



Peter Geimer

DIE VERGANGENHEIT DER KUNST

**Strategien der Nach-
träglichkeit im 18. Jhd.**

visual intelligence **4**
KULTURTECHNIKEN DER SICHTBARKEIT

Die Vergangenheit der Kunst

Strategien der Nachträglichkeit
im 18. Jahrhundert



Herausgegeben von Matthias Bruhn,
Kai-Uwe Hemken und Claus Pias
Band 4

Peter Geimer

Die Vergangenheit der Kunst
Strategien der Nachträglichkeit im
18. Jahrhundert

VDG
Weimar 2002

Dissertation an der Philipps-Universität Marburg
Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaften
Datum der Disputation: 25.04.1997

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Geimer, Peter:

Die Vergangenheit der Kunst : Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert / Peter Geimer. – Weimar :VDG, 2002

Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1997

E-Book ISBN: 978-3-95899-163-7

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2002

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autoren haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Logo: Claus Pias

Inhalt

Einleitung	7
1. Post-Scriptum.	
Winckelmanns <i>Geschichte der Kunst des Alterthums</i>	
1. Das Vergangensein der Kunst	15
2. Der Ort der Entzogenheit	23
3. Der »Ursprung der Kunst« und die »äußeren Umstände«	26
4. Herkulaneum	30
5. Stein und Geist	37
Exkurs: Schillers <i>Brief eines reisenden Dänen</i>	46
6. Rom	51
7. »Der freye Gebrauch der grossen Bibliothec...«	55
8. Nachschriften – Winckelmanns Asche	65
2. Reisen / Nicht-Reisen.	
Das Vergangensein der Kunst in Ruine und Bibliothek	
1. Reisen in der <i>Republic of Letters</i>	75
2. Die Orte selbst	84
3. Die Augen eines Lesers. <i>An Essay on the Original Genius of Homer</i>	90
4. Lesen und zu sehen glauben	114
5. Imaginäre Reisen I: Volney, <i>Les Ruines</i>	126
6. Imaginäre Reise II: Barthélemy, <i>Le Voyage du jeune Anacharsis</i>	138
7. Künstliche Ruinen	148
3. Rekonstruktion der Ruine / Ruine der Rekonstruktion	
1. Die Lehre der <i>Encyclopédie</i>	157
2. »Ästhetik der Realität«	170
3. Vergangene Bilder	191

4. Die Zukunft der Ruine

- | | |
|-------------------------|-----|
| 1. Que deviendra Paris? | 203 |
| 2. Paris im Jahre 2355 | 207 |

Literatur	217
-----------	-----

Einleitung

Der vorliegende Text handelt vom Vergangensein der antiken Kunst und der Nachträglichkeit ihrer Beschreibung. Sein Gegenstand sind die Schriften, Bilder und Einbildungen, die man den Resten des Altertums in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewidmet hat. Der Titel »Vergangenheit der Kunst« ist dabei nicht als Fortschreibung des Hegelschen Diktums vom Ende der Kunst gemeint. Mit Hegels *Ästhetik* haben die hier behandelten Schriften und Bilder nicht die philosophische Botschaft, wohl aber die Bedingung ihrer Möglichkeit gemeinsam: »[...] Hegels gern zitiertes Wort vom Vergangensein der Kunst war die Vorraussetzung dafür, sie historisch denken und erforschen zu können: Gründungsakt einer neuen Disziplin«.¹ Die »Trauer der Vollenendung«, wie Beat Wyss den Hegelschen Gestus der Nachträglichkeit genannt hat, war auch für Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* konstitutiv. Das 18. Jahrhundert erscheint darin als eine Nachwelt, deren Antiquare die Reste ihrer Vorzeit als »schlecht abgefundene Erben«² verwalten. Wie Hegel so knüpfte auch Winckelmann den Untergang Griechenlands an das Ende der Kunst.³ Doch war das Ende der Kunst zugleich der Anfang ihrer nachträglichen Beschreibung. Als »Betrachtung des Untergangs«⁴ setzte Winckelmanns *Geschichte der Kunst* das Vergangensein und die Ruinanz der Werke, die sie beschreiben wollte, immer schon voraus. Daß sich nur Reste der Schönheit erhalten hatten, war deshalb kein tragischer Verlust – wie es die meisten ihrer damaligen Deuter sowie die späteren Deuter dieser Deuter immer wieder dargestellt haben –, sondern im Gegenteil auch die positive Bedingung ihrer Beschreibung. Das zeigen auch die Berichte der Reisenden, welche die Ruinen der Antike aufsuchten, um dort mit der Anwesenheit der schönen Reste und der Abwesenheit des noch schöneren Ganzen konfrontiert zu sein. Erst was vergangen, deformiert

1 Germer, Mit den Augen des Karthographen, S. 141.

2 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. 431.

3 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. 416. Winckelmanns zuvor formuliertes Postulat der Nachahmung ist für die *Geschichte der Kunst des Alterthums* ohne Belang; dazu ausführlich Kapitel 1.1 u. 1.2 dieser Arbeit.

4 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. 430.

oder verwüstet war, ließ sich im Namen der Einbildungskraft überschreiben. »Strategien der Nachträglichkeit« sind also jene Diskurse des 18. Jahrhunderts, die immer schon mit dem Vergangensein der Antike rechneten, um in ihre Leerstellen Schriften, Bilder und Phantome einzusetzen.

Die Mittler dieser Vergangenheit hießen Buch und Ruine. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird die Ruine zur Instanz einer Hermeneutik des Unsichtbaren. Hinter dieser Funktion, Bedeutungen im Leeren zu erzeugen, treten die ikonologischen Aspekte der Ruine⁵ in der folgenden Darstellung zurück. Die eschatologischen, moralischen oder geschichtsphilosophischen Botschaften der Ruine interessieren hier weniger als ihre Kapazität, solche Botschaften zuallererst freizusetzen. Als Leerstellen par excellence wurden Ruinen »zu freien Schauplätzen neuer signifikatorischer Akte«.⁶ Die Besonderheit dieser Schauplätze war es, daß sie Vorhandenes und Verschwundenes, Erhaltenes und Zerstörtes, an einem einzigen Ort verschränkten. Die Ruine wird deshalb im folgenden als ein Relais behandelt, das Sichtbares koppelt an das, was gleichzeitig nicht (mehr) zu sehen ist; als ein Relais, das es ermöglicht hat, Antikenrezeption von Sichtbarkeit auf Unsichtbarkeit, von Empirie auf Imagination, von Stein auf Geist umzustellen. Dabei wird mit Winckelmann zu zeigen sein, daß auch physisch intakte Monumente wie der *Laokoon* oder der *Apoll vom Belvedere* in diesem Sinn als Rest und Fragment begriffen werden konnten.

Doch war die Ruine nur die eine Hälfte eines hermeneutischen Verbundes. Denn in die Reste der Vergangenheit schrieb sich ein, was man in Büchern über das Altertum gelesen hatte. »[...] j'ai vu, j'ai lu. J'ai comparé, j'ai fait des notes de tout«, schreibt 1776 der Griechenlandreisende Pierre-Augustin Guys.⁷ Zwischen den beiden Polen Buch und Ruine zeichnet sich ab, was im 18. Jahrhundert von den Resten der Antike gelesen, geschrieben, gesehen und imaginiert worden ist. Die Erforschung des Altertums begann in der Bibliothek: »Au dix-huitième siècle, la connaissance de l'antiquité repose essentiellement sur des livres car elle repose beaucoup plus sur des lectures que sur l'étude des monuments«.⁸ Für die Antiquare dieser »Epoche der Exzerpte«⁹ fiel das

5 Siehe hierzu vor allem Titel von Hartmann, Herzog, Mortier, Simmel und R. Zimmermann.

6 Böhme, *Die Ästhetik der Ruinen*, S. 287f.

7 Guys, *Voyage littéraire de la Grèce*, S. 2.

8 Grell, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France*, S. 281.

Nachleben der Antike vor allem mit der Lesbarkeit ihrer erhaltenen Schriften zusammen. Man reproduzierte in Büchern, was man in Büchern gelesen hatte. Die Inschriften der Monumente schlossen diese an das schriftlich Überlieferte an. Diese schriftliche Ordnung der Reste änderte sich in dem Zeitraum, der hier beschrieben wird: »L'autorité, jadis du côté du texte, favorisa désormais la ruine«.¹⁰ Diese Besichtigung der Ruine etabliert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In der *Geschichte der Kunst des Altertums* formuliert Winckelmann einen Imperativ des Sehens, der die *blinden Skribenten* vom Druck der Buchstaben befreien sollte. In Herkulaneum und Pompeji sucht und findet man neue Reste. Zur gleichen Zeit beginnt eine Konjunktur der Reisen zu den Schauplätzen des Altertums, die man in den anschließenden Beschreibungen als Fahrt in die Unmittelbarkeit der *Orte selbst* beschreibt.

Die Umstellung von Schrift auf Ruine war indessen kein Vorgang der bloßen Ersetzung. Das neue Ansehen der Reste löschte die alte Büchermacht keineswegs aus. Vielmehr entstanden Lektüren des Altertums, die zwischen Ruine und Bibliothek, zwischen Sehen und Lesen der Vergangenheit oszillierten. Winckelmann, der »Vater der Kunstgeschichte«¹¹ war nicht zufällig Bibliothekar. Bevor er nach Rom ging, um dort ein ganzes Jahr lang nur zu sehen¹², hatte er als Sekretär und Bibliothekar des Grafen Heinrich von Büнау Tausende von Büchern exzerpiert sowie an der systematischen Katalogisierung der 40000 Bände der Bibliothek mitgearbeitet. Wie diese *gar ansehnliche Bücherkenntniß* auch im *Augenschein* der Reste noch am Werk war, wird zu zeigen sein.

Der Verbund von Buch und Ruine wurde zum Ausgangspunkt einer neuen Auslegungskunst. Neben Sehen und Lesen der Vergangenheit etabliert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Modus der Betrachtung, den man seit Winckelmann *zu sehen glauben* nennen kann. Auf den letzten Seiten der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist er beschrieben: »Es geht uns hier oftmals, wie Leuten, die Gespenster kennnen wollen, und zu sehen glauben, wo nichts ist: der Name des

9 Lepenies, Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert, S. 93.

10 Grell, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France*, S. 262 (mit Bezug auf Julien-David Leroy's *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* von 1758).

11 Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, S. 112f.

12 Winckelmann, *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, Vorrede, S. II.

Alterthums ist zum Vorurtheil geworden [...]».¹³ Damit war das Motto einer Hermeneutik gegeben, die anstelle des *Namens Alterthum* das Erscheinen seiner Fantome verzeichnete. Ihr Instrument hieß nicht Auge, sondern Geist. Die vorausgegangene »Gelehrtenrepublik« war »systematische Verhinderung des Glücksfalls, daß der lebendige Geist dem Geist erscheinen kann«.¹⁴ Diese Verhinderung wurde im Geist der Ruine erfolgreich aufgehoben. Das Aufschreibesystem der Antiquare wurde fortan mit Begriffen wie Begeisterung, Einbildungskraft, Imagination und Fantasie durchsetzt. Auch hier wird zu zeigen sein, daß die Erscheinungen der Einbildungskraft eine Vorgeschichte in Büchern hatten: Die Fantome, die man in den Resten der Antike zu sehen glaubte, waren die imaginären Wiedergänger jener Beschreibungen und Mythen, die man zuvor im Klartext gelesen hatte.

Die Rezeption der vergangenen Kunst umfaßte freilich nicht nur Schriften, die Bilder simulierten, sondern auch tatsächlich sichtbare Bilder. Die Ruinenreisenden heben hervor, daß die Kompetenz der Illustrationen den Informationswert jeder Beschreibung übersteigt. Vor allem in den *Voyages pittoresques* dominiert der Abbildungs- über den Textteil. Im Unterschied zu den naturkundlichen Reisen, die Barbara Stafford als *Voyage into substance* beschrieben hat, führte die Reise zu den Ruinen gerade in das Vergangensein der Substanz, oder besser noch: in die Substanz des Vergangenseins. Auch für die bildliche Aufzeichnung der Antike war gerade deren Entzogenheit konstitutiv. Die Zeichner stießen auf Reste, deren Ganzheit für kein Auge mehr zu sehen war. So durchzog die Abbildungen der Antike jene Leitdifferenz, die man im Bildteil der *Encyclopédie* unter dem Stichwort *Antiquités* (1762) auf die Formel brachte: *tel qu'il est á présent / tel qu'il étoit jadis*. In den Reiseberichten zeigte sich diese Trennung in der Unterscheidung von Ansicht (*vue, view*) und Rekonstruktion (*élévation, restitution, geometrical elevation*). Es wird zu zeigen sein, daß auch die zeichnerische Rekonstruktion die vergangene Antike keineswegs wiederherstellte, sondern im Gegenteil auf der Tatsache ihres Vergangenseins beruhte.

Beinahe alle im folgenden beschriebenen Formen der Antikenrezeption sind monographisch behandelt worden.¹⁵ Es geht also nicht um eine weitere, an ikonographischen Einzelfragen, an einzelnen Schriften, Werkgruppen oder Biographien orientierte Darstellung. Vielmehr

13 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. 430f.

14 Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 11.

geht es um die Beschreibung einer bestimmten Formation, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Verhältnis von Lesen und Sehen, Buch und Ruine, Archäologie und Einbildungskraft neu definiert. Dabei läßt sich die Arbeit von einigen Abstraktionen leiten. Während die kunsthistorische Literatur zur Ruinenreise im 18. Jahrhundert sich in der Regel entweder auf das Reiseziel, auf die Nationalität der Reisenden oder auf die monographische Beschreibung einer einzigen Reise spezialisiert¹⁶, kommen im folgenden französische, englische und deutsche Reisende zu Wort, deren Ziel die Ruinen Roms, Siziliens, Griechenlands oder der Levante waren. Daß nationale oder im Reiseziel begründete Differenzen der Rezeption bestehen, wird keineswegs bestritten. Ebenso wenig wird die Bedeutung der häufig beschriebenen Auseinandersetzung um die Priorität der griechischen oder römischen Kunst in Abrede gestellt.¹⁷ Für die Frage nach der heuristischen Funktion der Reste ist es indessen von ungleich größerer Bedeutung, daß allen Ruinenreisen eine vergleichbare Konstellation zugrundeliegt: Die Reisenden trafen auf Orte, von deren Vergangenheit sie bereits gelesen hatten. Der englische Syrienreisende Robert Wood bringt diese zweifache Rezeption 1753 auf die Leitdifferenz »what we see« und »what we read«.¹⁸ Von hier aus wird zu beschreiben sein, wie und was man auf Reisen las, zeichnete, sah und zu sehen glaubte. Auch die Ruinenreise war eine Institution der Einbildungskraft.

Eine erneute Begriffsdiskussion des *Pittoresken* wurde vermieden, zumal die vorhandene Literatur eine Ausweitung dieses Begriffes konstatiert, die ihn im hier verfolgten Zusammenhang als wenig instruktiv

- 15 Zu Winckelmann siehe vor allem Potts, *Flesh and the Ideal*; zu den Reisen die Titel von Brilli, Constantine, Grell, Schudt und Stoneman; zu den künstlichen Ruinen: Hartmann, Zänker und R. Zimmermann; zur Beschreibung der zukünftigen Ruine von Paris: Mortier und Stierle.
- 16 Siehe hierzu die im Literaturverzeichnis genannten Titel von Cobet, Constantine, Cometa, Easton, Grell, Lamers, Lang, McCarthy, Schudt, Spencer, Stoneman und Wiebenson sowie den Katalog der Londoner Ausstellung »Grand Tour«.
- 17 Dieser Aspekt ist vor allem in der Literatur zu Piranesi ausführlich diskutiert worden; siehe hierzu etwa Scott, Piranesi S. 149–159 sowie Miller, *Archäologie des Traums*, S. 221–274.
- 18 »Our curiosity about these places is rather raised by what we see than by what we read«, schreibt Wood über Palmyra und Baalbek, nachdem er zuvor die Autorität der Bücher ebenso unmißverständlich genannt hatte: »We consider ourselves as engaged in the service of the Republic of Letters« (Wood, *The Ruins of Palmyra*, S. 1 und Wood., *The Ruins of Balbec*, S. 1)

erscheinen läßt.¹⁹ Einer Bemerkung Günther Herzogs folgend wird das Pittoreske (der *Voyages pittoresques*) im folgenden vor allem als »das Bildhafte« (dieser Reisen, d.h. ihrer Illustrationen) verstanden.²⁰ Insofern ist das Pittoreske vor allem auch dadurch definiert, daß es nicht Schrift ist.

Die Geschichte der Antikensammlungen bleibt weitestgehend ausgespart. Als Thema, das mittlerweile eigene Fachzeitschriften unterhält, wäre die Sammlungsgeschichte im Kontext dieser Arbeit nicht ohne enorme Unschärfen zu integrieren gewesen. Für Sammlungskonzepte, die der hier beschriebenen Positivität des Vergangenen vergleichbar sind, kann überdies auf die Arbeiten von Wolfgang Ernst verwiesen werden.²¹

Daß sich Antikenrezeption im 18. Jahrhundert nicht ohne Brüche beschreiben läßt, ist der Disparatheit des Gegenstandes selbst geschuldet. »Die Periode der Spezialisierung und der Professionalisierung [...] ist noch nicht erreicht, die einzelnen Disziplinen haben noch keine genau definierte Position im Wissenschaftssystem angenommen«.²² Winckelmann ist Bibliothekar, Historiker, Skribent und »göttlicher Ausleger« (Herder). Robert Wood beliefert das Aufschreibesystem der *Republic of Letters* und unternimmt zugleich den hermeneutischen Selbstversuch, auf einer Reise in die Troas die Schriften des *Originalgenies* Homer auf ihren sichtbaren Ursprung zurückzuführen. Piranesi und Cassas sind gleichermaßen Künstler und Archäologen. Jean Jacques Barthélémy verbindet antiquarische Übersetzungsarbeit mit dem Entwurf eines siebenbändigen Romans als Textverarbeitungsprogramm, das antiquarische Schriften in ein eingebildetes Altertum überführte. Die folgende Arbeit versucht, diesem Bruch von Empirie und Einbildungskraft, Archäologie und Dichtung Rechnung zu tragen. Das erste Kapitel ist Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* gewidmet. Ausgehend von der im 18. Jahrhundert ständig wachsenden Menge von Monumenten und Texten beschreibt es die *Geschichte der Kunst des Alterthums* als Ergebnis historischer und hermeneutischer Datenverarbeitung. Das zweite Kapitel handelt von den realen und eingebildeten

19 Siehe hierzu vor allem die Einleitung von Stephen Copley und Peter Garside in: *The Politics of the Picturesque*, S. 1ff.

20 Herzog, Hubert Robert und das Bild im Garten, S. 140ff.

21 Siehe vor allem Ernst, *Historismus im Verzug*. Museale Antike(n)rezeption im britischen Klassizismus (und jenseits) sowie Ernst, *Frames at work*. Museological Imagination and Historical Discourse in Neoclassical Britain.

22 Lepenies, *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert*, S. 105.

Reisen zu den Resten der Vergangenheit. Das eingebildete Reisen in der Bibliothek wird dabei ebenso als Form des Transfers begriffen wie die imaginären Versetzungen ins Altertum, die man vor den künstlichen Ruinen des Landschaftsgartens inszenierte. Das dritte Kapitel behandelt die Abbildung der Ruine und die Abbildung ihrer Rekonstruktion. Es beschreibt die Erzeugung von Fantombildern der Antike, und es zeigt, wie im Fall des Erbebens von Messina die Vergangenheit der Kunst die Aufzeichnungarbeit der Reisenden selbst heimsuchte. Das letzte Kapitel ist der Zukunft der Ruine im 18. Jahrhundert gewidmet. Es zeigt, daß diese Zukunft nicht beginnen konnte, und daß die archäologische Ausgrabung von Paris, die Cochin und Mercier beschrieben, die exakte Spiegelung der eigenen antiquarischen Kontingenz war.

Eine erste Version des Textes wurde im April 1997 vom Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg als Dissertationsschrift angenommen. Mein Dank gilt Wolfgang Kemp, der die Arbeit betreut und mit wichtigen Hinweisen begleitet hat. Der Studienstiftung des deutschen Volkes bin ich für das langjährig und großzügig gewährte Stipendium zu großem Dank verpflichtet. Mein Dank gilt schließlich allen, die durch Anregungen, Hinweise und Kritik auf die Gestalt des Textes eingewirkt haben, insbesondere: Anke te Heesen, Joachim Rees und Regina Schubert.

1. Post-Scriptum. Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*

1. Das Vergangensein der Kunst

Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* endet mit einer Abschiedsszene. Auf den letzten Seiten nimmt der Verfasser Abschied von den Werken des Altertums, deren Schicksal er zuletzt noch »über ihre Gränzen« hinaus, bis in den »Untergang derselben«, verfolgt hatte. Es sei ihm dabei zu Mute gewesen wie einem, der die Zerstörung seines Vaterlandes, die er selbst erlebt habe, beschreiben müsse. Der Abschied am Strand ist endgültig.

So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung ihn wieder zu sehen, mit bethränkten Augen verfolgt, und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt.¹

Die Szene erinnert an die Geschichte der Dibutade, von der Plinius sagt, sie habe die Zeichenkunst erfunden, als sie vor der Abreise des Geliebten dessen Schattenriß in den Stein einer Mauer ritzte. Denn auch das ferne Segel, so beschreibt es Winckelmann, zeigt das letzte Bild des Verschwindenden als »Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche«.² Aber der Abschied von 1764 handelt nicht von der Erfindung der Zeichenkunst, sondern von der späteren Erfindung der Kunstgeschichte. Statt zu zeichnen, fixiert jemand ein Schattenbild, das er in der Ferne »zu sehen glaubt«. Dieses letzte Bild der *Geschichte der Kunst des Alterthums* war gleichsam ein Standbild, das die Abschiedsszene auf Dauer stellte. »[...] aus den übrig gebliebenen Werken« wollte Winckelmann die Geschichte der Kunst entwickeln, »den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derselben«.³ Und er wußte, daß eine solche Geschichte der Kunst nur noch als Gespenstergeschichte geschrieben werden konnte.

1 Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 430; (im folgenden zitiert: GKA).

2 A.a.O.

3 GKA, S. X.

Es geht uns hier vielmals, wie Leuten, die Gespenster kennen wollen, und zu sehen glauben, wo nichts ist: der Name des Alterthums ist zum Vorurtheil geworden [...].⁴

Als Winckelmann jenen Abschied am Strand beschrieb war die Kunst nach seiner Rechnung bereits seit über 1500 Jahren vergangen. Ihr Ende fiel in die Regierungszeit des Aurelius Commodus, nachdem Griechenland längst zur römischen Provinz geworden war. Nach der Belagerung Athens durch Sulla blieb die Stadt zurück »wie ein hingeworfener todter Körper«.⁵

Wäre es möglich gewesen, die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrian der Mann, dem es hierzu weder an Kenntnis, noch an Bemühung fehlte: aber der Geist der Freyheit war aus der Welt gewichen und die Quelle zum erhabenen Denken und zum wahren Ruhme war verschwunden [...] Die Hülfe, welche Hadrian der Kunst gab, war wie die Speisen, welche die Ärzte den Kranken verordnen, die sie nicht sterben lassen, aber ihnen auch keine Nahrung geben.⁶

Ein paar Seiten später nimmt Winckelmann das Gleichnis wieder auf:

Die Zeit der Antonier ist in der Kunst, wie die scheinbare Besserung gefährlicher Kranken (sic!) kurz vor ihrem Ende, in welchem das Leben bis auf einen dünnen Faden des Hauchs gebracht, dem Lichte einer Lampe ähnlich ist, welches, ehe es gänzlich verlöschet, alle Nahrung sammelt, in eine helle Flamme auffährt, und plötzlich verlöschet.⁷

Unter Aurelius Commodus endet die Agonie der Kunst. Damals »gieng die letzte Schule der Kunst, die gleichsam vom Hadrian gestiftet war, und die Kunst selbst, so zu reden, zu Grunde«.⁸ Damit war ein Schicksal beschlossen, dessen innere Notwendigkeit Winckelmann im ersten Kapitel der *Geschichte* vorgezeichnet hatte. Das Ende der Kunst, so war es dort beschrieben, folgte einer immanenten Entwicklungslogik, dergemäß auf die »höchste Schönheit« der Kunst ihr Niedergang notwendig folgen mußte.

Nachdem alle Theile derselben vereinigt waren, und ihre Ausschmückung gesucht wurde, gerieth man in das Überflüssige, wodurch sich die Groß-

4 GKA, S. 430.

5 GKA, S. 380. »D'une certaine facon, l'art est déjà mort avant sa chute totale [...]« (Jean-Rémy Mantion, *L'histoire de l'art a-t-elle (un) lieu?* Winckelmann depuis Rome, in: Pommier, Winckelmann, S. 209)

6 GKA, S. 407f.

7 GKA, S. 411.

8 GKA, S. 416.

heit der Kunst verlor, und endlich erfolgte der völlige Untergang derselben.⁹

Die Griechen selbst waren nur schlechte Chronisten ihres Untergangs, denn mit ihrer Kunst hatten sie auch die Sprache verloren.

Ja den Griechen wurde sogar ihre eigene Sprache unbekannt: denn es waren wenige unter ihnen, die ihre besten Schriften mit dem wahren Verständnis derselben lesen konnten [...] von vielen Worten war keine bestimmte Bedeutung mehr zu geben, und ihre Herleitung wurde durch verlorne Stammwörter auf Muthmaßungen gegründet.¹⁰

So verstummten am Ende ihrer Kunst auch die Griechen selbst. Erst 1764 sollte die Geschichte dieses Endes von Rom aus geschrieben werden. Sie handelte von Resten und von den Resten dieser Reste, von den »übrig gebliebenen Werken« und von dem, was von ihnen noch übrig geblieben war. Zu einer »deutlichern Bestimmung« des hohen Stils etwa, (des »Stils der großen Verbesserer der Kunst«), sei »nach dem Verlust ihrer Werke nicht zu gelangen«.¹¹ Und »nicht ohne Klagen« kann Winckelmann »die Nachrichten von so vielen alten Denkmalen der Kunst lesen, welche sowohl in Rom als anderwärts, zu unserer Väter Zeiten vernichtet worden [...]«.¹² In der tiefsten Vergangenheit des Altertums aber halten sich jene Werke, von denen nicht einmal mehr gelesen werden kann. »[...] von diesen hat sich nicht einmal die Anzeige erhalten«.¹³ Ihr Schicksal blieb historisch unbestimmbar. Und unbestimmbar war, ob sie überhaupt ein Schicksal hatten: Wo die Quellen nicht einmal mehr das Verschwinden der Monumente verzeichneten, waren Existenz und Nicht-Existenz ununterscheidbar. Jenseits der Schriften konnte kein Antiquar mehr entscheiden, ob Werke spurlos vernichtet oder niemals vorhanden gewesen waren. »[...] was

9 GKA, S. 4; vgl. auch a.a.O., S. 235 u. 237: »Da nun die Verhältnisse und die Formen der Schönheit von den Künstlern des Alterthums auf das höchste ausstudiret, und die Umrisse der Figuren so bestimmt waren, daß man ohne Fehler weder herausgehen, noch inein lenken konnte, so war der Begriff der Schönheit nicht höher zu treiben. Es mußte also die Kunst, in welcher, wie in allen Wirkungen der Natur, kein fester Punkt zu denken ist, da sie nicht weiter hinausging, zurück gehen«. Vgl. hierzu auch Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, S. 80.

10 GKA, S. 418.

11 GKA, S. 227.

12 GKA, Vorrede, S. XXII.

13 A.a.O.

nicht mehr ist«, schreibt Winckelmann, »ist als wenn es nimmermehr gewesen ist«. ¹⁴ Ins Jenseits der Archive führte kein empirischer Diskurs.

Die Empirie begann erst dort, wo die Klage möglich war. »[...] fast nicht ohne Thränen« kann Winckelmann den Anblick eines »verstümmelten Bacchus« ertragen, »welcher neun Palme hoch seyn würde«, wenn ihm nur nicht »der Kopf, die Brust, nebst den Armen« fehlten. ¹⁵ »[...] die Zeit und die Wuth der Menschen hat uns von schönen Füßen wenige, von schönen Händen in Marmor keine einzige übriggelassen«. ¹⁶ In den Räumen des Belvedere findet Winckelmann den vermeintlichen *Herkules* des Apollonius, eines der »letzten vollkommenen Werke [...], welches die Kunst in Griechenland vor dem Verluste der Freyheit hervorgebracht hat«, nur noch als Torso vor: »auf das äußerste gemishandelt und verstümmelt, und ohne Kopf, Arme und Beine«. ¹⁷ Der Zustand des Torso machte den physischen Verlust der Kunst unübersehbar. »L'Hercule du Belvédère est le comble de l'art, son élévation sublime et, dans le même temps, sa cessation irréparable«. ¹⁸ In der realen Präsenz der einen zerstörten Figur las Winckelmann zudem das Verschwinden hundert anderer. »Wem wird hier nicht der Verlust so viel hundert anderer Meisterstücke derselben [der Kunst] zu Gemüthe geführt!«, heißt es in der *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom*. ¹⁹ Der *Torso* war Dokument einer sichtbaren Zerstörung, die Winckelmann im Unsichtbaren noch potenzierte.

14 Winckelmann, Sendschreiben. Von der Reise eines Liebhabers der Künste nach Rom, Briefe, Bd 4, S. 31.

15 GKA, S. 161.

16 GKA, S. 182; vgl. auch GKA, S. 79: »Von Griechischen Statuen hat die Wuth der Menschen sich begnügt, den Kopf und die Arme abzuschlagen, und das übrige von der Base herunter zu werfen, welches im umstürzen zerbrochen ist. Die Aegyptischen Statuen aber, welche im umwerfen nichts würden gelitten haben, sind mit großer Gewalt zerschlagen, und die Köpfe, die durch abwerfen und im wegschleudern unversehrt geblieben seyn würden, werden in viele Stücken zertrümmert gefunden«.

17 GKA, S. 368f.

18 Marion, *Le torse de Winckelmann*, S. 86.

19 Zit. n. Frühklassizismus, S. 179. Bereits 1762 hatte Winckelmann in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*, einer Leipziger Vierteljahresschrift, eine separate Beschreibung des Torso veröffentlicht. Der in die *Geschichte der Kunst* aufgenommene Text, ist mit dieser Fassung in weiten Teilen identisch. Die verschiedenen Textfassungen sind nach den Manuskripten wiederabdruckt in: Frühklassizismus, S. 167 – 186.

Es bedurfte jedoch nicht erst der physischen Deformation der Werke, um sie als Reste erkennbar zu machen. Der Beschreibung des *Laokoon*, einem Werk, daß man »schon im Alterthume allen Gemälden und Statuen vorziehen wollte«, geht die Versicherung voraus, daß eine solche Kunst 1763 nicht mehr möglich ist. »[...] und also verdienet es bey der niedrign Nachwelt, die nichts in der Kunst demselben zu vergleichen hervorgebracht hat, um desto größere Aufmerksamkeit und Bewunderung«. ²⁰ Gerade in seiner Unversehrtheit aber bezeugte der *Laokoon* das Ausmaß des Untergangs. Denn die Skulptur blieb erhalten, um als bedeutsamer Rest an die Abwesenheit all jener Werke zu erinnern, die restlos vernichtet waren.

Das gütige Schicksal aber, welches auch hier über die Künste bey ihrer Vertilgung noch gewachtet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweis von der Wahrheit der Geschichte der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. ²¹

Der Text beschreibt die Errettung der Meisterwerke als Offenbarung ihrer Zerstörung. Die Vernichtung des Altertums befällt nicht alleine den verstümmelten Torso, sondern betrifft auch die Präsenz vermeintlich unversehrter Objekte. ²² Die *Geschichte der Kunst* verzeichnet sie unter der Bedingung, daß auch sie nur Reste sind. Ihre sichtbare Unversehrtheit verbirgt ein Zerstörungswerk, das sich im Unsichtbaren vollzieht. Mit jeder erhaltenen Statue wächst auch das Ausmaß der Vernichtung.

Alex Potts hat gezeigt, daß bereits der Kontext, in dem die Beschreibungen in der *Geschichte* erscheinen, sie in die Geschichte des Untergangs versetzt. Sie stehen nicht dort, wo »Von der Kunst unter den Griechen«, vom »Wesentlichen« dieser Kunst und den Gründen ihres Vorzugs die Rede ist, sondern im zweiten Teil der *Geschichte der Kunst*, der die Werke der Alten »nach den äußeren Umständen der Zeit« behandelt.

Most are set in the context of the later decline of art in the ancient world. Statues such as the the Apollo Belvedere [...], which Winckelmann singled out as »the the highest ideal of art among the works of antiquity that have escaped its destruction«, thus function not simply as pure embodiments of

20 GKA, S. 347f.

21 GKA, S. 347.

22 Die Ergänzungen des *Laokoon* waren Winckelmann bekannt (siehe dessen Beschreibung im Florentiner Manuskript in: Frühklassizismus, S. 189f.), bleiben in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* aber unerwähnt.

the Greek ideal but also as signs of its disappearance and loss, marked by a history of successive reappropriations and revivals during a period already distanced in ancient times from the pure Greek ideal.²³

Auf den letzten Seiten gibt die *Geschichte der Kunst* zu lesen, daß ihr Erscheinen das Vergangensein der Kunst bereits von Anfang an voraussetzte. Als die Schönheit noch gegenwärtig war, gab es keinen Grund, sie auch noch zu beschreiben:

Wären die Alten ärmer gewesen, so hätten sie besser von der Kunst geschrieben: wir sind gegen sie wie schlecht abgefundene Erben; aber wir kehren jeden Stein um, und durch Schlüsse von vielen einzelnen, gelangen wir wenigstens zu einer muthmaßlichen Versicherung, die lehrreicher werden kann, als die uns von den Alten hinterlassenen Nachrichten, die, außer einigen Anzeigen von Einsicht, bloß historisch sind.²⁴

So schließt der Text mit dem Hinweis, daß dort, wo die Kunst nicht mehr ist, »lehrreicher« von ihr geschrieben wird, daß dort, wo sie selbst nicht mehr ist, von ihr nur noch geschrieben werden kann. »We feel impelled to write such a history precisely because this art has been destroyed. Loss is the precondition of our larger historical ambitions«.²⁵ Und zu schreiben, was die Alten nicht (oder nur schlecht) geschrieben haben, bedeutet dieser Figur gemäß nicht nur vom Ende der Kunst zu schreiben, sondern heißt auch, dieses Ende selbst zu schreiben, es durch

23 Potts, *Flesh and the Ideal*, S. 61. Zur problematischen Integration der Statuenbeschreibungen in den Kontext der *Geschichte der Kunst* siehe auch Potts, *Winckelmanns construction of history*, S. 390f.: »When Winckelmann was putting together his new history of Greek art, a major problem he faced was connecting his historical construction of the classic Greek achievement with the ahistorical conception of classic Greek art he derived from his study of the famous masterpieces of antient sculpture – where were these to be placed in relation to his newly defined 'best' period? [...] When Winckelmann came to insert his four extended descriptions into the *History* – the *Apollo*, the *Torso*, the *Laocoon* and the *Belvedere Antinous* – he did not place them in the section dealing with the aesthetic of Greek art, nor in the chapter where he outlined his theories on the period styles, but in the long section where he traced the detailed history of the art of the antient Greeks and Romans. In other words, though they were not central to his definition of the main period, he was still at pains to place them in a historical context«. Zur Beschreibung der »interesting ambiguities«, die sich daraus im einzelnen ergeben, siehe Potts, a.a.O., S. 91f., Potts, *Flesh and the Ideal*, S. 61ff., Manton, *Le torse de Winckelmann*, S. 84f. sowie Francis Haskell, *Winckelmann et son influence sur les historiens*, in: Pommier, *Winckelmann*, S. 91f.

24 GKA, S. 431.

25 Potts, *Flesh and the Ideal*, S. 65f.

die bloße Tatsache des Schreibens und Schreiben-Müssens unter Beweis zu stellen. Sobald von der Kunst geschrieben wird, ist bereits ihr Ende angezeigt. Wenn Winckelmann in der Vorrede ansetzt: »Die Geschichte der Kunst des Alterthums, die zu schreiben ich unternommen habe [...]«²⁶, ist es mit diesem Satz für die Kunst bereits zu spät, ist schon mit dem ersten Satz und dadurch, daß Winckelmann ihn *schreiben* muß, das Ende der Kunst des Altertums besiegelt. Der Ort der Nachschrift heißt Rom. Es sei »fast unmöglich«, schreibt Winckelmann in Rom, »etwas gründliches von der alten Kunst, und von nicht bekannten Alterthümern, ausser Rom zu schreiben [...]«.²⁷ Denn Rom heißt der Ort, an dem die Kunst schon seit jeher vergangen war. Der »Begriff eines Römischen Stils in der Kunst« sei »eine Einbildung« der Antiquarii.²⁸ Was Winckelmann in Rom über Rom schreibt, wird zum einzigen Ausnahmefall in der Axiomatik der *Geschichte der Kunst*. Den »ersten Saamen«, so heißt es über den »Ursprunge der Kunst«, habe »ein jedes Volk bey sich gefunden«.²⁹ Eine ursprüngliche Kunst der Römer hat es indessen nie gegeben. In Rom war die Kunst schon am Anfang Nachahmung.

[...] in den allerältesten Zeiten ahmeten sie vermuthlich die Hetruirer nach, von welchen sie viele, sonderlich heilige Gebräuche, annahmen und in ihren späteren und blühenden Zeiten werden ihre wenigen Künstler Schüler der Griechischen gewesen sein.³⁰

Die *Geschichte der Kunst* wird dort geschrieben, wo die Kunst seit »den allerältesten Zeiten« vergangen ist.

Es war nur der Umkehrschluß dieser Logik, daß, wenn in den Zeiten der Kunst nur schlecht oder gar nicht von ihr geschrieben wurde, in den Tagen des (besseren) Schreibens dann umgekehrt die Kunst verarmte. Diese Logik der Nachträglichkeit entsprach einer Figur, die später auch Hegel in seiner Ästhetik der vergangenen Kunst bemühte.³¹

26 GKA, Vorrede, S. IV.

27 GKA, Vorrede, S. XX.

28 GKA, S. 293. »Du point de vue de cette histoire de l'art, Rome est neutre, voire indifférente. Improductive en tout cas« (Mantion, L'histoire de l'art a-t-elle (un) lieu?, S. 204).

29 GKA, S. 4.

30 GKA, S. 291.

31 »Indem Hegel die Schönheit in die Vergangenheitsform setzt, bietet er eine Erklärung, warum die Gegenwart häßlich sein muß« (Wyss, Trauer der Vollendung, S. 157).

Nachdem das schlechtere Schreiben der Alten durch die Größe ihrer Kunst begründet war, wird mit deren Apotheose die Polemik gegen die Neueren kurzgeschlossen. Das berühmte Nachahmungspostulat, programmatisch formuliert in den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke* (1756), ist für die *Geschichte der Kunst des Alterthums* bedeutungslos. Schon in den *Gedanken* war eine der eigenen Zeit gemäße Kunst nurmehr unter paradoxem Vorzeichen denkbar gewesen. In der berühmten Formel heißt es: »Der einzige Weg für uns groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]«. ³² Statt die Erneuerung einer vorbildlichen Kunst zu bedeuten erscheint die Nachahmung kanonischer Werke in der *Geschichte* nur noch als die letzte Episode der notwendigen Agonie der Kunst, nämlich im »Stil der Nachahmer«, der den Untergang der Kunst als letzter der vier Stile griechischer Kunst einleitete.

Die Vorstellungen der Götter und Helden waren in allen möglichen Arten und Stellungen gebildet, und es wurde schwer, neue zu erdenken, wodurch also der Nachahmung der Weg geöffnet wurde. Diese schränkte den Geist ein, und wenn es nicht möglich schien, einen Praxiteles oder Apelles zu übertreffen, so wurde es schwer, dieselben zu erreichen, und der Nachahmer ist allezeit unter dem Nachgeahmten geblieben. ³³

»'Nachahmung' von Kunstformen historischer 'Stile' ist ein Phänomen des geschichtlichen Verfalls einer Kultur und als kunsthistorische Leistung nicht mehr denkbar«. ³⁴ Bezeichnenderweise verschwindet beim Eintritt der *Beschreibung des Torso im Belvedere* in die *Geschichte der Kunst* genau jener Schlußsatz, der die Rhetorik der Melancholie durch Aussicht auf neue Werke ersetzt. ³⁵ Die Unersetzlichkeit des Verlustes schließt Wiederholungen in der Gegenwart aus. Von den Werken der

32 Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke der Malerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Frühklassizismus*, S. 14. Zur Beschreibung dieser Aporie siehe Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 28f.

33 GKA, S. 235.

34 Kreutzer, *Studien zu Winckelmanns Ästhetik*, S. 65. Es gehe ihm in der *Geschichte* um ein »Systema der alten Kunst«, schreibt Winckelmann an Salomon Geßner, nicht darum, »die unsrige dadurch zu verbeßern, die es in wenigen, welche dieselbe treiben fähig ist, sondern jene betrachten und bewundern lernen« (Briefe, Bd 2, S. 145f.). Winckelmanns Lob an den Freund und Zeitgenossen Anton Raphael Mengs (GKA, S. 184) ist nicht zu leugnen, bezieht sich aber weniger auf dessen gelungene Nachahmung der Antike als vielmehr auf Mengs als »deutschen Raphael in Rom«.