Grille“ der Allegorie] mit seiner systematischen Lehre von der Schönheit in Verbindung zu bringen.“

27 Vgl. auch seinen Brief vom 18.4.1764: „Ich habe eine besondere Liebe zu dieser Arbeit.“ (in: *Winckelmanns Briefe*, hrsg. von Walter Rehm, Bd. 3, Berlin 1956, 33).

28 *Erläuterung* 118; vgl. auch *Erinnerung* 151: „Gegen das eigene Denken setze ich das Nachmachen, nicht die Nachahmung: unter jenem verstehe ich die knechtische Folge; in dieser aber kann das Nachgeahmete, wenn es mit Vernunft geführt wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden.“ Diese Polemik gegen die reine Nachahmung geht bereits auf die Renaissance zurück, die andererseits selbst erst — in Absetzung gegen die mittelalterliche Kunst — das Ideal der Naturnachahmung geschaffen hatte; vgl. E. Panofsky, *Idea*, Berlin ²1960 (¹1925) 23 ff.

machen,²⁹ deuteten nämlich auch die bildenden Künstler die Welt und formulierten ihre Weisheit in mythischen Bildern; „Griechenland hatte Künstler und Weltweisen in einer Person“.³⁰ Mythen sind aber nach Winckelmanns ganz traditioneller Auffassung nichts anderes als Allegorien, sowohl in der Dichtung,³¹ als auch in der bildenden Kunst: „Die Fabel wird in der Malerey insgemein Allegorie genannt; und da die Dichtkunst nicht weniger als die Malerey die Nachahmung zum Endzweck hat, so macht doch diese allein ohne Fabel kein Gedicht, und ein historisches Gemälde wird durch die blossе Nachahmung nur ein gemeines Bild seyn, und man hat es ohne Allegorie anzusehen, wie Davenant's so genanntes Heldengedicht Gondibert, wo alle Erdichtung vermieden ist.“³² Gewährsmänner für diese Auffassung sind ihm Simonides, der die Malerei als stumme Dichtung bezeichnet hatte,³³ und Platon, der das Wesen der Dichtung als ποιῆν μύθου bestimmt.³⁴ Das *tertium comparationis* im Satz des Simonides wird die Mythopoiesis — und damit die Allegorie.³⁵

Auf dieser Grundlage kann Allegorie aber zum zweiten auch eine hermeneutische Methode sein, das, was wir Allegorese nennen, mit deren Hilfe die im Kunstwerk ausgedrückten Bedeutungen, Winckelmanns „Begriffe“, wiedergewonnen werden können: Man soll es „mit Allegorie ansehen“. Sofern jene Begriffe aber letztlich mit dem Denken und der Weisheit der Antike identisch sind, ist ihre Rekonstruktion mithilfe der allegorischen Kunstkritik ein Erkenntnismittel: Nicht nur aus den

-
- 29 Vgl. bes. *Erläuterung* 119 f., z.B. „Die Wahrheit, so liebenswürdig sie an sich selbst ist, gefällt und machet einen stärkeren Eindruck, wenn sie in einer Fabel eingekleidet ist: was bey Kindern die Fabel, im engsten Verstande genommen, ist, das ist die Allegorie einem reifen Alter.“ (S. 119). Auch diese, letztlich auf antike rhetorische Theorien zurückgreifende Auffassung war in der Wirkungsästhetik durchaus verbreitet.
- 30 *Gedanken* 43.
- 31 Homers „Ilias sollte ein Lehrbuch für Könige und Regenten, und seine Odyssea eben dasselbe im häuslichen Leben seyn; der Zorn des Achilles und die Abenteuer des Ulysses sind nur das Gewebe zur Einkleidung.“ (*Versuch* 7 f.); vgl. auch *Erläuterung* 162: „die ganze Mythologie [war] ein Gewebe von Allegorie“ und ebenda zu Homer.
- 32 *Erläuterung* 118. „Malerey“ bezeichnet bei Winckelmann die bildende Kunst insgesamt.
- 33 *Versuch* 2: „Denn da die Kunst, und vornehmlich die Malerey eine stumme Dichtkunst ist, wie Simonides sagt, so soll dieselbe erdichtete Bilder haben, das ist, sie soll die Gedanken persönlich machen in Figuren.“ Das vollständige Simonides-Zitat in Plut. *de glor. Ath.* 3.
- 34 Plat. *Phaid.* 61b; vgl. auch *Monumenti*, Prefazione (XVIII): „siccome da Simonide la pittura vien detta una poesia muta, e secondo Platone, l'essenza di essa è la favola; così l'artefice, per portarsi da poeta, e per dar più libero campo all'entusiasmo poetico dovea, come il poeta, prescegliere degli argomenti favolosi“; zur Allegorie bei Winckelmann ausführlich: M. Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberger Forschungen 27, Heidelberg 1986, 67 ff. 132 ff.; die Funktion der Allegorie in Winckelmanns Theorie aber bereits grundsätzlich erkannt von M. Fontius, *Winckelmann und die französische Aufklärung*, Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst 1968, 9.
- 35 Käfer (wie Anm. 34), 153.

Werken der Dichter und Philosophen können wir Kenntnisse über das griechische Denken gewinnen, sondern auch aus den Bildern.³⁶

Die ‚Idee des Schönen‘

Ganz ähnlich wie beim Wechselspiel von Allegorie und Allegorese geht es auch bei der Bildung des Schönen zu, das als der „höchste Entzweck [und] Mittelpunkt der Kunst“ bezeichnet wird.³⁷ Zwar wurde diese oft „idealisch“ genannte Schönheit von Winckelmanns Interpreten zumeist ebenso wie die durch die Allegorie vermittelten Bedeutungen im Sinne einer (neu-)platonischen Idee verstanden, doch ist Winckelmann diesem vielleicht verbreitetsten Mißverständnis nachdrücklich entgegengetreten: Wenn er von ‚idealischer Schönheit‘ spricht, meint er damit in der Regel keine platonisch-plotinische ‚Idee des Schönen‘, die nicht nur außerhalb des Kunstwerks, sondern außerhalb der sinnlich wahrnehmbaren Welt überhaupt steht. Vielmehr handelt es sich eher um ein kontextualisiertes Ideal — weshalb der synonyme Gebrauch beider Ausdrucksweisen nicht unangemessen ist. Winckelmann empfiehlt nämlich dem Künstler, vorzugehen wie der Maler Zeuxis, der einer antiken und in der Renaissance arg strapazierten Anekdote zufolge das jeweils schönste Detail der fünf schönsten Mädchen Krotons nachahmte, um seine Helena adäquat darzustellen.³⁸ „Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie samlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; [...]. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.“³⁹ Die „idealische Schönheit“ erreicht der Künstler demnach durch eine Folge von Analyse (der Einzelschönheiten der Natur) und Synthese (bei der Vereinigung dieser Schönheiten im konkreten Kunstwerk), eine Vorstellung, die

36 So verstanden ist Winckelmanns Allegorie doch weit mehr als die traditionelle, die er zwar inkorporiert (s. bes. seine Vorstellung vom Mythos oder seine Deutung der homerischen Epen [wie Anm. 31]), aber letztlich über seine eigene Theorie hinaus überschreitet.

37 *Geschichte der Kunst* 142.

38 *Geschichte der Kunst* 155. Auch das oft bemühte Zitat aus dem berühmten Brief Raffaels an den Grafen Castiglione gibt Winckelmann wieder (*Gedanken* 34 f.). Es kann jedoch nicht, wie gemeinhin behauptet (etwa bei Sørensen, *Symbol und Symbolismus* [wie Anm. 20], 44), für Winckelmanns Neuplatonismus in Anspruch genommen werden, sondern ist im selben Sinne wie die Zeuxis-Anekdote zu lesen: Wie bereits Panofsky (wie Anm. 28), 32, aus dem Kontext der immer nur ausschnitthaft zitierten Passage erwiesen hat, meint Raffael mit der „certa idea“, deren er bedürfe, „um eine schöne Frau zu malen“, keineswegs eine metaphysische Idee, sondern gewissermaßen „die Summe sinnlicher Erfahrung“, die „zu einem inneren geistigen Bilde“ gerinnt.

39 *Gedanken* 37; vgl. auch *Erinnerung* 152.

schwerlich mit einem (neu)platonischen Begriff des Schönen vereinbar ist.⁴⁰ Dies hat Winckelmann denn auch mit wünschenswerter Deutlichkeit formuliert: Jene, die glaubten, „daß wenn vom Ideal die Rede ist, dasselbe ein bloß Metaphysischer Begriff sey [...] und nur allein im Verstande könne gebildet werden“, zeigten nur ihren „Mißverstand“.⁴¹

Kunstkritik als Erkenntnismittel

Die Prozesse, die den Künstler zu den entscheidenden Eigenschaften des echten Kunstwerks führen, zur Allegorie und zur Schönheit, sind somit ganz analog gedacht: Durch Analyse bzw. Allegorese der Natur⁴² werden ‚idealische‘ Schönheit(en) und allgemeine Weisheit(en) erkannt, die dann durch die kreativen Prozesse von Synthese und Allegorie in einem Kunstwerk vereinigt werden. Kunstbetrachtung ist aber im Idealfall nichts anderes als die Umkehrung dieses Schaffensprozesses. „Die Art zu denken [...] offenbart sich in den Werken der Kunst“,⁴³

40 Lehrreich ist die Gegenüberstellung dieses Konzeptes mit der Äußerung eines wahren Neuplatonikers, Charles Perrault, durch Fontius (wie Anm. 34), Anm. 30: „La plus grande difficulté ne consiste pas à bien représenter des objets, mais à représenter de beaux objets, et par les endroits où ils sont les plus beaux. Je vais encore plus loin, et je dis que ce n'est pas assez au peintre d'imiter la plus belle nature telle que ses yeux la voyent, il faut qu'il aille au de-là, et qu'il tâche à attraper l'idée du beau, à laquelle non seulement la pure nature, mais la belle nature ne sont jamais arrivées.“

41 J. J. Winckelmann, *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums*. Erster Theil, Dresden 1767, 35. — Der These von Winckelmanns Platonismus, die besonders nachdrücklich und einflußreich von E. Cassirer (*Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Berlin 1916, 206 ff.) vertreten wurde, sind u.a. bereits Panofsky (wie Anm. 28), Anm. 261, Fontius (wie Anm. 34), 7 ff. und ausführlich Käfer (wie Anm. 34), bes. 117 ff. entgegengetreten, jedoch bisher offenbar ohne durchschlagenden Erfolg. Typisch für die übliche Einschätzung ist das Kapitel über Winckelmann in Störensens, *Symbol und Symbolismus* (wie Anm. 20), 41-54, der andererseits die neuplatonischen Ideen zuwiderlaufenden Vorstellungen in Winckelmanns Kunsttheorie durchaus bemerkt und den Vorwurf einer „Ungeklärtheit der Winckelmannschen Ästhetik überhaupt“ (Störensens ebenda 41) erhebt. Die Schwierigkeit ergibt sich letztlich aus einer Passage in der *Geschichte der Kunst* (149 f.): „Die höchste Schönheit“, sagt Winckelmann dort, „ist in Gott“, und zwar in dem Sinne, daß dieser in seinem Geist den „Begriff der Schönheit“ entworfen hat. Damit ist unzweifelhaft gesagt, daß die Idee der Materie vorausging. Andererseits scheint diese Idee bzw. dieser „Begriff der Schönheit“ seinem Inhalt nach durchaus sinnlich bzw. gegenständlich gedacht zu sein, indem er offenbar mit der „in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur“ identisch ist. In jedem Falle steht diese ‚höchste Schönheit‘ und Idee im Geist Gottes der oben explizierten Auffassung der Schönheit nicht entgegen.

42 Winckelmanns ganz anthropozentrischer Naturbegriff umfaßt letztlich die Gesamtheit der den Menschen umgebenden Erscheinungen und Erfahrungen, vor allem aber den Menschen selbst mit seinen Tugenden, Lasten und Leidenschaften.

43 *Geschichte der Kunst* 25; vgl. auch *Erläuterung* 98 und „Reifere Gedancken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst,“ in: *Kleine Schriften* 145 f., bes. 146.

und daher können die Gedanken aus dem Kunstwerk auch wieder herausgelesen werden. Ebenso wie der moderne Künstler den Prozeß der Entstehung der Schönheit des Kunstwerks rekonstruieren kann — und hierin nur besteht nach Winckelmann die „Nachahmung“ der antiken Kunst —, kann der Altertumsforscher den Prozeß der Gedanken zurückverfolgen und zur wahren Kenntnis der Antike gelangen. Diese besteht demnach nur zum geringsten Teil in antiquarischer Gelehrsamkeit, sondern vor allem im Vordringen zum antiken Denken und zur antiken Weisheit, so daß Winckelmann den Antiquaren vorhalten kann: „Die sich durch bloße Gelehrsamkeit in den Altertümern bekannt gemacht haben, sind auch derselben weiter nicht kundig geworden.“⁴⁴

Eigenwillig und offenbar nicht erst für den modernen Leser irritierend ist jedoch die Methode, die Winckelmann für diese rekonstruierende Betrachtung der Kunst empfiehlt, denn der echte Altertumskundige unterscheidet sich vom bloß gelehrten Antiquar durch seine „Fähigkeit zur Empfindung des Schönen“. Diese stützt sich neben dem „äußeren Sinn“, dem richtigen Sehen des Auges, auf einen „inneren Sinn“, der „die Vorstellung und Bildung der Eindrücke in dem äußeren Sinne, und, mit einem Worte, was wir Empfindung nennen“ ist.⁴⁵ „Dieser innere Sinn [...] muß fertig, zart, und bildlich seyn. Fertig und schnell muß derselbe seyn, weil die ersten Eindrücke die stärksten sind, und vor der Ueberlegung vorhergehen: was wir durch diese empfinden, ist schwächer. Dieses ist die allgemeine Rührung, welche uns auf das Schöne ziehet, und kann dunkel und ohne Gründe seyn, wie mit allen ersten und schnellen Eindrücken zu geschehen pfleget, bis die Untersuchung der Stücke die Ueberlegung zuläßt, annimmt und erfordert.“⁴⁶

Mir scheint, daß diesem Zweistufenmodell — zunächst die vorrationale Empfindung von Eindrücken, dann die rationale Überlegung — eine Vorstellung zugrunde liegt, die Winckelmann auch an anderer Stelle erläutert und vor allem auf Aristoteles zurückführt: Um Wahrheit zu vermitteln, muß zunächst die Aufmerksamkeit erweckt, müssen die Sinne sensibilisiert werden, und zwar durch Überraschung und Emotionen. Dafür braucht es „dasjenige, was wir Witz, und was Aristoteles unerwartete Begriffe nennet [...] Je mehr unerwartetes man in einem Gemälde entdeckt, desto rührender wird es; und beydes erhält es durch die Allegorie.“⁴⁷ Die Notwendigkeit der Allegorie, gemeint ist hier: der mythischen Einkleidung, wird

44 *Abhandlung* 215. Fontius (wie Anm. 34) 18 f. weist somit zu Recht auf die Parallelität zwischen der Geschichtsauffassung des von Winckelmann bewunderten Voltaire als „Geschichte des menschlichen Geistes“ und Winckelmanns eigener *Geschichte der Kunst* als Teil einer Geschichte des menschlichen Geistes hin.

45 *Abhandlung* 218.

46 Ebenda 219.

47 *Erläuterung* 120; s. auch das obige Zitat Anm. 28 und *Erläuterung* 119: „Unser Verstand hat [...] die Unart, nur auf dasjenige aufmerksam zu seyn, was ihm nicht der erste Blick entdeckt, und nachlässig zu übergehen, was ihm klar wie die Sonne ist [...] Die Natur selbst lehret uns also, daß sie nicht durch gemeine Sachen bewegt wird.“

mit der psychischen Disposition des Menschen schlechthin begründet, dessen Interesse an einem Kunstwerk erst auf dem Wege über die bildliche und affektive Ansprache gewonnen werden kann.⁴⁸ Sie ist der Schlüssel zum Geist des Betrachters, der nun „die Überlegung zuläßt“, die das Kunstwerk „erfordert“, wie Winckelmann ausdrücklich sagt. Der Richtigkeit des ersten, vorrationalen Gefühls, der „Rührung“, muß man sich nämlich vergewissern, indem man über ihre Gründe Rechenschaft ablegt. „[E]s ist nicht genug zu sagen, daß etwas schön ist: man soll auch wissen, in welchem Grade, und warum es schön sey.“⁴⁹ Nur wer ein Kunstwerk versteht, kann es mit Recht bewundern: „[...] was jemand von Homer gesagt hat, daß derjenige ihn bewundern lernt, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten.“⁵⁰

Die „Kunstbeschreibungen“

Kehren wir nach diesen Erwägungen zur Torsobeschreibung zurück, so stellen wir eine ziemlich exakte Übereinstimmung ihres Aufbaus mit Winckelmanns oben zitierten Anweisungen fest: Er beginnt mit der Evozierung eines ersten, emotional geprägten Eindrucks und fährt dann fort mit einer Analyse der Details, die zwar von Emotionalität nicht frei bleibt — die Spannung wird gewissermaßen gehalten —, aber wegen ihrer ‚Zusammengesetztheit‘, wegen der geradezu mechanisch wiederholten Verknüpfung von einzelнем Körperteil, durch diesen evozierten Mythos und darin sich ausdrückender Tugend sowie der rationalen, diskursiven Vorgehensweise auch keine reine (Nach-)Dichtung im Sinne eines K. Ph. Moritz ist. Winckelmanns Analyse ist der gezielte Versuch einer De-konstruktion des Kunstwerks, die die Konstruktion des Künstlers im Geiste rückgängig macht und damit dessen Gedanken offenbart: „O möchte ich dieses Bild in der Größe und Schönheit sehen, in welcher es sich dem Verstande des Künstlers geoffenbaret hat, um nur allein von dem Ueberreste sagen zu können, was er gedacht hat, und wie ich denken würdig zu beschreiben.“⁵¹ Winckelmann endet mit einer Synthese, die als der „Begriff“ des Kunstwerks bezeichnet werden kann,⁵² ein Terminus, den er, wie gesehen, für den Inhalt der Aussageabsicht eines Kunstwerks und für das Ergebnis der allegorisch-

48 Die auch in der Konzeption des Schönen erkennbaren neo-aristotelischen Zügen der Kunsttheorie scheinen hier durch Anregungen aus den von Winckelmann bewunderten Schriften des Abbé Dubos ergänzt worden zu sein: vgl. Fontius (wie Anm. 34), 6.

49 *Torso* 169. Vgl. auch *Geschichte der Kunst* 147: „Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen, wodurch jener mehrentheils weniger empfindlich auf alles, aber richtiger gemacht wird und werden soll.“

50 *Gedanken* 20.

51 *Torso* 173.

52 Vgl. das Ende der Beschreibung des Apoll vom Belvedere: „Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen [...]“ (*Geschichte der Kunst* 393). Vgl. zum *Torso* als Allegorie auch Käfer (wie Anm. 34), 167 ff.

hermeneutischen Untersuchung verwendet. Der „Begriff“ ist hier gewissermaßen das Pendant zur „idealischen Schönheit“. Wie diese die Summe der in der Natur gefundenen Einzelschönheiten ist, stellt jener die Quintessenz der Einzelgedanken und der in der Natur sich findenden Weisheiten und Wahrheiten dar. Nur vor diesem Hintergrund erklärt sich auch der Wiederabdruck der Torso-Beschreibung am Ende des *Versuch[s] einer Allegorie*, von dem Winckelmann sagt: „Zum Beschlusse hänge ich hier die von mir an einem andern Orte bekannt gemachte Beschreibung des Torso des Hercules im Belvedere an, weil dieselbe in Betrachtung der vorausgesetzten und gemuthmaßten Absichten des Künstlers dieses Werks in jedem Theile desselben, in gewisser Maße als allegorisch angesehen werden kann.“⁵³

Es wird somit deutlich, daß Winckelmanns Kunstbeschreibungen zum einen, nämlich wenn man sie als *reine* Dichtungen im modernen Sinne las, an einem Maßstab gemessen wurden, der nicht genau mit Winckelmanns eigenem übereinstimmt. Seine poetische Sprache, die sich oftmals eng an Formulierungen antiker Dichter anlehnt, rechtfertigt sich durch ihre emotivische Wirkung, die den Leser/Betrachter zur tiefergehenden Beschäftigung mit dem Gegenstand bewegen soll, und durch die Analogie von Aussageweise wie -inhalt zwischen bildender Kunst und Dichtung. Zum andern aber, nämlich wenn man das Verhältnis der „Beschreibungen“ zu modernen wissenschaftlichen Kunstkommentaren beurteilen will, wird man zwar die Unterschiede kaum übersehen können: in den historischen und theoretischen Prämissen, in der Methodik sowie in Winckelmanns Erkenntnisinteresse, das sich, von jeglichem Positivismus unbehelligt, auch an die Rekonstruktion des griechischen Denkens heranwagt. Man wird aber seinen „Beschreibungen“ dennoch ein größeres Maß an Übereinstimmung mit modernen Kommentaren zubilligen müssen, als dies zumeist geschieht: Sie besteht in Winckelmanns Überzeugung von einem — nach heutiger Terminologie wissenschaftlich-historischen bzw. anthropologischen — Erkenntniswert der Kunstwerke; in seinem Insistieren auf der Pflicht, diesen im Kunstwerk verborgenen Gehalt wieder aus ihm herauszulesen (anstatt bei der kontemplativen Betrachtung stehen zu bleiben); im Versuch der Begründung und Etablierung einer Methode hierzu, die zwar auch gefühlsgesteuert, aber außerdem notwendigerweise rational, diskursiv und analytisch sein soll; — und nicht zuletzt darin, daß er diese Erkenntnisse mithilfe schriftlich fixierter und publizierter Kommentare zu vermitteln suchte.