

## PATHOS DES VERLORENEN

### Zum Konnex von Ästhetik und Geschichtsphilosophie in Winckelmanns Beschreibungen des ›Torso von Belvedere‹

Von Pasqual Solass (Providence)

Der Aufsatz stellt eine textnahe Lektüre der Entwürfe und Druckversionen von Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) Beschreibung des ›Torso von Belvedere‹ vor. Es soll gezeigt werden, wie Winckelmann dort die Grundlagen dafür beschreibt, wie die Antike sich vererbt. Mit Rekurs auf etymologische (thyrsos als „abgeschnittenes Stück“) und rhetorische (der Torso als Metonymie) Aspekte der Beschreibungen wird deutlich, dass der Torso für Winckelmann nicht nur abstrakte Historizität exponiert, sondern das Erinnern und Anerkennen einer Vergangenheit, die einerseits unwiederbringlich und beklagenswerter Weise vergangen, andererseits auf radikale Weise „unsere“ Vergangenheit ist, d. h. verpflichtendes Erbe. Das berühmte allegorische Ende von Winckelmanns ›Geschichte der Kunst‹ (1764) reflektiert dies insofern, als dort erklärt wird, wie Pathos und Ethos erst in ihrem Zusammentreffen die entscheidende Rolle für das Erbe der Antike sind.

The article presents a close reading of the drafts and versions of Johann Joachim Winckelmann's (1717–1768) description of the Belvedere Torso and aims to show how Winckelmann develops the fundamentals of inheriting antiquity. By way of focusing on etymological (thyrsos as “cut down”) and rhetorical (the torso as metonymy) aspects, it becomes clear that for Winckelmann the Torso itself displays not just abstract historicity, but remembrance and recognition of a past that on the one hand is unrepeatably yet lamentably past, on the other hand radically “ours”, i. e. obligating heritage. This falls in line with the famous allegorical end of Winckelmann's ›Geschichte der Kunst‹ (1764), where he explains how pathos and ethos go hand in hand when it comes to inheriting antiquity.

Im Allgemeinen versteht man unter deutschem Klassizismus eine Epoche, die sich auszeichnet durch die Eminenz des Bezugs auf die Antike. Die Antike wird verstanden als Periode der Vollkommenheit und an den paradiesischen Anfang eines kultur- und geistesgeschichtlichen Dreischritts gestellt, der über die Gegenwart bis in eine als Synthese seines Verlaufs gedachte Zukunft führen soll.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> PETER SZONDI, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien, in: DERS., Satz und Gegensatz. Sechs Essays, Frankfurt/M. 1976, S. 5–24, hier: S. 5.

Peter Szondi bemerkt zur Bedeutung, welche die Antike in diesem geschichtsphilosophischen Schema erhält: „Der ungeschichtlichen Vorbildhaftigkeit der freilich schon historisch begriffenen Antike, wie sie Winckelmann kennt, folgte bei Herder deren konsequente Historisierung.“<sup>2)</sup> Der klassizistische Bezug wurde sich beim Aufkeimen historischer Bewusstheit demnach recht bald schon selbst zum Problem. Dass erst Herder die Schlüsselrolle bei der Historisierung der Antike gespielt habe, sieht Szondi in seinen unter dem Titel ›Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit‹ veröffentlichten Vorlesungen in folgendem Zitat aus Herders ›Denkmahl Johann Winkelmanns‹ zum Ausdruck gebracht: „Die Ausgabe seiner [Winckelmanns] Schriften traf [...] auf einen schönen und freien Zeitraum meines Lebens. Ich las sie mit der jugendlichen Empfindung eines heitern Morgens, wie den Brief einer Braut von fernher, aus einer verlebten glücklichen Zeit, aus einem glücklichen Himmelsstriche.“<sup>3)</sup> Szondi folgert: „[...] diese Ansicht hat bei Herder einen elegischen Zug – dies durchaus im Widerspruch zu dem Ewigkeitsanspruch des Winckelmannschen Klassizismus. Sieht Winckelmann die griechische Kunst noch unter dem Gesichtspunkt zeitenthobener Vorbildlichkeit, so Herder schon mit dem Wissen, daß sie unwiederbringlich dahin ist. Seinem historischen Bewußtsein wird die Antike zum verlorenen Paradies.“<sup>4)</sup> Während Winckelmanns Antike demnach noch Ideal ist, befreit erst Herders Gewährwerden der Unwiederbringlichkeit der Antike von demselben.

Mit weniger Feinfühligkeit, wie er sie gegenüber dem Herder-Zitat zeigt und die zu seinem Urteil über Winckelmanns „zeitenthobenen“ Klassizismus führt, aber mit mehr Genauigkeit gibt Szondi die wohl bekannteste Passage aus Winckelmanns ›Gedanken über die Nachahmung‹ ausgiebiger als üblich wieder: „[...] eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“<sup>5)</sup> Die Meeresmetapher kompliziere laut Szondi die Formel von edler Einfalt und stiller Größe durch „ein Moment des Gegensatzes, gar des Konzessiven“<sup>6)</sup>. Edle Einfalt und stille Größe werden „beinahe zu Oxymora, d. h. zu in sich widersprüchlichen, gegensatzgeladenen Adjektiv-Substantiv-Verknüpfungen“<sup>7)</sup>. „Möglicherweise

<sup>2)</sup> Ebenda.

<sup>3)</sup> Zitiert nach PETER SZONDI, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in: DERS., *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (=Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2), Frankfurt/M. 1974, S. 11–265, hier: S. 48.

<sup>4)</sup> Ebenda.

<sup>5)</sup> Nach SZONDI, *Antike* (zit. Anm. 3), S. 43.

<sup>6)</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>7)</sup> Ebenda.

wäre der Klassizismus, in Dichtung und bildender Kunst, nie zu der papierenen Attrappe, nie zu der lebensfernen Ruhe des Gipses erstarrt, wäre diese seine innere Gegensatzspannung, die Winckelmann gemeint [...] hat, nicht in Vergessenheit geraten.“<sup>8)</sup>)

Es ist diese Genauigkeit der Lektüre, die der Rollenzuweisung von Winckelmann und Herder bei der Historisierung der Antike fehlt. Denn Herders elegisches Bild von einer „verlebten glücklichen Zeit“ folgt einem Winckelmannschen. In seiner ›Geschichte der Kunst des Althertums‹ schreibt Winckelmann von der griechischen Kunst, er verfolge sie „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.“<sup>9)</sup> Zwar sind die Terme dieser Gleichung bei Herder vertauscht, die intime Sehnsucht nach dem Unwiederbringlichen als solchem teilen aber beide. Ähnlich wie durch das aus der Meeresmetapher geschöpfte Gegensatzpaar von Ruhe und Bewegung wird also auch im Bezug auf die Antike bei Winckelmann eine Spannung eingestellt, ein widersprüchliches Verhältnis entfaltet, in dem einerseits ästhetisch erfahrbar zu machen gesucht wird, mithin als mustergültig erklärt wird, was andererseits als unwiederholbar erkannt wird. So ergibt sich eine melancholische Beziehung auf ein Objekt, das allein in Resten, Residuen und Umrissen ob seiner Entwurzelung oder Versehrtheit nur noch teilweise genossen werden kann, und das gerade darum die Sehnsucht, das Begehren, nicht löscht, sondern verstetigt.

Im Folgenden soll dieser eigentümlich affektiv anmutenden Beziehung zur antiken Kunst, die man in der neueren Sekundärliteratur oftmals vorschnell ins ‚Erotische‘ schiebt, nachgegangen werden.<sup>10)</sup> Dass Winckelmanns kunst-

<sup>8)</sup> Ebenda, S. 45

<sup>9)</sup> JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Althertums*. Text: Erste Auflage, Dresden 1764/Zweite Auflage, Wien 1776. Hrsg. von ADOLF H. BORBEIN u. a., *Schriften und Nachlaß*, Band 4.1, Mainz 2009, S. 839.

<sup>10)</sup> Wie zum Beispiel in WOLFGANG VON WANGENHEIM, *Der verworfene Stein*. Winckelmanns Leben, Berlin 2005. Zur kritischen Auseinandersetzung mit dem „Erotismus“ und Winckelmanns Gedanken zum Körper vgl. ERNST HANNEMANN, *Welt der Körper – Körper der Welt*. Symmetrien des Eros bei Winckelmann, in: *Akzidenzen 3*. Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft Stendal (1992), S. 5, 9, 17 ff. Außerdem sind die Revisionen der Forschung im Zuge des body turn zu nennen, die zwar das klassizistische Körperbild um die Versehrtheit des Torso ergänzen, allerdings nicht auf geschichtsphilosophische Zusammenhänge eingehen: IRMELA MAREI KRÜGER-FÜRHOFF, *Der vervollständigte Torso und die verstümmelte Venus*. Zur Rezeption antiker Plastik und plastischer Anatomie in Ästhetik und Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Germanistik 2/1998*, S. 361–373; DIES., *Der versehrte Körper*. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001; ANNE-ROSE MEYER, *Homo dolorosus*. Körper – Schmerz – Ästhetik, München 2011. Vor diesem Hintergrund der Versehrtheit wird Winckelmanns allegorische Statuenbeschreibung als restaurativ-ergänzende verstanden, ohne der implizierten Temporalität Aufmerksamkeit zu schenken, wie z. B. in CHRISTIANE HERTEL, *The Ends of Allegory*. Winckelmann, Rococo

historische Einordnung der Antike noch durch die Verwendung der Tropen in seiner Beschreibungspraxis reflektiert wird, kann eine genaue Untersuchung der Metonymie in den Lesarten seiner ›Beschreibung des Torso von Belvedere‹ zeigen. Erst unter Berücksichtigung des rhetorischen Zusammenhangs von Geschichtsphilosophie und Ästhetik in der Statuenbeschreibung kann eine neue Perspektive auf die affektive Dimension des Winckelmannschen Antikebezugs erschlossen werden, welche erkennen lässt, (1) was unter der Aktualität der Antike bei gleichzeitiger Historisierung eigentlich zu verstehen sei, (2) dass Winckelmanns Antikebezug einerseits durch das Pathos des Erinnerns ‚schlecht abgefundener Erben‘, (3) andererseits durch das Ethos gesteigerter Aufmerksamkeit zu charakterisieren ist. Die drei Punkte treffen sich im unwiederbringlich ‚Verlorenen‘, welches erst Erinnern macht, oder „erinnert“.

Dies mag überraschen, da man im Allgemeinen Winckelmann mit dem klassizistischen Nachahmungsdiktat in Verbindung zu bringen gelernt hat. So heißt es auch in den letzten Zeilen der „Idealischen Beschreibung“ des Torso im Belvedere aus dem Jahr 1759, die den Übergang zur Beschreibung „nach der Kunst“ bilden sollten:

[...] so bejammere ich den unersetzlichen Schaden dieses Herkules, nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt bin. Die Kunst weinet zugleich mit mir: denn [...] dieses Werk, welches vielleicht das letzte ist, an welches sie ihre äußerste Kraft gewandt hat, muß sie halb vernichtet und grausam gemißhandelt sehen. [...] Aber die Kunst, welche uns weiter unterrichten will, ruft uns von diesen traurigen Ueberlegungen zurück, und zeigt uns, wie viel noch aus dem Uebriggebliebenen zu lernen ist, und mit was für einem Auge es der Künstler ansehen müsse.<sup>11)</sup>

Die ästhetische Erfahrung führt zu einem Jammer über das Unerstzliche und im geschichtlichen Gang Verlorene, welches als solches im Torso vorstellig wird, zu einer Traurigkeit, die nur Schule vertreiben kann, und so gelte es,

---

and Volcanic Displacement, in: CRISTELLE BASKINS u. a. (Hrsgg.), *Modern Visual Allegory. Embodying Meaning*, Aldershot 2007, S. 35–56. In der Kunstgeschichte wiederum wird die Historizität des Winckelmannschen Antikebildes als historiografisches Problem der Zeit behandelt: JOHANNES GRAVE, Winckelmanns ‚schlecht abgefundene Erben‘. Zur Spannung zwischen Kunsttheorie und Kunstgeschichte bei Goethe, Meyer und Fernow, in: DERS. u. a. (Hrsgg.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen 2007, S. 31–85. HELMUT PFOTENHAUER betont die geschichtsphilosophische Relevanz des Klassizismus für die Moderne: „Die Moderne braucht den Klassizismus als ihren inneren Widerspruch und umgekehrt: Klassizismus ist rückwärtsgewandte Moderne.“, in: DERS., *250 Jahre Winckelmanns ‚Gedanken über die Nachahmung‘. Ein Klassiker des Klassizismus?*, in: *Akzidenzen 16. Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft* (2006), S. 17.

<sup>11)</sup> JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, Druckfassung in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste V 1*, 1759, S. 33–41, in: ADOLF H. BORBEIN u. a. (Hrsgg.), *Statuenbeschreibungen. Materialien zur „Geschichte der Kunst des Alterthums“*. Rezensionen. Schriften und Nachlaß, Band 4.5, Mainz 2012, S. 29–32, hier: S. 32.

zumindest von den Resten noch Lektionen sich geben zu lassen. Dem Nachahmungsdiktat wird hier seine reale Funktion gegeben: ein Verhältnis zur griechischen Kunst, mag es auch noch so ambivalent sein, aufrecht zu erhalten, das über die Erfahrung der radikalen Unwiederbringlichkeit hinweg tröstet und den Rest zum Lehrmaterial aufwertet. In allen anderen Fassungen der Torso-Beschreibung fehlen diese Zeilen jedoch, was bemerkenswert ist, da ansonsten viele Übereinstimmungen zu finden sind. Durch die hier vorgeschlagene Lektüre soll auch diesem Umstand Rechnung getragen werden. Hierzu wird in einem ersten Schritt auf den Torso im etymologischen und mythologischen Kontext eingegangen, im Anschluss folgt die Lektüre der Beschreibungen des Torso im Belvedere, wobei zuerst der durch Anwesenheit und Abwesenheit komplizierte Status des Torso, dann der Zusammenhang von Versehrtheit und Erinnerung des Verlorenen und schließlich die aus dieser Erinnerungspraxis sich ergebende Implikation der Erbschaft beleuchtet wird. Zuletzt wird deutlich gemacht, dass der spezifische Konnex aus Geschichtsphilosophie und Ästhetik die Gegenstandskonstitution der deutschen klassischen Philologie entscheidend geprägt hat.

## I.

Woraus er auch besteht, ein Torso ist ein fragmentierter Körper, der stets auch seine Versehrtheit ausstellt. Gleichsam die Bewegungslosigkeit der Plastik übertrumpfend, fehlen ihm nicht selten alle Glieder. Sitzt er nicht auf stabilem Grund, könnte er dergestalt ohne exponierende Hilfsmittel nur liegen. „Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein entdecken [...]“, schreibt Winckelmann in seiner Beschreibung des Torso im Belvedere von 1759. Doch es mischt sich Unbeständigkeit, vielleicht sogar ein Wanken unter die Bewegungslosigkeit eines derart versehrten Körpers, werden erst Wörter in Fluss gebracht und der Körper in die Bewegung der Rede, in ein Nacheinander oder Hin und Her – *discursus* – übersetzt. Ekphrasis wird dieser rhetorische Vorgang genannt. So wird der ekphrastische Torso gleichsam in der Schwebe gehalten, ein ständiger „Sturz“<sup>12)</sup>. Womöglich ist aber der Winkel-

---

<sup>12)</sup> DERS., Druckfassung der Torso-Beschreibung in: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766 S. 155–158 (hier Fassung der Säkularausgabe S. 145–148), in: BORBEIN, Statuenbeschreibungen (zit. Anm. 11), S. 35–37, hier: S. 35. Winckelmanns Schreibung des Wortes geht zurück auf ‚Stortzel‘ oder ‚Störtzel‘, die üblicherweise verwendet wurde, wenn ‚Torso‘ aus dem Italienischen übersetzt werden sollte. Vgl. MATTHIAS KRAMER, Das herrlich grosse deutsch-italiänische Dictionarium, Oder Wort- und Red-Arten-Schatz der unvergleichlichen hoch-teutschen Grund- und Hauptsprache, 2 Bde., Nürnberg 1702, Bd. 2, S. 986. Adelung weist weder beim ‚Stürzel‘ noch beim ‚Sturz‘ auf den Torso hin. Die Bedeutung „abgeschnittenes Stück“, „Stümmel, Stumpf“ wird

mannsche Redefluss in der sprachlichen Vergegenwärtigung dieses Torso, die ‚Verlebendigung‘ oder *energeia*, nur ein Symptom der eigentlichen Bewegungslosigkeit des Körpers.

Folgt man indessen der Etymologie des Wortes, so zeigt sich, dass Torso und Wanken, versehrter Körper und Rausch, ein mythisch-allegorisches Verhältnis unterhalten. Der Torso führt über das lateinische Wort *thyrsus* zum griechischen *thyrsos*, einen „mit Weinlaub und Efeu umwundene[n] Stab mit einem Pinien- und Fichtenzapfen als Krone.“<sup>13)</sup> Der Thyrsosstab ist Attribut des Dionysos, der Mänaden und Satyrn. Gelegentlich wird er auch von Eros getragen. Für die Verehrung des Dionysos steht er damit stellvertretend, wie für Trunkenheit und Rausch. Im folgenden Ausschnitt aus der ›Phänomenologie des Geistes‹ wird dieses Verhältnis von Torso und Taumel mitbedacht:

Die Erscheinung ist das Entstehen und Vergehen, das selbst nicht entsteht und vergeht, sondern an sich ist, und die Wirklichkeit und Bewegung des Lebens der Wahrheit ausmacht. Das Wahre ist so der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist; und weil jedes, indem es sich absondert, ebenso unmittelbar [sich] auflöst, ist er ebenso die durchsichtige und einfache Ruhe.<sup>14)</sup>

Hegel wusste um die Bedeutung des Thyrsos,<sup>15)</sup> weswegen der Verweis auf Bacchus nicht von ungefähr kommt. Jedoch nicht als ein umrankter Stab wird der Taumel vorgestellt, sondern als Körper, dessen Glieder im Begriff des Sich-Absonderns und Sich-Auflösens sind. Sie trennen sich nicht einmalig und diffundieren. Der Taumel kommt zu keiner endgültigen Ruhe, er ist sie vielmehr, sowie die Glieder trunken sind, sowie sie sich abtrennen. Durch seine Beständigkeit ist der Taumel Ruhe. Nicht nur die Formel des Zugleichs von ‚Ruhe‘ und ‚Bewegung‘ verrät den wörtlichen Bezug der Passage zu klassizistischen Plastik-Beschreibungen, allen voran der Winckelmannschen. Wie weiter oben schon anhand der ausführlicheren Wiedergabe der Meeresmetapher deutlich wurde, wird die Formel von edler Einfachheit und stiller Größe durch das Oxymoron von Ruhe und Bewegung kompliziert, aus dessen Quelle auch Hegel auf seine Weise schöpft. Doch diese wörtliche Nähe muss damit nicht aufhören. Es ließe sich zudem annehmen, dass die Diktion der Passage angereichert wurde

---

aber verzeichnet. JOHANN CHRISTOPH ADELUNG, Art. „Der Sturz“, in: DERS., Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Wien 1811, Bd. 4, Sp. 485. Zur Frage nach den Gründen für Winckelmanns wechselhafte Wortwahl in den verschiedenen Fassungen der Torso-Beschreibung wird weiter unten eine These formuliert.

<sup>13)</sup> Art. „Torso“, in: KLUGE, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin u. a. 25. Aufl. 2011, S. 922.

<sup>14)</sup> G. W. F. HEGEL, Phänomenologie des Geistes, hrsg. von EVA MOLDENHAUER, KARL MARKUS MICHEL (= Werkausgabe, Bd. 3), Frankfurt/M. 1986, S. 46.

<sup>15)</sup> Vgl. DERS., Vorlesungen über die Ästhetik II, hrsg. von EVA MOLDENHAUER, KARL MARKUS MICHEL (= Werkausgabe, Bd. 14), Frankfurt/M. 1986, S. 416.

durch die Homonymie des Wortes ‚Trunk‘, welches Winckelmann 1759 im Sinne des lateinischen ‚truncus‘ für ‚Stamm‘ bzw. als Adjektiv für ‚gestutzt‘ oder ‚verstümmelt‘<sup>16)</sup> statt des Wortes ‚Torso‘ verwendet.<sup>17)</sup> *Kein Glied ist nicht trunken*. Hegel entwickelt eine figura etymologica, welche Torso und Taumel zusammen denkt. Der Torso in Bewegung wird bei Hegel zu einer Denkfigur, die Taumel heißt.

Winckelmann wusste die bacchantische, wankende, taumelnde Seite des Torso zu meiden. Neben dem Wort ‚Torso‘ und den Wörtern „Skulptur“, „Körper“, „Stein“, „Hercules“ verwendet er in der Fassung von 1759 das Wort „Trunk“, dessen Bedeutung er unmittelbar festlegt, indem er es nach dessen Etymologie auslegt: „umgehauen und von Zweigen und Aesten entblößet worden, nur der Stamm allein übrig geblieben [...]“<sup>18)</sup> In den auf die Fassung der ersten Auflage der ›Geschichte der Kunst‹ von 1764 folgenden, weitläufigeren Beschreibungen wird stattdessen das Wort „Sturz“<sup>19)</sup> verwendet, das der Amphibolie des ‚Trunk‘ entgeht, die Bedeutung von ‚abgeschnittenes Stück‘ und ‚Stummel‘ jedoch allosemisch bewahrt. Mehr noch, sowohl in der etymologischen Periphrase des Wortes ‚Trunk‘, als auch im Wort ‚Sturz‘ bleibt die semantische Komponente des Fällens bzw. Fallens erhalten. Dies ist bemerkenswert und muss herausgehoben werden, da der Torso im Belvedere bekanntlich *sitzt*.

Im Übrigen kann kein Zweifel bestehen, dass Winckelmann um die Bedeutung des Thyrsos wusste. In seinem ›Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst‹ (1766), an dem er mindestens seit 1762 gearbeitet hat, wird der umrankte Stab den Allegorien des Bacchus, in unmittelbarer kontextueller Nähe zum Wein, zugeordnet<sup>20)</sup>. In der ›Geschichte der Kunst‹ (1764) geht Winckelmann auf den rhetorischen Terminus ‚Parenthyrsos‘<sup>21)</sup> ein, welcher bedeute: „der un-

<sup>16)</sup> Man denke auch an die Trunkierung oder „Verkürzung“ von Wörtern, etwa bei Spitznamen.

<sup>17)</sup> WINCKELMANN, Druckfassung von 1759 (zit. Anm. 11), S. 30. Ähnlich wie bei dem Wort ‚Sturz‘, bleibt auch hier die Frage nach der Wortwahl. Was hat Winckelmann dazu bewogen, hier ‚Trunk‘ zu schreiben? Die Bedeutung ‚Stamm‘ liefern ja auch die Wörter ‚Sturz‘ und ‚Torso‘.

<sup>18)</sup> Ebenda.

<sup>19)</sup> In der Beschreibung aus dem Versuch einer Allegorie (zit. Anm. 12), S. 35, und aus der zweiten Auflage der Geschichte der Kunst: JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, Druckfassung Torso-Beschreibung in GK2 S. 741–744 (GK Text S. 715–717), in: BORBEIN, Statuenbeschreibungen (zit. Anm. 11), S. 37f., S. 37.

<sup>20)</sup> JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Hrsg. von ALBERT DRESSEL, Säkularausgabe, Leipzig 1866, S. 38.

<sup>21)</sup> Der Begriff geht auf Pseudo-Longinos’ Traktat ›Peri hypsous‹ zurück und bezeichnet „das Rasende, wenn man nemlich die Begierden, bey Kleinigkeiten, da es nicht nöthig ist, gar zu starck reizet, oder, bey mittelmäßigen Dingen, über die massen ausschweiffet. Denn es gerathen zuweilen einige, als wenn sie berauscht wären, auf Leidenschaften, die gar nicht zu ihrem Vorhaben dienen, und welche noch aus der Schule herkommen [...]“



zeitig den Thyrsos gebraucht [...]“<sup>22)</sup>. Winckelmann erwähnt den Begriff schon in den ›Gedancken über die Nachahmung‹ (1755). Er sei verwendet worden, um „Handlungen und Stellungen der Griechischen Figuren“ zu beurteilen, die „gar zu feurig und wild waren“<sup>23)</sup>. Merkwürdig ist dort ein buchstäbliches Wanken bei der Schreibung des Parenthyrsos gerade zwischen den Fassungen der ›Gedancken‹. In der sogenannten älteren Fassung steht „Parenthyrsis“, in der ersten Auflage „Parenthyrsos“, in der zweiten und in allen weiteren Auflagen steht wiederum „Parenthyrsis“.<sup>24)</sup>

Parenthyrsos wird zu einem einseitigen Affekt durch den Gegensatz, den er nach Winckelmann zu dem Zugleich von Ruhe und Bewegung bildet.<sup>25)</sup> Offensichtlich erhält das Zugleich an dieser Stelle eine stabilisierende Funktion. Anders als bei Hegel findet der Taumel nicht in seiner Beständigkeit Ruhe. Es bedarf einer gewissen, der affekttrunkenen Raserei enthobenen Souveränität, wie Winckelmann sie im Laokoon dargestellt sieht, die der Bewegung einen beherrschenden Ruhepol bietet. So erhält der Thyrsos aufgrund des schon früh entfalteten Ideals griechischer Kunst für Winckelmann einen problematischen Wert. Soll ein Werk wie der Torso im Belvedere „eines der letzten vollkommenen Werke“<sup>26)</sup> sein, dann ist auch diesem bei aller Bewegung die Ruhe zu geben, die seinem Wanken entgegenwirken kann.

Denn es bleibt nicht nur bei der angesprochenen begrifflichen Problematik. Winckelmann hat das Wanken, den ‚Sturz‘, selbst erleben müssen. Anfang Juli 1756 berichtet er in einem Brief an Johann Michael Francke, seinen ehemaligen Bibliothekarskollegen aus Nöthnitz:

Es war in der Villa Ludovisi, in welche man ohne besondere Erlaubniß des Prinzen nicht gehen kann. Ich steige auf das Basament einer Statue, die Arbeit an dem Kopfe zu sehen, in der Meynung, daß dieselbe, wie gewöhnlich, in Eisen gesetzt sey; im Heruntersteigen fällt dieselbe und zerbricht. In was für Angst glauben Sie, daß ich gewesen sey? Es war nicht möglich sogleich wieder wegzugehen, weil ich dem Custode bereits gesagt hatte, daß ich im Zurückgehen die Gallerie sehen wolle, und daß er aufschließen könnte. Denn widrigenfalls wäre aller Verdacht auf mich gefallen. Es war aber auch zu besorgen, daß jemand von den Arbeitern im Garten das Unglück gemerket und es dem Custode gemeldet, wäh-

---

Übers. u. hrsg von CARL HEINRICH HEINEKEN, DIONYSIUS LOGIN, Vom Erhabenen. Griechisch und Teutsch. Nebst dessen Leben, einer Nachricht von seinen Schrifften, und einer Untersuchung, was Longin durch das Erhabene verstehe, Dresden 1737, S. 29.

<sup>22)</sup> WINCKELMANN, Geschichte der Kunst des Althertums (zit. Anm. 9), S. 315.

<sup>23)</sup> DERS., Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, 1. Aufl. 1755, 2. Aufl. 1756, in: ADOLF H. BORBEIN u. a. (Hrsgg.), Dresdner Schrifften. Schrifften und Nachlaß, Band 9.1, Mainz 2016, S. 51–78, hier: S. 66.

<sup>24)</sup> Kommentar zu Gedancken über die Nachahmung (zit. Anm. 23), Nr. 66, 29, S. 308.

<sup>25)</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>26)</sup> DERS., Druckfassung der Torso-Beschreibung in GK1 S. 368–370 (GK Text S. 714–718), in: BORBEIN, Statuenbeschreibungen (zit. Anm. 11), S. 33f., hier: S. 34.



rend der Zeit, daß ich die Gallerie besahe. Ich mußte also das Mittel erwählen, dem Kerl mit einigen Ducaten das Maul zu stopfen. Ich bin niemals in einer so tödtlichen Unruhe gewesen. Zu meinem Glück hat die Sache keine Folgen gehabt.<sup>27)</sup>

## II.

Die ersten Entwürfe zur Beschreibung des Torso im Belvedere fallen in eben diese Zeit.<sup>28)</sup> Im dritten Entwurf versucht Winckelmann noch den Torso nach der „größte[n] Regel der Kunst“, durch Überlegungen zu den Proportionen, in dessen vergangener Vollständigkeit zu rekonstruieren.<sup>29)</sup> Im zweiten Entwurf steht: „Ob dieses Stück schon ohne Kopf, Arme noch Beine ist, so bildet die Vollkommenheit des übrigen in unseren Gedanken schönere Glieder, als wir jemahls gesehen haben. [...] Derjenige so eine Begrif von der Großheit der Griechischen Künstler hat [sic], wird in seinen Gedanken leicht die verlohrenen Theile ersetzen.“<sup>30)</sup> Auch 1759 haben diese Ergänzungen einen imaginären Beigeschmack: „[...] so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden: es sammlet sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen und wirket gleichsam eine plötzliche Ergänzung.“<sup>31)</sup> Der „Schaden dieses Herkules“ ist indessen unersetzlich geworden und zu bejammern. In beiden Auflagen der ›Geschichte der Kunst‹ heißt es dann im Eingang der Torso-Beschreibung: „Auf das äußerste gemishandelt und verstümmelt, und ohne Kopf, Arme und Beine, wie diese Statue ist, zeigt sie sich noch itzo denen, welche in die Geheimnisse der Kunst hinein zu schauen vermögend sind, in einem Glanze von ihrer ehemaligen Schönheit.“<sup>32)</sup>

Jacques Rancière schreibt in ›Aisthesis‹ hierzu: „Der griechische Körper, den Winckelmann der Nachwelt hinterlässt, ist ein definitiv fragmentierter, von sich selbst und jeder Reaktivierung getrennter Körper.“<sup>33)</sup> Er sei „Anwesenheit

<sup>27)</sup> DERS., Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von WALTHER REHM, 4. Bde., Berlin 1952, Bd. I, S. 237 f.

<sup>28)</sup> MAX KUNZE, Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere-Hof im Lichte des Florentiner Nachlaßheftes, in: MATTHIAS WINNER (Hrsg.), *Il cortile delle statue: der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer*, Rom, 21.–23. Oktober 1992, Mainz 1998, S. 431–441, S. 432.

<sup>29)</sup> JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, Drei Entwürfe im Nachlaß Florenz p. 12/180–13/180; 21/172; 25/168–37/156, in: BORBEIN, *Statuenbeschreibungen* (zit. Anm. 11), S. 25–29, hier: S. 27. Kunze weist darauf hin, dass Winckelmanns ursprünglicher Publikationsplan vorsah, neben die „dichterisch-enthusiastischen Beschreibungen“ eine „sachliche Vorstellung“ der Skulpturen zu setzen. Der hier zitierte dritte Entwurf scheint in diese Richtung zu gehen. Vgl. KUNZE, *Winckelmanns Beschreibungen* (zit. Anm. 28), S. 441.

<sup>30)</sup> WINCKELMANN, *Drei Entwürfe* (zit. Anm. 29), S. 26.

<sup>31)</sup> DERS., *Druckfassung von 1759* (zit. Anm. 11), S. 32.

<sup>32)</sup> DERS., *Druckfassung in GK1* (zit. Anm. 26), S. 33.

<sup>33)</sup> JACQUES RANCIÈRE, *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Übers. von RICHARD STEURER-BOULARD, Wien 2013, S. 41.

und Aufschiebung der Anwesenheit, Ersatz der verlorenen Anwesenheit“, ein Körper, „der nicht mehr aktualisiert werden kann.“<sup>34)</sup> Der Torso im Belvedere werde in Winckelmanns Beschreibung mehr als ein Zeichen seiner einstmaligen Vollkommenheit, mehr als ein Symbol der Abwesenheit des ganzen griechischen Körpers. Neben der unwiederbringlich gewordenen idealischen Antike präsentiere er für Winckelmann das Verlorene als solches.

Rancières Deutung macht einen delikaten Unterschied geltend. Zu dem Verweis auf eine Abwesenheit fügt der Torso zugleich seine Präsenz bei. Der Körper ist ob seiner gegenständlichen Verstümmelung „Rest“, von sich getrennt. Er ist die Präsentation seiner Unwiederbringlichkeit, des für immer Verlorenen, jedoch als Verlorenes. Er stellt die Historizität als das dar, was ihn „von sich selbst und jeder Reaktivierung“ trennt, macht sie ansichtig. Dementsprechend folgt die Beschreibung des Torso nicht so sehr einer Abwesenheit, die anderswo wäre, sondern einer Anwesenheit, die anderswo ist, einer Ektopie, wie man sagen könnte. Wie also den Torso beschreiben? Es wird sich zeigen, dass Winckelmann durch eine plastische Exposition von Erinnerung an die unwiederbringliche Vergangenheit, deren Ekphorie, der Unwiederbringlichkeit des antiken Körpers entgegenkommt, ohne diese aufzulösen. Der Torso muss in der Beschreibung Erinnerung werden, Episoden verkörpern, von denen er abgespalten ist, Mythologeme präsentieren, die, obwohl ein vergangenes Anderswo verzeichnend, anwesend sind. Ausgerechnet diese Komplexität führt zurück und ebenso weiter, zurück nämlich zu der vorhin schon erwähnten systematischen Problematik von Ruhe und Bewegung, und weiter in Form der Frage, inwiefern dem Torso Ruhe gegeben werden könne.

Winckelmann erkennt im Torso den Gott gewordenen, „gereinigten“ Herkules, der für immer von seinem früheren Leben getrennt ist: Trotz seiner Vervollkommnung bleibt er gewissermaßen ein Rest seines früheren Lebens. Sein Rücken ist „gleichsam in hohen Betrachtungen gekrümmt“<sup>35)</sup>. Der „ruhende Herkules“ ist beschäftigt in „einer frohen Ueberdenkung seiner vollbrachten großen Thaten“<sup>36)</sup>. Nicht nur diese Stellung, auch der Inhalt seiner recogitationes erinnert an die „Festigkeit“<sup>37)</sup> der Hüften, deutet an, „daß der Held niemals gewanket“<sup>38)</sup>. „In der Ruhe und Stille des Körpers offenbaret sich der gesetzte große Geist [...]“<sup>39)</sup>

<sup>34)</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>35)</sup> WINCKELMANN, Druckfassung in GK2 (zit. Anm. 19), S. 38.

<sup>36)</sup> Ebenda.

<sup>37)</sup> DERS., Druckfassung von 1759 (zit. Anm. 11), S. 31.

<sup>38)</sup> Ebenda.

<sup>39)</sup> Ebenda, S. 32.

Gleichsam in dieser „Ruhe“ der Rückschau, im erinnernden Versammeln, überschneiden sich Beschreibender und Torso. Voraussetzung dafür ist nämlich ein „ruhige[s] Auge“<sup>40)</sup>, als ob der Betrachter nur, wenn er sich in der Ruhe dieses Herkules befinde, Einblick in die Erinnerungen des Körpers haben könne. Winckelmann zitiert Episoden aus den zwölf Arbeiten des Herkules, Geryon und die Hirschkuh von Keryneia, er schreibt davon, wie er „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 [...]“<sup>41)</sup>, sehe. Die Mythologeme haben dabei stets einzelne Partien des Torso zum Ausgang: „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.“<sup>42)</sup> Der Blick wandert von der Schulter über zur Brust und anschließend zu den Flanken des Torso. „In diesem Augenblicke durchfährt mein Geist die entlegensten Gegenden der Welt, durch welche Herkules gezogen ist [...]“<sup>43)</sup> Wird der Kreis der ‚Ueberdenkung‘ zu weit, präzisiert ihn der Körper wieder: „Ich fieng an, diese entfernte Züge zu überdenken, da mein Geist zurück gerufen wird durch einen Blick auf seinen Rücken.“<sup>44)</sup> Der Rücken des Torso verweist nun auf die Erinnerung selbst: „Mich deucht, es bilde der Rücken, welcher durch hohe Betrachtung gekrümmet scheint, ein Haupt, welches mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Thaten beschäftigt ist [...]“<sup>45)</sup>

Diese „Ruhe und Stille“ des Körpers, der erinnert und Erinnern macht, wird jedoch von dem in Bewegung gesetzt, was der Torso gewissermaßen ist – Erinnerung. Durch ein Fließen, das Auf und Ab einer Wellenbewegung des Marmors, wird das zuvor „ruhige Auge“ des Betrachters „verschlungen“<sup>46)</sup> oder „irre“<sup>47)</sup> gemacht:

Der Künstler bewundere in den Umrissen dieses Körpers die immerwährende Ausfließung einer Form in die andere, und die schwebenden Züge, die nach Art der Wellen sich heben und senken, und in einander verschlungen werden: er wird finden, daß sich niemand im Nachzeichnen der Richtigkeit versichern kann, indem der Schwung, dessen Richtung man

<sup>40)</sup> Ebenda, S. 30, und Druckfassung in Versuch einer Allegorie (zit. Anm. 12), S. 35.

<sup>41)</sup> Ebenda.

<sup>42)</sup> DERS., Druckfassung von 1759 (zit. Anm. 11), S. 31, und Druckfassung in Versuch einer Allegorie (zit. Anm. 12), S. 35.

<sup>43)</sup> DERS., Druckfassung von 1759 (zit. Anm. 11), S. 31, und Druckfassung in Versuch einer Allegorie (zit. Anm. 12), S. 36.

<sup>44)</sup> Ebenda.

<sup>45)</sup> Ebenda.

<sup>46)</sup> Ebenda.

<sup>47)</sup> DERS., Druckfassung in GK1 (zit. Anm. 26), S. 34, Druckfassung in GK2 (zit. Anm. 19), S. 38.

nachzugehen glaubet, sich unvermerkt ablenket, und durch einen andern Gang, welchen er nimmt, das Auge und die Hand irre machet.<sup>48)</sup>

Dieser Ausschnitt aus der Beschreibung von 1764 ist merkwürdig, da dessen Wellenmetaphorik, wie auch in den äquivalenten Passagen der anderen Fassungen, ohne mythologischen Bezug, ohne eine vergangene, wiedererinnerte Episode auskommt. Es scheint, als setze die Beschreibung des Torso an dieser Stelle eine körperliche Bewegung, die restlos in einem freilich kühnen Vergleich aufgeht, also keine Ekphorie bedingt, auf nichts verweist, als auf den ekphrasisch gefassten Körper. Offenbar korrespondiert diese Wellenmetaphorik, wie auch der „gesetzte große Geist“ der Torso-Beschreibung mit der zu Beginn des Aufsatzes schon zitierten Passage aus den ›Gedancken‹ von 1755: „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“ Man könnte meinen, Winckelmann wiederhole in der Torso-Beschreibung also lediglich das „allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke“, oder sehe es am Torso bestätigt.

Die Beschreibungen von 1759 und 1766 bilden aufgrund ihrer Ähnlichkeit ein Paar neben dem der Beschreibungen aus den beiden Auflagen der ›Geschichte der Kunst‹. In ihnen findet allerdings eine Episode aus den Arbeiten des Herkules Erwähnung, die mit dem Element Wasser assoziiert werden kann. Angesichts der „sanften Züge dieser Umriss, die das Gebäude des Leibes leicht und gelenksam machen“, wird an den Kampf mit dem Flussgott Achelous erinnert, „der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen [des Herkules] Händen nicht entgehen konnte.“<sup>49)</sup> Herkules kämpfte gegen Achelous um Deianeira und bezwang ihn auch in den Formen einer Schlange und eines Ochsen.<sup>50)</sup> Achelous wird in den Fassungen aus der ›Geschichte der Kunst‹ nicht erwähnt. Statt „sanfteren“ Formen schreibt Winckelmann dort von fließenden: „die immerwährende Ausfließung einer Form in die andere“. Hinzu treten „die schwebenden Züge, die nach Art der Wellen sich heben und senken [...]“.<sup>51)</sup>

Es mag überraschen, dass durch den dritten der Entwürfe aus dem Florentiner Nachlass der Bezug der Passage vom Verschlingen des Blicks in den Wellen des Marmors zur Achelous-Episode nachvollziehbar wird. Auch dort also, wo der Torso, gemäß dem ‚allgemeinen Kennzeichen‘ aus den ›Gedancken‹, rein

<sup>48)</sup> DERS., Druckfassung in GK1 (zit. Anm. 26), S. 34.

<sup>49)</sup> DERS., Druckfassung von 1759 (zit. Anm. 11), S. 30, WINCKELMANN, Druckfassung von 1766 (zit. Anm. 12), S. 35.

<sup>50)</sup> Vgl. BENJAMIN HEDERICH, Art. „Achelous“, in: DERS., Gründliches Lexicon mythologicum, Leipzig 1724, Sp.19–24.

<sup>51)</sup> WINCKELMANN, Druckfassung in GK1 (zit. Anm. 26, S. 34), Druckfassung in GK2 (zit. Anm. 19), S. 38.

metaphorisch, ohne mythologischen Bezug, beschrieben zu werden scheint, hat Winckelmann sich bei der Wellenbewegung auf dem Torso von der Assoziation mit dem mythologischen Fluss leiten lassen.

Die Umkreise dieses ganzen Körpers sind so wunderbahrlich, daß ihm im nachzeichnen niemand sicher der Richtigkeit versehen kan, indem eine immerwährende Ausfließung einer Form in die andere alle Striche regieren muß [.] Wie der Fluß Achelous. Es würde dem Zeichner gehen, wie dem Herkules, da er Achelous überwinden wollte. Meereswellen.<sup>52)</sup>

Diese Zeilen setzen sich durchaus vom restlichen Entwurf ab durch eine Diktion – und Interpunktion –, die eine gewisse Überstürzung beim Notieren verrät, wie sie für einen fruchtbaren, vielleicht ungeahnten Einfall typisch sein kann, so, als ob Winckelmann die Assoziation mit den Verwandlungen des Achelous gerade beim Niederschreiben der „Ausfließung“ zugeflogen sei. Erst nachdem „der Fluß Achelous“ geschrieben worden ist, folgen die „Meereswellen“, erst dieses Mythologem macht aus der „Ausfließung einer Form in die andere“ das richtungslose Heben und Senken, das sich auf dem Körper des Herkules abspielt. Die Wellenbewegung verweist folglich, wie auch die anderen Partien des Torso, metonymisch auf die „Erinnerung seiner erstauenden Thaten“.

Winckelmann mag die Verbindung, die dieser Einfall hergestellt hat, gekappt haben, vielleicht nicht nur aufgrund der ihr eignenden losen Assoziativität, sondern auch um den Eindruck eines systematischen Bezugs der Statuenbeschreibungen zum in den ›Gedancken‹ bereits formulierten Ideal zu vermitteln; in den Fassungen von 1759 und 1766 ist der unmittelbare Zusammenhang von „Ausfließung“ und Achelous aufgelöst, ließe sich aber aufseiten des Lesers noch herstellen, in der ›Geschichte der Kunst‹ wird Achelous wie gesagt nicht mehr genannt. Doch von einer „Stille des Körpers“, wie es 1759 und noch 1766 heißt, kann keine Rede mehr sein. Die „radikale Unpersönlichkeit einer materiellen Bewegung“, die Rancière in der Fassung von 1764 erkennt und die ihn dazu verleitet, in dem von Winckelmann beschriebenen Torso „reines Denken“ in der „vollständigen Untätigkeit“ zu sehen,<sup>53)</sup> ist so unpersönlich nicht, sondern vielmehr ein erinnertes und erinnerndes Bruchstück aus dem vergangenen Leben des Gott gewordenen Heros, das sich in der Bewegung des Marmors noch einmal ereignet. Anders als etwa die Passage von der Brust des Torso, die mehr den Betrachter erinnert an „diejenige, auf welcher der Riese Geryon erdrückt worden [...]“<sup>54)</sup>, sind die Wellen des Marmors auf

<sup>52)</sup> DERS., „[p. 25/168] Br. il Torso“, dritter Entwurf der Drei Entwürfe im Nachlaß Florenz, in: BORBEIN, Statuenbeschreibungen (zit. Anm. 11), S. 27.

<sup>53)</sup> RANCIÈRE, Aisthesis (zit. Anm. 33), S. 24.

<sup>54)</sup> WINCKELMANN, Druckfassung in GK1 (zit. Anm. 26), S. 34.

noch eindrücklichere Weise bewegtes Erinnern an den Kampf in der Form einer Metonymie. Ein Detail, ein Rest des Kampfes – die „Ausfließung“ der Formen, die Verwandlungen des Achelous – bildet die teilweise Erinnerung an den Kampf oder führt zu ihr. Der plastische Körper findet eben nicht die einfache Ruhe in der kontemplativen „Ueberdenkung“ seiner Arbeiten, er ist zugleich diese „Ueberdenkung“ und somit davon bewegt. Es lässt sich also sagen, dass im Erinnern Ruhe und Bewegung ineinander fließen. Die „Stille des Körpers“ wäre daher womöglich eher noch zu verstehen als das Schweigen des Körpers, der keine Worte braucht, um zu erinnern, signifikant zu sein, „um sich schätzbar zu machen“, wie Winckelmann sich ausdrückt, und diese Stille wäre sein „ὑπογράφειν“.<sup>55)</sup>

„Der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar“<sup>56)</sup> schreibt Winckelmann in den Fassungen von 1759 und 1766. In diesem Satz steht die ‚idealische Beschreibung‘ des Torso im Kern. Was den Körper von sich selbst trennt, was ihn gespalten macht, ist in Winckelmanns Deutung das Zugleich von Held und Gott. Es ist die Hereinnahme des Überstandenen in die Beschreibung, die erinnernde Darstellung der Vergangenheit, deren Unwiederbringlichkeit noch markiert wird durch die „Reinigung“, die Befreiung von der menschlichen Schlacke. Der Gott findet endgültige Ruhe durch die Spaltung von dem Weg, der Bewegung dorthin. Und doch wird die Ruhe zurückgeführt durch einen Rest dieser Bewegung, gleichsam körperliche Reverbationen davon, die Erinnern machen. Und so zeigt sich, dass die Ruhe des Endes ein Torso ist, eine Ruhe, die nicht bestehen könnte ohne die Erinnerung an die Bewegung, ohne einen Rest von dem, was ihr vormals entgegenstrebte und ihr entgegengesetzt war. Die Ruhe des Endes ist gespalten, sie kann nur in der Anwesenheit, die anderswo ist, gefunden werden. Derart ergibt sich durch die Gespaltenheit des ekphrastischen Torso eine Synthese. Ein bloßer Rest, ein „Stück“, erinnert er das Unwiederholbare, und erhält dabei die Unmöglichkeit seiner Aktualisierung. Mit anderen Worten, die Ekphrasis des Torso ist dessen Ekphorie.

In der Beschreibung wird also ein Parallelismus, eine gewisse Korrespondenz der Gespaltenheit oder Trennung deutlich. So wie in der Wellenbewegung der Körper des Herkules das Erinnern an ihn präsentiert, etwas für den nunmehrigen Gott Unwiederbringliches, und damit eine Trennung des Herkules von sich einführt, des Gottes vom Helden, so ist der Körper, wie Rancière schreibt, von sich selbst getrennt, vielmehr ein nicht aktualisierbarer Rest seiner einstigen Vollständigkeit. Diese doppelte Trennung wird getragen von der in

<sup>55)</sup> DERS., Versuch einer Allegorie (zit. Anm. 20), S. 7.

<sup>56)</sup> DERS., Druckfassung von 1759 (zit. Anm. 11), S. 30, vgl. Druckfassung von 1766 (zit. Anm. 12), S. 35.

Erinnerung und Torso implizierten Temporalität – der mythologische Gott erinnert sich laut Winckelmann zurück, der plastische Torso ist gewordener Rest. Beide sind auf ihre Weise anwesend und doch anderswo, nicht ganz anwesend. Dieser Parallelismus von Gott und Körper ist unbedingt zu bedenken, will man die Winckelmannsche Erinnerungspraxis, mitunter die darin inbegriffene Objektbeziehung in ihrer Konsequenz herauschälen. Die Folgerung könnte man so formulieren: was Erinnern, was Ekphorie macht, ist ein Torso – etwas, das den Betrachter erinnert, ist gespalten, gesondert von sich, es wird in der Erinnerung Winckelmanns zum Überbleibsel, zu einem Rest, einer Metonymie, und wiederholt, das heißt, verstetigt die Unmöglichkeit seiner Unversehrtheit. Und daraus ließe sich wiederum eine Hypothese gewinnen: jede Statue, die Winckelmann beschreibt, ist in diesem Sinne ein Torso.

Es sticht in dieser Praxis die Zweiseitigkeit des Erinnerns hervor. In der Beschreibung wird der Betrachter einerseits erinnert an die Vergangenheit des Herkules, andererseits erinnert sich der Gott gewordene Herkules selbst. Der Frage danach, wer denn nun wen erinnere, sollte an dieser Stelle nicht unmittelbar nachgegeben werden. Entscheidend ist, dass es die in der Versehrtheit des Torso ansichtig werdende Historizität ist, die den Betrachter und den vergöttlichten Herkules erinnern macht. Erst die *Ungestalt* – im Sinn einer versehrten, unkenntlich gewordenen Gestalt – öffnet die Szene für die Metonymie, den Stein also auf etwas Vergangenes, Verlorenes zu beziehen. Der Gott gewordene Herkules ist kein ‚verunstalteter Stein‘ mehr, doch ist er ein Rest, eine Metonymie seiner selbst geworden, die vergangenen Episoden aus einem anderen heroischen Leben nur noch Erinnerung.

Ausgehend von dem Umstand, dass der versehrte Körper ihn erinnert – davon zeugt die Assoziation mit den fließenden Formen des Achelous – macht Winckelmann also die Erinnerung oder ‚Ueberdenkung‘ gleichsam zum Thema des Torso und damit den Torso zum Gott gewordenen Herkules, dessen Körper erinnert, was Herkules erinnert. Die Ungestalt des Steins macht Erinnerung, die diese jedoch nicht restaurativ auflöst; sie wird in der Trennung des Gottes von sich erhalten. Dessen Erinnerung vervollständigt nicht, sondern intensiviert vielmehr die Spaltung, da das erinnerte Leben als Verlorenes bestimmt wird.

Während jedoch die körperliche Versehrtheit des Torso im Belvedere historische Kontingenz verschuldet hat, wird der konjekturale Charakter, das Deuten in der Torso-Beschreibung unterm Erinnern, unter der ‚Ueberdenkung‘ des Herkules verdeckt, und es scheint, der Betrachter müsse es dem dargestellten Gott lediglich gleichtun und dessen Erinnern nachvollziehen. Der Effekt hiervon ist der Schein von Notwendigkeit im Hinzuziehen einzelner Mythologeme beim Beschreiben des Torso durch die Kenner, durch diejenigen, „welche



in die Geheimnisse der Kunst hinein zu schauen vermögend sind [...]“<sup>57)</sup>. Diese hergestellte Notwendigkeit liegt in der Metonymie begründet, die der Torso darstellt. Er verlangt eine eindeutige Relation zu einem bestimmten Mythos, eine Einordnung, die am Körper einsichtig und ansichtig werden muss. Man könnte auch sagen, der Torso drängt nach dem, wovon er getrennt ist. Was das sein mag, ist vorerst fraglich, ein „Geheimnis“, ein Hypogramm, die ‚Stille des Körpers‘.<sup>58)</sup> Die Metonymie wird damit aber zum Ort der Persuasion, der Deutung des Torso und ihrer Plausibilisierung. Die Stille des reinen Mangels, das unbestimmte Verlorene, das den Torso signifikant macht, wodurch er also den Betrachter erst zum Erinnern bewegt, muss in der Metonymie bestimmt werden. Was zunächst nicht mehr als ein ‚verunstalteter Stein‘ ist, muss der Torso – nämlich der *des Herkules* – erst werden. Dieses Werden zum Torso des Herkules rührt her aus der Bestimmung des Mangels. Die Notwendigkeit des Bezugs des Steins zum mythologischen Herkules muss in der Metonymie einsichtig gemacht werden, es muss auf irgendeine Weise Überzeugungsarbeit geleistet werden. Die in den Stein projizierte „Ueberdenkung“ in Winckelmanns Torso-Beschreibung ist eben dieses Bestimmen oder Deuten, sie vollendet die Metonymie. Der verunstaltete Stein erinnert, er erinnert den Betrachter; das ist es, was ihn zum Torso macht. Der Torso wiederum wird erst dann der Herkules der Erinnerung, wenn er sich als mächtig genug erwiesen hat, seinen Mangel durch den erinnernden Betrachter bestimmen zu lassen. Dass Torso und Gott Reste sind, erhält die Erinnerung, damit aber bleibt sie selbst Rest, als Erinnerung an das Verlorene des Erinnernden.

Winckelmanns Verfahren des Erinnerns mag zwar den Stein bestimmen, die Ungestalt, und damit die Historizität der Statue, bleibt aber erhalten. Das wurde an dem Zugleich von Gott und Heros deutlich. Der Torso gerät unter seiner Beschreibung zu einer Allegorie von Erinnerung und Unwiederbringlichkeit. Wie nah ihm seine Beschreibung auch kommen mag, der Torso wird stets zugleich von und in ihr entfernt, gemäß der Entfernung des Körpers und des Herkules von sich. Gleiches gilt aber für den Beschreibenden. Indem er in die Erinnerung, die „Ueberdenkung“ eingeht, rückt er an den Platz des gottgewordenen Herkules, für immer von seiner Vergangenheit getrennt und sie doch in diesem Status anerkennend, und somit wird auch er gewissermaßen zum Torso, entfernt von sich. Es ist eine Art der Anerkennung, die mit dem Akt des Erinnerns oder vielmehr des Deutens darin einhergeht. Was der Beschreibende anerkennt, ist seine eigene Versehrtheit, dass etwas verloren ist, unwiederholbar.

<sup>57)</sup> DERS., Druckfassung in GK1 (zit. Anm. 26), S. 33.

<sup>58)</sup> Vgl. Anm. 55. De Man hat darauf hingewiesen, dass das Hypogramm in enger Beziehung zur Katachrese und damit zu einer „unnamed entity“ steht. Vgl. PAUL DE MAN, „Hypogram

Dass Deutung Erinnerung verdeckt, bedeutet also noch etwas Anderes, nämlich, dass der Betrachter sich in seinem Erinnern bestimmt als Erbe der Griechen. Die Unwiederbringlichkeit dessen, was mehr als nur gedeutet, nämlich erinnert wird, zeugt von der Anerkennung des Gedeuteten als existentiell relevant. Darin liegt das Oxymoron der radikalen Historizität des Winckelmannschen Antikebildes, denn sie hat keinen bloßen Historismus zur Konsequenz, sondern konserviert durch die Anerkennung im Akt des Erinnerns einen Bezug. Nur wenn die Gespaltenheit des Torso bleibt, nur wenn er erinnern macht, nur wenn er das Verlorene als solches präsentiert, nur in der Aussichtslosigkeit von Aktualisierung bleibt der Bezug erhalten. Es liegt nahe, bei einem derartigen Verhältnis auch eine affektive Bedeutung anzunehmen. Diese Annahme führt wiederum zurück zum eingangs zitierten Bild von der Seemannsbraut:

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. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erwecket derselbe, und wir betrachten die Copien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wir in dem völligen Besitze von diesen würden gethan haben.<sup>59)</sup>

Der „Schattenriß“, von dem Winckelmann schreibt, funktioniert wie die Metonymie des Torso. Nur handelt es sich nicht einfach um einen Schattenriss der griechischen Kunst. Die Umstände sprechen dafür, dass Winckelmann das Wort „Vorwurfe“ hier im Sinn von Objekt verwendet hat, das heißt als Übersetzung des lateinischen ‚objectum‘; ein Schattenriss des Objekts der Wünsche.<sup>60)</sup> Das Objekt wird im nächsten Satz zu einem „Verlorenen“, an dem Schattenriss bricht Sehnsucht auf, die, da sie dem Verlorenen, Unwiederbringlichen nachzugehen sucht, aussichtslos ist. Sie ist aber ebenso ausweglos, unumgänglich. Die Sehnsucht ist ganz der Dynamik geschuldet, die der Schattenriss, die Metonymie einführt. Ausgerechnet der Rest ist es, der nach Winckelmann umso größere Sehnsucht nach dem „Verlorenen“ erweckt. Dieses Pathos ist für Winckelmann zugleich Ethos, es hat ‚größere Aufmerksamkeit‘ zur Folge. Winckelmanns Haltung zur affektiven Bedeutung des Verlorenen, zur vergeblichen Sehnsucht, bleibt in den nächsten Sätzen der Passage ambivalent: „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:

---

and Inscription“, in: DERS., *The Resistance to Theory*, Minneapolis, London 1986, S. 27–53, hier: S. 44.

<sup>59)</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst* (zit. Anm. 9), S. 839.

<sup>60)</sup> ADELUNG, Art. „Der Vorwurf“ (zit. Anm. 12), Bd. 4, Sp. 1314.

aber auch dieses Vorurtheil ist nicht ohne Nutzen. Man stelle sich allezeit vor, viel zu finden, damit man viel suche, um etwas zu erblicken.“<sup>61)</sup>

Winckelmann scheint den buchstäblichen Aspekt der Suche an der Sehnsucht zu betonen – Sehnsuche. Worin man das Verlorene seiner Wünsche sucht, worin man sich, wie man sagen könnte, gemäß dieser Wünsche ein Vorurteil bildet oder Vorstellungen, worin man also „Gespenster“ sehen will, obwohl dort womöglich nichts ist, muss die schwärmerische Suche nicht notwendig fehl gehen: „Man muß sich nicht scheuen, die Wahrheit auch zum Nachtheile seiner Achtung zu suchen, und einige müssen irren, damit viele richtig gehen.“<sup>62)</sup> Das hier von Winckelmann formulierte Begehren, seine vergebliche Sehnsucht, geht nicht notwendig im Finden einer Wahrheit auf. Es geht ihm nicht so sehr um eine Methode. Die „Sehnsucht nach dem Verlorenen“ könnte sogar gänzlich im Irrtum befangen bleiben. Und doch scheint sie darin genauer zu sein, mit einem höheren Grad von Aufmerksamkeit der Gemeinschaft von Forschern und Kennern zuzuarbeiten.

Die aus der Versehrtheit erklärbar gewordene Erinnerung, die die Historizität des Gegenstandes erhält, lässt sich unter Hinzuziehen der letzten Zeilen aus der ›Geschichte der Kunst des Althertums‹ verstehen als Äußerung der Sehnsucht nach dem Verlorenen. Die Anerkennung des Gegenstandes als dem Bereich der Erinnerung angehörig, die aus dem Betrachter des Torso gewissermaßen dessen Erben macht, wird dabei noch ergänzt durch den Aspekt des Vorwurfs der Wünsche. Erinnerung des Unwiederbringlichen und vergebliche Sehnsucht nach dem, was dem Begehrenden verloren gegangen ist, hängen zusammen. In Winckelmanns Wort von den „schlecht abgefundene[n] Erben“<sup>63)</sup>, kommt dies noch einmal zum Ausdruck. Der Schattenriss, der Rest, gewährt keine vollgültige Befriedigung oder ‚Vergleichung‘, keine Erstattung des Verlorenen, die Erinnerung kommt dem Verlust des Erbes kaum nahe, wiegt es kaum auf.<sup>64)</sup> Die vergebliche Sehnsucht kennt keine Abfindung, Begehren und Erinnerung werden prolongiert, verstetigt, beständig.

### III.

Helmut Pfotenhauer diagnostiziert Winckelmann ausgehend von der Torso-Beschreibung ein „hermeneutisches Delir“.<sup>65)</sup> Dieses Urteil scheint ein diskursives

<sup>61)</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst* (zit. Anm. 9), S. 839.

<sup>62)</sup> Ebenda.

<sup>63)</sup> Ebenda.

<sup>64)</sup> Vgl. ADELUNG, Art. „Abfinden“ und „Die Abfindung“ (zit. Anm. 12), Bd. 1, Sp. 37.

<sup>65)</sup> HELMUT PFOTENHAUER, *Winckelmann und Heine*. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert, in: DERS./GOTTFRIED BOEHM (Hrsgg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 313–340, hier: S. 326.

Symptom zu sein, das stets sich geltend macht, wenn es um die Kunstbeschreibung Winckelmanns geht. Pfothenhauers Diagnose spiegelt wider, was schon Zeitgenossen Winckelmanns seinen Beschreibungen attestierten. Diderot zählt Winckelmann zu den „fanatiques“: „Que ne voit-il pas dans ce tronçon d'homme qu'on appelle le *Torse*?“<sup>66</sup>) Zu kühn ist ihm die Metaphorik, die Ausdeutungen zu gesucht. Friedrich Nicolai schreibt in einem Brief vom 19. Januar 1760 an Christian Ludwig von Hagedorn, Winckelmann sehe „in dem Rumpf eines Herkules so viel [...], was andere Sterbliche im Anblicke auch der besten bekannten Bildsäulen nicht sehen können. Doch ein Genie verirrt sich bisweilen, und selbst sein Irrthum ist angenehm.“<sup>67</sup>) Und Christian Gottlob Heyne warnt davor, Winckelmanns Beschreibung des Laokoon zu lesen, ohne genaue Kenntnis der Statue: „sonst ist man in der Gefahr, in welche vor wenigen Jahren so viele unsrer jungen Landsleute zu gerathen pflegten, daß man sich, wie der Ritter von Mancha, in eine Entzückung und Begeisterung hineinarbeitet, wozu nichts weiter fehlt, als nur – ein wirklicher, oder doch ein bestimmter Gegenstand.“<sup>68</sup>) Die Reihe ließe sich ohne große Mühe fortsetzen.<sup>69</sup>)

Es wird klarer, was Winckelmann gemeint haben könnte mit dem Satz „Man muß sich nicht scheuen, die Wahrheit auch zum Nachtheile seiner Achtung zu suchen [...]“<sup>70</sup>) Die Zeitgenossen haben seine Beschreibungen hauptsächlich als Ausdruck einer affektiven Haltung verstanden, sozusagen als *scène de l'énonciation*, mit Michel de Certeau zu reden, als ein Sagen von Begeisterung.<sup>71</sup>) Die letzten Zeilen der ›Geschichte der Kunst‹ sind davon ausgehend auch als eine Intervention lesbar, die auf die affektive Deutung seiner Schriften gerichtet ist und die das mehr affektive Verständnis seiner Beschreibungen, ohne es grundsätzlich zu verwerfen, zurecht rücken will: Pathos, die vergebliche Sehnsucht, legitimiere sich selbst durch das mit ihr einhergehende Ethos von Ausdauer, Aufmerksamkeit und Findigkeit.

Dabei kommt in der Beschreibungspraxis Winckelmanns ein Modus des Erforschens antiker Kunst zur Geltung, der noch in der heutigen Philologiepraxis fortlebt, nämlich in dem ziemlich bekannten Paradoxon von Historizität bei gleichzeitiger Gültigkeit des Klassischen. Den „Widerspruch zwischen dem

<sup>66</sup>) DENIS DIDEROT, *Sculpture*, in: DERS., *Œuvres complètes*, Bd. 14, *Salon de 1765, Essais sur la peinture*, hrsg. von ELSE MARIE BUKDAHL u. a., Paris 1982, S. 277–311, hier: S. 277.

<sup>67</sup>) TORTEL BADEN (Hrsg.), *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, Leipzig 1797, S. 259f.

<sup>68</sup>) CHRISTIAN GOTTLÖB HEYNE, *Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laokoon im Belvedere*, in: DERS., *Sammlung antiquarischer Aufsätze, Zweytes Stück*, Leipzig 1779, S. 1–52, hier: S. 18.

<sup>69</sup>) Vgl. hierzu HANNEMANN, *Welt der Körper – Körper der Welt* (zit. Anm. 10), S. 3–6.

<sup>70</sup>) WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst* (zit. Anm. 9), S. 839.

<sup>71</sup>) Vgl. MICHEL DE CERTEAU, *La Fable mystique I. XVIe–XVIIe siècle*, Paris 1982, S. 209–273.

klassizistischen Ideal und dem historischen Betrieb in der Klassischen Philologie<sup>72)</sup> formuliert nach Gerhard Jaeger etwa Nietzsche in seinen »Notizen zu ‚Wir Philologen‘: „[...] erstens: alle höhere Erziehung muss eine historische sein, zweitens: mit der griechischen und römischen Antike steht es anders als mit allen anderen, nämlich klassisch.“<sup>73)</sup> Diese Spannung ist wieder thematisiert worden von Jürgen Paul Schwindt, der schreibt:

Man möchte meinen, daß ein Fach [die Philologie], das seine Spannung aus dem inneren Gegensatz zwischen der strikten Historizität seiner Gegenstände einerseits und der emphatisch geglaubten Uchronie ihrer Bedeutung andererseits bezieht, seine Gegenwart entweder immer treffen oder aber immer verfehlen sollte. Immer treffen, weil das Überzeitliche leicht als das noch heute Gültige vorgestellt werden kann, immer verfehlen, weil die Gegenwart mit dem historischen Exemplum nie auch nur annähernd zur Deckung kommen kann. So sitzt der Philologe als ein Kybernetiker im Kraftwerk der Ideen, die dem Realen sei es durch ständige Annäherung kopräsent gehalten, sei es durch unentwegte Entfernung distanziert werden sollen.<sup>74)</sup>

Im Licht des Winckelmannschen Modells muss auffallen, dass Historisierung und Aktualisierung, Entfernung und Annäherung seit geraumer Zeit als ausdifferenzierte bloß neben einander stehen<sup>75)</sup>, wo sie in Winckelmanns ‚Philologie‘ noch ein Ineinander sind. Was in den hier gelesenen Passagen ansichtig geworden ist, ist ein Denken der Spannung im Sinn eines Drangs von Deutung, der sich speist aus der Signifikanz von Versehrtheit, dem Merkmal der Historizität, und diese erhält im Akt des Erinnerns, im Gewärtigen, das nichts Endgültiges zu finden vermag, ohne aber die Hoffnung darauf zu verlieren. Denn die metonymische Verfassung der Gegenstände, die Schattenrisse, die Ungestalt des Torso, sie befeuern immer wieder die Sehnsucht nach dem Verlorenen, und so verstetigt sich das Erinnern dieses Verlorenen als Anerkennung des Umstands, selbst Überbleibsel zu sein, ein Rest, eine Anwesenheit, die anderswo ist, vergebliche, doch nicht wirkungslose Sehnsucht. Die Philologie Winckelmanns ist elegisch und produktiv zugleich – daher das Wort Sehnsuche – wo Winckelmann beide Aspekte zusammen denkt, wo Pathos

<sup>72)</sup> GERHARD JAEGER, Einführung in die klassische Philologie, München 1990, S. 15.

<sup>73)</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, Nachgelassene Fragmente. Notizen zu ‚Wir Philologen‘ (1875/76), in: KAI BREMER und UWE WIRTH (Hrsgg.), Texte zur modernen Philologie, Stuttgart 2010, S. 161–168, S. 166.

<sup>74)</sup> JÜRGEN PAUL SCHWINDT, ‚Unkritik‘ oder Das Ideal der Krise. Vom Ende und vom Anfang philologischer Kritik, in: PÁL KELEMEN u. a., Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten, Heidelberg 2011, S. 241–248, hier: S. 241.

<sup>75)</sup> „Die einen historisieren weiter [...] und distanzieren die antiken Gegenstände soweit, daß sie der beliebigen Verfügung durch ein konsumorientiertes, neohistorisch euphorisiertes Publikum anheimfallen können, die anderen setzen weiter auf den sicheren Gewinn, den das neohumanistische Gerede vom zeitlos Gültigen, vom überzeitlich Humanen zu versprechen scheint.“ Ebenda.

zu Ethos wird. Diese nützliche Manie des Suchens, die in einer überreizten Aufmerksamkeit für das Verlorene kulminiert, hat ihre Grenze an der Vollkommenheit, der Vollendung oder Ganzheit. Trotz der Distanz dazu und trotz des, man möchte sagen, ‚unglücklichen‘ Bewusstseins über die Unmöglichkeit der Wiederherstellung der Ganzheit, klebt sie noch an dem Ideal, gerade weil es – als solches sich fortsetzend – beschädigt ist. Vielleicht wichtiger noch, die Winckelmannsche Philologie haftet notorisch am Vergangenen, kann niemals prospektiv sein.<sup>76)</sup> Das ‚Althertum‘ ist für sie auf schlechte Weise abgeschlossen, gewissermaßen unglücklich abgebrochen. Die Versehrtheit des Torso, die Trennung des Gottes vom Heros steht auch dafür; sie ist Signatur eines Verfehlens. Winckelmanns Philologie bleibt eine Philologie der ‚schlecht abgefundenen Erben‘.

---

<sup>76)</sup> Etwa im Sinn von Friedrich Schlegels „Unsere Mängel selbst sind unsere Hoffnungen [...]“. FRIEDRICH SCHLEGEL, Ueber die Grenzen des Schönen, in: JAKOB MINOR (Hrsg.), Friedrich Schlegel 1794–1802. Seine prosaischen Jugendschriften, 2 Bde., Wien 1882, Bd. 1, S. 21–27, hier: S. 22.

