

E20461F

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR
LITERATURWISSENSCHAFT
UND
GEISTESGESCHICHTE
BIND SHELF



PN2
. D4

64. JAHRGANG

1990

HEFT 3/SEPTEMBER

J. B. METZLER VERLAG
STUTT GART

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTES-
GESCHICHTE (DVjs)

Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD BRINKMANN, GERHART V. GRAEVENITZ
UND WALTER HAUG

INHALT 3/1990

JOACHIM FISCHER (Göttingen): Die exzentrische Nation, der entsicherte Mensch und das Ende der deutschen Weltstunde	395
THOMAS BÖNING (Freiburg i. B.): Literaturwissenschaft im Zeitalter des Nihilismus? Paul de Mans Nietzsche-Lektüre	427
LUTZ ELLRICH (Bielefeld) und NIKOLAUS WEGMANN (Köln): Theorie als Verteidigung der Literatur? Eine Fallgeschichte: Paul de Man	467
KLAUS P. HANSEN (Passau): Neue Literatur zur Empfindsamkeit	514
ALBRECHT KOSCHORKE (München): Der Rabe, das Buch und die Arche der Zeichen: Zu Wilhelm Raabes apokalyptischer Kriegsgeschichte <i>Das Odfeld</i>	529
CHRISTIAN ROGOWSKI (Amherst): Seduced Seducers: Strindberg as Intertext in Robert Musil's Comedy <i>Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer</i>	549
DIETER WOLFGANG ADOLPHS (Houghton, Michigan): Thomas Manns Einflußnahme auf die Rezeption seiner Werke in Amerika.	560
Ankündigung eines Symposions: "The Turn of the Century/Le Tournant du siècle"	583
Ausschreibung eines Symposions: "Enzyklopädien der Frühen Neuzeit"	584
Universität Konstanz: Graduiertenkolleg "Theorie der Literatur"	586
EINGESANDTE BÜCHER	588

ADRESSEN VON HERAUSGEBERN
UND REDAKTION

Herausgeber: Prof. Dr. Richard Brinkmann, Im Rotbad 30, 7400 Tübingen
Prof. Dr. Gerhart v. Graevenitz, Universität Konstanz, Philosophische Fakultät, Postfach 5560, 7750 Konstanz
Prof. Dr. Walter Haug, Im Tannengrund 9, 7400 Tübingen-Bühl

Redaktion: Prof. Dr. Richard Brinkmann, Im Rotbad 30, 7400 Tübingen
Dr. Martina Wagner-Egelhaaf, Universität Konstanz, Philosophische Fakultät, Postfach 5560, 7750 Konstanz

BEILAGENHINWEIS

Einem Teil dieser Auflage liegen Prospekte folgender Verlage bei:
Max Niemeyer, Tübingen

Kunstautonomie und Ende der Ikonographie Zur historischen Problematik von 'Allegorie' und 'Symbol' in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie*

Von BERNHARD FISCHER (Marbach a.N.)

ABSTRACT

Die Studie untersucht Probleme und Entwicklungen der klassizistischen Kunsttheorie im Spannungsfeld von Kunstautonomie und "Ende der Ikonographie" ausgangs des 18. Jahrhunderts. Bezogen auf die Konzeptionen der "Allegorie" und des "Symbols" bei Winckelmann, Moritz und Goethe, handelt sie von der Vorgeschichte der frühromantischen Panallegorie wie des späteren romantischen Versuchs einer Wiederaufnahme der christlichen Ikonographie.

The study analyses problems and developments of the neoclassical theory of art in the context of late 18th century discussions of "autonomy" and the "end of iconography." Focussing on Winckelmann's, Moritz's and Goethe's definitions of "allegory" and "symbol" it deals with the sources of the early romantic concept of "panallegory" and the later romantic attempt to revitalise Christian iconography.

Die vorliegende Studie untersucht den problemgeschichtlichen Zusammenhang, in dem die Auffassungen der "Allegorie" und des "Symbols" bei J. J. Winckelmann, K. Ph. Moritz und J. W. Goethe mit dem "Ende der Ikonographie" wie mit der entstehenden Kunstautonomie in der bildenden Kunst stehen.¹ Das "Ende der Ikonographie," das sich in der Geschichte der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts verfolgen läßt, meint vor allem die fortschreitende Zersetzung des alten ikonographischen Vokabulars und seiner Syntax,² darin den Verlust der äußeren Zeichenhaftigkeit, der Textualität des Bildes und die komplementäre Entfaltung seines autonomen Formgesetzes, an dem sich dann

* Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Entwicklung der klassizistischen Kunsttheorie in der Goethezeit, das durch ein Postdoktorandenstipendium der DFG gefördert wurde; für die Gewährung des Stipendiums danke ich der DFG an dieser Stelle. Für seine Anregungen und seine ermutigende Kritik möchte ich auch herzlich Werner Busch danken, dem meine Arbeit nicht nur der Fragestellung nach sehr viel schuldet.

¹ S. zu diesem Begriff: Werner Busch, *Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts* (1985); darin vor allem S. 13–42.

² Für die englische Kunst des 18. Jahrhunderts untersucht diesen Prozeß: Ronald Paulson, *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the eighteenth Century* (1975).

eine neue eigene Hermeneutik der Bildform konstituiert;³ andere Phänomene dieses Prozesses sind die historische Veränderung im Verhältnis von Bild und Betrachter, ⁴ das Eindringen neuer Themen und die Auflösung der akademischen Gegenstands- und Gattungsordnung. Die Analyse der verschiedenen, in ihrer Folge kritisch aufeinander bezogenen Konzeptionen der "Allegorie" und des "Symbols" will zeigen, wie die Kunsttheorien Winckelmanns, Moritz' und Goethes die historische Erfahrung des "Endes der Ikonographie," das sie vor allem als Krise des Historienbildes thematisieren, zu bewältigen versuchen und wie sie eben in ihren Lösungen, die in verschiedener Weise die Autonomie des Werks formulieren, selbst Ausdruck dieses Prozesses sind.⁵ – Ausgangspunkt der Untersuchungen sind Winckelmanns Bemerkungen zur "Allegorie" in den *Gedanken über die Nachahmung* und im *Versuch einer Allegorie*.⁶ Es folgt eine Auseinandersetzung mit Moritz' Kunsttheorie, die in ihrer eigentümlichen Spannung zwischen einer unbedingten Autonomie des Werks im Zeichen der schönen Form und der Forderung der "natürlichen" Bedeutung auch mythologischer Gegenstände gezeigt wird. Den Abschluß bildet die Analyse des Goetheschen Versuchs, Schönheit und Bedeutung der ästhetischen Gegenstände im "Symbol" zu vermitteln.

³ S. zu diesem Aspekt in der französischen Kunst: Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancient Regime* (1981); Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980).

⁴ Vgl. dazu Michael Fried, *Absorption and Theatricality*; s. grundsätzlich zu diesem Problem den Sammelband: Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (1985).

⁵ Um Mißverständnisse von vornherein auszuschließen, sei angemerkt, daß die Untersuchung weder eine bloß abstrakte Entwicklung des Allegoriebegriffs verfolgen will noch eine definitorische Klärung der verschiedenen Allegoriebegriffe beabsichtigt – ein solcher Versuch ist schon angesichts der offenbar fehlenden terminologischen Sorgfalt zumindest bei Winckelmann und Moritz fragwürdig. Gegen Bengt Algot Sørensens rein begriffsgeschichtliche Intention, die nicht nur die Historizität kunsttheoretischer Begriffe unbeachtet läßt, sondern zudem geprägt ist von einem Affekt gegen den Rationalismus und einer Sympathie mit Goethes Natursymbol (Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Scandinavian University Books [1963]; *Allegorie und Symbol: Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, ausgewählt, kommentiert und mit einem Nachwort vers. B.A. Sørensen, *Ars Poetica*, 16 [1972]), will die Studie sich mit dem kunstgeschichtlichen Prozeß beschäftigen, der "hinter" der Entwicklung der Kunsttheorien von Winckelmann bis Goethe steht, und sie versucht diesen kunstgeschichtlichen Prozeß im Medium des kunsttheoretischen Diskurses: seiner Fragestellungen und Probleme, gerade auch seiner Inkonsistenzen nachzuvollziehen. Dabei beschränkt sie sich auf den bildkünstlerischen Aspekt, sie bietet also keine Auseinandersetzung mit den Poetologien von Moritz und Goethe.

⁶ Zitiert wird nach folgenden Ausgaben: Johann Joachim Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften*, 10 Bde., Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 330ff. (1962ff.); Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. I–XXXIII, hrsg. Bernhard Suphan (1877ff.); Karl

I.

Die Begründung einer allgemeinverbindlichen allegorischen Bildsprache scheint in den *Gedanken über die Nachahmung* eine ganz untergeordnete Rolle zu spielen, denn erst spät und dann recht kurz kommt Winckelmann hier auf die Allegorie und ihre Bedeutung für die Vorstellung "nicht sinnlich(er)" Dinge zu sprechen;⁷ so heißt es auf einer der letzten Seiten:

Die Malerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen. Parrhasius, ein Maler, der wie Aristides die Seele schilderte, hat so gar, wie man sagt, den Character eines ganzen Volks ausdrücken können. Er malete die Athenienser, wie sie gütig und zugleich grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav und zugleich feige waren. Scheinet die Vorstellung möglich, so ist sie es nur allein durch den Weg der Allegorie, durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten.⁸

In der Folge beklagt Winckelmann, daß es kein "vollständig[es] Werk" gebe, das dem Künstler den ganzen "gelehrten Vorrath" solcher "Zeichen" erschließe,⁹ nennt einige Beispiele und geht dann, überraschend, zu den "Zierrathen" über. Im großen und ganzen bleibt es bei obiger Feststellung, deren zentrale Bedeutung für die Kunsttheorie und vor allem für das Historienbild nicht ausgeführt wird – daß sie aber höchst wichtig sein muß, das zeigt die vielzitierte Schlußbemerkung der *Gedanken*, die einsetzt:

Der Pinsel, den der Künstler führet, soll in Verstand getunkt seyn, wie jemand von dem Schreibgriffel des Aristoteles gesaget hat: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeiget, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat.¹⁰

Erst die *Erläuterung der Gedanken*, die der Allegorie über die Hälfte des Textes einräumt, bringt größeres Licht in diese Frage, indem sie den Gesamtzu-

Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik: Kritische Ausgabe*, hrsg. Hans Joachim Schrimpf, Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N. F. 7 (1962); Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, 24 Bde., hrsg. Ernst Beutler (zuerst 1949; 2. Aufl. 1965, 3. Aufl. 1977). – Zur Geschichte der Kunsttheorie in der Goethezeit möchte ich hinweisen auf: Peter Szondi, "Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit," *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, hrsg. S. Metz und H.-H. Hildebrandt, stw, Bd. 40, 3. Aufl. (1980).

⁷ Erst eine genauere Analyse erkennt den Zusammenhang zwischen der abschließenden Behandlung der Allegorie und der (durchaus traditionellen) kunstpädagogischen Konzeption, die eine stufenförmige Ausbildung des Künstlers von der Nachahmung der Natur über die *electio* zur *inventio* und von da zum "höchsten," allegorischen Bedeuten vorsieht.

⁸ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, KS, I, 40.

⁹ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung*, KS, I, 40.

¹⁰ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung*, KS, I, 44; man beachte hier die Metapher des Schreibens, die geprägt ist von der traditionellen Diskursivität/Textualität des Bildes.

sammenhang der Allegorie, der Mythologie und des Historienbildes anspricht. Und hier fällt zunächst auf, daß Winckelmann umstandslos die Allegorie und die "Fabel" zusammenschließt.

Die Fabel wird in der Malerey insgemein Allegorie genannt; und da die Dichtkunst nicht weniger als die Malerey die Nachahmung zum Endzweck hat, so macht doch diese allein ohne Fabel kein Gedicht, und ein historisches Gemälde wird durch die blosse Nachahmung nur ein gemeines Bild seyn, und man hat es ohne Allegorie anzusehen, wie Davenant's so gennantes [sic!] Heldengedicht Gondibert, wo alle Erdichtung vermieden ist.¹¹

Das Zentrum der Argumentation für die Allegorie liegt in der Abgrenzung der "blosse[n] Nachahmung," die nur die Außenseite der Natur; die kruden facta trifft, von der bedeutenden, die dem Nachgeahmten einen Sinn mitteilt. Vermöge dieser bedeutenden, allegorischen Nachahmung kann die Malerei, genauer: die Historienmalerei, den Rang neben den höchsten poetischen Gattungen Epos und Tragödie für sich beanspruchen. Deutlich wiederholt Winckelmann das traditionelle "Ut-pictura-poesis"-Prinzip und akzentuiert dabei die Gleichrangigkeit der Malerei mit der Poesie.

Es scheint nicht widersprechend, daß die Malerey eben so weite Gränzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sey, dem Dichter zu folgen, so wie es die Music im Stande ist zu thun. Nun ist die Geschichte der höchste Vorwurf, den ein Maler wählen kann; die blosse Nachahmung aber wird sie nicht zu dem Grade erheben, den eine Tragödie oder ein Heldengedicht, das Höchste in der Dichtkunst, hat.¹²

Von der Verbindung der "Fabel" mit dem Epos und der Tragödie einerseits und mit der Malerei andererseits aus läßt sich nun aber auch Winckelmanns Verständnis der antiken Mythologie und damit sein hermeneutischer Ansatz der Archäologie erschließen, der in allen antiken griechischen Bildwerken Darstellung der Mythologie und der Geschichte annimmt.¹³ Nach Winckelmann will die bildende Kunst von Beginn an bedeuten, will sie die unsinnliche "Wahrheit" zwecks stärkeren und leichteren Eindrucks sinnlich anschaulich machen.¹⁴ Das Mittel dieser Versinnlichung des Abstrakten ist die Allegorie, und so wie die Mythologie per se allegorisch ist – Winckelmann sagt, sie sei ein "Gewebe von Allegorie"¹⁵ –, so ist es die antike bildende Kunst. Und eben so wie die antike Kunst nach Winckelmann wesentlich rhetorisch geprägt ist,¹⁶ so ist es auch die

¹¹ Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke*, KS, I, 132.

¹² Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken*, KS, I, 133.

¹³ Vgl. dazu: Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, KS, IV, 10.

¹⁴ S. zu dieser wirkungsästhetischen Argumentation, die wiederum auf die Diskursivität des Bildes verweist: Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken*, KS, I, 134f.

¹⁵ Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken*, KS, I, 162.

¹⁶ Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken*, KS, I, 134f.

angestrebte Erneuerung des Historienbildes, die ja die in der Antike entwickelte Bildsprache wiederbeleben will.

Blickt man von dieser Grundlegung des Historienbildes, denn um dieses, und nur um dieses geht es Winckelmann, auf seinen *Versuch einer Allegorie*, dann gibt sich dieser als ein pragmatischer Lösungsversuch des Problems der Bildsprache zu erkennen. Indem er in den zentralen Teilen alphabetisch, katalogartig aufgebaut ist, gibt er den Künstlern wie den Betrachtern ein Lexikon an die Hand, das die Eindeutigkeit der Bilderfindung und des Bildverständnisses gewährleistet. Beherrschender Begriff, beherrschendes Kriterium der Allegorien ist hier die "Deutlichkeit" des Bildzeichens, das so deutlich sein muß, daß es aus sich heraus verstanden werden kann, und die Ökonomie des Zeichens: die "Einfalt."¹⁷

Ein jedes allegorisches Zeichen und Bild soll die unterscheidenden Eigenschaften der bedeuteten Sache in sich enthalten, und je einfacher dasselbe ist, desto begreiflicher wird es, so wie ein einfaches Vergrößerungs-Glas deutlicher als ein zusammengesetztes die Sachen vorstellt. Die Allegorie soll folglich durch sich selbst verständlich seyn, und keiner Beyschrift vonnöthen haben; es verstehet sich jedoch diese Deutlichkeit Verhältnißweise.¹⁸

Gegenbilder der Allegorie – schon im *Sendschreiben* als solche eingeführt – sind die "Hieroglyphen" (als Ausdruck esoterischen Wissens sind sie seit der Renaissance Gegenstände abgründiger Spekulation; Winckelmann selbst hält sie mit wenigen Ausnahmen in ihrem ursprünglichen Sinn nicht mehr für entzifferbar)¹⁹ und die "Emblemata." Beide sind undeutlich in ihrem subjektiven Witz; d.h., aufgrund ihrer gesuchten Verständigkeit wie ihrer Konventionalität sind beide nicht unmittelbar in ihrer Bedeutung zu erfassen.

Winckelmanns Begriff der Allegorie steht ganz unter der Idee des "natürlichen Zeichens,"²⁰ er löst sich damit von der traditionellen kosmologischen Dimension des allegorischen Denkens, wie sie auch noch im barocken Weltbild vorgelegen hat.²¹ Winckelmanns Allegorien sollen sich aus der nahen Verwandt-

¹⁷ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 30.

¹⁸ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 2.

¹⁹ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, VI. Vgl. dazu auch Winckelmanns Kritik an Cesare Ripas *Iconologia* im *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 23.

²⁰ S. dazu Sørensen, *Symbol und Symbolismus*, S. 32–41; zum Zusammenhang der Theorie Winckelmanns mit dem "natürlichen Zeichen": S. 51. – S. zur Theorie des "natürlichen Zeichens" die Ausführungen Moses Mendelssohns in: "Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften," *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hrsg. Otto F. Best, TdF, Bd. 14 (1974), S. 182ff., besonders S. 188.

²¹ Aus der Vielzahl der Arbeiten zur Geschichte der Allegorie seien hier nur genannt: Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung* (1977); Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 2. Aufl. (1968); *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposion Wolfenbüttel 1978*, hrsg. Walter Haug, Germ. Symposien Bde., Bd. 3 (1979).

schaft ("nahes Verhältnis"²²), aus der charakterisierenden, wesentlichen Beziehung zum Bezeichneten herleiten. Für Winckelmann treten solche Zeichen historisch zum ersten Mal mit den Homerischen Epen auf, die der folgenden bildenden Kunst zum Vorwurf gedient haben; auch hieraus erklärt sich seine Forderung, die neue Bildsprache aus der Ikonographie der Antike zu entwickeln. Neben der schönen Form und der ursprünglichen Natürlichkeit ("Die Natur selbst ist der Lehrer der Allegorie gewesen . . ." ²³) dient ihm aber noch ein Drittes als Argument für die Adaption der antiken Ikonographie: die Erkenntnis, die Gegenwart sei keine Zeit der Allegorie.

Zu bedauern ist, daß in der Allegorie eben das geschehen zu seyn scheint, was wir in anderen Wissenschaften beklagen können, denen es in der Ueberschwemmung der Barbarey ergangen, wie wenn Flüsse ausbrechen, wo das leichte und schlechte oben schwimmt, und das schwere und wichtige zu Boden sinket. Denn an statt wenig bedeutender Bilder, welche sich erhalten haben, werden vermutlich sehr viele von grosser Deutung, und die theils unentbehrlich gewesen wären, verloren gegangen seyn. Allein es ist eben so wenig erlaubt, diesen Mangel mit eigenen Gedanken abzuhefen, als dem Mangel einer Sprache durch neugemachte Worte, wenn wir dort, wie hier, wollen verstanden werden: denn unsere Zeiten sind nicht mehr allegorisch wie das Alterthum, wo die Allegorie auf die Religion gebauet und mit derselben verknüpft, folglich allgemein angenommen und bekannt war.²⁴

An dieser Stelle des *Versuchs einer Allegorie* tritt das historisch Problematische der Anstrengung Winckelmanns zutage, das Historienbild mit einer neuen allegorischen Bildsprache gegen das "Ende der Ikonographie" wiederherzustellen. Sie ist letztlich hoffnungslos, weil – auch dem eigenen Bewußtsein nach – anachronistisch. Winckelmann will mit dem allegorischen Bedeuten, und dies gilt auch für die "natürlichen Zeichen" – eine Vorstellungs- und Denkform restituieren, die er selbst als historisch vergangen erkennt. Das "Ende der Ikonographie" soll gleichsam mit einer neuen Ikonographie bewältigt werden. Dieses Problem kommt Winckelmann aber wohl deshalb nicht in seiner ganzen Schärfe zu Bewußtsein, weil er die allegorischen Zeichen der antiken Bildsprache als "natürliche" setzt. Das wiederum kann er nur, weil er "vergißt," daß er die Bedeutung der antiken Zeichen erst aus den überlieferten Quellen archäologisch

²² Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 19; in seiner *Erläuterung der Gedanken*, KS, I, nennt er das "nahe Verhältnis" noch "wahres Verhältnis" (136) und "klares Verhältnis" (137).

²³ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 3; ähnlich *Erläuterungen der Gedanken*, KS, I, 134.

²⁴ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 22. – Man erkennt hier bei Winckelmann ein erstes Problematisch-Werden der Mythologie, das sich dann bei Herder radikalisiert (s. Herder, "Fragmente einer Abhandlung über die Ode," SW, XXXII, 68f.; vgl. auch: *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, SW, I, 426ff.). Dieser Verlust der Selbstverständlichkeit der antiken Mythologie ist dann der Hintergrund für die Forderung einer "Neuen Mythologie" und die totale Subjektivierung der Allegorie bei den Romantikern.

erschließen mußte. So kann ihm das zentrale Problem der Historizität des vermeintlich "natürlichen Zeichens" entgehen, das in Wirklichkeit nur "natürlich" ist in seinem Kulturzusammenhang. Es entgeht ihm in seiner Kunsttheorie, im archäologischen Kontext ist es ihm, wenig verwunderlich, sehr bewußt; so sagt er:

Dieses [nahe, B.F.] Verhältnis aber war bey den Alten nicht eben dasselbe worinn wir uns jetzo befinden, und was jenen bekannt war, kann uns dunkel seyn . . .²⁵

Durch die Einfalt entsteht die Deutlichkeit, welche jedoch Verhältniß-weise zu nehmen ist, und man kann nicht fordern, daß einem ganz ungelehrten Menschen ein Gemähde bey dem ersten Anblicke völlig verständlich werde. Deutlich aber wird das allegorische Bild seyn, wenn es eine nahe Beziehung auf das Abzubildende hat, wie ein paar weisse Rüben sind, die Guido in seiner schönen büssenden Magdalena im Pallaste Barbarini angebracht hat, ihr strenges Leben zu bezeichnen.²⁶

Winckelmann steht – auch dies erklärt seinen Versuch der Restitution der Ikonographie – in einer Zeit, da das bildsprachliche Denken kulturgeschichtlich noch so vorhanden ist, daß er ganz natürlich Bilder auf Bedeutung hin liest, daß er also die "weissen Rüben" als ganz "natürliches" Zeichen für ein strenges Leben identifiziert. Andererseits steht er in einer Zeit, da das bildsprachliche Denken, auch aufgrund der eigensinnigen Dunkelheiten der Emblematis, so verblaßt, daß nurmehr "natürliche Zeichen" das leisten können sollen, was vorher die konventionellen konnten: die eindeutige Bedeutung des Bildes herstellen. Oder anders formuliert, wenn Winckelmann das "Ende der Ikonographie," das er selbst als Ende des allegorischen Denkens thematisiert, durch eine "natürliche" Ikonographie bewältigen will, dann aus der kulturgeschichtlichen Bewußtseinslage einer Schwundstufe des bildhaften Denkens heraus. Kann er die witzigen Zeichen der Embleme als bloß konventionell ablehnen, so vermag er (noch) auf der Grundlage einer klassizistischen Bildung die antike Ikonographie als "natürlich" anzusehen. Der historischen Tendenz nach wird auch der griechischen Bildwelt nichts mehr "natürlich" an Bedeutung abzugewinnen sein; sie führt dann nichts mehr vor als ein Ideal von Körperschönheit.

Nähert man sich nun der Winckelmannschen Konzeption des "bedeutenden Historienbildes" unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung der Kunstautonomie im 18. Jahrhundert, dann wird man Winckelmanns Versuch der Erneuerung einer allgemeinverbindlichen Ikonographie auch lesen müssen als eine Anstrengung zur Rettung der idealen Gegenständlichkeit und damit zur Rettung der idealen Würde der Kunst.²⁷ Es ist dabei interessant zu sehen, wie Winckelmanns "bedeutendes Historienbild" die Tendenz der Autonomisierung der Kunst selbst mitvollzieht, indem es die Autonomie des Kunstwerks theoretisch

²⁵ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 19.

²⁶ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 22.

²⁷ Vgl. Sørensen, *Symbol und Symbolismus*, S. 42.

vorantreibt. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang seine Unterscheidung zwischen der "concreten" und der "abstracten" Allegorie.

Alles was von alten Allegorien in Figuren erscheint, ist von zwei Gattungen, und diese Bilder können theils als abstracte theils als concrete Bilder betrachtet werden. *Abstracte* Bilder nenne ich diejenigen, die ausser der Sache auf welche sie sich beziehen angebracht sind, so daß sie nicht als mitwirkende Bilder zu Bedeutung eines anderen Bildes dienen, sondern obgleich allezeit in Beziehung und Anspielung auf etwas ausser denselben, dennoch vor sich bestehen, und diese wären in engen Verstande Sinnbilder zu nennen, und sind dasjenige, was man sonst Emblemata nennt. *Concrete* Bilder hingegen würden diejenigen heißen, die theils in Figuren theils in anderen Zeichen mit denjenigen Bildern verbunden sind, auf welche jene eine Beziehung haben.²⁸

In dieser Passage geht es implizit um die kunsttheoretischen Probleme der Einheit und der Abgeschlossenheit des Werks. Der Ansatz nun, der zur Forcierung der Autonomie des Werks führt, ist in der eindeutigen Ablehnung eines bedeutenden, in seinem Bedeuten aber bildsprenghenden Beiwerks zu greifen (daß der Begriff der "Emblemata" hier fällt, läßt an der Verwerfung der "abstracten" Allegorie für das Historienbild keinen Zweifel). Die "abstracte(n) Bilder," also Bildzeichen, heben den bedeutenden Zusammenhang, das Zusammenspiel der Bildelemente auf. Das Lesen des Bildes stößt auf sie, die auf der Bildebene mit den anderen Gegenständen ohne Beziehung sind, und kann sie nicht in die Bildebene fügen. Die Konsequenz des Verbots des bildsprenghenden Beiwerks ist klar: die Bedeutungsebene löst sich von der Bildebene, die ganz dem Prinzip der Naturnachahmung unterliegt; die beiden Ebenen bilden, wenn auch konstitutiv in der Bedeutung vermittelte, so doch tendenziell selbständige Einheiten. Das "blosse" Bild, die "blosse Nachahmung" und das "bedeutende Bild" sind zwei und eins zugleich. Die Forcierung der Bildautonomie spricht sich weiter aus in der Ablehnung von "Beyschrift(en),"²⁹ die das Bild seiner Bedeutung nach erst für den Betrachter eindeutig machen (dieser zweite Aspekt steht im Zusammenhang mit der Kritik an der Emblematis, die auf die Erklärung der Bilder durch die subscriptiones angewiesen ist). Beide Aspekte führen zu einer Verstärkung der inneren Logizität des Bildes, das in sich geschlossen sein soll in bezug auf den Zusammenhang der Bildgegenstände und der Komposition (also auf die innere Einheit und die äußere Form), das überdies geschlossen sein soll in bezug auf das Verhältnis von Gehalt und äußerer Form (auf die innere Form). Diese doppelte Geschlossenheit führt dazu, daß das Bild seine Bedeutung selbst generiert, daß das Bild also seine eigene Bedeutung ist. Das aber heißt, die Weise des Aufeinanderbezogenseins der Teile zum Ganzen ist das Medium der Bedeutung; diese innere Logik des Bildes aber ist, insofern sie alle Teile zum Ganzen: zur

²⁸ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 19. – Die Opposition "concret" – "abstract" geht zurück auf die frühere Unterscheidung einer "höheren" von einer "gemeineren" Allegorie (Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken*, KS, I, 140).

²⁹ Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, KS, IV, 2.

eindeutigen Bedeutung fügen soll, notwendig auf die Einheit und die Ökonomie des Bildes aus.

Es verbirgt sich also in Winckelmanns Theorie des "bedeutenden Historienbildes" ein organologischer Werkbegriff. Dies verwundert wenig, betrachtet man genauer die exemplarischen "Beschreibungen der Figuren vom Belvedere," vor allem die des "Torso."³⁰ Diese ist für die Interpretation besonders ergiebig, weil es in ihr Winckelmann gelingt, die Einheit und Ganzheit des plastischen Ausdrucks im Durchgang durch die ganze Figur sprachlich zu fassen und den Ausdruckswert mitzuteilen. Die später von Moritz formulierte Kritik, Winckelmanns Beschreibungen zerlegten die vollendete Ganzheit des Werks, geht fehl: sie verkennt, daß das Durchmustern der Einzelformen weniger auflösend (im Sinne eines "Gipsklassizismus," der eine Figur als eine Zusammenfügung schönster Teile auffaßt³¹) als im Sinne einer Exposition von Pathosformeln des sprachlichen Ausdrucks verfährt. Eben dies liegt in der 'Beschreibung des Torso' deutlich vor Augen, wo die Assoziation der plastischen Einzelformen mit den Taten des Herakles zum einen als Pathosformel für den Kraft-Ausdruck der Form dient und wo sie zum anderen ebendiese Einzelformen an das ganze Leben und die ganze Figur des Herakles bindet. Die Beschreibung, die an der Plastik deren "Ideal" (das geistige "Urbild" der inventio): den vergöttlichten Herkules, entfalten will,³² geht so nach einer kurzen Exposition des idealen Gehalts von den plastischen Einzelformen aus, verläßt sie in den Taten und projiziert diese gleichsam als metaphorischen Ausdruck des plastischen Pathos in die Figur zurück. Damit konstruiert Winckelmann über die Bedeutung die organische Geschlossenheit des Werks in der Bedeutung. Daß die 'Beschreibung des Torso' – die mit ihrer Identifizierung von Bedeutung und Ausdruck in einer deutlichen Spannung zum traditionellen ikonographischen Bedeuten steht und die so die wohl avancierteste Position in der Ästhetik und Kunsttheorie Winckelmanns bezeichnet³³ – den *Versuch einer Allegorie* abschließt, ist von der Tendenz des "bedeutenden Historienbildes" durchaus konsequent.

Zum Abschluß der Untersuchung von Winckelmanns Allegorie-Begriff sei ein kurzer Blick auf die Kunsttheorie Herders geworfen, die deshalb nicht ausführlich dargestellt wird, weil sie in den wesentlichen Zügen von Winckelmann

³⁰ Winckelmann, "Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom," *KS*, X, 33–41.

³¹ Vgl. zur *electio*: Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung*, *KS*, I, 13.

³² Winckelmann, "Beschreibung des Torso," *KS*, X, 33, 34. – S. zur Ästhetik Winckelmanns: Ingrid Kreuzer, *Studien zu Winckelmanns Ästhetik: Normativität und historisches Bewußtsein*, Winckelmann Gesellschaft Stendhal, Jahresgabe 1959 (1959); vgl. zur kunsttheoretischen Tradition des "Idea"-Begriffs: Erwin Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 4. Aufl. (1982).

³³ S. zur Bedeutung des "Ausdrucks" bei Winckelmann: Kreuzer, *Studien*, S. 67; die theoretische Bedeutung der Verschiebung hin zum Ausdruck im Zusammenhang der Entwicklung der Bildautonomie untersucht Fried, *Absorption and Theatricality*, S. 77ff.

inspiriert ist. Herders Begriff der Allegorie modifiziert nur, insofern sie auf den Zeichencharakter der plastischen Form in bezug auf Geistiges abhebt, Winckelmanns Theorie terminologisch. Versteht diese unter "Allegorie" das Bild-Zeichen, so Herders Kunsttheorie die Weise des zeichenhaften Ausdrucks: den Ausdruck eines Geistigen im ganz andersartigen Medium der Plastik (resp. der Poesie).³⁴ Wie abhängig hierbei Herder von Winckelmanns Auffassung der plastischen Form ist, das läßt sich beispielhaft erkennen an der Beziehung der Herderschen Kategorien der "Stellung" und der "Handlung" zu Winckelmanns Formulierungen bei Werkbeschreibungen;³⁵ Herder fixiert Winckelmanns Verfahren und seine allgemeineren Bemerkungen nur in einer Theorie. Dem Gehalt nach, d.h. in der Forderung einer Beziehung der Werke auf Bedeutung, bleibt Herder bei Winckelmann stehen; das gilt auch für die deutliche Verschiebung der Bedeutung hin zum Ausdruck, die sich in Herders Forderung einer Charakterisierung der Figur durch "Handlung" und plastische Form niederschlägt. Wie sehr Herder an der Bedeutung des Bildwerks festhält, das ist daran zu erkennen, daß er selbst da, wo eine Ablösung der plastischen Form vom geistigen Ausdruck, also eine Autonomie des Werks zum bloßen Bild hin, sich eigentlich aufdrängt, dem Konzept allegorischen "Durchscheins"³⁶ treu bleibt. Das "Erstasten" der Formen führt Herder nur um so mehr auf das Geistige:

Der Verstand hat um so mehr Welt und Chaos sich idealische Bilder zu schaffen, wenn nur die Hand tastet. Die Beschreibungen des Gefühls werden immer Ideen Platons.³⁷

An einer Stelle allerdings geht Herder noch über Winckelmann hinaus, nämlich in der Erkenntnis der Überlebtheit der antiken Mythologie, die er einer frühen Epoche der Entwicklungsgeschichte der Menschheit zuordnet.³⁸ Er erkennt für die Gegenwart einen bloßen Kunstcharakter der Mythologie, die, anachronistisch, nur noch eine Rolle in der Kunst spielt; die antike Mythologie bildet gleichsam ein, ob ihrer Vergangenheit gesellschaftlich unbedeutendes, autonomes Reich von Kunstgegenständen.

II.

Schon der erste Satz von Moritz' "Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des In sich selbst Vollendeten"

³⁴ Herder, *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, SW, I, 397ff. Herder, "Plastik," SW, VIII, 79. S. dazu Sørensens Begriff der "physiognomischen Allegorie" (*Symbol und Symbolismus*, S. 46).

³⁵ Herder, *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, SW, I, 399; Herder, "Plastik," SW, VIII, 56ff.; vgl. damit Winckelmanns Beschreibung des Laokoon in den *Gedanken über die Nachahmung*, KS, I, 21ff.

³⁶ Herder, "Plastik," SW, VIII, 56.

³⁷ Herder, "Plastik," SW, VIII, 105.

³⁸ Herder, "Abhandlung über die Ode," SW, XXXII, 68f.

markiert die Unterschiede seiner Kunsttheorie und Ästhetik zu der Winckelmanns.

Man hat den Grundsatz von der *Nachahmung* der Natur, als den Hauptendzweck der schönen Künste und Wissenschaften verworfen, und ihn dem Zweck des *Vergnügens* untergeordnet, den man dafür zu dem ersten Grundgesetze der schönen Künste gemacht hat.³⁹

Wie die darauf folgenden Erklärungen zeigen, steht für Moritz nicht der Zweck des "Vergnügens" in Frage, sondern allein das Spezifische des ästhetischen Vergnügens, das er im Gegensatz zum Vergnügen am Nützlichen in seinen inneren Bedingungen entfaltet. Damit aber ist der historische Abstand zu Winckelmanns Kunsttheorie bezeichnet, die noch ganz entschieden am traditionellen aristotelischen Nachahmungsgrundsatz festhielt und die Würde des Kunstwerks im Gehalt, in der zur Vorstellung gebrachten "Idea," im *docere* ansiedelte. Das Spezifische des ästhetischen Vergnügens besteht aber nach Moritz in seiner einzigartigen Zweckhaftigkeit, die er kategorisch als "innere Zweckmäßigkeit" faßt. Diese meint für das Werk eine organische, teleologische Struktur, in der die einzelnen Teile sich zu einem geschlossenen Ganzen verbinden, das die Teile wechselseitig integriert. Diese Geschlossenheit denkt Moritz als so stark, daß der Betrachter eines schönen Werks eine (mögliche) äußere Zweckmäßigkeit über sie "vergißt":

Nun kann aber das Unnütze oder Unzweckmäßige unmöglich einem vernünftigen Wesen Vergnügen machen. Wo also bei einem Gegenstande ein äußerer Nutzen oder Zweck fehlt, da muß dieser in dem Gegenstande selbst gesucht werden, sobald derselbe mir Vergnügen erwecken soll; oder: ich muß *in den einzelnen Theilen desselben so viel Zweckmäßigkeit finden, daß ich vergesse zu fragen, wozu nun eigentlich das Ganze soll?* Das heißt mit anderen Worten: ich muß an einem schönen Gegenstande nur um sein selbst willen Vergnügen finden; zu dem Ende muß der Mangel der äußern Zweckmäßigkeit durch seine innere Zweckmäßigkeit ersetzt sein; der Gegenstand muß etwas in sich selbst Vollendetes sein.⁴⁰

Der schöne Gegenstand fordert eine bestimmte Beziehung des Betrachters auf ihn, so ist er der Antipode des nützlichen, der dem Subjekt verfügbar ist. Insofern der schöne Gegenstand eines ihm äußerlichen Zwecks zur "Vollendung" nicht bedarf, ja in seiner "Ganzheit" diesen gerade negiert, ist er "in sich selbst vollendet." Diese Vorstellung des "In-sich-selbst-Vollendetes" – dessen Ableitung durch den absoluten Grundsatz der Zweckmäßigkeit wie durch den Gegensatz zur prosaischen Nützlichkeit ein bürgerliches Gepräge trägt – hat eine Neuinterpretation des Verhältnisses des Schönen zum Subjekt, d.i. der ästhetischen Erfahrung, zur Folge. Sie läuft darauf hinaus, das "Vergnügen" am

³⁹ Moritz, "Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des In sich selbst Vollendetes," *ÄS*, S. 3.

⁴⁰ Moritz, "Versuch einer Vereinigung," *ÄS*, S. 6.

Schönen einerseits als Begleiterscheinung aus dem Kernbereich der ästhetischen Erfahrung auszuschließen, andererseits dieses Vergnügen im Kernbereich: im Akt der ästhetischen Erfahrung, anders zu fassen. Die Grundlage beider Folgerungen ist dabei die Einsicht, daß das Schöne – soll es ganz in sich bestehen – unmöglich final auf ein “Vergnügen” bezogen sein und unmöglich aus einem subjektiven Verhältnis resultieren kann, da es doch so wieder von einem ihm Äußeren abhängen würde. – Angemerkt sei, daß es dieser Schritt ist, der die rhetorische Tradition des *docere et delectare* endgültig überwindet; dies insofern als Moritz gegen die Disjunktion von Form und Inhalt, gegen den Zwiespalt der ästhetischen Erfahrung jetzt eine substantielle Einheit der ästhetischen Erfahrung denkt. Diese Einheit ist ihrer inneren Struktur nach als autonome gegen ein äußerliches Vergnügen gerichtet, dies verbürgt der Kunst ihre Würde. Moritz’ autonome Kunst trägt gleichsam die institutionelle Autonomie der Kunst aus, sie konzipiert eine ästhetische Autonomie, eine Dignität der ästhetischen Erfahrung, die einer weiteren Beglaubigung durch ein *docere* nicht mehr bedarf. Mit der Ablehnung des Zwecks eines einfachen Vergnügens verweist Moritz gleichzeitig aber genau auf den Gegensatz, der in der Kunst zu Zeiten ihrer institutionellen Autonomie mit der Trivialkunst besteht.

Der konstitutive Primat des Schönen gegenüber seinem Betrachter, der kunsttheoretisch die Formulierung einer unbedingten Autonomie des Werks bedeutet, führt zur Ablösung der ästhetischen Erfahrung aus der sonstigen Praxis des Subjekts; sie führt zu einer Konzeption der ästhetischen Erfahrung, die ihre Idee an einem reinen intentionslosen Schauen hat. Diese entwickelt Moritz im “Versuch einer Vereinigung” in mehreren Schritten. Zunächst heißt es:

Man betrachtet es [das Schöne, B.F.] nicht, in so fern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, in so fern man es betrachten kann.⁴¹

Schon der nächste Satz verändert die Tendenz des Verhältnisses, indem nun das “Betrachten” des Subjekts als “erkennen” gefaßt wird, indem das subjektive Wahrnehmen mit einem Bedürfnis des Werks, das betrachtet/erkannt sein will, verschränkt sein soll.

Wir bedürfen des Schönen nicht so sehr, um dadurch ergötzt zu werden, als das Schöne unsrer bedarf, um erkannt zu werden.⁴²

Nach weiteren Bemerkungen, die diese Abhängigkeit der Kunstwerke von der Betrachtung auf den “Werth,” d.h. auf die Allgemeinheit der Anerkennung beziehen, stößt Moritz zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung vor. Zentrales Moment ist hier das “süße Staunen, das *angenehme Vergessen unsrer selbst.*”

⁴¹ Moritz, “Versuch einer Vereinigung,” *ÄS*, S. 4.

⁴² Moritz, “Versuch einer Vereinigung,” *ÄS*, S. 4.

Während das Schöne unsre Betrachtung ganz auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstande zu verlieren scheinen; und eben dies Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst, ist der höchste Grad des reinen und uneigennütigen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt. Wir opfern in dem Augenblick unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf. Das Vergnügen am Schönen muß sich daher immer mehr der uneigennütigen *Liebe* nähern, wenn es ächt sein soll.⁴³

Diese Passage, die das "Vergessen unsrer selbst" als Transzendieren der einschränkenden und eingeschränkten Selbstheit spekulativ entfaltet, prägt das mystische Moment – das anklingt im Begriff des "Vollendeten," in der Verbindung des "betrachtens" mit dem "erkennen," im "süße[n] Staunen" – voll aus.⁴⁴ Die Zeit der ästhetischen Erfahrung ist der "Augenblick," ein "Augenblick" aber, dessen Zeitlichkeit die Dauer ist (darauf weisen die "Weile" und das "eine Zeitlang") – er ist das erfüllte *nunc stans*, das die empirische Zeit in einer zeitlosen Augenblicklichkeit durchbricht. Subjektiv gewendet meint dieses Durchbrechen das Verlöschen der intentionalen, eigensinnigen Subjektivität und den Durchbruch zur Gattung. Insofern das "Vergessen unsrer selbst" die Substanz des ästhetischen Vergnügens ist, ist dieses in seiner Spiritualität "rein," rein von Sinnlichkeit, die das Reich der empirischen Selbstheit kennzeichnet. Genau genommen ist aber dieses spirituelle Vergnügen als Vergnügen ob der Abwesenheit eines konturierten Selbst nicht einsehbar; dies bezeichnet den äußersten Punkt der Autonomie des Werks einerseits und der ästhetischen Erfahrung andererseits. Soll aber ein Vergnügen auch für das empirische Selbst sein, so muß es *ex post*, aus der Erinnerung an das Vergehen der Subjektivität erschlossen werden. Hier entspringt jene Gegenfrage, die im Zusammenhang der rationalisierten Fassung des Verhältnisses von Werk und Subjekt auf die Frage "Also ist das Vergnügen gar nicht Zweck?" bemerkt:

... was ist das Vergnügen anders, oder woraus entsteht es anders, als aus dem Anschauen der Zweckmäßigkeit?⁴⁵

⁴³ Moritz, "Versuch einer Vereinigung," *ÄS*, S. 5; vgl. dazu auch: Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, *ÄS*, S. 88.

⁴⁴ Moritz, "Versuch einer Vereinigung," *ÄS*, S. 5. – Gegen Robert Minders Herleitung der Moritzschen Ästhetik aus dem Quietismus (Robert Minder, *Glaube, Skepsis und Rationalismus*, stw, Bd. 43 [1974], S. 240, S. 250; kritisch dazu: Hans Joachim Schrimpf, *Karl Philipp Moritz*, SM, Bd. 195 [1980], S. 103ff.) stellt sich der Zusammenhang zwischen der Ästhetik und Kunsttheorie eher wohl so dar, daß diese für eine historisch neue Form des ästhetischen Erlebens zur phänomenologischen Beschreibung wie zur theoretischen Fassung auf Formulierungen des mystischen Gedankenguts zurückgreift. Wie wenig triftig eine bloß individualpsychologische Herleitung hier ist und wie allgemein die Übernahme mystischer Formeln in die Kunsttheorie, das zeigt sich daran, daß auch Herders Konzeption der ästhetischen Erfahrung mit ihrer zentralen Kategorie des "Anblicks" auf die mystische Sprache zurückgreift (Herder, *Kritische Wälder*, SW, IV, 78ff.).

⁴⁵ Moritz, "Versuch einer Vereinigung," *ÄS*, S. 8.

Aus dem Folgenden wird dann vollends klar, daß die Anschauung des Zweckmäßigen, die *unio mystica*, die "Beurtheilung,"⁴⁶ deutlich zu trennen ist von dem Vergnügen, das mit dem Urteil der Zweckmäßigkeit erfolgt. – Wenn wir oben bemerkt haben, daß Moritz das "Vergnügen" aus dem Kernbereich der ästhetischen Erfahrung ausschließt und als Sekundäres behandelt, so läßt sich das nun erkennen an der Differenz des eigentlichen Betrachtens und des Vergnügens; die oben angesprochene Reformulierung des "Vergnügens" im Kernbereich der ästhetischen Erfahrung meint aber seine mystische Spiritualisierung.

Bevor die Beziehung dieser Theorie des autonomen Werks und der autonomen ästhetischen Erfahrung auf das "Ende der Ikonographie" anhand von Moritz Äußerungen zu Winckelmann und zur Allegorie untersucht werden soll, sei noch zur Vertiefung des Verständnisses des Kunstwerks bei Moritz ein Blick auf die Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* geworfen. – Diese Schrift bietet im wesentlichen eine Substantialisierung des "ganzen" Werks, indem sie seine innere Abgeschlossenheit auf eine produktive, eben "bildende" Spiegelung der ganzen, in sich harmonisch geordneten Allnatur zurückführt.⁴⁷ Insofern dieser allein im eigentlichen Verstande "Ganzheit" und damit Schönheit zugesprochen werden kann, ist doch jedes einzelne der Natur abhängig und damit vermittelt, stellt diese Ordnung der Allnatur das Urbild des Schönen: das "ächte" Schöne dar, das Ziel des abbildenden Werks ist. So kommt aber dem schönen Werk nur ein sekundärer Status gegenüber dem Schönen der Allnatur zu.

Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist . . . im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur; welche das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren grossen Plan gehörte.⁴⁸

Das Ableitungsverhältnis des Kunstwerks zum schönen Ganzen des Kosmos, der im Werk in seinen Verhältnissen im "verjüngten Maaßstab" wiederholt

⁴⁶ Moritz, "Versuch einer Vereinigung," *ÄS*, S. 8. – Moritz nimmt mit dieser Trennung des "Vergnügens" von der "Beurtheilung" bei der gleichzeitigen Bindung des "Vergnügens" an die Beurteilung die Kantische Beziehung der "Lust" und der "Reflexion" im ästhetischen Reflexionsurteil vorweg (s. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, "Analytik des Schönen," § 9, B. 27ff.).

⁴⁷ An dieser Stelle sei auf die Abhängigkeit wesentlicher Grundgedanken der Moritzschen Konzeption von der Ästhetik Moses Mendelssohns hingewiesen, dem also nicht zufällig der Versuch einer Vereinigung gewidmet ist. Katalogartig lassen sich hier nennen: die Idee der Organizität des Kunstwerks (vgl. Moses Mendelssohn, *Über die Empfindungen*, *Ästhetische Schriften*, S. 44f., S. 36f.), die Kategorie des "auf einmal," das in Beziehung steht mit der sinnlichen "Faßlichkeit" des Werkganzen (Moses Mendelssohn, *Über die Empfindungen*, *Ästhetische Schriften*, S. 37) wie die kosmologische Dimension des Werks (Moses Mendelssohn, *Über die Empfindungen*, *Ästhetische Schriften*, S. 37; dazu auch Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 34. Stück).

⁴⁸ Moritz, *Bildende Nachahmung*, *ÄS*, S. 73.

wird, deutet auf das Problem, das, positiv gewendet, den höchsten Gehalt und die höchste Würde des Werks indiziert. Das Ableitungsverhältnis stellt nämlich die Lösung des Problems dar, wie dem endlichen, diskursiven Bewußtsein des Menschen eine Erkenntnis des Allganzen des Kosmos möglich sein könne. Dieses Problem wiederum ist nicht allein eins des Menschen, vielmehr ist es – und hier stößt man vor zur tiefsten, naturphilosophischen Schicht der Moritzschen Ästhetik – auch eins der Natur selbst, die sich selbst anschauen will. Dergestalt ist das Kunstwerk ebensosehr “faßliche” Darstellung des Kosmos wie Selbstan-schauung des Naturganzen, das zur Vollendung der Reflexion, der Anschauung der Ganzheit, bedarf.

Von dem reellen und vollendeten Schönen also, was unmittelbar sich selten entwickeln kann, schuf die Natur doch *mittelbar* den Widerschein durch Wesen in denen sich ihr Bild so lebhaft abdrückte, daß es sich ihr selber in ihre eigene Schöpfung wieder entgegenwarf. – Und so brachte sie, durch diesen verdoppelten Widerschein sich in sich selber spiegelnd, über ihrer Realität schwebend und gauckelnd, ein Blendwerk hervor, das für ein *sterbli-ches* Auge noch reizender, als sie selber ist.⁴⁹

Die Doppelheit der Erfahrung des Allganzen, die sich einerseits beziehen läßt auf ein endliches Bewußtsein, andererseits auf eine Selbstreflexion des Kosmos,⁵⁰ teilt sich konsequent den Begriffen des “Bildens” und des “Genies” mit. Ist das “Bilden” ebensosehr ein spontanes Schaffen des Menschen (als analoges Nacherschaffen = Nachahmen) wie ein Handeln der Natur (die mittelbar im Menschen wirkt), so ist auch die charakteristische “Thatkraft” des “Genies” sowohl Naturkraft wie subjektives Vermögen; diese Ambivalenz des Natürlich-Subjektiven zeigt sich weiter daran, daß die “Thatkraft” eine Einheit von einzig-artiger Rezeptivität (“Empfindungsvermögen”) und Produktivität (“Bildungs-vermögen”) meint.⁵¹

Die das “Genie” auszeichnende “Thatkraft” ist das Organ sowohl der Er-kenntnis als auch der Selbsterkenntnis des Kosmos. D.h., sie ist das rezeptiv-produktive Vermögen, das einer authentischen Erfahrung des Allganzen fähig ist (gegenüber der endlichen, diskursiv-entgegensehenden “Denkkraft”⁵²) und das diese intuitive, “dunkelahnende”⁵³ Erfahrung in einem Abbild, einem faß-lichen Mikrokosmos, zur Vorstellung bringt.

⁴⁹ Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 74.

⁵⁰ Eine dritte Ebene des Werks ist das Sich-zur-Anschauung-Bringen der mikrokosmi-schen Totalität des Menschen: Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 84f.

⁵¹ Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 74.

⁵² Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 75f. – Vgl. zum Hiatt zwischen der diskreten Diskursivität des Denkens und der allein der Anschauung des “Genies” zugänglichen Ganzheit auch: Reinhold Jakob Maria Lenz, “Anmerkungen übers Theater,” *Werke und Schriften*, I, hrsg. B. Titell und H. Haug (1966), S. 334ff.

⁵³ Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 75, S. 76.

Der Horizont der thätigen Kraft aber muß bei dem bildenden Genie *so weit, wie die Natur selber*, seyn: das heißt, die Organisation muß so fein gewebt seyn, und so unendlich viele *Berührungspunkte* der allumströmenden Natur darbieten, daß gleichsam die *äussersten Enden* von allen Verhältnissen der Natur im Großen, hier im Kleinen sich nebeneinander stellend, Raum genug haben, um sich einander nicht verdrängen zu dürfen.⁵⁴

Der Übergang der “dunkelahnenden” Intuition zum Bilden ist, so Moritz, “notwendig” – das Bilden aber bedarf nun eines Gegenstandes, der das Ganze in seinen Verhältnissen, in seiner Konstellation zur Darstellung bringt.

Weil nun . . . dieser Abdruck des Schönen nothwendig an etwas haften muß, so wählt die bildende Kraft, durch ihre *Individualität* bestimmt, irgend einen sichtbaren, hörbaren, oder doch der Einbildungskraft faßbaren Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen in *verjüngenden* Maaßstabe überträgt.⁵⁵

Der Gegenstand unterliegt einer individuellen Wahl. Da aber der empirische Gegenstand aufgrund seiner natürlichen Bedingtheit zur Ganzheit nicht fähig ist, muß er, um das Allganze nachbilden zu können, von seiner empirischen Bedingtheit geläutert werden. Diese Läuterung zum ästhetischen Gegenstand, der ganz in sich ist, faßt Moritz als eine Verwesentlichung des Gegenstandes, dessen Erscheinung (“Oberfläche”) das “innere Wesen” manifestiert.

Die Folge des über das Empfindungs- und Bildungsvermögen vermittelten Ableitungsverhältnisses zwischen dem Allganzen und dem Kunstwerk ist aber, daß Moritz den Prozeß der ästhetischen Produktion, genauer: die Aktualität des Aus-sich-heraus-Bildens, gegenüber dem konkreten, für Einbildungskraft und Denkkraft faßlichen Werk verselbständigt und ihr die höchste Bedeutung zuspricht.

Da nun aber jene grossen Verhältnisse, in deren *völligem Umfange* eben das Schöne liegt, nicht mehr unter das Gebiet der Denkkraft fallen; so kann auch der *lebendige* Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen, nur im Gefühl der thätigen Kraft, die es hervorbringt, im ersten Augenblick der Entstehung statt finden, wo das Werk, als schon vollendet, durch alle Grade seines allmählichen Werdens, in dunkler Ahndung, auf einmal vor die Seele tritt, und in diesem Moment der ersten Erzeugung gleichsam vor seinem *wirklichen* Daseyn da ist; wodurch alsdann auch jener unnennbare Reiz entsteht, welcher das schaffende Genie zur immerwährenden Bildung treibt.⁵⁶

Der substantielle Vorzug des Bildens gründet in der ihm ursprünglichen intuitiven Erfahrung des Allganzen. Ihr gegenüber sind das Abbild und seine Erfahrung in der Rezeption eingeschränkt, da sie unter den Bedingungen des endlichen Bewußtseins stehen. Der Hiat zwischen der Produktion und der Rezeption ist grundsätzlich. Moritz vertieft ihn noch vermögenspsychologisch: Das “Genie” zeichnet sich durch eine besondere Organisation aus, die es zur voll-

⁵⁴ Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 76.

⁵⁵ Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 76f.

⁵⁶ Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 77; man beachte hier die Analogisierung der Kosmos-Erfahrung des Bildens mit der Rezeption.

ständigen Aufnahme des Allganzen befähigt. Fehlt eine solche Vollständigkeit auch nur in einem Punkt, so ist der Mensch zur künstlerischen Produktion untauglich, ihm bleibt nur der rezeptive "Geschmack."⁵⁷ Der höchste dem doch immer defizienten "Geschmack" zugängliche Punkt ist eine Ahnung des dem bildenden Künstler geahnten ersten Schönen, eine Ahnung allerdings, der – insofern sie sich auf die bildende Kraft bezieht – eine Teilnahme am ursprünglichen Genuß des "ächten" Schönen notwendig versagt bleibt.

Es [das Empfindungsvermögen, d.i. der Geschmack, B.F.] blickt... beim Genuß des Schönen in irgend einem Werke der Kunst zugleich *durch das Werden* desselben, in die bildende Kraft, die es schuf, hindurch; und ahndet dunkel den höhern Grad des Genusses eben dieses Schönen, im Gefühl der Kraft, die mächtig genug war, es aus sich selbst hervorzubringen.⁵⁸

Die ästhetische Erfahrung kommt nicht weiter als zu einem Abglanz des ersten "auf einmal," in dem das "Genie" die Konstellation des Allganzen erfährt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Moritz' Verständnis des Kunstwerks in der *Bildenden Nachahmung* im wesentlichen auf die Form, auf die in sich geschlossene, organische Ganzheit des Werks, bezogen ist. Dabei bezeichnet die Form des Werks den eigentlichen Gehalt des Werks, da sie ja das Abbildverhältnis zum bedeutenden Substrat, dem Allganzen, vermittelt. Das Werk ist in seiner formalen Ganzheit autonom; insofern sie aber sich über die Aktualität des Bildens aus einer primären Ganzheit ableitet, bedeutet sie diese. Die Form des Werks transzendiert über dieses Ableitungsverhältnis den konkreten Gegenstand der Abbildung, der bloß Stoff, bloße *conditio sine qua non* für die Äußerung der Form ist. Wie wenig Moritz einen eigenen Sinn des ästhetischen Gegenstandes annehmen will, das erhellt zum einen aus der Zuweisung an die "Individualität," also an das Zufällige des "Genies,"⁵⁹ und zum anderen aus der fehlenden Thematisierung des "inneren Wesens" des ästhetischen Gegenstandes für den Gehalt des Kunstwerks; die Veräußerlichung des Wesens, das so erscheint, wird nur auf die Abbildungsfähigkeit gegenüber dem "ächten" Schönen bezogen. – Diese Auffassung des Werks, die sich wie im "Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste" auf seine Ganzheit gründet, vollendet die Autonomie des Kunstwerks, sie führt zur Verselbständigung des Schönen von den gegenständlichen Gehalten; sie führt zum Ende der Gegenständlichkeit, die nur noch als eine notwendige Grenze der organischen Ganzheit fungiert. Die Eigenart der "kosmologischen" Ableitung der Schönheit bei Moritz macht klar, wie entfernt er trotz seiner offenkundigen Berufung auf die Tradition Mendelssohns und Lessings von deren Positionen ist. Der Unterschied liegt in der Bindung des Gehalts und der Bedeutung des Kunstwerks an die "ächte" Schönheit des All-

⁵⁷ Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 78f.

⁵⁸ Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 79.

⁵⁹ Moritz, *Bildende Nachahmung*, ÄS, S. 76.

ganzen, die zum Ziel auch der Rezeption wird; nur deshalb kommt es zur Dominanz des Bildens gegenüber dem defizienten "Geschmack." Pointiert: Der Kultus des Schönen um seiner selbst willen, der sich auf die Schönheit des Allganzen bezieht, verzehrt den ästhetischen Gegenstand und dann – transzendiert der Gehalt des Werks doch die endliche Form – das Werk selbst.

Vom "Ende der Ikonographie" aus, die im Zeitalter des "natürlichen Zeichens" sich mit den Gegenständen ausdrückt, und vom Prozeß der Autonomisierung des Werks zum "bloßen Bild" aus betrachtet, erweist sich Moritz' Konzeption der *Bildenden Nachahmung* mit der des "Versuchs einer Vereinigung aller schönen Künste" darin verwandt, daß beide, wenn auch von verschiedenen Seiten, zum Verlust der konkret bedeutenden Dimension der Kunst führen. Beide begründen die ästhetische Autonomie des Werks dadurch, daß sie die in sich abgeschlossene Ganzheit des Werks mit seinem Ausschluß aus den Grenzen welthafter Subjektivität verschränken. So entspricht die ästhetische Erfahrung im "Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste" in ihrer mystischen Begrifflichkeit sehr genau dem "auf einmal" der Erfahrung des Allganzen. Die ästhetische Erfahrung und die rezeptiv-bildende Aktualität der *Bildenden Nachahmung* stellen einen Grenzbereich der Subjektivität dar, der eben als Grenzbereich eine autonome Würde besitzt. Von hier aus läßt sich sagen, daß es Moritz gelingt, das "Ende der Ikonographie" und den damit drohenden Verlust gesellschaftlichen Prestiges (man denke hier daran, daß die Ikonographie als höchstes Ziel der Kunst für Winckelmann deren Wert verbürgte) mit einer Forcierung und Substantialisierung der Autonomie der Kunst zu bewältigen.⁶⁰

Wenden wir uns nun der Moritzschen Kritik an Winckelmanns "Beschreibungen" in der "Signatur des Schönen" und im "Apollo in Belvedere" zu. Es zeigt sich hier zunächst, daß sie im wesentlichen das organisch-mystische Konzept der "Ganzheit" des Werks auf die "Beschreibungen" anwendet, dann aber, daß Moritz hier die Autonomie des Werks mit einer neuen Konzeption von Gegenständlichkeit verbindet. – Moritz' Kritik wirft Winckelmann vor, er zerlege die "ganze" Figur des Apollo gemäß der eklektizistischen *electio* in Einzelteile und er verfehle so das "auf einmal" des "Anblicks"; Moritz spielt also das *nunc stans*

⁶⁰ Gleichzeitig vindiziert Moritz bei der Ablösung des Ästhetischen aus der Sphäre praktischer Subjektivität dem Schönen ein geschichtsphilosophisch-utopisches Moment. Dieses leitet sich her aus der Beziehung des Schönen auf die uneigennützigste Liebe: Das Schöne wird zum Vorschein endlicher Harmonie und Befriedung, seiner organischen Form nach ist es auch Ideal des Staats, in dem die einzelnen Glieder Zwecke des Ganzen sind. (S. dazu Moritz, "Das Edelste in der Natur," *ÄS*, S. 15ff.; deutlich ist hier die Verwandtschaft mit der Staatsphilosophie Wilhelm v. Humboldts, die den Einzelnen und seine "Bildung" zum Staatszweck erhebt. W.v. Humboldt, "Über Religion," *Werke*, 5 Bde., hrsg. A. Flitner und K. Giel, Bd. 1, *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, 3. Aufl. [1980], S. 24).

des selbstvergessenen, reinen Betrachtens gegen Winckelmanns Durchmustern der Plastik aus.

Weil nun alle dieß Mannichfaltige [Moritz meint die plastischen Einzelformen, B.F.] doch nur ein einziges vollkommenes Ganze ausmacht, so sieht man hier alles Schöne, was man sehen kann, *auf einmal*, der Begriff der Zeit verschwindet, und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloß betrachtende Wesen wären. [Es folgt ein Zitat aus Winckelmanns Beschreibung] Wer diese Worte liest indem er den Apollo betrachtet, der wird viel zu sehr dadurch gestört, und auf Nebendinge geführt, als daß die reine Schönheit des Ganzen ihn noch rühren könnte. – Er muß nach dieser Beschreibung sich die Schönheiten des hohen und einfachen Kunstwerks, eine nach der andern gleichsam *aufzählen*, welches eine Beleidigung des Kunstwerks ist, dessen ganze Hoheit in einer Einfachheit besteht.⁶¹

Dieses reine Betrachten liest die Plastik als Plastik, es bewegt sich ganz in der Figur. Hier aber entwickelt sich ein neuer positiver Begriff ästhetischer Gegenständlichkeit, der sich deutlich abheben läßt von der bloß organologischen Reflexion. Moritz entfaltet die nun auch gegenständlich gebundene Immanenz der ästhetischen Erfahrung in der weit grundsätzlicheren Kritik an Winckelmann, die auf eine prinzipielle Unbeschreibbarkeit der Werke der bildenden Kunst abhebt; sie resümiert:

Wir kommen also wiederum auf den Punkt zurück, daß die Werke der bildenden Künste selbst schon die vollkommenste Beschreibung ihrer selbst sind, welche nicht noch einmal wieder beschrieben werden kann.⁶²

Die Argumentation aber, die zu diesem Ergebnis kommt, ist nicht ohne weiteres schlüssig: Moritz leitet die sprachliche Unbeschreibbarkeit letztlich aus dem Umschlagen der zunächst dienenden Beschreibung, die nur erläutern soll, in ein eigenständiges Kunstwerk her. Dieser Gedanke ist für die Interpretation besonders interessant, weil er einen Blick auf die inneren Bedingungen des Moritzschen Werkbegriffs gestattet. Moritz führt aus:

Worte können daher [aufgrund ihrer Gebundenheit an eine Laut- und Vorstellungsfolge, B.F.] das Schöne nicht eher beschreiben, als bis sie in der bleibenden Spur, die ihr vorübergehender Hauch auf dem Grunde der Einbildungskraft zurückläßt, *selbst wieder zum Schönen werden*. –

⁶¹ Moritz, "Apollo in Belvedere," *ÄS*, S. 244; vgl. Moritz, "Die Signatur des Schönen," *ÄS*, S. 103. – Kritisch muß man gegen Moritz' Argumentation einwenden, daß sie allzu umstandslos die ästhetische Kategorie der Ganzheit, der formalen Geschlossenheit, in einen wahrnehmungspsychologischen Tatbestand überführt, so als entspräche der Ganzheit des Werks eine ungeteilte Einheit der Rezeption. In Wirklichkeit wird auch ein "ganzes" Bild in einer Folge von einzelnen Sehakten gelesen und in der Vorstellung erst zu einem Ganzen integriert. Hintergrund der umstandslosen Überführung der kategorialen Ganzheit in das "auf einmal" scheint die eigenartige Verbindung der sensualistischen Wahrnehmungspsychologie mit der Leibniz/Wolffschen Metaphysik bei Moses Mendelssohn zu sein.

⁶² Moritz, "Signatur des Schönen," *ÄS*, S. 102.

Dieß können sie aber nicht eher werden, als auf dem Punkte, wo die Wahrheit der Dichtung Platz macht, und die Beschreibung mit dem Beschriebnen eins wird, weil sie nicht mehr um des Beschriebnen willen da ist, sondern ihren Endzweck in sich selber hat; und also auch nicht ferner dazu dienen kann, uns eine Sache kenntlich zu machen, die wir noch nicht kennen; indem unsre ganze Aufmerksamkeit mehr auf die Beschreibung selbst, als auf die beschriebne Sache gezogen wird, die wir durch die Beschreibung nicht sowohl kennen lernen, als vielmehr sie in ihr *wieder erkennen* wollen.⁶³

Die Eigenart des Moritzschen Arguments wird klarer, wenn man es mit dem Ansatz Winckelmanns vergleicht. Winckelmann behauptet ja, eine solche Beschreibung erfülle gerade ihre Aufgabe, den Gegenstand zu erfassen, weil sie dessen "Ideal" zum Ausdruck bringe, in dem die Schönheit des Werks gründe. – Nicht so Moritz: Nach ihm wird der Versuch der Rede, eine dem Bildwerk kongruente "Spur" (also eine bei aller Sukzessivität der Wortfolge dauernde Vorstellung, die das Bildwerk als ganzes projiziert)⁶⁴ in die "Einbildungskraft" des Lesers zu legen, zur Dichtung. Diese aber – hier greift man den Werkbegriff – will wieder sich selbst bedeuten, und eben damit löst sie das äußerliche Verhältnis des Bezeichnens auf. Die Argumentation ist triftig nur unter der Voraussetzung, daß jedes Kunstwerk sich in seiner Bedeutung einschließt und in seiner nach innen gewandten, nie exponierbaren Zeichenhaftigkeit eben die Zeichenhaftigkeit aufhebt. Das schöne Werk ist seine Bedeutung. Insofern aber nur das ursprüngliche Werk in seiner Sprache authentisch ist, jede andere Sprache an ihm versagt bzw. in seine eigene Sprache umschlägt, ist es unübersetzbar, unbeschreibbar. Dieses Sich-Verweigern des Bildwerks gegen jede andere Sprache wie das Sich-Verweigern der Dichtung gegen ihre Übersetzung in eine andere Sprache ist Ausdruck der Intensionslosigkeit des Kunstwerks, das nur sein will. Das nur noch sich bedeutende Kunstwerk vernichtet aufgrund seiner Unübersetzbarkeit jedes äußere Bedeuten. Das einzelne Kunstwerk wird in seiner Gegenständlichkeit absolut.

Diese Verabsolutierung des einzelnen Kunstwerks, dessen Gegenstände nur noch sich bedeuten, hat mehrere Konsequenzen. Sie besiegelt das "Ende der Ikonographie," indem sie jedes äußere, "allegorische" Bedeuten verweigert⁶⁵ und indem sie so etwas wie eine den einzelnen Kunstwerken vorgegebene Bildsprache ganz unmöglich macht; und sie schließt die Geschichte des "Ut pictura poesis" ab, da sie die spezifische Bedeutungshaftigkeit der einzelnen Künste vollständig aus deren Formsprache entwickelt: Kein Wort vermittelt mehr zwischen den Künsten, diese sind in ihrer Selbständigkeit gegeneinander gleichrangig.

In der "Signatur des Schönen" vermittelt Moritz die schöne Form und die

⁶³ Moritz, "Signatur des Schönen," *ÄS*, S. 99.

⁶⁴ Moritz, "Signatur des Schönen," *ÄS*, S. 99; vgl. zum Begriff der "Spur": Winckelmann, *Erläuterung der Gedanken*, *KS*, I, 134, 140.

⁶⁵ Moritz, *Über die Allegorie*, *ÄS*, S. 112f.

Bedeutung auf eine Weise, die auch dem wieder mit seinen Gegenständen bedeutenden Werk – das gegenüber dem “bloßen Bild,” das nur in seiner formalen Vollendung erfahren wird, auch auf seine gegenständliche Bedeutung gelesen wird – innere Abgeschlossenheit und Autonomie verbürgt. Im Vergleich mit der transzendent bezogenen Form-Erfahrung führt dabei diese Vermittlung mit der ästhetischen Gegenständlichkeit sogar noch zu einer weiteren Ausprägung der Immanenz des Kunstwerks, das jetzt in sich ganz, in sich Form-Inhalt-Totalität ist. Bezieht man dieses Verständnis des sich-bedeutenden Bildes noch einmal auf Winckelmanns Konzeption des “bedeutenden Historienbildes,” dann zeigt sich, daß Moritz’ Bildauffassung die schon bei Winckelmann festzustellende Tendenz auf das autonome Bild hin vollendet. Dabei ist er durchaus von Winckelmann abhängig, was sich darin zeigt, daß die Formulierung seiner Bildauffassung in der “Signatur des Schönen” eindeutig inspiriert ist von Winckelmanns “concreter Allegorie”; so heißt es:

Denn darinn besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Theil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird – daß es sich selbst erklärt – sich durch sich selbst beschreibt – und also außer dem bloß andeutenden Fingerzeige auf den Inhalt, keiner weitem Erklärung und Beschreibung mehr bedarf.

So bald ein schönes Kunstwerk, außer diesem Fingerzeige, noch einer besondern Erklärung bedürfte, wäre es ja eben deswegen schon unvollkommen: denn das erste Erforderniß des Schönen ist ja eben seine *Klarheit*, wodurch es sich dem Aug entfaltet.⁶⁶

Der historische Abstand aber, der die Moritzsche Kunsttheorie von der Winckelmanns trennt, ist an einer Vielzahl von Aspekten zu erkennen: (1) an der jeweiligen Interpretation der Mythologie, die schon in der Bestimmung des Gegenstandsbereichs der Historienmalerei den Unterschied zwischen einer versinnlichenden Kunst (Winckelmann) und einer Malerei schöner Gegenstände (Moritz) festhält – ist sie jenem eine bedeutende Zeichensprache, so ist sie diesem nur noch eine “Sprache der Phantasie,”⁶⁷ eine “Welt für sich”;⁶⁸ (2) am Verhältnis des Bildzeichens zum Bedeuteten: verweist es bei Winckelmann, so hebt Moritz die Zeichenhaftigkeit im Sich-selbst-Bedeuteten auf; (3) auch an der Bildsprachlichkeit des Werks bei Winckelmann, der sich mit ihr bewußt in die Tradition einordnet, und der ihr entgegengesetzten Bildautonomie, die ihre äußerste Formulierung in der wesentlich die Form betrachtenden ästhetischen Erfahrung hat: an die Stelle des Lesens tritt die organologische Reflexion.

Wenn über Werke der bildenden Künste, und überhaupt über Kunstwerke etwas Würdiges gesagt werden soll, so muß es keine bloße Beschreibung derselben nach ihren einzelnen Theilen seyn, sondern es muß uns *nähern Aufschluß über das Ganze und die Nothwendigkeit seiner Theile geben*.⁶⁹

⁶⁶ Moritz, “Signatur des Schönen,” *ÄS*, S. 95.

⁶⁷ Moritz, *Götterlehre*, *ÄS*, S. 195.

⁶⁸ Moritz, *Götterlehre*, *ÄS*, S. 195.

⁶⁹ Moritz, “Signatur des Schönen,” *ÄS*, S. 103.

Weiter läßt sich der historische Unterschied zwischen Winckelmanns und Moritz' Theorie ablesen (4) an dem Verhältnis zur Tradition des 'Ut pictura poesis' und (5) an dem Verhältnis zum "Genie," d.h. zum Problem der Subjektivierung der Form und der Gegenstände.

Die Moritzsche Kunsttheorie ist aber über die Konzeption des sich-bedeutenden Bildes hinaus gezeichnet vom fortschreitenden "Ende der Ikonographie," und zwar mit der Spannung zwischen der Bedeutung des Bildes und seiner Autonomie qua schöner Form. Sie bringt beispielhaft Moritz' Analyse der beiden Bilder von Guido Reni zum Ausdruck, welche die Bilder in die mythologischen Gegenstände und die schöne Komposition zerfällt.

Eben so wenig [wie die *Fortuna*, B.F.] wird man die *Aurora* von *Guido* betrachten, um dadurch den Gedanken an die eigentliche Morgenröthe in sich zu erwecken – sondern der Gedanken an die Morgenröthe wird nur hinzugebracht, um das Gemälde selbst zu erklären, welches hier das Herrschende ist, und für sich allein die Aufmerksamkeit fesselt. –

Durch die Macht des Pinsels ist die Idee untergeordnet – sie dient dem Kunstwerke, das Kunstwerk dient nicht ihr. –

Die Morgenröthe wurde von dem bildenden Künstler zum Gegenstande gewählt, weil eine Zusammensetzung schöner Figuren durch diese Idee veranlaßt wurde; und diese Figuren wurden nicht deswegen zusammengesetzt, damit der Gedanke an die eigentliche Morgenröthe dadurch erweckt werden sollte, welche das Auge selbst in der Natur weit schöner sieht, als irgend ein Pinsel sie darstellen kann. –

Die Wiedererinnerung an den eigentlichen Schimmer der Morgenröthe, liegt bey dem Anblick dieses Gemähltes nur gleichsam im Hintergrunde der Einbildungskraft zurückgezogen, und hält sich bescheiden in ihren Grenzen, um den Eindruck dieses schönen Ganzen nicht zu stören. – –⁷⁰

Sinnenfällig ist an dieser Beschreibung die Diskrepanz zwischen der mythologischen Bedeutung "Aurora" und dem bloßen Bild. Das Bild, das sich, d.h. doch wohl die "Aurora," bedeuten soll, verliert seinen Gegenstand, es ist nur mehr Anlaß für die Komposition "schöner Figuren." Das Bild wird zum bloßen Bild. – An dieser Beschreibung der "Aurora" wird aber auch klar, daß Moritz, will er die Mythologie als herausragenden Gegenstandsbereich der Historienmalerei bewahren – mit dem sich-bedeutenden Bild sich in das Problem der Historizität des "natürlichen Zeichens" verwickelt. Das sich-bedeutende Bild setzt die Kenntnis der Mythologie voraus, von der allein ausgehend die Bedeutung eines Bildes als "natürlich," als inneres Sich-Bedeuten gesetzt werden kann. Ohne diese Kenntnis aber wird das Bild unlesbar, d.h. es verliert seinen Gegenstand.⁷¹

⁷⁰ Moritz, "Über die Allegorie," *ÄS*, S. 115.

⁷¹ So verschieden die Konzeptionen des Historienbildes von Winckelmann und Moritz, so verschieden sind die Lösungen des Problems der Historizität der Zeichen: jener schreibt ein bildsprachliches Lexikon, dieser eine Zusammenfassung der Mythologie, die Götterlehre.

III.

Analysieren wir nun Goethes Theorie des ästhetischen Gegenstandes und seiner Bedeutung auf die Position hin, die sie im historischen Zusammenhang des "Endes der Ikonographie" einnimmt. Ausgangspunkt der Untersuchung, deren Fluchtpunkt die Beziehung des "symbolischen" Werks auf das "Ideal" ist, stellt eine Passage aus Goethes Aufsatz "Über Laokoon" dar, also aus der Schrift, die Goethes programmatische Absicht, eine allgemeinverbindliche Kunsttheorie und Kunst zu begründen, schon mit dem vorbelasteten Titel und Gegenstand wie mit dem definitorischen Duktus seiner Exposition bekundet.

Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar, die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem menschlichen Körper; wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen, auf jeder derselben können vorzügliche erscheinen, ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die sonst nur einzeln ausgeteilt sind.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns:

Lebendige, hochorganisierte Naturen. Man erwartet vor allem Kenntnis des menschlichen Körpers in seinen Teilen, Maßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im allgemeinen.

Charaktere. Kenntnis des Abweichens dieser Teile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältnis gegeneinander gebracht werden, so wie auch, wenn ein Werk zusammengesetzt ist, seine Teile sich bedeutend gegeneinander verhalten können. Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Teile können für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.

Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden, und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben, und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.⁷²

Ganz offenbar greift dieser Katalog auf zentrale Motive der kunsttheoretischen Tradition des Klassizismus zurück, und so zielt Goethes Versuch, eine allgemeinverbindliche Kunsttheorie zu begründen, auf eine Reformulierung des akademischen Klassizismus. Folgende Motive lassen sich anführen: (1) die Terminologie mit ihren Kategorien des "Ideals," auch mit denen (hier nicht zitierten) der "Anmut" und des "Maßes"; (2) die Behauptung, der Mensch sei der höchste und würdigste Gegenstand der Kunst; engstens damit verbunden (3) der Gedanke einer Stufung der Kunst, der sich sowohl auf die Künstlerbildung (von der "einfachen Nachahmung" zum "Stil") als auch auf eine diesem Stufengang entsprechende Hierarchie der Gegenstände und Gattungen bezieht; (4) die Bindung aller Kunst an das Prinzip der "Naturnachahmung" (gegen die subjektive

⁷² Goethe, "Über Laokoon," *GedA*, XIII, 162f.

„Manier“). – Doch ist dieser Rückgriff auf die klassizistische Tradition nicht ungebrochen. Die Spannung, die Goethes Programm von der Tradition unterscheidet und die so den Versuch einer wirklichen Neubegründung kennzeichnet, liegt im naturwissenschaftlichen Gepräge der Formulierungen. Mit den Händen zu greifen ist es in der Invention, die für Goethe die Superiorität des Menschen gegenüber allen anderen Gegenständen und damit die Höchstangigkeit des Historienbildes in den bildenden Künsten feststellt: Der Mensch ist das seiner Organisation nach komplexeste Wesen und deshalb der würdigste Gegenstand der Kunst. Das Fundament dieses Gedankens stammt von Herder, Goethe gibt ihm aber eine eigene Wendung. Für Herder kulminiert die Naturorganisation im Menschen, weil er die bloße Natur transzendiert; er geht aufrecht, das ist der körperliche Ausdruck seiner naturenthobenen Geistigkeit.⁷³ Goethe dagegen weist hier allein auf die bloße Komplexität seiner Organisation hin, er hebt also nicht auf die Geistigkeit des Menschen ab. Damit ist für Goethe der ästhetische Gegenstand par excellence das *Naturwesen* Mensch, dementsprechend unabdingbar ist für den Künstler die anatomische und physiologische „Kenntnis des menschlichen Körpers.“ Allein auf der Grundlage dieser allgemeinen Kenntnis ist ihm dann die Charakterisierung einzelner Figuren durch die bedeutende Veränderung der einzelnen Teile oder ihres Verhältnisses möglich.

Diesem „natürlichen,“ dabei naturwissenschaftlich fundierten Verständnis des ästhetischen Gegenstandes folgt dann in „Über Laokoon“ Goethes „natürliche“ Interpretation der Werke der bildenden Kunst, die er in seiner exemplarischen Analyse des Laokoon vorstellt. „Natürlich“ meint hier nicht nur seinen Versuch, die Gruppe in Stellung und Bewegung aus bestimmenden „Ursachen“ herzuleiten,⁷⁴ sondern vor allem die Herauslösung der Figuren aus dem mythologischen Zusammenhang, ihre Interpretation als reine Menschen.⁷⁵

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet; er ist nichts von allem wozu ihn die Fabel macht, es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen.⁷⁶

Vergleicht man diese „natürliche“ Auffassung des Werks und der ästhetischen Gegenstände, die die Figuren als Ausprägungen der „Natur des Menschen“ versteht und die so die Nacktheit nicht mehr im heroischen, sondern im rein-

⁷³ Vgl. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, SW, XIII, 4. und 5. Buch.

⁷⁴ In diesem Punkte nähert sich Goethes Theorie der von ihm bekämpften naturalistischen Diderots.

⁷⁵ Vgl. Sørensen, *Symbol und Symbolismus*, S. 119.

⁷⁶ Goethe, „Über Laokoon,“ *Geda*, XIII, 165.

menschlichen thematisiert, vergleicht man diese Auffassung mit der Moritzschen Theorie, so zeigt sich ein für die Entwicklung der Kunsttheorie im 18. Jahrhundert interessanter Unterschied. Moritz' Konzeption des sich-bedeutenden Bildes, die letztlich doch nicht auf die Mythologie verzichten wollte und die so in die Spannung von Form und Bedeutung geriet, hat ja zeichentheoretisch ihre Idee im "Namen," der Form und Bedeutung zu einer unverwechselbaren Einheit, zu sprachloser Identität vermittelt. Dieser Name ist der mythologische Eigenname, der das Wesentliche und Wesen des Dargestellten angibt – wie wir gesehen haben, resultiert hieraus das Problem, daß man, um das Bild auf seine Bedeutung hin lesen zu können, die Mythologie kennen muß. Goethe gibt hier nun genau diese Bindung des Werks an einen Namen auf. Der Name Laokoon, der für Moritz Höhepunkt und Inbegriff der ästhetischen Betrachtung gewesen wäre, ist ihm nur mehr "bloßer Name." Das bedeutet: der der Mythologie entthobene schöne Gegenstand ist für Goethe namenlos, und anders gewendet, das Werk hat eigentlich keinen Titel mehr.

Aus der Perspektive des "Endes der Ikonographie" heraus gesehen, scheint solche Namenlosigkeit auf den ersten Blick der Abschluß des Prozesses zu sein, der vom äußerlich zeichenhaften Bild Winckelmanns über Moritz' Namen zum bloßen Bild führt. Genauerer Überlegung erschließt sich dann ein komplizierterer Zusammenhang. Sie setzt an dem bemerkenswerten Umstand an, daß Goethes Theorie einen ganz anderen Akzent setzt als die Moritzsche. Mit der Betonung der schönen *Gegenstände* stellt Goethe sich in einen klaren Gegensatz zu Moritz, dessen Theorie tendenziell die Form verabsolutiert, Goethe sieht wohl – und dies nicht allein in Moritz' Theorie – die Gefahr eines Formalismus, der die schöne Form vom Gegenstand ablöst. Diese Einsicht ist auch der Grund für seinen bekenntnishaften Rückgriff auf das – schon von Winckelmann dem Manierismus entgegengehaltene – Prinzip der *Naturnachahmung*.

Sieht man Goethes Kunsttheorie, die mit der Idealität und Objektivität der Gehalte die autonome Würde der Kunst konstituieren und sichern will, motiviert von einem drohenden Formalismus und weiter von einem drohenden Subjektivismus,⁷⁷ dann bedeutet das im historischen Zusammenhang: Goethe konzipiert seine Theorie gleichsam auf der epochalen Schwelle, auf der das "Ende der Ikonographie," der Verlust einer verbindlichen bedeutenden Gegenständlichkeit präsent ist. Und zwar präsent ist in einem radikaleren Sinn als zur Zeit von Winckelmanns *Versuch einer Allegorie*, dessen Problem ja nicht so sehr die Bedeutungshaftigkeit, die Sprachlichkeit des Bildes, wie die subjektive Zerset-

⁷⁷ Deutlich erkennt man dies an Goethes Füssli-Kritik (s. Goethe, "Über die Gegenstände der bildenden Kunst," *GedA*, XIII, 125; "über Füsslis Arbeiten," *GedA*, XIII, 119f.) wie an der späteren der Romantischen Allegorie (s. Goethe/Meyer, "Neudeutsche religios-patriotische Kunst," *GedA*, XIII, 708ff., "Zum Schluß," *GedA*, XIII, 732).

zung solcher Zeichenhaftigkeit zur Unlesbarkeit war. Und konnte so Winckelmann "naiv" eine Restitution einer allgemeinverbindlichen Bildsprache auf der Basis "natürlicher Zeichen" in Angriff nehmen, dann ist zur Zeit der 80er und 90er Jahre des 18. Jahrhunderts die Zeichenhaftigkeit des Bildes historisch überwunden. Goethes Problem ist das des Zerfalls der ästhetischen Gegenständlichkeit überhaupt; nicht mehr das Ende der Bildsprache, das Ende der "schönen Natur" steht für ihn in Frage.

Von dieser Problemstellung aus, die sich rein in Goethes Kunstkritik zum Ausdruck bringt,⁷⁸ erschließt sich ein Zugang zu seiner Konzeption der "symbolischen" Kunst. Goethes Kunsttheorie, die auf der einen Seite mit der "natürlichen" Auffassung der ästhetischen Gegenstände das Ende der Bildsprache vollzieht, versucht auf der anderen Seite dieses Ende in der Weise zu bewältigen, daß sie die Bedeutung des Werks in seiner "natürlichen" Gegenständlichkeit ansiedelt. Zur historisch überwundenen Ikonographie verhält sich dieser Versuch wie eine dialektische Aufhebung. Zum einen negiert er die äußere Zeichenhaftigkeit wie auch den Namen, zum anderen hält er aber an der Bedeutungshaftigkeit der Werke fest, indem er zum dritten im natürlichen Gegenstand ein Verweisungsverhältnis dieses besonderen Gegenstandes zu der ihm übergeordneten Gattung ("Natur des Menschen") konstruiert.⁷⁹

Auf welcher Grundlage Goethes "Ideal" diese Aufhebung des bloßen Bildes, des einfachen natürlichen Gegenstandes zum "symbolischen" bewerkstelligt, davon gibt eine Passage aus der *Italienischen Reise* eine erste Vorstellung; sie steht im engsten Zusammenhang mit der Exposition der "Bedingungen" wie mit Goethes Interpretation des Laokoon.

Die zweite Betrachtung [die erste betrifft die historische Scheidung von Epochenstilen, B.F.] beschäftigt sich ausschließlich mit der Kunst der Griechen und sucht zu erforschen, wie jene unvergleichlichen Künstler verfahren, um aus der menschlichen Gestalt den Kreis göttlichen Bildung zu entwickeln, welcher vollkommen abgeschlossen ist und worin kein Hauptcharakter so wenig als die Übergänge und Vermittlungen fehlen. Ich habe eine Vermutung, daß sie nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin. Nur ist noch etwas anders dabei, das ich nicht auszusprechen wüßte.⁸⁰

Goethe war in Italien der "Urpflanze" "auf der Spur," und also sind unter den "Gesetzen," die die bildende Natur wie die bildenden Künstler der Griechen auszeichnen, die der Organisation und Generation zu verstehen. Das bedeutet, Goethe interpretiert die ideale "Kunst der Griechen" aus morphologischer

⁷⁸ S. dazu vor allem Goethes Aufsatz "Der Sammler und die Seinigen," *GedA*, XIII, 259ff.

⁷⁹ Sørensen verwendet hierfür den Begriff des "repräsentativen Symbols" (*Symbol und Symbolismus*, S. 118ff.).

⁸⁰ Goethe, *Italienische Reise*, *GedA*, XI, 182.

Sicht.⁸¹ Sie stellt für ihn die morphologischen “Hauptcharaktere” mitsamt ihren Übergängen und Vermittlungen, d. h. den Übergangsformen zwischen den idealtypischen Hauptformen “der menschlichen Gestalt” vor. Damit gelangt sie für Goethe zur idealen Totalität des Gegenstands und zur “vollkommenen” Abgeschlossenheit eines kanonischen “Kreis(es) göttlicher Bildung.”⁸² Das morphologische Denken bindet die Kunst zunächst an eine gründliche und umfassende Kenntnis der Varietät der Bildungen (Analysis), dann an eine allgemeine Gruppierung der Einzelbildungen zu “Charakteren” (Synthesis).⁸³ – Dieser morphologisch-naturwissenschaftliche Ansatz ist naturphilosophisch begründet in der Vorstellung eines den verschiedenen Einzelformen zugrundeliegenden, sich in diesen verwirklichenden Gattungsganzen. Dieses verhält sich nicht wie ein aus Vergleich und Abstraktion gewonnenes Allgemeines zum Besonderen, es soll weder den Status eines empirischen Begriffs noch den eines bloß subjektiven Reflexionsprinzips haben – ausgehend von spinozistisch-heraklitischen Vorstellungen, denkt Goethe dieses Gattungsganze vielmehr als ein produktiv Bildendes, das sich in der Varietät der Einzelbildungen – das sind sowohl die species wie innerhalb dieser die Individuen – manifestiert und das in diesem Wechsel dauert.⁸⁴ Das Gattungsganze, naturphilosophisch: die “Idee” der Gattung, ist in naturwissenschaftlicher Terminologie der produktive “Typus,” der seine Bil-

⁸¹ Wie sehr Goethes kunsttheoretisches Denken dabei an das Modell der “Urpflanze” gebunden ist, das zeigt sich dann noch in der ersten nachitalienischen Programmschrift “Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil,” wo er den “Stil” – ganz gegen die eigene Absicht eines auch gegenständlich hierarchischen Stilbegriffs – an der Gattung des Blumenstücks erläutert (Goethe, “Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil,” *GedA*, XIII, 69f.; s. zur Bedeutung der Morphologie für die Kunsttheorie Goethes auch: Herbert von Einem, “Goethes Kunstphilosophie,” ders., *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung* [1956], S. 83–112, vor allem S. 99ff.; s. zum Zusammenhang des Modells der “Urpflanze” mit der Naturphilosophie Herders: Herder, *Ideen*, SW, XIII, 66f.; Kuhn, “Über den Grund von Goethes Beschäftigung mit der Natur und ihrer wissenschaftlichen Erkenntnis,” *Typus und Metamorphose: Goethe-Studien*, hrsg. Renate Grumach, Marbacher Schriften, Bd. 10 [1988] S. 90–105, S. 97f.).

⁸² Das Verständnis der antiken griechischen Plastik (und auch Poesie) als Vorstellung des “Kreis(es) göttlicher Bildung” bezeichnet dann den Punkt, an dem die antike Mythologie für Goethe auf’s Neue für die Gattung des Historienbildes verbindlich werden kann (vgl. dazu die Themenstellungen der Weimarer Preisaufgaben, in: *GedA*, XIII, 320ff.).

⁸³ S. dazu vor allem: Goethe, “Propyläen Einleitung,” *GedA*, XIII, 142f. und “Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie,” *GedA*, XVII, 231ff. – S. zu Goethes Naturphilosophie und zur Methodik der Goetheschen Naturwissenschaft: Alfred Schmitt, *Goethes herrlich leuchtende Natur: Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*, Edition Akzente (1984); Dorothea Kuhn, *Typus und Morphologie*; Hartmut Böhme, “Lebendige Natur – Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe,” *DVjs*, 60 (1986), 249–273.

⁸⁴ Daß sich im Goetheschen Denken der Begriff des “Typus” – vermittelt über die Idee der Urbildlichkeit – auch auf die einzelnen, aus dem Typus durch Metamorphose hervorgegangenen species beziehen kann, das zeigt die Rede vom “Urpferd” im Parthenongiebel.

dungen gattungs- und weiter auch artspezifisch generiert und organisiert, der diesen "innerliche Wahrheit und Notwendigkeit"⁸⁵ mitteilt. Dieser ist aber auch eine Grenze der Mannigfaltigkeit, allein so erklärt sich die Abgeschlossenheit der Gattungen gegeneinander wie auch die eines kanonischen "Kreis(es)" in bezug auf die Darstellung eines Wesens.⁸⁶

Bezieht man dieses Verhältnis der "Charaktere" und des "Ideals" auf das "symbolische" Werk, dann erklärt sich die – eben über die "Charaktere" vermittelte – "symbolische" Beziehung des schönen Gegenstands zum "Ideal." Der schöne Gegenstand ist aufgrund seiner reineren Ausprägung der "Charaktere" gleichsam durchsichtig auf das in ihm anwesende "Ideal." Doch gibt der schöne Gegenstand nicht eine unmittelbare Ansicht des Ideals, der Idee, des "Typus." Dies deshalb nicht, weil er den Typus nur in einem "Hauptcharakter" geben und weil er ihn als beschränktes Einzelnes unmöglich in seiner produktiven Inbegrifflichkeit vorstellen kann. Der "Typus," das "Ideal," ist mit dem ästhetischen Gegenstand in "symbolischer" Beziehung verschränkt. Einerseits ist der Gegenstand als Produkt des "Typus" dessen Erscheinung, andererseits ist er als Produkt von seinem Prinzip unendlich verschieden. Der methodische Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Erkenntnis des "Typus" ist die Totalität der empirischen Konkreta, da allein sie als *natura naturata* einen Zugang zur bildenden "Idee" der *natura naturans* darstellen. Ausgehend von der Erfahrung der Einzelnen bildet die Naturerkenntnis eine "Idee," die dann – im ästhetischen Zusammenhang – als "Ideal" der Werke fungiert.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.⁸⁷

Die Pointe des "symbolischen" Werks bei Goethe läßt sich noch genauer fassen, wenn man es mit der "Verwesentlichung" des ästhetischen Gegenstandes bei Moritz vergleicht. Diese meint die Verwesentlichung der äußeren Form (der "Oberfläche")⁸⁸ zum Ausdrucksmedium des Namens, so daß der ästhetische Gegenstand sein inneres Wesen rein zur äußeren Vorstellung bringen kann. Diese Konzeption führt letztlich zu der Spannung zwischen der kosmologischen Dimension des Werks, die dieses qua harmonischer, ganzer Form als Inbild des Kosmos in "verjüngtem Maaßstabe" begreift, und dem ästhetischen Gegenstand

⁸⁵ Goethe, *Italienische Reise*, *GedA*, XI, 353.

⁸⁶ Hinzuweisen ist auf die Nähe des Goetheschen "Ideals" zu den Kantischen Begriffen des "Schemas" (*Kritik der reinen Vernunft*, B 176ff.; vgl. insbesondere Goethe, *Italienische Reise*, *GedA*, XI, 291) und der "Normalidee" (*Kritik der Urteilskraft*, B 58f.).

⁸⁷ Goethe, "Maximen und Reflexionen," Nr. 1113, *GedA*, IX, 639; vgl. auch zum "idealen" Naturbegriff der Kunst: "Maximen und Reflexionen," Nr. 1071, *GedA*, IX, 634.

⁸⁸ S. zu Goethes Begriff der "Oberfläche": "Propyläen Einleitung," *GedA*, XIII, 142; "Diderots Versuch über die Malerei," *GedA*, XIII, 210.

in seiner Wesenhaftigkeit. Es kommt damit zur Ablösung der schönen Form vom sich-bedeutenden Gegenstand. – Goethe dagegen gelingt es mit seinem “symbolischen,” genauer symbolisch-idealen Werk, den ästhetischen Gegenstand vermittelt über die Beziehung der “Charaktere” auf das “Ideal” direkter an die kosmologische Dimension, an die bildende *natura naturans*, zu binden. Der Künstler, das “Genie” als Teil der “bildenden Natur”⁸⁹ schafft nach dem Gesetz der Natur (den “Typen”). Und eben aufgrund dieser natürlichen Gesetzmäßigkeit, die im symbolischen Bezug die schönen Gegenstände reiner, idealer, typischer als die empirischen machen soll, eignet dem “symbolischen” Gegenstand überhaupt Schönheit, d. i. Notwendigkeit des Gehalts und Organizität der Form. Das aber bedeutet, Goethe konstruiert die Autonomie und die ideale Würde der Kunst ausgehend von einer “symbolischen” Gegenständlichkeit.

Der ganze Begründungszusammenhang der “symbolischen” Kunst zeigt, daß es Goethes Klassizismus um eine naturwissenschaftlich fundierte Neubegründung eines Ideal-Realismus geht,⁹⁰ als dessen erste, “naive” Vertreter er die antiken Griechen ansieht. Dieser Ideal-Realismus zeichnet sich durch die “symbolische” Dimension der Werke aus, deren Gegenstände – analog den “Urphänomenen” in der wissenschaftlichen Methodik⁹¹ – reiner auf den als “Ideal” fungierenden “Typus” verweisen sollen.

Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet; sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken.⁹²

Allein die Goethesche Anstrengung, die Kunstautonomie objektiv über ein Prinzip der Gegenständlichkeit, das auch die Form-Seite des Werks mit umfaßt, zu begründen, scheitert. Ein Indiz hierfür ist die in der zu Beginn zitierten Passage aus “Über Laokoon” feststellbare Verschiebung des “Ideals” hin zu einem bloß Allgemeinen wie zum “höchsten darzustellenden Moment”⁹³ und seine mißverständliche Rede von einer “idealen Welt,” die sich nur auf die autonome Sphäre der Kunst zu beziehen scheint; ein weiteres ist Goethes Rückgriff auf den rhapsodischen Begriffsapparat des traditionellen Klassizismus, der

⁸⁹ Interessanterweise findet sich auch dieser Begriff schon bei Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, KS, I, 6.

⁹⁰ Vgl. dazu: Walter Benjamin, “Enzyklopädieartikel Goethe,” *Gesammelte Schriften*, hrsg. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. II. 2 (1977), 719f.

⁹¹ S. Goethe, “Maximen und Reflexionen,” Nr. 1369, *GedA*, IX, 672; vgl. zum “Urphänomen”: Schmitt, *Goethes herrlich leuchtende Natur*, S. 45ff.

⁹² Goethe, “Propyläen Einleitung,” *GedA*, XIII, 143.

⁹³ Erkennbar ist hier die Adaption der Lessingschen Theorie des “fruchtbaren Augenblicks” (s. Lessing, *Laokoon*, *Gotthold Ephraim Lessing Werke*, hrsg. H. G. Göpfert, VI, 25f.; vgl. auch Mendelssohn, “Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften,” *Ästhetische Schriften*, S. 185f.).

neben das "Ideal" – das eigentlich als Prinzip der Gegenständlichkeit und der Form⁹⁴ eine Differenz zwischen beiden nicht kennt – subjektive Schönheitsgesetze: "Anmut" und "Schönheit" setzt. – Von einem Scheitern der Anstrengung zu sprechen meint aber noch mehr als den Hinweis auf eine Desintegration von Form und Gegenstand auch bei Goethe, es meint auch, daß Goethes Kunsttheorie selbst an der naturalistischen, also die ideale Gegenständlichkeit aufhebenden historischen Tendenz teilnimmt. In diesem Zusammenhang sind seine Forderung nach der Lebendigkeit der Figuren, die auf eine scheinbare Bewegtheit, damit auf eine naturalistische Wahrheit der Darstellung hinausläuft, ebenso anzuführen wie sein Stilbegriff, der sich von der traditionellen "idealen" Gegenstands- und Gattungshierarchie ablöst und für alle Gattungen verfügbar wird.⁹⁵ Eng verbunden hiermit ist ein Drittes, nämlich die Aufwertung der Zeichnung, die Goethe vorzüglich "symbolisch" nennt;⁹⁶ Konsequenz dieser Aufwertung ist nicht zuletzt das Verfahren der Weimarer Kunstfreunde, bei ihren Preisaufgaben eingesandte Bildentwürfe, also Vorstufen der Bilder, zu beurteilen.⁹⁷

Der zentrale Aspekt aber, der im Zusammenhang einer inneren Affinität der Kunsttheorie Goethes zum Naturalismus anzusprechen ist, besteht in der schwierigen Abgrenzung der "einfachen Nachahmung" vom "Stil." Sie bestimmt Goethe wohl dazu, "Anmut," "Schönheit" und "Kunstregeln" als eigenständige Gesetze in seiner Kunsttheorie zu thematisieren.⁹⁸ Die Abgrenzung der "einfachen Nachahmung" vom "Stil" ist aber deshalb so schwierig, weil seine Theorie von der naturwissenschaftlichen Durchdringung der Erscheinungswelt ausgeht. Dadurch bleibt das "Ideal" an die konkreten Einzelnen gebunden,

⁹⁴ So allein läßt sich die Bindung der *electio* an die Natur bei Goethe verstehen (vgl. Goethe, "Maximen und Reflexionen," Nr. 1073, *GedA*, IX, 635).

⁹⁵ Die Goethesche Begründung der Superiorität und Menschendarstellung mit der organischen Komplexität kann letztlich nicht überzeugen, weil nicht einsichtig ist, wie ein bloß natürliches Prinzip über die Bildwürde entscheiden können soll (vgl. zu dieser Begründung Goethes Argument, das die Vollkommenheit eines Lebewesens identifiziert mit der Organisation vielfältiger Glieder: "Bildung und Umbildung," *GedA*, XVII, 15). Es zeigt sich aber gerade hieran, daß so etwas wie eine Gegenstands- und Gattungshierarchie in dem Moment, in dem sie sich nicht mehr auf ethische Gehalte bezieht, haltlos wird. Moritz und Herder entgehen diesem Problem, insofern sie den Ausdruck der menschlichen "Körperschönheit" mit der "Humanität" identifizieren.

⁹⁶ S. zu Goethes Verständnis der symbolischen Zeichnung: Busch, *Die notwendige Arabeske*, S. 310ff.

⁹⁷ S. zur Autonomisierung der Skizze und des Kartons: Busch, *Die notwendige Arabeske*, S. 256ff., S. 306ff., vor allem S. 323.

⁹⁸ Goethe, "Über Laokoon," *GedA*, XIII, 163. – Ein weiteres Motiv, das sich in der Ansetzung des "Maßes," der "Anmut" etc. zum Ausdruck bringt, ist das der Absicherung der Kunstautonomie gegen eine – durch Goethes eigene Theorie provozierte – Identifizierung der Kunstwerke mit Naturwerken, gegen eine Konfundierung der Kunst und der Natur (vgl. Goethe, "Wahrheit und Wahrscheinlichkeit," *GedA*, XIII, 180f., "Diderots Versuch über die Malerei," *GedA*, XIII, 206ff.).

wodurch wiederum jedes Einzelne beziehbar ist auf das "Ideal"; jedes Einzelne ist also – aufgrund seiner genetischen Abhängigkeit vom produktiven "Typus" – "symbolisch." – Gegen diese Argumentation mag man nun mit Goethe einwenden wollen, die Kunst beschäftige sich eben mit den Gegenständen, deren Bildung eine größere Allgemeinheit aufweise und dementsprechend sei das kontingente Einzelne doch ausgeschlossen. Allein es stellt sich hier eine neue Schwierigkeit ein. Goethes Theorie kennt einen positiven Begriff einer "bedeutenden" Individualität, also einer weiteren Bezeichnung der "Hauptcharaktere" des "Typus." Diese positive Individualität meint gegenüber dem idealen Bedeuten des "Symbolischen" ein anderes, ein Sich-Bedeuten des Einzelgegenstandes, und sie führt einen Begriff des "Charakteristischen" ein – wobei auch dieser sich zum Ausdruck bringt durch das bedeutende "Abweichen" der Teile "in Gestalt und Wirkung" vom Allgemeinen.⁹⁹ Dieser Begriff des "Charakteristischen" bedeutet aber letztlich die ästhetische Lizenz der "Einfachen Nachahmung," also des empirischen Gegenstandes, für den "Stil." Gehen nun die "Einfache Nachahmung" und der "Stil" ineinander über: dergestalt, daß die "einfache Nachahmung" über die Verallgemeinerung zum "Stil," dieser durch Individualisierung zur "einfachen Nachahmung" wird, so verfehlt die Kunsttheorie ihre eigene Absicht, die autonome Würde der Kunst in einer idealen Substantialität anzusetzen: alles wird bildwürdig.

⁹⁹ Damit nähert sich Goethe wieder dem Herderschen Begriff des "Charakteristischen," der dem "Ausdruck" verpflichtet ist (vgl. dazu Herder, "Plastik," SW, VIII, 56).