

Glanzpunkte

Forschungsbeiträge

→ Autoren, Künstler, Denker

Epoche "Goethezeit"

Aufklärung

Sturm und Drang

Klassik

Romantik

Bildende Kunst

Geschlechterdiskurs

Musikalia

Philosophie

Theologie

Text und Bild

Wissenschaftler

Probleme mit PDF?

Gestaltungsrichtlinien

Empfehlungen der Redaktion

Magisterarbeiten

Neuerscheinungen

Rezensionen

Primärwerke

Quellen und Studien zur Bildungs- und Kulturgeschichte

Wiederentdeckungen

Goethes Leben und Werk in Nachschlagewerken

Feuilleton

Tondokumente

Sie befinden sich hier: [Startseite](#) > [Bibliothek](#) > [Forschungsbeiträge](#) > [Autoren, Künstler, Denker](#) > **Helmut Pfothenhauer: Winkelmann und Heinse**

Helmut Pfothenhauer

**Winkelmann und Heinse**

### Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte

*Erstdruck:* Boehm, Gottfried; Pfothenhauer, Helmut (Hgg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink 1995 (unveränderter Nachdruck 2001), S. 313-330.

Die Kunstbeschreibung unterliegt um die Mitte des 18. Jahrhunderts einigen einschneidenden Wandlungen. Sie wird nachdrücklicher als je zuvor ästhetisch und sie wird mehr denn je geschichtsbewußt. Die Ästhetisierung der Kunst, der sprachliche Nachvollzug in der Beschreibung Rechnung zu tragen hat, will die Absonderung des Schönen vom Guten und Wahren. Dieses Schöne soll sich als eigengesetzlich, als autonom erweisen lassen und nicht mehr nur Vehikel sein für außerästhetische, begriffliche oder moralische Gehalte. Und dem Eigenen der Kunst, dem Individuellen der Werke, wächst auch die Dimension der Zeit zu: Es wird als Besonderheit des Vergangenen tendenziell fremd und will durch neue Anstrengungen des Verstehens, der Hermeneutik, in die Gegenwart herübergerettet werden. In dem Maße aber, in dem dies Eigene und das Befremdliche und nicht allzeit verfügbare daran ins Bewußtsein tritt, stellt sich die Frage nach der Möglichkeit sprachlicher Aneignung. Ist ein System selbstbezüglicher Zeichen, eine auf Sichtbarkeit hin strukturierte eigene Kunstwelt, der Beschreibungssprache, also einer Annäherung in einem anderen Medium, überhaupt zugänglich? Und ist das Frühere, und wenn ja, unter welchen Bedingungen, überhaupt zu vergegenwärtigen?

Je emphatischer der Kunstbegriff, desto schwerer, über bildende Kunst zu reden, zumal in einer selbst nicht ästhetischen, prosaischen Sprache. Daraus zieht die Kunstbeschreibung die Konsequenz, selbst künstlerisch sein zu müssen, um im Transfer von der Augenwelt in die Sprachwelt das spezifisch Ästhetische zu bewahren. Die Beschreibungen mobilisieren die eigenen literarischen Potentiale, sie werden narrativ und psychologisch; aus dem Bild wird eine Geschichte, aus dem stillgestellten Moment visueller Darstellung wird bewegtes, handlungsträchtiges Seelenleben. Kunstbeschreibung gerät zur Beschreibungskunst. Die Namen Winkelmanns oder Diderots oder Heinses stehen dafür ein. – Je historischer die Kunstauffassung, desto bemühter die einführende Aktualisierung, die Gleichsetzung mit dem Werk und seinem Künstler – oder aber, desto nachdrücklicher die Alternative, das Begreifen der Distanz durch objektivierende Kategorien wie Stilgeschichte oder die Rekonstruktion des Früheren durch die Kritik der Überlieferung. Auch dafür steht der Name Winkelmanns; Kunstbeschreibung wird bei ihm zur wissenschaftlichen Kunstgeschichte.

Ich will im folgenden diese verschiedenen diskursiven Möglichkeiten und ihre Schwierigkeiten genauer entfalten. Ich will zeigen, daß sich hier Grundtypen der Kunstbeschreibung und Beschreibungskunst ausbilden und wie sie sich ergänzen bzw. ausschließen und daß gerade in der Pluralität und Verschiedenheit der Ansätze – bei allem Rudimentären und Anfänglichen – eine eigentümliche Sensibilität gegenüber den Werken bildender Kunst und ein nicht zu unterschätzendes Problembewußtsein, ihre sprachlich verfaßte Aneignung betreffend, enthalten ist. Ich beziehe mich dabei vor allem eben auf Winkelmann, vergleiche den großen Klassizisten aber, um der Verdeutlichung der Konturen seines Bildes willen, mit seinem großen Antipoden, dem anticlassizistischen Wilhelm Heinse.

Spricht man von Winkelmanns Kunstbeschreibungen, so denkt man zunächst an die berühmten der antiken Plastik, der des belvederischen Apollo, des Torso und des Laokoon vor allem. Mit ihren suggestiven Formulierungen erneuern und festigen sie den klassizistischen Geschmack und seine Ausrichtung an den spätklassischen oder hellenistischen Werken in den Glättungen römischer Kopien für

die nächsten beiden Generationen. Sie fundieren nicht zuletzt jene literarischen und kunsttheoretischen Aktivitäten, die man heute "Weimarer Klassik" nennt. Von den Zeitgenossen überhaupt nicht und auch bis heute kaum zur Kenntnis genommen, sind andere ekphrastische Bemühungen Winckelmanns, die, so möchte ich zeigen, vielleicht nicht weniger aufschlußreich sind. Die Rede ist von den Dresdner Gemäldebeschreibungen. Darin entwickelt Winckelmann in Ansätzen jene erzählenden und psychologisierenden Deutungen, die man gleichzeitig oder Jahre und Jahrzehnte später bei Diderot und Heinse ausgeprägt findet. Winckelmann verfügt bereits, so ist in einem ersten Schritt zu zeigen, über solche Techniken der sprachlichen Verlebendigung von Kunstwerken, verwirft sie dann aber und bedient sich in den Statuenbeschreibungen anderer Formen der Ästhetisierung oder wendet sich von der Beschreibungskunst überhaupt ab und der wissenschaftlichen Versachlichung zu. Zu fragen ist, warum. Jenes zu demonstrieren und diese Frage zu stellen und zu beantworten ist der zweite Schritt. Schließlich soll die Berechtigung der Auslegungsstrategien und ihre wechselseitige Relativierung bzw. ihr komplementäres Verhältnis diskutiert werden und die Leistung dieser Konstellation im Verhältnis zu einer späteren, exemplarischen Bildbeschreibung, einer von Jacob Burckhardt, noch kurz erörtert werden. 1

## I. Winckelmanns Bildbeschreibungen und Heinse

Winckelmanns erste ekphrastischen Versuche gelten Gemälden bzw. den Kupferstichwiedergaben davon. 1752 bereits, noch in der Nöthnitzer Zeit, entsteht eine Schrift mit dem Titel "Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie", die als Fragment unpubliziert bleibt. 2 Winckelmann ist seit 1748 oder 1749 ein passionierter Besucher dieser von August dem Starken gegründeten Sammlung, die damals bereits zu den berühmtesten der Welt zählte. 3 Er beschreibt oder erwähnt Bilder unter anderen von Tizian, Veronese, Annibale Carracci, Guido Reni, Carlo Dolci oder Correggio. In seinen *Gedanken Über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, der Erstlingsveröffentlichung von 1755, welche ihren Autor mit einem Mal berühmt machte, und dem nachgereichten *Sendschreiben* und der *Erläuterung* finden sich ausführliche Äußerungen zu Raffaels "Sixtinischer Madonna", zum Medici-Zyklus des Rubens, zu Gérard de Lairesse, zu Daniel Gran, Charles Le Brun und anderen. Die Plastik, etwa die drei sogenannten Herkulanerinnen, steht – nicht zuletzt wegen ihrer miserablen Aufstellung – noch eher im Hintergrund. 4

Winckelmann kennt das genannte Werk von Rubens, den Medici-Zyklus im Palais du Luxembourg, aus den Stichen nach Zeichnungen von Jean Baptiste und Jean Marc Nattier. 5 Er interessiert sich insbesondere für die Nr. 12 der Bilderfolge, den sog. "Götterrat" oder die "Blüte Frankreichs unter der Regentschaft der Königin Maria". (Abb. 1) Der Grund dafür scheint sofort ersichtlich: Im Mittelpunkt des Werkes steht Apollo; er vertreibt mit seinen Pfeilen die Laster, wie Zwietracht, Raserei und Betrug, um die Maxime der Politik jener Maria di Medici, "pax et concordia", durchsetzen zu helfen. Und dieser Apollo ist unverkennbar dem Vatikanischen nachgebildet. Winckelmann kannte diesen vorläufig zwar nur aus der Kunstliteratur und allenfalls aus Abbildungen; aber die autoritative Geltung dieser Figur für den klassizistisch geprägten Geschmack seit ihrer Auffindung im frühen 16. Jahrhundert 6 und seit ihrer Kanonisierung durch Vasari, der sie – neben anderen – als entscheidendes Vorbild für den römischen Raffael und damit der Vollendung der Kunst in der Neuzeit ansieht 7, dürfte Grund genug gewesen sein, um gerade diese Abbildung durch Rubens zu favorisieren.

Und doch gilt Winckelmanns Aufmerksamkeit dann vor allem einem anderen Detail. Er findet es in besonderem Maße redend, dichterisch oder allegorisch und nimmt es als Beleg für das Bedeutende in der bildenden Kunst: Es ist dies die Figur der Venus, welche den zürnenden Mars am Arm faßt und ihn sanft um Einhalt in seiner Vernichtungswut zu bitten scheint. Winckelmanns Beschreibung gerat dabei selbst zur poetischen Ausmalung. Dies scheint legitimiert durch die alte Auffassung, die schon Plutarch dem Simonides in den Mund legt, daß nämlich Malerei stumme Dichtung sei und ohne Worte rede und Gehalte vermittele. Entscheidend nun aber ist, daß die Bedeutungsgebung hier bei Winckelmann sich nicht, wie üblich, darauf beschränkt, daß das Dargestellte mythologisch identifiziert würde – Kunstbeschreibung galt von alters her als unproblematisch, insofern sie solche inhaltlichen Bedeutungen des Dargestellten mythologisch oder sonst verbal explizierte und somit Bild und Wort zum Einstand brachte. Sondern wichtig ist vielmehr, daß sich ein Nicht-Gezeigtes, visuell nicht Manifestes, eine nur in der Andeutung, in der Evokation der Malerei existente Seelenregung zur eigentlichen Pointe für die nachvollziehende und sprachlich artikulierende Einbildungskraft erhebt. Die stumme Mimik und Gestik der Göttin ist das hauptsächlich Redende; die Insinuation mit den Mitteln der Malerei fordert den Exegeten dazu auf, die verbale Leerstelle mit Worten aufzufüllen und nacherzählend die suggestive Kraft des Bildes wiederzugeben:

Rubens wolte Henrich IV. (sic!) als einen menschlichen Sieger malen, der in Bestrafung der frevelhaften Aufrührer und meichelmörderischer Majestätbeleidiger dennoch Gelindigkeit und Gnade blicken läßt. Er gab seinem Held die Person des Jupiters, welcher den Göttern Befehl ertheilet, die Laster zu strafen und zu stürzen. Apollo und Minerva drücken ihre Pfeile auf dieselben ab, und die Laster, als Ungeheuer gebildet, fallen übereinander zu Boden. Mars will in voller Wuth alles vollend zernichten; die Venus aber, als das Bild der Liebe, hält ihn sanft bey dem Arme zurück: der Ausdruck der Göttin ist redend gemacht, daß man dieselbe gleichsam den Gott des Krieges bitten höret: Wüte nicht mit grausamer Rache wider die Laster; sie sind gestraft. 8

Die Bildbeschreibung bemißt sich nicht nur, wie seit Alberti üblich und bis de Piles oder Mengs gültig, nach dem Inhalt, hier dem mythischen Szenario und seiner Anordnung, der inventio also oder dem disegno und der "Ordonnance", wie Winckelmann gelegentlich sagt. 9 Dem sind dann nach dem traditionellen Bewertungskatalog Kolorit und Inkarnat, Hell-Dunkel, Licht-Schatten, Gewand und Faltenwurf und dergleichen als Kriterien der kritischen Begutachtung nachgeordnet. Vielmehr verselbständigt sich hier, bei Winckelmann, bereits jenes Moment, das bei Vasari sich schon stellenweise fand, das aber im folgenden eine ungemeine Karriere machen sollte: die literarische Nachschöpfung – hier, wie kurz und unscheinbar auch immer, in der verbalen Äußerung seelischer Vorgänge die nichtsprachliche Expressivität des Bildes ästhetisch ins andere Zeichensystem übertragend. Winckelmann nennt das hier allegorisch; dies ist oft kritisiert worden, weil man unterstellte, damit seien externe Gehalte ins Kunstwerk hineingelesen. Wir sehen aber, daß mehr und zumindest auch anderes gemeint ist, nämlich die Artikulation interner, nach Äußerung drängender Bedeutungspotentiale des Bildes. 10

An einer höchst bemerkenswerten Stelle in jener zu Winckelmanns Lebzeiten unveröffentlichten Frühschrift über die Dresdner Galerie macht er Ähnliches bereits deutlich. Winckelmann bespricht dort das Bildnis der heiligen Caecilia von Carlo Dolci 11 (Abb. 2):

Cecilia spielt auf einem Clavecin. Ihr Auge zeigt, daß sie sich vergißt in einer Entzückung über eine himmlische Music, welche sic höret. / Sie soll alle ihre Instrumente weggeworfen haben, da sie dieselbe gehöret :/ Ein gemeiner Künstler würde aus Besorgung, daß man weiter auf nichts als auf ein spielendes Frauenzimmer denken würde, eine Englische Music in den Lüften angebracht haben, wie in der Cecilia auf der Gallerie aus der Schule des Rafaels, aber mit Recht, geschehen. Unser Künstler hat dieses in das Auge geleet und sein Stück nur für ein denkend Auge gemacht Man muß nicht alles schreiben, was man schreiben könnte; also auch nicht alles mahlen (...).

Das Auge, das Organ des Sichtbaren, birgt hier nach Winckelmann das Unsichtbare, die Musik, die noch dazu ja himmlisch ist und nur dem Innern gegenwärtig. Die Sprache aber vermag das zu entbinden. 12 Kunst, so scheint Winckelmanns Äußerung sagen zu wollen, braucht die Sprache, um ein ihr Wesentliches zu benennen. Indem sie das jedoch tut, geht sie eigentlich auch schon zu weit: Das Überirdische, Immaterielle wird von der Andeutung mit all ihrer suggestiven Kraft zur manifesten Bedeutung. Und in eben dieser Festlegung verliert sich jene Potentialität, jenes Schwebende gleichsam, das nicht dingfest zu machen ist und welches das Bild nur insinuiert; ein Schuß von Banausie mischt sich in die Rede darüber. Das Gesagte entfernt sich immer auch vom Bild, überträgt seine produktiven Unbestimmtheiten ins Diskursive eigener Sinngelungen – "Man muß nicht alles sagen, was man sagen könnte". Winckelmann betont in diesem seinem Essay wiederholt diese Grenzen der Verbalisierung und bringt gerade damit ein subtiles Kunstbewußtsein zur Sprache.

Wichtig dabei ist noch ein weiteres: Die Geschichte der Heiligen ist hier als Heilsgeschichte nicht mehr von Bedeutung; ebensowenig die daraus sich ableitende traditionelle Ikonographie, die Lilien etwa, die Embleme für die legendäre Geschichte, die Zeichen der Unschuld und der Gottgeweihtheit, finden gar keine Erwähnung. Nur das Auge als Tor der Seele wird sprechend gemacht. Ebenso bei den Göttern im Rubensbild: Nicht der Mythos interessiert, sondern das Menschliche in seiner ästhetischen Umsetzung, das Anmutende, Nahe, ans Verständnis unmittelbar Appellierende. Venus als sanfte zarte Frau wird wichtiger, selbst als der Gott Apoll. Damit ist ein ästhetischer Beschreibungstypus eingeführt, der bis hin zu Goethe dominieren wird – jener erzählende eben und dabei seelendeutende.

Dies erreicht seinen Höhepunkt dort, wo das malerisch angedeutete Innenleben der Figuren als Gefühlsverwirrungen in Erscheinung tritt. Verworrenes läßt sich nach dem Sprachgebrauch damaliger rationalistischer Psychologie nicht deutlich, d.h. in Begriffen eindeutig, fassen. Deshalb ist hier die ästhetische Einbildungskraft und eine einfühlsame, nicht mehr nur an rationaler Erkenntnis ausgerichtete Psychologie erforderlich. Mischgefühle haben Konjunktur. Das Ineinander von Lust und Schmerz oder Angst etwa beim Mitleid und dem Erhabenen sind die prominentesten Beispiele in der Ästhetik. In der Literatur werden sie wichtig, weil diese affektiven Gemengelagen einen Zustand darstellen, welcher als Gefühlsstau nach Entladung und Entwirrung in einer Handlungsfolge drängt. Dies bezeichnet den Ursprung der Novellistik in dieser Zeit und später – man denke an Goethes Erzählungen, etwa die der *Wunderlichen Nachbarkinder* oder den novellistischen Roman, der sie einschließt, die *Wahlverwandtschaften*, oder und vor allem an die Prosa Kleists. Nicht selten sind es ja hier dann auch stehende Bilder, welche erzählend in Bewegung geraten. Die Bildbeschreibungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts liefern solche Novellen in nuce, sie präfigurieren die literarische Gattung.

Es ist bisher völlig unerkannt geblieben, daß auch hier Winckelmann den Anfang macht. Im *Sendschreiben über die Gedanken der Nachahmung* findet sich Winckelmanns ausführlichste und wohl auch ingenöseste Bildbeschreibung überhaupt. Sie wurde immer gering geachtet, weil dieses Sendschreiben ja als Katalog fiktiver Einwände gegen die klassizistischen *Gedanken* gilt und daher von Winckelmann scheinbar nicht ernst genommen worden ist. 13 Jene Bildbeschreibung aber ist eine der ersten virtuosen desjenigen Typus, den auch Diderot kennt und den dann vor allem Heine ausdifferenzieren wird. Sie ist also als Diskurs, unabhängig von der Absicht des Autors, wichtig. Es handelt sich um die Versprachlichung eines Bildes von Gérard de Lairesse, welches König Seleukos und seine Gemahlin Stratonike darstellt, sich dem liebeskranken, in die Stiefmutter nämlich verliebten Königssohn Antiochus nähernd (Abb. 3). 14 Der Arzt, Erasistratos, führt Mutter und Stiefsohn zusammen. Winckelmann nun betont zwar einerseits das Edle, Gemessene der Erscheinung der Königin und ihres meisterhaft geworfenen Gewandes; aber entscheidend ist nicht dies, sondern das Ausphantasieren der

emotionalen Spannungen, welches dem Nonverbalen des Gemäldes in der sprachlichen Anverwandlung vielfältige novellistische Impulse gibt. Goethe ist einer von denen, der in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dieses Motiv aufgreifen wird und es zum roten Faden der Handlung ausspinnst.<sup>15</sup>

Winckelmann betrachtet in seiner Beschreibung besonders den Sohn und die Mutter in ihrer inzestuösen Annäherung. Der König selbst hat ja verzichtet und will beide zusammenführen, um den sterbenskranken Sohn zu retten. Aus der delikaten Lage ergeben sich Zwiespältigkeiten von Scham und Gefallen, von Freude und Verwunderung, von Zurückschrecken und Attraktion. Dies ist nicht eindeutig, sondern angedeutet – Winckelmann spricht vom Geheimnis der Kunst und versetzt die Figuren in eine spannungsvolle Konstellation, welche prägnant in dem wörtlichen Sinne ist, daß das Gezeigte und das elliptisch Ausgesparte, weil nicht klar und deutlich Sagbare, mit innerer Geschichte schwanger ist. Winckelmann möchte diese zugespitzte und im Moment stillgestellte ästhetische Psychologie wieder beruhigen, indem er am Ende im Anblick des kranken Königssohns schon die Genesung aufkeimen sieht. "Die Regungen der Seele, die miteinander zu streiten scheinen, fließen hier (im Jünglingsgesicht) mit einer friedlichen Stille zusammen", schreibt er.<sup>16</sup> Aber das Bewegte im sistierten Augenblick schießt über solche Bändigungsversuche hinaus. Das Bild wirkt in der Beschreibung praller, dynamischer fast denn als gemaltes:

Sie naht sich mit langsamen und zweifelhaften Schritten zu dem Bette ihres bestimmten neuen Gemals; aber annoch mit Geberden einer Mutter, oder vielmehr einer heiligen Vestale. In ihrem Gesichte, welches sich in dem schönsten Profil zeigt, lieset man Schaam und zugleich eine gefällige Unterwerfung unter den Befehl des Königs. Sie hat das sanfte ihres Geschlechts, die Majestät einer Königin, die Ehrfurcht bey einer heiligen Handlung, und alle Weisheit in ihrem Betragen, die in einem so feinen und ausserordentlichen Umstande, wie der gegenwärtige ist, erfordert wurde. (...) Der Prinz, ein schöner Jüngling, der auf seinem Bette halb nackend aufgerichtet sitzt, hat die Aehnlichkeit vom Vater und von seinen Münzen. Sein blosses Gesicht zeuget von dem Fieber, welches in seinen Adern gewüet, allein man glaubt schon den Anfang der Genesung zu spüren aus der wenigen aufsteigenden Röthe, die nicht durch die Schaam gewürkt worden. (...) Freude und Verwunderung wollen aus dem Gesichte des Prinzen bey Annäherung der Königin hervorbrechen (...). (KS, S.46 f.)

Wilhelm Heinse beschreibt 20 Jahre später, in seinen *Düsseldorfer Gemäldebriefen* 17 ein Rubensbild, "Die Entführung der Töchter des Leukippos von den Dioskuren" (Abb. 4).<sup>18</sup> Diese Beschreibung, die man bisher viel zu einseitig immer nur in der Fundamentalopposition zu Winckelmann gesehen hat, setzt dessen frühen Typus von Deskription kongenial fort und gestaltet ihn aus zu einer der Kostbarkeiten schlechthin in der deutschsprachigen Kunstliteratur. Heinse geht, wie Winckelmann, kaum auf die Tektonik des Bildes ein – dies wird später einem Jacob Burckhardt vorbehalten bleiben. Vielmehr versenkt er, Heinse, sich ins Redende der Physiognomien und Gesten. Und diese haben viel zu sagen, weil die geraubten Mädchen ebenso entsetzt sind wie lustvoll angezogen vom gewaltsamen Geschehen. Eine novellistische Ausgestaltung versucht hier die Raffinessen des Bildes wiederzugeben:

Kastor hebt auf freyem Feld eine ganz entblöbte junge Dame – an einem rothseidenen Tuche (das ihr vom Rücken am Hintern durchgeht, der davon einen schönen Widerschein wirft) mit der rechten um den in die Höhe gezogenen linken Schenkel am Knie herum, mit der linken um den rechten Arm – nach seinem Rosse. Pollux hat dieselbe unterm linken Arm mit seiner rechten Schulter gefaßt, und hält mit der linken Hand ihre Schwester unter der rechten Achsel. Die Schönheit der Gruppe ist schwerlich mit Worten nur einigermaßen sinnlich zu machen. (S. 80)

Und weiter:

Die Jungfrauen sind beyde ganz nackend in blonden Haaren, die los und in Flechten den Lüften zum Spiele dienen, wie aus dem Bett oder Bade: und in Jugendfülle, die im Zeitigwerden ist. Der Ausdruck im Gesicht der ersten ist unbeschreiblich fürtreflich: Ergebung, in der Ohnmacht zu widerstehen; Schaam und das süßstechende Gefühl derselben, und Aussenbleiben der Ueberlegung. Die Brüste schwellen sich empor in der drängenden Lage. Sie wendet das Gesicht vom Räuber, und schießt doch zurück. "Ha, nun bist du weg! (scheint Sie zu seufzen) er hat dich!" und doch furchtsame Hofnung künftiger Freuden. Der junge Halbgott, der das goldne Vließ zurückgebracht und den Archipelagus von den Räufern befreyt, hat wider ihren Willen mehr Liebesgewalt über sie, als ihr Bräutigam, was bey einem Mädchen nicht anders seyn konnte; aber doch geht ihr dessen Schicksal nahe. Es ist Furcht und Liebe; Zweykampf zwischen Moral und Natur; um die Augen das Bange und Süße, um die Lippen das Weinen und Lächeln. Nur eine Phantasie, wie Rubens hatte, konnte diesen Ausdruck treffen. Ihr Leib schwebt wie eine Rose im Gepflücktwerden.

Die zwote ist im Profil, voll Schönheit und Mädchenheit, und scheint sich auf das, was Mann ist, in Unschuld ein wenig zu verstehen. Sie blickt, sich läßig sträubend, nach dem Kastor, und was dieser mit der Schwester anfängt, und blickt nach ihm nicht ungern, und lieber, als nach dem, welchem sie zu Theile werden soll. Die Drehung, und das Ringen in den Muskeln des Rückens, wie überhaupt das Fleisch des ganzen Rückens gehört unter die fürtreflichste Mählerey.

In bevden ist Uebergang von einem Glück zu einem größern; Furcht und Hofnung; noch Mond und Stern im Herzen, und Aufgang und Sonne vor den Augen. (S. 82f.)

Heinse ist noch ungleich direkter, er veralltäglicht noch nachdrücklicher das mythische Geschehen, er erotisiert bewußt provozierend und damalige Tabus verletzend, er versinnlicht auch mehr noch durch die Berücksichtigung der Farbe. Aber immerhin: Auch Winckelmann läßt dem Königssohn die Röte ins Antlitz steigen – mehr noch als im Bild selbst sichtbar wird. Es ist diese eine der wenigen Stellen, wo der Klassizist, der Anwalt des farblosen Marmors, überhaupt von Farbe spricht. – Heinse liebt auch die

Madonnenbilder – nicht, so versteht sich, wegen der erbaulichen Inhalte, die dargestellt werden, sondern weil sich hier in den Gesichtern Unschuld und Ahnungslosigkeit mit dem Erwachen des Weibes vortrefflich paaren. Aber auch Winckelmann kennt schon in seinen frühesten Beschreibungen die Ambivalenz von göttlicher Majestät und femininer Zärtlichkeit, etwa angesichts einer Madonna des "Luigi Caraccio". 19

Dennoch ist gerade in dem, was Heinse aus dem auch Winckelmann schon verfügbarem Beschreibungstypus macht, ersichtlich, was Winckelmann veranlaßt haben dürfte, sich von seinen eigenen Ansätzen dazu abzuwenden. Jene ekphrastische Veralltäglichere und Psychologisierung ist ihm zu lebensnah und – bei allen Versuchen, dem spezifisch Bildlichen beschreibend gerecht zu werden – doch zu kunstfern. Denn die Authentizität des Künstlerischen wird in diesem Nachvollzug zum täuschend Echten verwandelt und verfehlt in der Darlegung des Unausgesprochenen doch letztlich die Immanenz und Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen. Die Übersetzung von einem Zeichensystem ins andere, von dem der Bilder in das der Worte, löst tendenziell die Bindung an das zu Übersetzende, eben die bildende Kunst und deren Konfiguration, deren in der Anschauung gegenwärtige eigene Totalität. – Wir sehen hier ein Grundparadox in der Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts wirksam werden: Die Überführung der Kunst ins Leben nach Maßgabe des Mimesis-Gebotes verlangt um der Kunst willen zugleich ihre Revision und die Stilllegung des Ästhetischen im Werk. Roger de Piles Naturalismus einer täuschenden Verlebendigung ist für Winckelmann – nun doch im genauen Gegensatz zu Heinse – das warnende Beispiel einer solchen bloßen und damit verfehlten Überführung der Kunst in die Natur. 20

In einer weiteren Kunstbeschreibung der Dresdner Zeit verabschiedet sich Winckelmann denn auch – gleichsam programmatisch – von diesem Typus der Beschreibungskunst, um sich einem anderen, und zwar endgültig, zuzuwenden. Es ist dies die Wiedergabe von Raffaels Sixtinischer Madonna (Abb. 5), der letzten Bildbeschreibung, die uns hier zu interessieren hat.

Sie findet sich an einer Schlüsselstelle der *Gedancken über die Nachahmung*. 21 Raffaels Werk war erst 1754 von Piacenza nach Dresden gebracht worden und nach einer unsachgemäßen Restaurierung 22 in recht schlechtem Zustand. Es bedurfte des Hinweises durch Adam Friedrich Oeser, den Dresdner Künstler und Freund, um Winckelmann auf das noch wenig geschätzte Bild aufmerksam zu machen. Berühmt wurde das Werk noch nicht einmal durch Winckelmanns enthusiastische Beschreibung, sondern eigentlich erst gegen 1800 im Zeichen romantischer Kunstauffassung. Vorher aber schon gilt Raffael ja gemäß der Kunstdliteratur dem Klassizismus als die eigentliche Wiederkehr der Antike, als der Maler, der nach den Statuen zeichnete und der Natur nur ausgewählt und zum Ideal erhoben in sein Werk Eingang gewährte.

Ganz so faßt nun auch Winckelmann dieses sein Bild auf. Man müsse nach Dresden reisen, um diesen Raffael zu sehen, so wie die Alten nach Thespis fuhren, um des Praxiteles Cupido zu bewundern, heißt es vorab. Auch diese Beschreibung beginnt dann mit der Madonnen-Physiognomie; auch sie ist zwiefältig – aber durch die Miene der Unschuld, so heißt es, scheint eine mehr als überirdische weibliche Größe hindurch. Stille, nicht Entzückung wie bei der Caecilia, ist die Signatur dieser Seele – "stille Größe", die magnanimitas der Laokoon-Schilderung, welche im Text der *Gedancken* vorausgegangen war, klingt an, und sogleich heißt es auch: "Wie groß und edel ist ihr gantzer Contour!" Das Übermenschliche, nicht das Allzumenschliche dominiert, und entsprechend herrscht nicht die verwirrte Bewegtheit, sondern das Statuarische, Festumrissene, das jener Contour, also die Umrißzeichnung, angibt, welche den disegno, den idealisierenden geistigen Entwurf, materialisiert. Das auf den Wolken Schwebende der Madonna wird gar nicht zur Kenntnis genommen; die Bewegtheit des Faltenwurfs hätte Winckelmann, wenn er überhaupt darauf zu sprechen gekommen wäre, wohl eher als jene mannigfaltige Einheit des meisterhaften Contours wahrgenommen, die er an jenen drei hellenistischen Gewandfiguren, der Demeter und der zweifachen Kore, den sog. Herkulanerinnen also, rühmt. Physiognomische Entzückung und sanften Reiz gibt es nach Winckelmann vor allem in den Gesichtern der assistierenden Heiligenfiguren, der des Sixtus und der Barbara. Sie aber sind "weit unter der Majestät der Hauptfigur" und erhöhen durch den Kontrast nur deren zur göttlichen Schönheit gesteigerte Unschuld. Die Putti schließlich erwähnt Winckelmann überhaupt nicht; ihr schalkhafter Gesichtsausdruck würde als anekdotische Individualisierung das ins Überindividuelle, Urbildhafte Gesteigerte des Bildes in Winckelmanns Auffassung stören. Und überhaupt sind Kinderdarstellungen, wie dann das Sendschreiben nochmals klarstellt, ästhetisch verpönt, da nur das reife Erwachsene und nicht das Werdende der Kindheit und schon gar nicht das Vergehende vom Alter und Tod das Zeitlos-Göttliche im Menschen zur Erscheinung bringen. Allein der Jesusknabe findet Erwähnung; aber, so Winckelmann, durch die kindliche Unschuldsmiene scheint seine Göttlichkeit hindurch. Die Komposition wird fast verschwiegen; die Assistenzfiguren sind nur da, eben um jene Majestät des Bildmittelpunktes zu steigern. Ein formaler Aufbau wird weiter nicht namhaft gemacht. Die psychologisierende Bezüglichkeit der gemalten Personen, die Winckelmann bei Lairesse so wichtig ist, verschwindet fast ganz hinter der statuenhaft wahrgenommenen Einzelfigur.

Man sieht hier, daß Winckelmanns Abkehr von der Rhetorik veralltäglicher Lebendigkeit im Grunde keine Hinwendung zum Konfigurativen der Teile und des Ganzen des Bildes bedeutet. Dies leistet dann ein anderer Beschreibungstypus des ausgehenden 18. Jahrhunderts; er ist etwa durch Goethes *Laokoon*-Schrift repräsentiert. Hier hingegen handelt es sich um eine neue Form der Isolierung und Heraushebung des Sprechenden der Teile, nun aber in einem erhabenen, alltagsfernen *genus dicendi*:

Die Königliche Gallerie der Schildereyen in Dreßden enthält nunmehr unter ihren Schätzen ein würdiges Werck von Raphaels Hand, und zwar von seiner besten Zeit, wie Vasari und andere mehr bezeugen. Eine Madonna mit dem Kinde, dem H. Sixtus und der H. Barbara, kniend auf beyden Seiten, nebst zwey Engeln im Vordergrunde. Es war dieses Bild das Haupt-Altarblatt des Klosters St. Sixti in Piacenz. Liebhaber und Kenner der

Kunst giengen dahin, um diesen Raphael zu sehen, so wie man nur allein nach Thespis reisete, den schönen Cupido von der Hand des Praxiteles daselbst zu betrachten.  
 Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie gross und edel ist ihr ganzer Contour!  
 Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.  
 Die Heilige unter ihr kniet ihr zur Seiten in einer anbetenden Stille Ihrer Seelen, aber weit unter der Majestät der Haupt-Figur; welche Erniedrigung der grosse Meister durch den sanften Reitz in ihrem Gesichte ersetzt hat.  
 Der Heilige dieser Figur gegen über ist der ehrwürdigste Alte mit Gesichtszügen, die von seiner Gott geweihten Jugend zu zeugen scheinen.  
 Die Ehrfurcht der H. Barbara gegen die Madonna, welche durch ihre an die Brust gedrückten schönen Hände sinnlicher und rührender gemacht ist, hilft bey dem Heiligen die Bewegung seiner einen Hand ausdrücken. Eben diese Action mahlet uns die Entzückung des Heiligen, welche der Künstler zu mehrerer Mannigfaltigkeit, weiblicher der männlichen Stärcke als der weiblichen Züchtigkeit geben wollen.  
 Die Zeit hat allerdings vieles von dem scheinbaren Glantz dieses Gemählde geraubet, und die Kraft der Farben ist zum Theil ausgewittert; allein die Seele, welche der Schöpfer dem Werck seiner Hände eingeblasen, belebet es noch itzo. (KS, S.46 f.)

Winckelmanns sixtinische Madonna leitet über zu den Statuenbeschreibungen. Diese ästhetisieren auch, sind auch Beschreibungskunst, aber nicht durch Alltagspsychologie, durch Gefühlsverwirrungen und die narrative Bewegtheit, die sich daraus ergibt, sondern durch die Zuschreibung heroischer und göttlicher Monumentalität, durch Ruhe und Grösse, die alle prosaische Leidenschaft hinter oder besser unter sich weiß. Nur damit scheint Winckelmann die Gefahr gebannt, daß Kunst im gemeinen Leben sich verliert.

## II. Winckelmanns Statuenbeschreibungen: "Ideal" und "Kunst"

Bereits in seiner Dresdner Grundsatzerklärung, den *Gedancken*, legt Winckelmann den alternativen Beschreibungstypus und seinen vornehmsten Gegenstand, die Statue, programmatisch fest. Auch diese Beschreibung ist ästhetisierend, aber eben ganz anders. Den Äußerungen zur Sixtinischen Madonna gehen die zum Laokoon voraus. Auch dort konzentriert sich Winckelmann auf den Gesichtsausdruck – offenbar schätzte er vor allem Kupferstichwiedergaben vom Priester allein und dessen Haupt, wie er sie etwa aus Sandrarts *Teutscher Academie* gekannt haben dürfte. (Abb. 6)

Auch dort konstatiert er ein Mischgefühl, das bald in aller Munde sein wird: 23 das des Erhabenen. Aber die Doppelung von Schmerz und physischer Bedrohung und das lustvolle Innewerden der Seelengröße und des sich darüber Erhebens erscheint Winckelmann hier nicht zwiespältig, sondern entschieden, wie er sagt, einfältig. 24 Der geöffnete, aber im tiefsten Leid dennoch nicht schreiende Mund ist Ausdruck dafür, daß der Priester im Begriff ist, alles Irdische, alle Verhaftung in der Sinnenwelt hinter sich zu lassen. Statuarische Grösse bleibt, wo früher differenzierte Psychologie die deutungs-offenen Stellen der Kunstwerke versprachlichend ausfüllte.

Im Herbst 1756, kaum nach Rom gelangt, widmet Winckelmann sich den Statuen des Belvedere-Hofes, dem Apollo des Leochares in der spätrömischen Marmorkopie (Abb. 7) und dem angeblichen Herkules-Torso (Abb. 8a und 8b). Mit Laokoon zusammen ergibt sich die Trias von Held, Halbgott und Gott. Das Erhabene erfährt darin eine Klimax, die noch weiter vom Menschlichen und seinen psychologischen Ausfaltungen entfernt. Der vergöttlichte Heros wie der Gott werden nach vollbrachter Tat vorgestellt; alles Irdische ist von ihnen abgefallen. Apoll blickt nur verächtlich noch zurück, aber keine Anstrengung mehr ist an ihm ersichtlich, keine physische Betroffenheit: "Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Grösse. Ein ewiger Frühling, wie in den glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielet mit sanfter Zärtlichkeit auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder". 25 An der Stelle, wo im anderen Diskurs die seelischen Erkundungen einsetzen, steht nun, dem erhabenen Gegenstand entsprechend, der Mythos. Nicht nur, daß mythologisch bestimmt würde, was dargestellt ist: der Gott nach der Erlegung des Pythons, der den Zugang zu seinem Heiligtum versperrte, sondern auch hier ist es wieder vor allem das Antlitz, in dem das Sichtbare durch das Redende darin überboten werden will: "Eine Stirn des Jupiters, der mit der Gottinn der Weisheit schwanger ist, und Augenbranen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen mit Grösheit gewölbet, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflöbet." 26

Wichtig ist, das Unanschauliche in dieser Schilderung zu bemerken; der optische Gesamteindruck wird zerlegt durch die mythische Assoziationskette. Es gehört im folgenden zu den Gemeinplätzen der Winckelmann-Kritik, dieses Allegorisieren und Verweisen über das Werk hinaus ihm zum Vorwurf zu machen. Dies ist der Preis, den die Auslegung zu entrichten hat, die die Kunst im sprachlichen Nachvollzug über das Leben erheben will. Auch der hexametrische Rhythmus dient dieser Beschreibungskunst und möchte das in die Sprachkunst übertragene Werk dem obersten Bezugspunkt aller Dichtung annähern, Homer. Aber in der Übersetzung diffundiert das Bildnis. Ihre radikale Ästhetisierung, die ihm auf höchste Weise gerecht werden will, löst es als Werk Ganzes, als Werk der bildenden Kunst, auf und überantwortet es den externen, mythischen Bezügen. Kunstbeschreibung als Beschreibungskunst entrinnt dem Dilemma der Entfernung vom Gegenstand nicht; und zwar gerade dann nicht, wenn sie das Ästhetische, das Schöne, besonders bedachtsam wiedergeben will. Es stellt sich gerade durch das Denkende und Idealisierende der Betrachtung wieder eine literarisch-narrative

Eigendynamik ein. Diskursive Gesetze können nicht übersprungen werden. Dieser Problematik der sprachlichen Fassung bildender Kunst, die sich in den Konzepten ihrer Erschließung von ihrer Anschauung tendenziell entfernt, wird später auch Goethe innwerden – wenngleich er die Immanenz des Werkes nachdrücklicher durch die Herausarbeitung organisierender Zentren und schöpferischer Ideen zu bewahren sucht. 27

Was Winckelmann anlangt, so ergibt sich ein strukturell entsprechender Befund bezüglich des Torso. Dieser repräsentiert ja die klassische ästhetische Leerstelle – als das Fragment, das die Ausdeutungen und, wenn nicht bildnerischen, so doch sprachlichen Komplettierungen gleichsam ansaugt.

Winckelmann gerät hier nachgerade in ein hermeneutisches Delir. Nicht deshalb sei dies behauptet, weil er den Torso als den eines Herakles deutet; dieses Mißverständnis ist alt – es stammt bereits aus der Renaissance und beruht auf der Verwechslung des Panther- mit einem Löwenfell. 28 Vielmehr läßt Winckelmann den ruhenden, vor der Apotheose stehenden Helden wie folgt auf seine Taten zurückblicken und bemüht dabei förmlich Kaskaden von Mythologemen und Auslegungsaspekten.

Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen ungeformten Stein sehen lassen: vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdenn wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stück zugleich sichtbar werden.

Da, wo die Dichter aufgehöret haben, hat der Künstler angefangen: Jene schweigen, so bald der Held unter die Götter aufgenommen; dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt, und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den grossen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat.

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.

In jedem Theil 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.

Ich kann das wenige, was von der Schulter noch zu sehen ist, nicht betrachten, ohne mich zu erinnern, daß auf ihrer ausgebreiteten Stärke, wie auf zwey Gebirgen, die ganze Last der himmlischen Kreise ruhet. Mit was für einer Großheit wächst die Brust an, und wie prächtig ist die anhebende Rundung ihres Gewölbes! Eine solche Brust muß diejenige gewesen seyn, auf welcher der Riese Antäus und der dreyleibichte Geryon erdrückt worden. Keine Brust eines drey- oder viermal gekrönten olympischen Ueberwinders, keine Brust eines spartanischen Siegers von Helden gebohren, muß sich so prächtig und erhöht gezeiget haben. 29

Winckelmann nennt diesen Beschreibungstypus den nach dem "Ideal". Er soll das Hochfahrende des Kunstwerks, seine göttliche Künstlichkeit vergegenwärtigen und seine Würde, die jedem dichterischen oder begrifflichen Bedeuten ebenbürtig, wenn nicht überlegen ist. – Aber Winckelmann, das bemerkt er zur Torsobeschreibung und andernorts ausdrücklich, ist sich auch der Grenzen dieses Verfahrens, ja der Grenzen jeglicher ästhetisierender Beschreibung mitunter ganz bewußt. Und dies macht ihn wichtig, noch über die Virtuosität in der Handhabung der einzelnen Beschreibungstypen hinaus. Es stoßen so in seinen Schriften die verschiedenen Redeformen über Kunst aufschlußreich aneinander.

So betont Winckelmann, daß jene Beschreibung nach dem "Ideal" eine nach der "Kunst" als Komplement brauche. 30 Und diese Soll nüchtern, prosaisch, unpoetisch sein, sie soll nicht nur nicht psychologisieren, sondern auch nicht erzählen. Carl Justi, der große Biograph Winckelmanns, hat diese Beschreibungen nach der "Kunst" 1871 in einem Florentiner Archiv, dem der Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", wiederentdeckt und nahm an, daß der trockene Stil auf bloße Vorarbeit deute 31 und vielleicht sogar von der Beteiligung der uninspirierten Feder des Freundes Mengs zeuge. Dies ist abwegig. 32 Vielmehr geht es Winckelmann hier nun um eine distanzierende, objektivierende Betrachtung, die nicht einführend und sprachlich und literarisch vergegenwärtigend verfährt. Die idealische braucht diese nüchterne Korrektur. Fragen der Machart und der historischen Lokalisierung treten in den Vordergrund. Dazu bedarf es der Kritik späterer Ergänzungen und vor allem der ersten stilgeschichtlichen Zuordnungen. Wie ist das Haar behandelt; ist die Brust erhoben oder flach; sitzt der Nabel tief oder nicht, und in welcher Zeit und in welcher Stilepoche wurde so gearbeitet? Dies sind Fragen, die hier nun relevant werden. Die großen Leistungen der Kunstgeschichte von 1764 bereiten sich in diesen Schriften von 1756 vor.

"Die Haar-Locken", so heißt es zunächst zum Apollo, als wollte sein Exeget wieder nur das Idealschöne an ihm sehen, "Die Haar-Locken spielen über alle maßen schön um das Haupt herum, und sind herrlich hin und her geworfen (...)." 33 (Abb. 9) Aber sogleich fährt Winckelmann fort:

Diese Art die Haare zu arbeiten ist nach dem (...) Gebrauch der besten Zeiten der Griechen, denn in den ältesten waren sie (...) sehr kleinlich steif und gleichsam machten sie ihre Haare, als wären sie naß auf Art der Egyptier und Hetrurier. (Siehe das bas-relief vom Callimacho im Campidoglio.) In Phidias und Alex. Zeiten aber ist dieser Gebrauch der Weichigkeit geübt worden. Unter der Römischen Kayser Zeiten ist diese Art wieder verlassen worden. Von Nero bis Traj. Zeiten ist man gleichfals wieder ein wenig in den aller ersten Gusto gefallen, da die Kunst aber noch niedriger kommen, so sind die Künstler in solchen geringen Sachen fleißiger und in den größeren nachlässiger worden. Darum haben wir von

Man könnte in solchen Bemerkungen und Erwägungen – ob sie nun richtig oder nach heutigem Erkenntnisstand falsch sind, spielt keine Rolle – die Gründungsurkunde der Archäologie und die der Geburt der wissenschaftlichen Kunstgeschichte sehen. <sup>34</sup> Sie verdankt sich nicht zuletzt dem Innewerden jener Paradoxie ästhetischer Beschreibung, nämlich durch die kunstvolle sprachliche Vergegenwärtigung sich von der Kunst immer auch entfernen zu müssen.

Aber auch mit dieser Objektivation und Verwissenschaftlichung des Ästhetischen ist es für Winckelmann gerade eben nicht getan. Sie will ihrerseits wiederum Beschreibungen, die ihre Lücke füllen und ihr Anderes sind, indem sie die Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung vermitteln. Diese Schwierigkeiten und Grenzen, dieses ständige über sich hinaus Müssen der jeweiligen Ansätze, hat Winckelmann fast zur Verzweiflung getrieben. Er faßt sein Tun als eine Art beredtes Verstummen angesichts der Unzulänglichkeit und der Notwendigkeit sprachlicher Vergegenwärtigung von Kunst auf. Aber das Melancholische daran, das seinen sublimsten Ausdruck in den Schlußsätzen der Kunstgeschichte findet, <sup>35</sup> birgt auch ein bemerkenswertes Gespür von der Eigenart der Kunst und ihrer Beschreibung. Die Ekphrasis muß sich von den erzählenden und psychologisierenden Ausdeutungen, aber auch von den enthusiastischen Steigerungen ins Mythologische tendenziell entfernen, um mehr objektivierbares Wissen zu gewinnen. Aber wie Psyche Amor an jenem Ende der Kunstgeschichte nach Winckelmanns Worten nachtrauert, so der zum Wissenschaftler gewordene Kunsthistoriker der Liebe zum Gegenwärtigen, Lebhaften ästhetischer Erfahrung, das im Vieldeutigen, Deutungsoffenen der Werke steckt und über die Zeiten und die Distanz, welche die Disziplinierung und Positivierung der Kenntnisvermehrung schafft, hinweg als Erregendes der Kunst doch auch gerettet werden möchte.

Von nun an hat die Ekphrasis ihre Unschuld verloren; sie ist um die Möglichkeit gebracht, darauf loszureden im Vertrauen darauf, daß Kunst ja stumme Dichtung sei und deshalb jederzeit in Sprache übersetzbar. Von nun an wird das Geschäft der Deutung komplex und reflexiv oder sollte es zumindest werden. Und es mischt sich darein immer auch ein wenig Trauer über das sisyphoshaft Aussichtslose des Unabdingbaren: der in Sprache aufgefaßten Kunst.

### III. Ausblick: Jacob Burckhardt

Mehr als ein Jahrhundert nach Winckelmann und Heinse, am Ende seines Lebens, befaßt sich Jacob Burckhardt mit Rubens und beschreibt jenes Bild, das auch Heinse sich vorgenommen hatte und das nun längst in München hängt, <sup>36</sup> den "Raub der Töchter des Leukippos":

*Im Raub der Töchter des Leukippos durch die berittenen Dioskuren (Münchener Pinakothek) machen die beiden weiblichen Körper eine fast regelmäßige Lichtmasse genau in der untern Mitte des Bildes aus, um welche sich das übrige wie eine Wolke verteilt: nämlich die Entführer Kastor und Polydeukes, die beiden Rosse und die beiden Putten. Diese acht Wesen zusammen füllen das genau quadratische Bild aus, auf dem Grunde einer hellen und saftigen Landschaft. Und nun findet sich, daß jene beiden herrlich entwickelten Körper einander genau ergänzen, daß der eine genau den Anblick gewährt, welchen der andere nicht gewährt, und daß der Maler sie durch einen Zwischenraum von einander isoliert hat, so daß sie sich nicht schneiden. Dazu das unglaubliche Feuer und die Augenblicklichkeit! Keiner sonst, all die Zeiten und Schulen auf und nieder, würde gerade dieses haben schaffen können. <sup>37</sup>*

Die Kunstwissenschaft hat sich mittlerweile etabliert. Die ästhetischen Beschreibungen des 18. Jahrhunderts sind verabschiedet. Die formale Machart, die Bezüglichkeit der Teile, jenes Konfigurative, das bei Winckelmann wie Heinse weitgehend fehlte, wird als Kompositionsanalyse festgehalten. Die Distanz des Überblicks herrscht vor der Nähe der empfindenden Verlebendigung. Burckhardt betrachtet hier und andernorts Rubens als Meister der Symmetrie, der Bändigung des Bewegten durch strikte Ausgewogenheit der Komposition, der Beruhigung des Allerleidenschaftlichsten durch ästhetische Gesetzmäßigkeit – Konfigurationen, die ihm, dem vom klassizistischen Geschmack weitgehend noch Geprägten den Barockkünstler Rubens verständlich, ja vorbildlich machen. Burckhardt erkennt in Rubens klassisch-antike Größe und Mäßigung, wie sie die weitere Forschung bestätigt hat. Das alles hat Burckhardt, der große Kunstwissenschaftler des 19. Jahrhunderts dem großen Bildererzähler des 18. Jahrhunderts voraus von anderem Wissenszuwachs und von anderen Verfahren der Objektivierung der kunstgeschichtlichen Aussage ganz abgesehen: der Quellenkunde, der Echtheitskritik, der Stilgeschichte und dergleichen. Jenes unglaubliche Feuer und die Augenblicklichkeiten, die ästhetische Virtualität des Bildes jedoch, benennt Burckhardt nur; er vermag sie nicht im selben Atemzug sinnfällig zu machen. Dennoch aber ist in der Interjektion – "das unglaubliche Feuer und die Augenblicklichkeit!" – das Evokative, das Vergegenwärtigende und Verlebendigende früherer ästhetisierender Kunstbeschreibungen zumindest als Schwundstufe bewahrt.

Burckhardts Werk ist vielleicht nicht zuletzt deshalb so bedeutsam, weil es als Schnittstelle solcher Diskurse mit den neuen wissenschaftlich objektivierenden, distanzierenden betrachtet werden kann, Diskurse, die uns jenes lebendig vor die Augen Gestellte, jenes "Momentane" – ein Schlüsselbegriff in Burckhardts Spätwerk – mortifizieren. Das Schöne ereignet sich bei Burckhardt immer auch noch, es wird



nicht nur in seiner Faktur, seinen Bedingungen und Kontexten festgestellt. Aber dies Ereignishafte in der Kunstbeschreibung ist im Rückzug begriffen oder wird durch szientifische Distanzierungen konterkariert.

Heinse's pvgmalionhafte Verlebendigung mag subjektiv sein, und sie entfernt sich um der Übersetzung des Bildlichen in die Sprache willen oft weit von dessen eigener Verfaßtheit; aber sie bewahrt dem Bild auch eine eigene Kraft und menschliche Wärme – oder möchte dies zumindest. Der kühle szientifische Blick kann die immanente Verfaßtheit des Bildes zweifellos genauer begreifen, aber die Rede tendiert zum Sprachlosen, bloß Exklamativen, was jene ästhetischen Erfahrungen anlangt, um die es Heinse ging. Die ästhetischen Beschreibungen scheinen verabschiedet und sind es doch nicht ganz. Die Beschreibungsweisen scheinen sich vielmehr zu fordern und zu komplettieren; die eine, die wissenschaftliche, so könnte man Burckhardts Spätwerk vielleicht verstehen, überholt die andere und doch nur bedingt.

Burckhardt schreibt in der Zeit, in der die Bilder dabei sind, die Geschichten und mimetischen Gehalte, das Gegenständliche, Darstellende, zu verabschieden. Das Problem der sprachlichen Wiedergabe wird dadurch nicht leichter lösbar, sondern es verschärft sich. Die Vergegenwärtigung einer anderen Epoche der Kunstbeschreibung, der des 18. Jahrhunderts, mit ihren ästhetischen Sensibilitäten und ihrem Reflexionspotential, auch mit ihren Irrungen und Verwirrungen, könnte da vielleicht nicht ganz so unnütz sein, als es dem ersten Blick erscheinen will.

### Abbildungen



Zum Vergrößern klicken Sie bitte auf das Bild.

Abb1: Stich nach Rubens, Le Gouvernement de la Reine, aus dem "Medici-Zyklus", 1622-25, ehemals Palais de Luxembourg, Paris, heute Louvre, in: La Galerie du Palais Luxembourg, peinte par Rubens, dessinée par les Sieurs Nattier et gravée par les plus illustres graveurs, Paris 1710.

---



Abb. 2: Carlo Dolci, Die heilige Cäcilie an der Orgel, Dresdner Gemäldegalerie.

---



Zum Vergrößern klicken Sie bitte auf das Bild.

Abb. 3: Gérard de Lairesse, König Seleukos übergibt dem Sohn Antiochos die Königsherrschaft und seine zweite Gemahlin Stratonike, um 1673, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

---

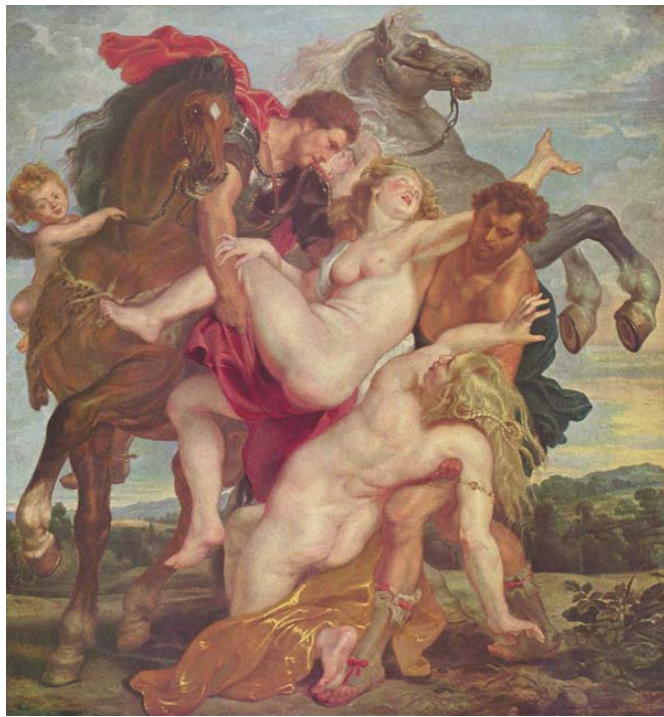


Abb. 4: Rubens, Raub der Töchter des Leukippos, 1617, München, Alte Pinakothek.

---



Abb. 5: Raffael, Sixtinische Madonna, um 1512, Dresdner Gemäldegalerie.

---



Abb. 6: Stich frei nach Laokoon, in: Jochim von Sandrat, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, 1. Teil, Nürnberg und Frankfurt/Main 1675, Tafel C.

---



Abb. 7: Apollo von Belvedere, um 140 v. Chr., Musei Vaticani. Hier mit den – 1924 entfernten – Ergänzungen Giovanni Montorsolis von 1532.

---

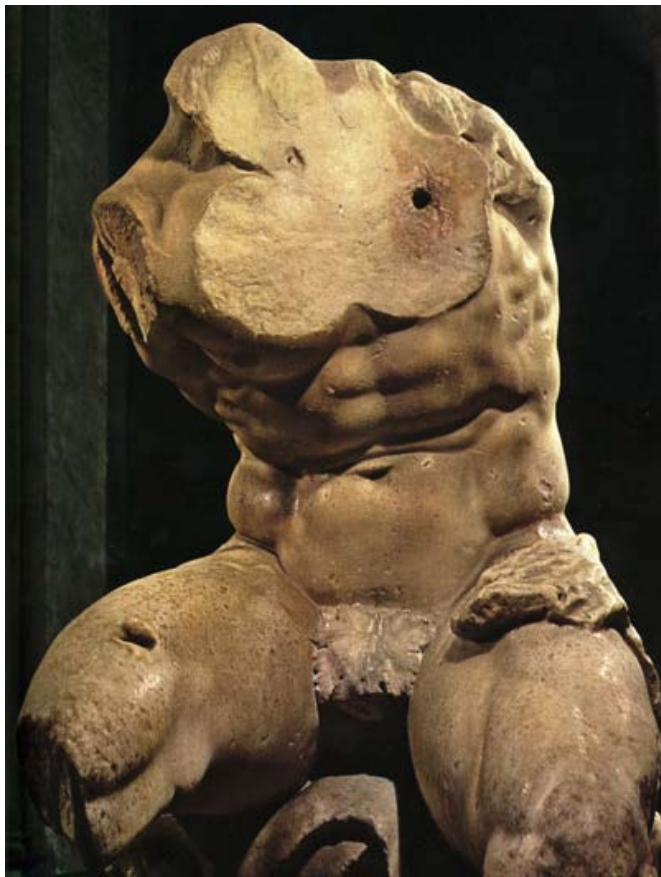


Abb. 8a: Sog. Torso von Belvedere, von Apollonius, Mitte 1. Jh. V. Chr., Musei Vaticani.



Abb. 8b: Torso von Belvedere, Rückenansicht.

---



Abb. 9: Apollo von Belvedere, Haarlocken-Detail.

### Anmerkungen

1 Vgl. dazu ausführlicher meinen Kommentar zu Winckelmann und Heinse in: Norbert Miller / Helmut Pfotenhauer (Hgg.), *Winckelmann, Mengs, Heinse - Schriften zur Kunstliteratur*, Frankfurt a.M. 1994. zurück

2 Vgl. die Wiedergabe in Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften - Vorreden - Entwürfe*, hg. Walther Rehm, mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, Berlin 1968, S. 1-12. Nach dieser Edition wird Winckelmann im folgenden so weit wie möglich zitiert. zurück

3 Dazu u.a. Winckelmanns Brief an Uden vom 31. 8. 1749, in: Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, hg. Hans Diepolder / Walther Rehm, Bd 1, Berlin 1952, S. 91. zurück

4 Vgl. Gerald Tiers, *Winckelmann in Sachsen - Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns*, Leipzig 1991; Konrad Zimmermann (Hg.), *Die Dresdner Antiken und Winckelmann*, Berlin 1977. zurück

5 *La galerie du Palais de Luxembourg, peinte par Rubens, dessinée par les Sieurs Nattier et gravée par les plus illustres graveurs*, Paris 1710. Vgl. *Kleine Schriften*, S. 56-354 f. sowie 134 f. und S. 404. zurück

6 Die Statue ist vor 1509 im Garten von S. Pietro in Vincoli bezeugt und gelangt 1509 unter Papst Pius II. in den Vatikan; sie bildet dann zusammen mit dem Torso, dem Laokoon, dem Herkules-Commodus, der knidischen Venus u.a. den Grundbestand der Werke des Belvedere-Hofes und damit des Zentrums der Anschauung antiker Kunst und ihrer unüberbietbaren ästhetischen Würde. Winckelmann wird diese Statuen bald nach seiner Ankunft in Rom, zuerst im sog. Florentiner Manuskript, beschreiben (vgl. Norbert Miller / Helmut Pfotenhauer (Hgg.), *Winckelmann, Mengs, Heinse - Schriften zur Kunstliteratur*, Frankfurt a.M. 1994). – Was die Kunstliteratur anlangt, so faßte für Winckelmann neben Vasari das Sammelwerk von Jonathan Richardson und Sohn, *Traité de la peinture, et de la sculpture*, 3 Bde, Amsterdam 1728 (hier bes.: Description de plusieurs de Statues, tableaux, dessins etc., qui se trouvent en Italie, S. 506 ff.) den klassizistischen Werk-Kanon und die Gründe für seine Geltung zusammen. Winckelmann kannte die Schrift lange vor seiner römischen Zeit. zurück

7 *Vite*, Bd III, 1. Teil, Vorrede; vgl. die deutsche Ausgabe nach der Übersetzung von Ludwig Schorn / Ernst Förster, Stuttgart / Tübingen 1843, S. XI. zurück

8 *Kleine Schriften*, S. 134. zurück

9 *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie*, geschrieben wahrscheinlich 1752, veröffentlicht erstmals 1923 von Uhde-Bernays im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, III, 5-23, *Kleine Schriften*, S.5 ff. zurück

10 In seinem Essay über die Komposition in der Malerei von 1754 ("Composition, en peinture", in: "Encyclopédie" in: John Lough / Jacques Proust (Hgg.), *Œuvres complètes*, Paris 1976, Bd II, S. 475 ff.) kommt Diderot wenig später und völlig unabhängig von Winckelmann auf dasselbe, bezogen auf denselben Gegenstand zu sprechen. Im Hinblick auf den Medici-Zyklus der Luxemburgischen Galerie ist dort vom Übergang der Seele von einem Zustand in einen anderen als dem geschicktesten Augenblick für die bildliche Darstellung die Rede. Die Gefühlsambivalenz in den Gesichtern, die gerade Rubens zu gestalten wisse – hier geht es um die Mischung von Freude und Schmerz im Antlitz der Maria selbst nach der Geburt eines Sohnes (L'Accouchement de la reine) – hält Diderot für das eigentliche Ausdruckspotential des Werkes. Das im Augenblick Stillgestellte dringt über sich hinaus und will die Übersetzung in sprachlich vorgestelltes Leben. Dies letztere sagt Diderot zwar so nicht, wie er überhaupt – ähnlich Lessing – mehr über die mediale Eigenart der Bilder nachdenkt als über das daraus sich ergebende Problem des Transfers in der Beschreibung; aber es ergibt sich aus dem Gesagten. zurück

11 Ebd., S. 10. zurück

12 Daraus dann die Anregung für eine Erzählung zu machen, blieb E.T.A. Hoffmann vorbehalten; es ist nun, nach 1800, auch bereits deutlicher geworden, daß die Musik als a-mimetischste der Künste zum neuen Vor-Bild avanciert: vgl. die Cäcilien-Figur in *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (1814, im zweiten Band der *Fantasiestücke in Callot's Manier*). Hoffmann markiert einen Endpunkt in der narrativen Ausgestaltung von Bildern. In *Doge und Dogaresse* (1817, *Serapionsbrüder*, 2. Bd., 3. Abschnitt) etwa dient ihm das gleichnamige Bild Karl Wilhelm Kolbes nur noch als Inzitant dichterischer Phantasie. Sofern nur die Physiognomien der Figuren recht sonderbar gemischt erscheinen und viel Hintergründiges und Geheimnisvolles verheißen, erweckt der Poet sie zu eigenem Leben. Der Interpret versetzt sich nicht psychologisierend und mitfühlend ins Bild hinein, sondern läßt dessen Gestalten phantasierend aus ihm heraustreten und ein Sonderdasein führen. Die Immanenz des Bildes verliert sich in dieser neuen ästhetischen Dimension. – Die narrative Auslegung von Kunstwerken erweist hier besonders deutlich ihre ihr auch sonst innewohnende Eigendynamik – die Tendenz nämlich, sich um der Wahrung des künstlerisch Anregenden und Aufregenden willen vom ursprünglichen Zeichensystem zu entfernen und im neuen, dem der Transkription, eine eigene Welt zu konstituieren. zurück

13 Vgl. Gottfried Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdener Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunstliteratur mit Benutzung der Pariser Manuskripte Winckelmanns dargestellt (...)*, Berlin 1933, S. 127 f. Zur Kritik siehe Konrad Zimmermann, "Eine Gemäldebeschreibung Winckelmanns", in: *Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser*, hg. Max Kunze, Stendal 1977, S. 45-67. zurück

14 *Kleine Schriften*, S. 80 ff. – Winckelmann hat 1754 die damals zum Verkauf angebotene Fassung gesehen, die heute in Karlsruhe hängt (vgl. Zimmermann, a.a.O., S. 45 ff.). zurück

15 Vgl. 117, VIII 2, 10 und öfter. zurück

16 S. 82. zurück

17 Erschienen in Wielands *Teutschem Merkur* 1776/1777; vgl. den Kommentar zu meiner Neuedition in: *Winckelmann, Mengs, Heinse - Schriften zur Kunstliteratur*. zurück

18 So lautet der Bildtitel nach Heinse, der das Sujet nach einer Theokrit-Lektüre erstmals zu identifizieren vermag: vgl. *Teutscher Merkur*, November 1777, S. 77 ff. zurück

19 *Beschreibung der Gemälde der Dreßdner Gallerie*, S. 5; das Bild ist in Wahrheit von Annibale Carracci. zurück

20 Winckelmann liest u.a. den einschlägigen *Cours de peinture par principes* (Paris 1689). zurück

21 *Kleine Schriften*, S. 46 f. zurück

22 Vgl. Angelo Walther, "Die sixtinische Madonna", in: *Raffael zu Ehren - Staatliche Kunstsammlungen Dresden Kupferstich-Kabinett. Gemäldegalerie Alter Meister*, Dresden 1983, S. 15. zurück

23 Von Burke (*Philosophical Inquiry* 1757) über Mendelssohn (*Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, 1737) bis Kant (*Kritik, der Urteilkraft*, 1790) und Schülers diverse Schriften über das Erhabene (1793/7). zurück

24 *Kleine Schriften*, S. 43. zurück

25 Nach der Fassung in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, vgl. *Kleine Schriften*, S. 267. Zu den verschiedenen Fassungen vgl. neben Hans Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, Zürich 1955, neuerdings Miller / Pfothner (Hgg.), *Winckelmann, Mengs, Heinse - Schriften zur Kunstliteratur*, a.a.O. zurück

26 S. 268. zurück

27 Vgl. dazu die ebenso minutiöse wie erhellende Studie von Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde - Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991. zurück

28 Vgl. dazu Christa Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vorn Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Frankfurt a.M. 1973. zurück

29 Erstveröffentlichung in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1759; hier nach *Kleine Schriften*, S. 170 f. zurück

30 U.a. in *Kleine Schriften*, S. 168. zurück

31 Carl Justi, "Ein Manuskript über die Statuen im Belvedere", in: *Preußische Jahrbücher* 28 (1871), S. 581-609, hier bes. S. 588 ff. zurück

32 Vgl. schon die Kritik Hans Zellers in Bezug auf die Apollo-Beschreibung, a.a.O., S. 24. zurück

33 Florentiner Manuskript, hier nach *Kleine Schriften*, S. 269. zurück

34 In der ersten Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) finden sich die Beschreibungen

nach dem Ideal und die nach der Kunst noch nebeneinander, in der aus dem Nachlaß herausgegebenen zweiten (Wien 1776) dominieren die nach der Kunst: Insbesondere in der Torso-Beschreibung fehlen nunmehr die mythologischen Erinnerungen an die Taten des Herakles; er wird nur mehr in Ruhe vorgestellt und veranlaßt mehr als zuvor zu archäologischen Detailerkennnissen (Bd 2, S. 742-744). Vasaris Epocheneinteilung der Kunstgeschichte in dessen *Vite* von 1550 und die darin enthaltenen ersten stilkritischen Beurteilungen sowie die Ausrichtung an der Anmut ("gratia") des schönen Stils ("maniera") waren Winckelmann sehr wohl bekannt und zweifellos auch vorbildlich. zurück

35 Winckelmann betrauert hier die Zerstörung und das Entschwinden der alten Kunst. Er vergleicht deren Hermeneuten und Historiker mit Psyche, die den über das Meer davonfahrenden Amor mit betränntem Auge verfolgt. Das Unmittelbare der Liebe ist verschwunden; es bleibt nur die Seele, deren Kraft das Verlorene wiedergewinnen soll – dort wo es im Grunde nichts zu gewinnen gibt. – Winckelmann bezieht dies auf die antike Kunst und nicht auf die Kunstbeschreibung. Die Übertragung darauf ist aber in seinem Sinn. zurück

36 1798 wurden die Bilder der Düsseldorfer Galerie in die bayerische Residenz verbracht und seit 1836 in Klenzes Neubau der Pinakothek ausgestellt. zurück

37 *Erinnerungen aus Rubens*, 1898, posthum hg. Jacob Oeri, hier nach der 3. Aufl., Basel 1918, S. 20 f. zurück

#### **Autor**

Prof. Dr. Helmut Pfothenhauer  
Julius-Maximilians-Universität Würzburg  
Institut für deutsche Philologie  
Neuere Abteilung  
Am Hubland  
97074 Würzburg

Emailadresse: [helmut.pfothenhauer@mail.uni-wuerzburg.de](mailto:helmut.pfothenhauer@mail.uni-wuerzburg.de)

Homepage:

[www.uni-wuerzburg.de/germanistik/neu/pfothenhauer/start.htm](http://www.uni-wuerzburg.de/germanistik/neu/pfothenhauer/start.htm)

Eingestellt: 20. Januar 2006

[zurück zum Anfang](#)