

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Didi-Huberman, Georges
Das Nachleben der Bilder

Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg
Aus dem Französischen von Michael Bischoff Mit zahlreichen Abbildungen

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2287
978-3-518-29887-9

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2287

Wie kann man ein Bild verstehen? Indem man die Erinnerung und das Gedächtnis befragt, die in einem Bild am Werk sind, das »Nachleben«, so die Antwort Georges Didi-Hubermans. Er nähert sich dem Phantomcharakter der Bilder im Anschluss an Aby Warburg, der das »Nachleben« der Bilder zum zentralen Motiv einer anthropologischen Erforschung der westlichen Kunst gemacht hat. Didi-Huberman untersucht dieses Motiv im Hinblick auf seine Logik, seine Quellen und seine philosophischen Hintergrundannahmen. Indem er Warburg mit Jacob Burckhardt, Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud ins Gespräch bringt, zeigt er das paradoxe Leben der Bilder zwischen Zeitgebundenheit und Ewigkeit.

Georges Didi-Huberman ist Philosoph und Kunsthistoriker. Er lehrt an der École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris. Für sein Werk erhielt er zahlreiche Auszeichnungen, u. a. den Theodor-W.-Adorno-Preis der Stadt Frankfurt am Main.

Georges Didi-Huberman

Das Nachleben der Bilder

Kunstgeschichte und Phantomzeit
nach Aby Warburg

Aus dem Französischen von
Michael Bischoff

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe:
*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon
Aby Warburg* © 2002 by Les Editions de Minuit

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Unterstützung
des französischen Ministeriums für Kultur – Centre National
du Livre und der Maison des sciences de l'homme.
Ouvrage publié avec le concours du Ministère français chargé
de la culture – Centre National du Livre et
la Maison des sciences de l'homme.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2287
Erste Auflage 2019
© der deutschen Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2010
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlag nach Entwürfen
von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-29887-9

Inhalt

Erster Teil: *Phantombild*

Das Nachleben der Formen und die Unreinheit der Zeit

Kunst stirbt, Kunst wird wiedergeboren: Geschichte beginnt von neuem (von Vasari zu Winckelmann)	11
Warburg – unser Phantom	30
Die Formen überleben: Die Geschichte öffnet sich	39
Nachleben oder Anthropologie der Zeit: Warburg und Tylor	57
Schicksale des Evolutionismus, Heterochronien	68
Renaissance und Unreinheit der Zeit: Warburg und Burckhardt	79
Lebensfähige Reste: Das Nachleben läßt Geschichte anachronistisch werden	92
Der Exorzismus des Nachlebens: Gombrich und Panofsky	102
Geschichtliches Leben: Formen, Kräfte und Unbewußtes der Zeit	116

Zweiter Teil: *Pathosbild*

Bruchlinien und Intensitätsformeln

Seismographie der bewegten Zeiten	131
Zeitlinie: Der Historiker wandelt an Abgründen	140
Die Tragödie der Kultur: Warburg und Nietzsche	157
Plastizität des Werdens und geschichtliche Brüche	172
Dynamogramm oder der Kreislauf der Gegenzeiten	188
Feld und Vehikel der Bewegungen des Nachlebens: Die Pathosformel	212
Auf der Suche nach den primitiven Formeln	225

Erinnerungsgebärden, Umkehrverschiebungen:	
Warburg und Darwin	248
Choreographie der Intensitäten: Nymphe, Begehren, Streit	275

Dritter Teil: *Symptombild* Bewegte Fossilien und Erinnerungsmontage

Die Perspektive des Symptoms: von Warburg zu Freud	301
Dialektik des Monstrums oder Verrenkung als Modell	314
Auch Bilder leiden unter Reminiszenzen	339
Wirbel, Wiederholungen, Verdrängung und Rückschläge ..	348
Leitfossil oder Tanz der begraben Zeiten	370
Warburg bei Binswanger: Konstruktionen im Wahnsinn ...	400
Nachfühlung oder Erkenntnis durch Verleibung	431
Von der Einfühlung zum Symbol: Vischer, Carlyle, Vignoli	457
Symptomkräfte und symbolische Formen:	
Warburg und Cassirer?	477
Die <i>Mnemosyne</i> -Montage:	
Tafeln, Raketen, Details, Intervalle	499
Epilog des Perlentauchers	560
 Bibliographische Notiz	 571
Bibliographie	573
Liste der Abbildungen	636
Namenregister	644

*Full fathom five thy father lies,
Of his bones are coral made:
Those are pearls that were his eyes.
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange ...*

Fünf Faden tief liegt Vater dein.
Sein Gebein wird zu Korallen,
Perlen sind die Augen sein.
Nichts an ihm, das soll verfallen,
Das nicht wandelt Meereshut
In ein reich und seltnes Gut.

W. Shakespeare
Der Sturm I.2 (übers. von F. W. Schlegel)

Vom Einfluss der Antike.
Diese Geschichte ist märchenhaft
to vertellen.
Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene.

A. Warburg
Mnemosyne. Grundbegriffe II (2. Juli 1929), S. 3.

Erster Teil: *Phantombild*
Das Nachleben der Formen und
die Unreinheit der Zeit

Kunst stirbt, Kunst wird wiedergeboren: Geschichte beginnt von neuem

(von Vasari zu Winckelmann)

Man kann sich fragen, ob die Kunstgeschichte wirklich irgendwann einmal »geboren« wurde. Zumindest werden wir sagen dürfen, daß sie nicht nur ein- oder zweimal zu genau bestimm-
baren Zeitpunkten im Kontinuum der Zeit geboren wurde. Jenseits des Jahrs 77 und des Widmungsschreibens zur *Naturgeschichte* Plinius' des Älteren zeichnet sich bekanntlich bereits eine ganze Tradition griechischer Geschichtsschreibung ab.¹ Jenseits des Jahrs 1550 und der Widmung der *Lebensbeschreibungen* von Vasari zeigt und verfestigt sich in ähnlicher Weise eine ganze Tradition von Chroniken oder Elogen auf die *uomini illustri* einer Stadt wie Florenz.²

Wagen wir immerhin folgende These: Der geschichtliche Diskurs wird nie »geboren«. Er beginnt immer wieder aufs neue. Und immer wieder beginnt auch die sogenannte Kunstgeschichte aufs neue. Und zwar, wie es scheint, immer dann, wenn der Eindruck entsteht, ihr Gegenstand sei tot – und erlebe gleichsam seine Wiedergeburt. Genau das geschieht im 16. Jahrhundert, als Vasari sein historisches und ästhetisches Projekt mit der Feststellung beginnt, daß die antike Kunst tot sei: *voracità del tempo*, schreibt er im *proemio* seines Buches, bevor er das Mittelalter als den Hauptschuldigen an diesem Vergessen ausmacht. Doch wie hinlänglich bekannt, soll dieser Tod auf wundersame Weise »überwunden« und aufgehoben worden sein durch einen langen Prozeß der *rinascita*, der in groben Zügen mit Giotto beginnt und seinen Höhepunkt in Michelangelo findet, dem großen Ge-

1 Siehe Plinius der Ältere, Bd. 35, S. 7-27 (»Einführung« des Übersetzers).

2 Siehe J. von Schlosser 1924b, S. 121-131 und 191-201; R. Krautheimer 1929, S. 49-63; G. Tanturli 1976, S. 275-298.



Abb. 1: Giorgio Vasari, Frontispiz zu *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568. Holzschnitt (Ausschnitt).

nie dieser Wiedererinnerung oder Wiederauferstehung.³ Von da an – seit dieser Wiedergeburt, die ihrerseits aus einer Trauer hervorging – scheint es etwas zu geben, das man Kunstgeschichte nennt (Abb. 1).⁴

Zwei Jahrhunderte später beginnt alles von neuem (mit eini-

3 G. Vasari 1550-1568, Bd. 1, S. *39-*54.

4 Siehe G. Didi-Huberman 1990a, S. 65-103 (dt. S. 61-92).

gen wesentlichen Unterschieden natürlich). In einem Kontext, den nun nicht mehr die »humanistische« Renaissance, sondern die »neoklassizistische« Restauration bildet, *erfindet Winckelmann die Kunstgeschichte* (Abb. 2). Wohlgermerkt: die Kunstgeschichte im modernen Sinne des Wortes »Geschichte«. Die Kunstgeschichte, die von jenem Zeitalter der Aufklärung und bald schon von jenem Zeitalter der großen Systeme – vor allem des Hegelianismus – ausgeht, in dem Foucault die beiden zusammengehörigen epistemologischen Prinzipien der *Analogie* und der *Folge* am Werk sieht, wobei die Phänomene systematisch nach ihren Ähnlichkeiten betrachtet und diese Ähnlichkeiten als »festgelegte und fixierte Formen einer Folge« interpretiert werden, »die von Analogie zu Analogie vorwärtsschreitet«.⁵ Winckelmann – den Foucault leider nicht behandelt – stünde damit auf dem Gebiet der Kultur und der Schönheit für die epistemologische Wende eines kunstbezogenen Denkens im – echten, bereits »wissenschaftlichen« – Zeitalter der *Geschichte*.⁶

Die Geschichte, um die es hier geht, ist schon modern und insofern bereits wissenschaftlich, als sie über die bloße *Chronik* nach Art von Plinius oder Vasari hinausgeht. Sie zielt auf etwas Fundamentaleres, das Quatremère de Quincy in seiner Eloge auf Winckelmann sehr richtig als *Analyse der Zeiten* bezeichnen wird:

Der gelehrte Winckelmann ist der erste, der den wahren Beobachtungsgeist in dieß Studium brachte; der erste, der es sich einfallen ließ, das Alterthum zu zergliedern, die Zeiten, Völker, Schulen, Manieren und die Nuancen derselben zu analysiren; der erste, der den Weg brach, und Meßstangen auf diesen unbekannten Landstrich aufsteckte; der erste, der durch Classificirung der Epochen die Geschichte der Denkmäler gegeneinander hielt und die Denkmäler

5 M. Foucault 1966, S. 230 (dt. S. 270-271).

6 Siehe C. Justi 1898; W. Waetzoldt 1921, Bd. 1, S. 51-73; W. Ernst 1984, S. 255-260; H. von Einem 1986, S. 315-326; H. C. Seeba 1986, S. 299-323; F. Haskell 1991, S. 61-70; J. R. Manton 1991, S. 127-142; A. Potts 1994, S. 8 *et passim*; É. Décultot 2000.

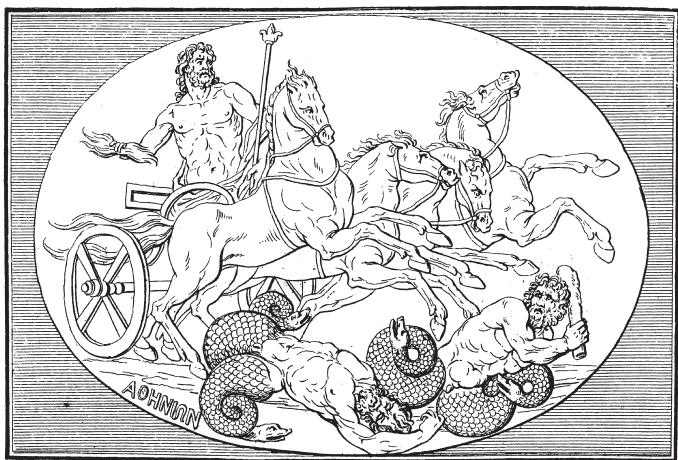


Abb. 2: Johann J. Winckelmann, Frontispiz zur *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Bd. II, Dresden 1764.

untereinander verglich, sichere Charactere, Grundsätze der Critick und eine Methode entdeckte, die, durch Berichtigung einer Menge von Irrthümern, die Entdeckung einer Menge von Wahrheiten vorbereitete. Da er endlich von der Analyse zur Synthese zurückkam, glückte es ihm, aus einem Haufen von Trümmern einen Körper zu schaffen.⁷

Das Bild ist aufschlußreich. Während Boden und Untergrund Italiens und Griechenlands immer noch voller »Trümmer« stecken, veröffentlicht Winckelmann 1764 ein Buch, seine große *Geschichte der Kunst im Altertum*, das aus all diesen zerstreuten Gliedern, wie Quatremère es ausdrückt, einen »Körper« macht. Einen Körper: eine organische Vereinigung von Objekten, deren Anatomie und Physiologie gleichsam die Vereinigung der Kunststile und ihres biologische Funktionsgesetzes, also ihrer Evolution, darstellt. Und zugleich ein *Korpus*: einen Wissensbestand und ein *Organon* der Prinzipien. Also ein »Lehrgebäude«. Danach erfindet Winckelmann die Kunstgeschichte, indem er

⁷ A. C. Quatremère de Quincy 1796, S. 103 (dt. S. 17).

über die bloße Neugier der Altertumskundler hinaus so etwas wie eine *historische Methode* konstruiert.⁸

In Zukunft begnügt der Kunsthistoriker sich nicht mehr mit dem Sammeln und Bewundern seiner Objekte. Er zerlegt und analysiert nun, wie Quatremère sagt, er läßt seine Beobachtungsgabe und seinen kritischen Geist spielen, er klassifiziert und vergleicht, er kehrt »von der Analyse zur Synthese« zurück, um »sichere Charactere« zu entdecken, die jeder *Analogie* das Gesetz ihrer *Folge* gibt. Auf diese Weise konstituiert sich die Kunstgeschichte als ein »Körper«, als methodisches Wissen, als echte »Analyse der Zeiten«.

Die meisten Kommentatoren sind sich des methodischen Aspekts dieser Konstitution, ihres Charakters als Lehrgebäude, durchaus bewußt. Winckelmann begründet eine Kunstgeschichte weniger durch seine Entdeckungen als durch seine Konstruktionen. Es wäre unzureichend, auf den »ästhetischen Kritiker«, als der Winckelmann sich in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* erweist, den »Historiker« folgen zu lassen, zu dem er in der *Geschichte der Kunst im Altertum* wird.⁹ Die in der Aufklärung aufgebrochene »Krise der Ästhetik« wirkt ohne Zweifel bis hinein in die Art und Weise, wie Winckelmann sein archäologisches Grundlagenmaterial sammelt.¹⁰

In den Exegesen dieses Werkes spürt man außerdem eine gewisse theoretische Verlegenheit angesichts des Widerspruchs, der angeblich zwischen dem Begründer einer *Geschichte* und dem Verfechter einer ästhetischen *Doktrin* besteht. Es reicht

8 Siehe J. J. Winckelmann 1764, S. 9-22. Dort geißelt er die »allgemeinen Lobsprüche« der Ästheten und die »falschen Gründe« der Altertumsforscher, die ihm vorausgegangen sind. Zu den – durchaus komplexeren – Beziehungen zwischen dieser gerade entstehenden Archäologie und der Praxis der Altertumsforscher siehe A. Momigliano 1950, S. 67-106 (dt. S. 79-107); M. Käfer 1986, S. 46-49; M. Fancelli 1993; A. Schnapp 1993, S. 313-333.

9 Siehe S. Howard 1990, S. 162-174.

10 Siehe G. Morpurgo-Tagliabue 1994, S. 77-92, und M. Espagne 1995, S. 143-158, der zu Recht auf den literarischen, also sprachlichen – wie auch ästhetischen – Charakter dieser Konstitution verweist.

nicht, hier lediglich zu sagen, dieser Widerspruch sei »nur allzu offensichtlich«. ¹¹ Vielmehr muß man sagen, daß er konstitutiv ist. Wie Alex Potts gezeigt hat, begründet die *Geschichte der Kunst im Altertum* die moderne Sicht auf das Wissen bezüglich der bildenden Kunst nur über eine Reihe von Paradoxien, in denen die historische Perspektive unentwirrbar mit »Ewigkeitspostulaten« verwoben ist. Umgekehrt werden die allgemeinen Aussagen durch ihre Historisierung ständig untergraben. ¹² Durch diese Widersprüche verliert das historische Unternehmen keineswegs seine Legitimation – das könnte nur ein positivistischer oder naiver Historiker glauben, nach dessen Vorstellung die Voraussetzungen einer Geschichte allein in deren Forschungsobjekten liegen. Vielmehr sind sie buchstäblich grundlegend dafür.

Wie sollen wir diese Grundlage aus Paradoxien verstehen? Mir scheint es unzureichend und sogar unmöglich, bei Winckelmann »Intelligibilitätsebenen« so unterschiedlicher Art zu unterscheiden, daß sie am Ende zu einem einzigen polaren Widerspruch führten: zwischen der ästhetischen Doktrin oder der zeitlosen Norm auf der einen, der historischen Praxis oder einer »Analyse der Zeiten« auf der anderen Seite. Nähme man diese Teilung wörtlich, würde schon der Ausdruck »Kunstgeschichte« letztlich unverständlich. Zumindest müßte der Ausdruck äußerst problematisch erscheinen. Auf welchen Kunstbegriff greift er zurück, wenn es darum geht, Geschichte zu betreiben? Und auf welchen Geschichtsbegriff greift er zurück, wenn es darum geht, ihn auf Kunstwerke anzuwenden? Das Problem ist schwierig, weil hier alles miteinander zusammenhängt. Wer sich für ein Element entscheidet, muß auch alle anderen übernehmen. Es gibt keine Kunstgeschichte ohne eine Geschichtsphilosophie – so spontan und unausgesprochen sie sein mag – und ohne eine Entscheidung für bestimmte *Zeitmodelle*. Es gibt

¹¹ É. Pommier 1994, S. 11 und 22.

¹² A Potts 1994, S. 21-22 und 31-32; ders. 1982, S. 377-407. Einen weiteren Ansatz zu dieser »Teilung« bietet W. Davis 1993, S. 257-265.

keine Kunstgeschichte ohne eine Philosophie der Kunst und ohne eine Entscheidung für bestimmte *ästhetische Modelle*. Wir müssen zu klären versuchen, wie diese beiden Arten von Modellen bei Winckelmann zusammenwirken. So gelingt es uns vielleicht, die Widmung besser zu verstehen, die er ans Ende seiner Vorrede zur *Geschichte der Kunst im Altertum* setzte – »Diese Geschichte der Kunst widme ich der Kunst und der Zeit« – und die angesichts ihres nahezu tautologischen Charakters für den Leser etwas Geheimnisvolles hat.¹³

*

Bücher werden oft Toten gewidmet. Winckelmann widmete seine Geschichte der Kunst zunächst der antiken Kunst, weil sie in seinen Augen seit langer Zeit tot war. Und er widmete sein Buch der Zeit, weil der Historiker in seinen Augen in der Zeit zurückgeht zu den vergangenem, also toten Dingen. Aber was geschieht am anderen Ende des Buchs, nach mehreren hundert Seiten, auf denen er uns die antike Kunst in Erinnerung gerufen, sie im psychischen Sinne rekonstruiert und als erzählte Geschichte wieder vor Augen geführt hat? Gleichsam eine Rückwendung zum Gefühl eines unwiederbringlichen Verlustes und zu einem schrecklichen Verdacht: Sind die Dinge, deren Geschichte gerade erzählt worden ist, nicht bloß das Ergebnis einer gespenstischen Täuschung, so daß dieses Gefühl oder gar der Verlust selbst uns nur genarrt haben?

Ich bin in der Geschichte der Kunst schon über ihre Grenzen gegangen, und ungeachtet mir bei Betrachtung des Untergangs derselben fast zumute gewesen ist wie demjenigen, der in Beschreibung der Geschichte seines Vaterlandes die Zerstörung desselben, die er selbst erlebt hat, berühren müßte, so konnte ich mich dennoch nicht enthalten, dem Schicksale der Werke der Kunst, so weit mein Auge ging, nachzusehen. So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit

¹³ Siehe É. Pommier 1994, S. 27-28.

betrübten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben. Es geht uns hier vielmals wie Leuten, die Gespenster kennen wollen und zu sehen glauben, wo nichts ist.¹⁴

Eine radikale, gerade auch in ihrer Schönheit und Poesie furchterregende Passage. Wenn die Kunstgeschichte mit dieser Passage aufs neue beginnt, definiert sie ihren Gegenstand als ein abgestorbenes, verschwundenes, begrabenes Objekt. Die antike Kunst – die absolut schöne Kunst – glänzt damit bei ihrem ersten modernen Historiker durch eine »kategorische Abwesenheit«.¹⁵ Selbst die Griechen, so glaubt zumindest Winckelmann, haben keine »lebendige« Geschichte ihrer Kunst betrieben. Diese Geschichte beginnt erst wieder und enthüllt erstmals ihre Notwendigkeit in dem Augenblick, da ihr Gegenstand als toter Gegenstand gedacht wird. Solch eine Geschichte wird deshalb als Trauerarbeit erlebt (die Geschichte der Kunst des Altertums als Trauerarbeit an der antiken Kunst) und als hoffnungslose Beschwörung von Verlorenem. Um es ganz deutlich zu sagen: Die Gespenster, von denen Winckelmann spricht, werden niemals als – noch – handelnde Mächte herbeizitiert oder auch nur angerufen. Sie werden lediglich als vergangene Mächte beschworen. Ihnen entspricht nichts, was aktuell da wäre (»wo nichts ist«). Sie sind nur eine optische Täuschung, nur erlebte Trauer. Ihre Existenz (und sei es als Gespenster), ihr Nachleben oder ihre Wiederkehr werden schlicht nicht ins Auge gefaßt.

Das also wäre der moderne Historiker: Er beschwört die Vergangenheit und trauert um den endgültigen Verlust. Er glaubt nicht an Gespenster (schon bald, in der Strömung des 19. Jahrhunderts, wird er nur nach an »Fakten« glauben). Er ist Pessimist

¹⁴ J. J. Winckelmann 1764, S. 393.

¹⁵ A. Potts 1991, S. 11 (in der dt. Übers. »kategorische Ferne«).

und benutzt oft den Ausdruck »Untergang«. Tatsächlich scheint sein gesamtes Unternehmen um das Zeitschema von *Größe und Verfall* zentriert.¹⁶ Ohne Zweifel müßte man Winckelmanns Unternehmen in den Kontext eines für das 18. Jahrhundert typischen »Geschichtspessimismus« stellen.¹⁷ Zumindest sei angemerkt, daß Winckelmanns Ideen auf dem Gebiet der Ästhetik die Anregung zu zahllosen nostalgischen Schriften über den »Verfall der Künste« und den »revolutionären Vandalismus« gaben, den die schrittweise Zerstörung der antiken Meisterwerke darstellte.¹⁸ Das Zeitmodell *Größe und Verfall* erweist sich als so treffend, daß es noch die Definition der Kunstgeschichte prägte, wie man sie zum Beispiel in der *Real-Encyclopädie* des Brockhaus-Verlags findet: »Kunstgeschichte. Die Darstellung des Ursprungs, der Entwicklung, des Aufschwungs und des Verfalls der schönen Kunstform.«¹⁹ Winckelmann hatte nichts anderes gesagt:

Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben ... lehren.²⁰

Diesem Zeitschema entsprechen bei genauerem Hinsehen zwei verschiedene theoretische Modelle. Das erste ist ein *natürliches*, insbesondere biologisches Modell. In Winckelmanns Satz ist »Wachstum« im Sinne pflanzlichen oder tierischen Wachstums zu verstehen, und auch der Ausdruck »Veränderung« erhält die für den Gedanken der »Mutation« typisch vitalistische Konnotation. Was Winckelmann unter *Kunstgeschichte* versteht, ist also nicht weit entfernt von einer *Naturgeschichte*. Wir wissen, daß er mit Sicherheit die von Plinius, aber auch die von Buffon gelesen hat, außerdem die physiologische Abhandlung von J. G. Krüger

16 Ders. 1994, S. 8 und 50-54.

17 Siehe H. Vyverberg 1958.

18 Siehe P.-T. Dechazelle 1834.

19 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* (8. Aufl. 1833), zit. n. H. Dilly 1979, S. 80.

20 J. J. Winckelmann 1764, S. 9.

und das medizinische Lehrbuch von Allen. Und wie wir aus einem Brief vom Dezember 1763 wissen, hatte er die Absicht, von der Erforschung der Kunst zur Erforschung der Natur überzugehen.²¹ Aus alledem dürfte Winckelmann ein Verständnis von Geschichtswissenschaft entwickelt haben, das sich nicht nur an den Problemen einer typisierenden Klassifikation in der Epistemologie der Aufklärung orientierte, sondern auch an einem offenkundig biomorphen Zeitschema, das den Bogen zwischen Fortschritt und Niedergang, Geburt und Verfall, Leben und Tod spannte.

Die zweite Seite dieser theoretischen Konfiguration ist besser bekannt. Es handelt sich um ein ideales, insbesondere metaphysisches Modell. Dieses Modell paßte besonders gut zur »kategorischen Abwesenheit« seines Objekts. Man denke an Solons berühmte Formel des *to ti ên einai*, des »Wasseins« oder der »Quiddität«, von der Aristoteles berichtet, wonach man die Wahrheit über etwas erst zu sagen vermag, wenn es tot ist.²² In diesem Sinne könnten wir sagen, erst das Verschwinden der antiken Kunst eröffne dem historischen Diskurs die Möglichkeit, deren höchstes »Wassein« zu benennen. Nach Winckelmann beschränkt sich die Kunstgeschichte also weder auf Beschreibung noch auf Klassifizierung, noch auf Datierung. Wo Quatremère de Quincy lediglich eine Rückkehr »von der Analyse zur Synthese« erblickt, radikalisiert Winckelmann seine Position in philosophischer Hinsicht: Die »Geschichte der Kunst« sei so zu schreiben, daß schließlich das »Wesen der Kunst« erkennbar werde.

Die Geschichte der Kunst des Altertums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben, sondern ich nehme das Wort *Geschichte* in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. [...] Der Zweite Teil enthält die Geschichte der Kunst

21 Siehe W. Lepenies 1986, S. 221-237; É. Pommier 1994, S. 14-15; B. Vouilloux 1996, S. 384-397.

22 Siehe P. Aubenque 1962, S. 460-176.