

Evidenze e ambiguità
della fisionomia umana

Studi sul XVIII e XIX secolo

a cura e con introduzione di
Elena Agazzi
Manfred Beller



Evidenze e ambiguità della fisionomia umana

Studi sul XVIII e XIX Secolo

a cura e con introduzione

di

Elena Agazzi e Manfred Beller



Il presente volume viene pubblicato con i contributi del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete e del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine dell'Università degli Studi di Bergamo.

© 1998

Mauro Baroni editore, Via Rosmini, 16 * 55049 Viareggio

Tutti i diritti riservati.

Klassizismus und Physiognomik. Aspekte der klassizistischen Körperkonzeption

Das 18. Jahrhundert ist eine Epoche der Hochkonjunktur wie der Umstrukturierung des anthropologischen Wissens auf fast allen Gebieten. Aus den verschiedensten Perspektiven wird der menschliche Leib zum Gegenstand der Erkenntnisbemühung, doch haftet solch intensiver Zuwendung zum Körper im anbrechenden bürgerlichen Zeitalter zugleich etwas Zweifelhafte und moralisch Bedenkliches an. Der Körper ist immer auch der Sitz verbotener Leidenschaften und Begierden, und die Beschäftigung mit ihm muß gut begründet sein, um sich nicht dem Verdacht einer Komplizenschaft mit diesen Regungen auszusetzen. Kaum etwas belegt das latente Mißtrauen gegen den Körper besser als die sexualpädagogische Debatte, die die Epoche überzieht¹. Wenn Michel Foucault mit der These recht hat, das Bürgertum habe sich seit dem 18. Jahrhundert einen "spezifischen Körper" erschaffen², dann gehört zu dieser diskursiven Produktion nicht nur die Verwissenschaftlichung des Körpers, sondern auch die Modellierung, und das heißt zugleich: die moralische Disziplinierung des Blicks auf ihn. An diesem Projekt sind vielerlei Kräfte beteiligt, nicht zuletzt die Physiognomik. Auch der Durchbruch einer neuen Phase des Klassizismus im Deutschland des 18. Jahrhunderts ist, in diesem Kontext betrachtet, nicht allein ein kunsthistorisches, sondern ebenso ein körpergeschichtliches Phänomen.

Winckelmanns epochemachende Statuenbeschreibungen wollen ausdrücklich den Zeitgenossen vorführen, was über die vollkommenen Werke der Alten "zu denken und zu sagen wäre" und "mit was für einem Auge" man die steinernen Körper der Plastik "ansehen müsse"³.

1. Vgl. Ch. BEGEMANN, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1987, S. 44 ff., 208 ff.

2. M. FOUCAULT, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/Main

1977, S. 149.

3. Die *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* wird hier zitiert in der Fassung aus der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* von 1762. Sie ist mit-samt den anderen Fassungen dieses Textes

Unter wirkungsgeschichtlicher Perspektive trägt dieser paradigmatische Ansatz jedoch auch Züge eines Stellvertreterdiskurses. Die Betrachtung der antiken Statuen mit den Augen Winckelmanns trainiert nicht lediglich die ästhetische Urteilskraft, sondern scheint zugleich damit ein Wahrnehmungsmodell anzubieten, das auch am lebendigen Leib zum Einsatz kommt. Der sozusagen 'Winckelmannsche Blick' fällt nun allerdings nicht mehr primär auf den männlichen Körper, sondern auf den weiblichen. Es ist die Literatur, die uns das zeigt, und Goethes *Römische Elegien* (besonders die V. und die XIII.) liefern den wohl frühesten Beleg dafür. Der Marmor der antiken Plastik wird hier erst recht verstanden in seiner Rückführung auf den lebendigen erotischen Leib, der, stillgestellt und erkaltet, in seinem Abbild aufgehoben ist. Umgekehrt aber wird der Leib der Geliebten gleichsam selbst zur Statue: Er kommt allein in Beziehung auf das Kunstwerk in den Blick, wird zum Gegenstand der *ästhetischen* Untersuchung und wandert derart aus dem Bereich der Natur in den der Kunst. Die *Römischen Elegien* entfalten in nuce eine epochentypische Dialektik: Dem Programm einer Wiederbelebung der Antike und einer Belebung des Kunstwerks überhaupt im Blick seines Betrachters – die Gestalt des Pygmalion steht für dieses Konzept ein – korrespondiert und kontrastiert die literarische Tendenz, den lebendigen Leib, und besonders den Leib der Frau, in die kalte und tote Statuarik der antiken Plastik zu verwandeln. Ganze Heerscharen weiblicher Marmorbilder bevölkern die Literatur seit dem späten 18. Jahrhundert und belegen die kulturelle 'Evidenz' jenes Vorgangs, den die *Römischen Elegien* vorführen. Winckelmann und Herder zitierend, zeigt uns Goethes Zyklus freilich nicht einfach einen bestimmten Blick auf den menschlichen Körper, er führt uns zugleich auch die Genese dieses Blicks aus einer neuen Wahrnehmung von *Kunst* heraus vor. In äußerster Prägnanz thematisiert er so die mediale Funktion von Kunst bzw. dem Diskurs über sie für die menschliche Wahrnehmung.

Noch einmal von der Ausrichtung der Winckelmannschen Kunstbetrachtung aufs Ideal und von ihrem ausgeprägten Intellektualismus zu sprechen, könnte zunächst überflüssig scheinen⁴. Die Kunst der Alten geht

abgedruckt in *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hg. von H. PFOTENHAUER, M. BERNAUER und N. MILLER, Frankfurt/Main 1995 (= Bibliothek der Kunstliteratur, hg. von G. BOEHM und N. MILLER, Bd. 2), S. 174-180, hier S. 174, 179. Zitarnachweise nach dieser Ausgabe werden

im folgenden mit Angabe der Sigle FK und der Seitenzahl im Text gegeben. Die Apollo-Beschreibung zitiere ich in der Fassung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764, abgedruckt ebd. S. 165 f.

4. Vgl. dazu den Überblickskommentar von H. PFOTENHAUER in: FK, S. 509 ff.

Winckelmann zufolge über die bloße Nachahmung der Natur hinaus und vollendet diese im Rekurs auf ihr geistiges Urbild: „ihr Urbild war“, wie es in den *Gedancken über die Nachahmung* heißt, „eine blos im Verstande entworfene geistige Natur“⁵. Der Körper, den die Plastik zeigt, ist dementsprechend über irdische Unzulänglichkeiten erhaben und zum Vollkommenen veredelt. Er realisiert mithin einen anthropologischen Fluchtpunkt. „Gehe“, fordert die *Geschichte der Kunst des Alterthums* den Leser anlässlich der Beschreibung des Apollo im Belvedere auf, „gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert“ (FK 165). Und ähnlich heißt es von dem belvederischen Torso, er präsentiere sich als „von den Schlacken der Menschheit gereinigt“ (FK 179). „Schlacken“, „menschliche Dürftigkeit“, bloße „Natur“ einerseits und „unkörperliche Schönheit“, „Geist“ und „Himmlische Natur“ andererseits bilden eine offenkundige Hierarchie, die Winckelmanns Programm bei aller dezidierten Hinwendung zum Körperlichen einen kaum weniger dezidierten Zug der Entwertung des materiellen Körpers verleiht. Darum ist es immer wieder besonders die „Richtigkeit im Contour“ (FK 25), die Winckelmann an den Antiken hervorhebt, denn „Contour“ ist mehr als der bloße Körperumriß, er ist „der höchste Begriff“ des Dargestellten, die äußere „Umschreibung“ als Gefäß des „Geistes“⁶. „Contour“ ist mit anderen Worten „das synthetisierende, vergeistigende, das gemeine Sinnliche veredelnde Prinzip“⁷. Zu den Schlacken und Dürftigkeiten, die Winckelmann im Zeichen von Geist und Idealschönem aus den Statuen zu eskamotieren sucht, gehören besonders die Affekte und Leidenschaften, und in dieser Hinsicht erweist sich Winckelmann vollständig als ein Kind seiner Zeit. Es sind bezeichnenderweise gerade die von Winckelmann kanonisierten Plastiken des Laokoon, des Torso und des Apollo, die die Absenz von Affekt und Leidenschaft in verschiedenen Graden und auf verschiedene Weise versinnlichen. Das zu zeigen, sieht sich Winckelmann auf die Mittel einer Körpersemiotik angewiesen, kann doch allein diese die visuelle

5. In: FK, S. 11-50, hier S. 20.

6. „Der edelste Contour vereinigt oder umschreibet alle Theile der schönsten Natur und der Idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste Begriff in beyden.“ (*Gedancken*, FK 25 f.) „Keine Adern noch Sehnen erhitzen

und regen diesen Körper; sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strohm ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet“. (*Apollo-Beschreibung*, FK 165).

7. H. PFOTENHAUER im Überblickskommentar zu FK, S. 370.

Vermittlung des Geistigen und Seelischen im Sinnfälligen des Körpers begründen.

Mit nur geringer Übertreibung läßt sich behaupten, daß Winckelmanns Kunstbetrachtung „physiognomisch und, mehr noch, pathognomisch organisiert ist⁸. Das erklärt, wie Winckelmann zum vielzitierten, ja gefeierten Gewährsmann in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* werden konnte⁹. Bereits die berühmten programmatischen Sätze aus den *Gedancken*, die die Formel von der „edlen Einfalt“ und der „stillen Größe“ der griechischen Standbilder erläutern, verallgemeinern das Prinzip eines Zeichen-Körpers. Sie unterscheiden Oberfläche und Tiefe, zeigenden leiblichen „Ausdruck“ und gezeigte „Seele“ und schreiben nebenbei Ruhe und Stille stoizistisch als den Normalzustand des Körpers im Gegensatz zu den Leidenschaften fest. „So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele“ (FK 30). Exemplifiziert wird das bekanntlich am Laokoon [Abb. 1]. In dessen Ausdruck sieht Winckelmanns pathognomischer Blick, wie die aus der Tiefe wirkende große Seele den Affekt, das von außen aufgedrungene Leiden bändigt und mäßigt. Wie später für Lichtenberg ist die Körperoberfläche für Winckelmann zunächst *Eindrucksfläche*¹⁰: Die Affekte werden von außen geweckt und manifestieren sich physisch, und gerade im Widerstand gegen solche Bedrängnis gibt die Seele ihre Größe gewissermaßen ex negativo zu erkennen – indem sie Kontrolle, Maß und Würde wiederherstellt.

Facettenreicher noch, weil mit komplexeren Verweisungsketten arbeitend, ist in semiotischer Hinsicht die Betrachtung des Torso [Abb. 2], den Winckelmann, der Tradition folgend, als eine Herkules-Darstellung ansieht. Der aufs genaueste gemusterte und wie ein Text gelesene Körper deutet hier in zweierlei Hinsicht zunächst wiederum auf den Körper. Zum einen lassen die vorhandenen auf die fehlenden Körperteile schließen, zum anderen lassen sich in ihnen bestimmte physische Qualitäten wie Kraft oder Beweglichkeit, oder genauer: deren logisches Korrelat, ihr „Begriff“ (FK 177) erkennen. Derart interpretiert, können sie des weiteren den mythologischen Horizont der Figur in Erinnerung rufen. Schon das macht deutlich, daß Winckelmanns vielschichtige

8. Vgl. C. KESTENHOLZ, «Oberflächen. Physiognomisch-pathognomische Überlegungen zur Sichtbarkeit im Schönen bei Johann Joachim Winckelmann», in: *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi*

zum 65. Geburtstag, hg. von W. GRODDECK und U. STADLER, Berlin / New York 1994, S. 78-94.

9. Vgl. den Kommentar zu FK, S. 409-413.

10. Vgl. dazu KESTENHOLZ (Anm. 8), S. 84 ff.



Abb. 1: Laokoon-Gruppe, Marmorwerk von Athanadoros, Hagesandros und Polydoros aus Rhodos (1. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.).



Abb. 2: Torso von Belvedere, Marmororiginal von Apollonios (Mitte des 1.Jhs. v. Chr.).

Körpersemiotik nicht in der geläufigen Unterscheidung von Physiognomik und Pathognomik aufgeht. Der Lektüre liegt hier die rhetorische Figur der Synekdoche zugrunde sowie das von Winckelmann verteidigte Prinzip der Allegorie: "In jedem Theile dieses Körpers offenbaret sich [...] der ganze Held in einer besonderen That, und man siehet [...] hier den Gebrauch, zu welcher That ein jedes Theil gedienet hat" (FK 176). Das Sichtbare öffnet sich dieser Lesart auf einen fast grenzenlosen Raum des Imaginierten, wenn beispielsweise der "Anblick der Schenkel" den Betrachter in die "entlegensten Gegenden der Welt, durch welche Herkules gezogen ist", führt (FK 177). Vom Mythos ausgehend und ihn überschreitend, kulminiert Winckelmanns Text schließlich in der Evokation der geistig-seelischen Qualitäten des Herkules vor dem Geist des Lesers bzw. Betrachters. Dieser nämlich werde "durch eine geheime Kunst [...] durch alle Thaten seiner Stärke bis zur Vollkommenheit seiner Seele geführt, und in diesem Stücke ist ein Denkmahl derselben [...] In der Ruhe und Stille des Körpers offenbaret sich der gesetzte große Geist" (FK 178). Nicht ohne einige Verbiegungen am mythischen Material verbannt Winckelmann alle Affektivität aus der Figur, die sich ihrer Taten nur noch zu erinnern scheint, und insbesondere sind es Gewalt und Sexualität, die Kardinallaster eines aufgeklärt-stoischen Denkens, die dem purifizierenden Anliegen des Interpreten zum Opfer fallen: Das "Bild des Helden giebt keinem Gedanken von Gewaltthätigkeit und ausgelassener Liebe Platz" (ebd.).

Anders als bei Laokoon, dessen große Seele noch mit dem Schmerz kämpft, anders auch als beim Torso, bei dem Gewalt und Begehren zumindest als vergangene erinnert werden, sind Affekte beim Apollo [Abb. 3] nur noch in Spurenelementen greifbar. Nicht zuletzt darum avanciert er zum "höchste[n] Ideal der Kunst" (FK 165). Wird die Gestalt des Laokoon primär pathognomisch interpretiert, so kann beim Apollo von Pathognomik keine Rede mehr sein, wohl aber finden sich hier physiognomische Züge. Wo es aufgrund der alles beherrschenden "seligen Stille" der Figur kaum noch Momente von Ausdruck geben kann, muß Winckelmann auch die festen Teile des Körpers mit Bedeutung aufladen, um jenen "Himmlischen Geist" plausibel zu machen, der "sich wie ein sanfter Strom" in "die ganze Umschreibung" des Gottes "ergossen" haben soll (FK 165): Die ganze Göttergesellschaft einsammelnd, wird dann die Stirn der Statue zu der "des Jupiters, die mit der Göttinn der Weisheit schwanger ist", und die Augen sind "Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbet" (FK 166). Was sich hier ikonisch zeigt, hat sein handwerkliches Pendant darin, daß der Künstler zu seinem Idealbild "nur eben so viel von der Materie [...] genommen" habe, "als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen" (FK 165). Diese Absicht geht, so muß man aus dem Text folgern, dezidiert über die Materie der Darstel-

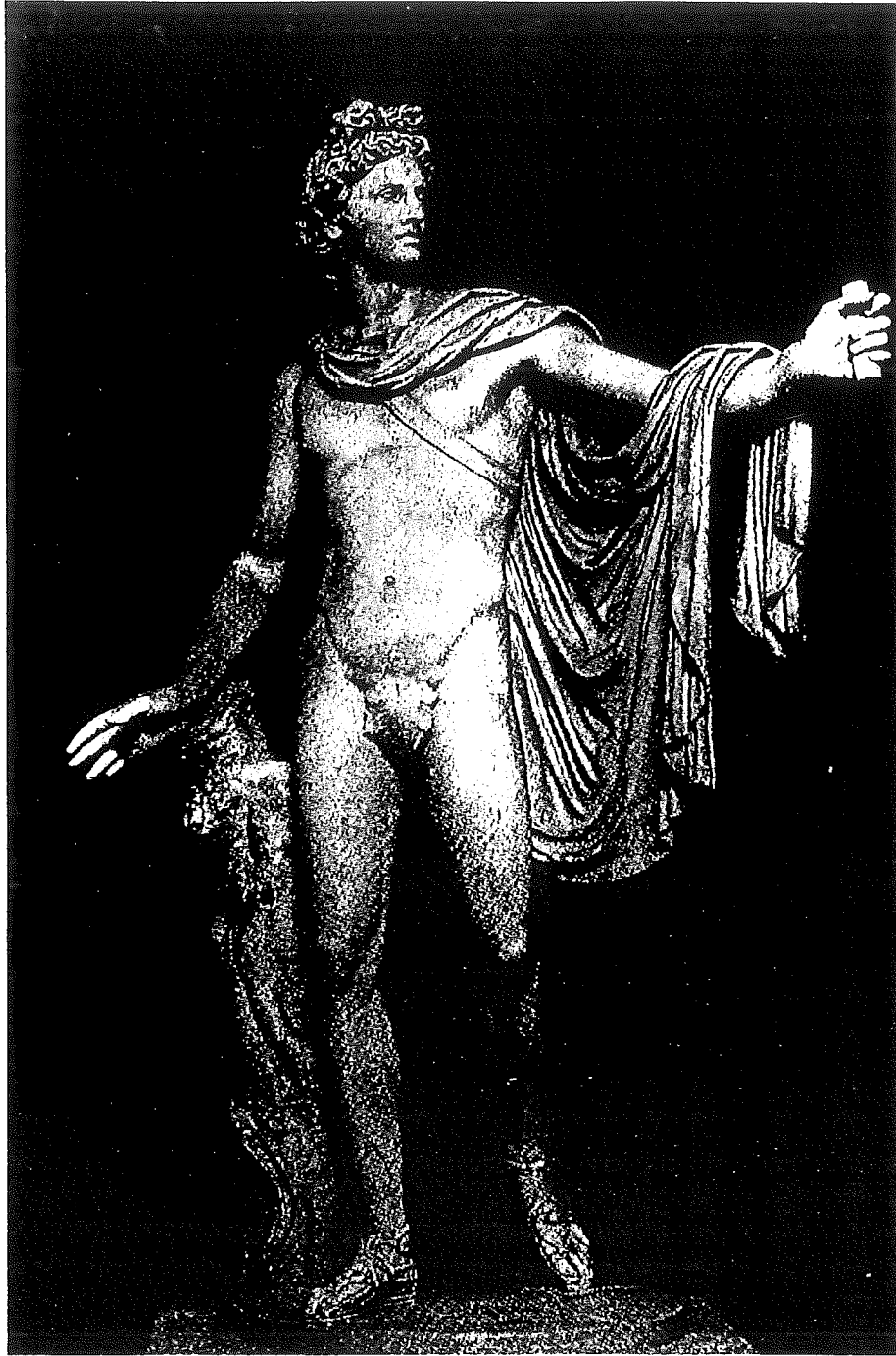


Abb. 3: Apollo von Belvedere, frühhadrianische Marmorkopie nach einer Bronzeplastik des Leochares (Ende des 4. Jhs. v. Chr.).

lung wie über den dargestellten Körper selbst hinaus. Die Statuenbeschreibungen schließen darin an Winckelmanns wiederholte Bestimmung der bildenden Kunst als Allegorie an. Bildende Kunst "erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind", heißt es in den *Gedancken*, und sie kann dies nur "durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten" (FK 46). Im Falle der Plastik muß dieses Axiom zwangsläufig in eine Körpersemiotik münden.

Die Allianz der beiden hier hervorgehobenen Züge der Winckelmannschen Statuenbeschreibungen, Vergeistigung und Lesbarkeit des Leibes, ist also keineswegs zufälliger Natur. Muß sich einerseits Winckelmanns strikter Wille zum Geist der Zeichenhaftigkeit des Körpers als Medium versichern, die ihm zugleich nahezu unbeschränkte Möglichkeiten der Deutung eröffnet, so ist es umgekehrt die Struktur des Zeichens selbst, die den Blick notwendig über den bloßen Körper hinausführt. So minutiös Winckelmann alle Details des Körpers untersucht, so unverkennbar ist dabei, daß sich das Sinnfällige im Akt seiner Lektüre gewissermaßen verflüchtigt: Es wird – in einem Vorgang, den Ernst Cassirer prägnant beschrieben hat, – nicht mehr um seiner selbst willen wahrgenommen, sondern nur noch im Blick auf seine Bedeutung¹¹. Auf der Suche nach dem materialiter abwesenden Signifikat einer Erscheinung rückt der anwesende Signifikant in die Absenz des nicht mehr bewußt Wahrgenommenen, er wird in Gedanken 'übersprungen'. Lesen vertauscht die Qualitäten von Absenz und Präsenz, und daher wird der Zeichen-Körper in einer gewissen Hinsicht unsichtbar¹².

11. Vgl. Cassirers Ausführungen über die Operation, "Erscheinungen zu buchstabieren, um sie als Erfahrungen lesen zu können": "Jedes besondere Phänomen ist jetzt nur noch Buchstabe, der nicht um seiner selbst willen erfaßt, der nicht etwa nach seinen eigenen sinnlichen Bestandteilen oder nach der Gesamtheit seines sinnlichen Aspekts betrachtet wird, sondern über den der Blick hinweg und durch welchen er hindurchgeht, um sich die Bedeutung des Wortes, dem der Buchstabe angehört, und den Sinn des Satzes, in welchem dieses Wort steht, zu vergegenwärtigen. Der Inhalt ist jetzt nicht einfach 'im' Bewußtsein, um dasselbe durch sein bloßes Dasein zu erfüllen - sondern er *spricht* zum Bewußtsein, er 'besagt' etwas für dasselbe. Seine gesamte Existenz hat sich gewissermaßen in reine Form verwandelt; sie dient nur noch der Aufgabe, eine bestimmte Bedeutung zu vermitteln und sie mit anderen zu Bedeutungsgefügen, zu Sinnkomplexen

zusammenzufassen." *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis* [1929], 3. Aufl. Darmstadt 1958, S. 222f. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Gernot BÖHMES Bemerkungen über "Bedeutungssehen" und "Signalsehen" (Hoffmann-Axthelm) als "Abheben von der sinnlichen Präsenz" der Dinge: "Ästhetik des Ephemeren", in: G. BÖHME, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt / Main 1989, S. 166-189, hier S. 182f.

12. Gegen diese Rekonstruktion seines Blicks auf den Körper spricht m. E. nicht, daß Winckelmann neben der emphatischen, von der Erhabenheit ihres Gegenstands tangierten Beschreibung der Werke "in Absicht des Ideals" die nüchternere und sachlichere Beschreibung "nach der Kunst" praktiziert (FK 174) - eine Art Bestandsaufnahme und Materialsammlung, die sich vor allem im "Florentiner Manuskript" findet (FK 149ff., 167ff., 187ff.). In der Tat wird dabei der

Man nennt dieses Verfahren Hermeneutik, und Winckelmann gilt als einer der frühesten Vertreter der Auslegungslehre in einem neuen Sinn¹³. Daß Winckelmanns Hermeneutik von der Physiognomik ausgeht und ihr in Struktur und Verfahren gleicht, liegt auf der Hand. Ein und derselbe Vorgang ist dabei in verschiedenen Bereichen zu beobachten. Wie die Griechen nach Winckelmann den Körper und seine Affekte dem Geist und der Seele unterordnen und dies in der Darstellung des Laokoon selbst zum Ausdruck bringen, so orientiert sich der Interpret auf Wesen und Seele der dargestellten Figur. Ihre 'geistige Physiognomie' erlaubt zugleich damit den Schluß auf den Geist ihres Urhebers, der wiederum zum "Geist" des Betrachters spricht (FK 165, 177 u.ö.). Die "Absicht" des Künstlers, in der der immaterielle Sinn seiner steinernen Körper eingeschlossen ist, stellt den unhintergehbaren Zielpunkt der Deutung dar, wogegen die "Materie" der Darstellung bloßes Mittel zum Zweck ohne allen Eigenwert ist (FK 165). Winckelmanns Interpretation kehrt derart den künstlerischen Schaffensprozeß um, in dem Geist sich in Materie versinnlicht hat. Bezeichnenderweise geht es Winckelmann im Falle des Torso gar nicht so sehr um dessen ursprüngliche *materielle* Gestalt, sondern vielmehr um seine intellektuelle Konzeption. "O möchte ich dieses Bild in der Größe und Schönheit sehen, in welcher es sich dem Verstande des Künstlers geoffenbaret hat, um nur allein von dem Ueberreste sagen zu können, was er gedacht hat, und wie ich denken sollte!" (FK 179) Winckelmanns Ekphrasis zeigt überaus prägnant, wie sich die konkreten Körper allmählich in der Imagination von Bedeutungsräumen verlieren, die von ihnen gleichsam heraufbeschworen werden. Am Ende der Apollo-Beschreibung geht der Geist des Werks wirkungsästhetisch auf den Betrachter über¹⁴, und dieser fühlt sich "weggerückt nach Delos und in die Lycischen Hayne,

Statuenkörper als solcher in anderer Weise und mit anderer Intensität betrachtet. Es handelt sich jedoch kaum um eine grundlegend unterschiedene Perspektive, denn die Beschreibung nach der Kunst dient der "Voraussetzung und Absicherung" der Beschreibung nach dem Ideal (vgl. PFOTENHAUER, Kommentar zu FK, S. 521). Jene wird in dieser überschritten und aufgehoben, wie der Körper selbst in seiner idealisierenden Betrachtung.

13. Vgl. N. HIMMELMANN, «Winckelmanns Hermeneutik», in: *Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlun-*

gen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1971, Nr. 12, Wiesbaden 1971, S. 589-610. - M. KÄFER, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986.

14. "Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weißagung aufgeschwellet sehe" (FK 166).

Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit" (FK 166, vgl. 177). Ziel der emphatischen Hermeneutik Winckelmanns ist die Belebung ihres Gegenstands, die den Beschauer zum Pygmalion macht, doch ist das nicht als ein schlichter Illusionismus zu verstehen. Anders als in der Ovidischen Erzählung ist die Belebung nicht schlechterdings die des Statuenkörpers, dem ja zuvor indirekt bescheinigt worden ist, er sei kalt und reglos¹⁵. Sie besteht vielmehr in der Evokation des antiken Kosmos vor der Einbildungskraft, indem auf die bloße "Materie" der Statue alle Bedeutungen versammelt werden: die Qualitäten des Apollo wie der griechischen Götterwelt und der heiligen Orte. Belebung ergibt sich aus dem "Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe" (FK 166), einem Begriff, der aus der Betrachtung des Körpers zwar erwächst, diesen aber auch überschreitet, hinter sich zurückläßt und substituiert—

Zweifel an seiner Lektüre der Statuen oder Skepsis gegenüber einem "Lesen auf der Oberfläche" des Körpers überhaupt, wie sie später Lichtenberg vorbringen wird¹⁶, scheinen Winckelmann nicht geplagt zu haben. Unbeirrt schreitet seine Deutung vom Sichtbaren zum Unsichtbaren fort. Dabei impliziert ein anderer Zweifel, den er wiederholt äußert, grundsätzlich jenen ersten. Wenn Winckelmann immer wieder auf die Unzulänglichkeit seiner Beschreibung gegenüber ihren Objekten hinweist, dann legt er den Finger zugleich in die offene Wunde seines wie des physiognomischen Verfahrens schlechthin. Den Wörtern, die er schreibt, gesteht Winckelmann zu, daß sie das nicht wiedergeben können, was er sieht: "Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben", klagt er angesichts des Apollo (FK 166; vgl. 175 u.ö.). Die Schwierigkeit der Übersetzung eines semiotischen Mediums in ein anderes muß aber im selben Maß auch für die Vermittlung des Geistes in die Materie des Körpers bzw. ihre Umkehrung in der Lektüre gelten. Daß Winckelmann, anders als die spätere Diskussion um die Physiognomik, diesen Aspekt ausblendet, darf man vielleicht auf die Dynamik des wissenschaftlichen Aufbruchs zurückführen, der sich hier vollzieht. Wer erstmals zu sagen beansprucht, was über die vollkommenen Werke der Antike "zu denken und zu sagen wäre" (FK 174), scheint sich vorerst bestimmte Zweifel nicht leisten zu wollen oder zu können – zumal hier, wie schon deutlich geworden ist, durchaus mehr auf dem Spiel steht als nur ein

15. "Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper" (FK 165).

16. G. Ch. LICHTENBERG, *Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförde-*

rung der Menschenliebe und Menschenkenntnis, in ders., *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, Bd. 3, München 1972, S. 256-195, hier S. 265.

kunsthistorisches Spezialproblem.

Denn Winckelmanns Hermeneutik ist in einem sehr grundsätzlichen Sinn Konstruktion. Nichts macht dies deutlicher als die Torso-Beschreibung, die aus dem physischen Befund eines gebeugten Rückens zunächst genetisch schließt, es seien "hohe Betrachtungen", die für seine Krümmung verantwortlich seien, um dann aus dieser Konjektur ein Haupt zu imaginieren, "welches mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Thaten beschäftigt ist", ein "Haupt voll von Weisheit und Majestät" (FK 178). Daß hier Physiognomik am nicht existierenden Kopf betrieben wird, erweist Winckelmanns Methode zu einem guten Teil als Wunschdenken. Konstruiert aber wird über diesen Einzelfall hinaus ein neuer Körper schlechthin, und das mag zur epochalen Attraktivität von Winckelmanns Reflexionen entscheidend beigetragen haben. Winckelmann demonstriert einen Blick, der den Körper mit höchster Intensität untersucht und ihn doch in einer Art permanenter Simultanübersetzung auslöscht, der den Körper zugleich sieht und nicht sieht. Wenn man immer wieder auf die homophile Grundierung von Winckelmanns Statuenbeschreibungen hingewiesen hat¹⁷, so ist das, in diesem Lichte betrachtet, nur die halbe Wahrheit. Denn das in der Tat unübersehbare erotische Interesse wird in der spezifischen Form der Blickführung 'aufgehoben', es wird in einem Training der Entkörperlichung von der Physis auf Geist und Seele umgelenkt und derart 'sublimiert'. Was sich hier in den Körper 'ergießt', ist nur noch "Geist" (FK 165), und was vom Leib "verschlungen" wird, ist nur noch der "Blick" des Betrachters (FK 177). Mit den Prinzipien und Mitteln der Physiognomik konstruiert Winckelmanns Hermeneutik die Sichtbarkeit eines beseelten, vergeistigten Körpers, dem gegenüber auf seiten des Subjekts jedes krude erotische Engagement erlöschen muß und in ein anderes Register übersetzt wird. Es ist nur symptomatisch, daß sich Winckelmann später in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* – ebenso übrigens wie Herder in der *Plastik*¹⁸ – bemüßigt fühlt, sei-

17. Vgl. dazu generell P. DERKS, *Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*, Berlin 1990, S. 174-190.

18. "In diesem Buche ist über Einen Sinn, und aus Einer Kunst und Klasse von Begriffen eine kleine Anfangsprobe. Honny soit qui mal y pense, und der, was aufrichtiges Tappen nach Wahrheit, Richtigkeit, Einfalt war, was züchtiges Gefühl bedeutungsvoller Formen der Schöpfung Gottes und nicht Unzuchtbegriffe wecken sollte, mit Anmerkungen eines Gecken, oder

Anwendungen eines Buben entehret. Das Beste kann zuerst mißbraucht werden". J. G. HERDER, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, in *Klassik und Klassizismus*, hg. von H. PFOTENHAUER und P. SPRENGEL, Frankfurt/Main 1995 (= Bibliothek der Kunstliteratur, hg. von G. BOEHM und N. MILLER, Bd. 3), S. 11-94, hier S. 78 f., vgl. 34. Zitate aus dieser Ausgabe werden im folgenden mit der Sigle KK und der Seitenzahl im Text nachgewiesen.

nen Schönheitsbegriff von jeder nur sinnlichen und ergo erotisch reizenden Schönheit abzugrenzen und damit seine Kunstbetrachtung von allem körperlichen Interesse, wie es noch einmal in geradezu ostentativer Weise in den Statuenbeschreibungen Wilhelm Heinses wiederkehrt¹⁹. Wenn es wahr ist, daß die "Lüste" bei "den mehrsten Menschen durch den ersten Blick erregt werden"²⁰, dann muß es einem stoizistisch tingierten Bewußtsein darauf ankommen, diesen Blick zu modellieren. Winckelmanns Beschreibungen lassen sich als Muster wie als Einübung dieses Vorgangs lesen. Dessen Konsequenz ist nicht etwa die schlichte Abweisung des Eros, sondern seine Integration, in deren Zuge er einer Bearbeitung und Neufokussierung unterzogen wird. Winckelmanns Körperbilder fallen weder unter die Kategorie einer mit Blick aufs 18. Jahrhundert vielbeschworenen, jedoch problematischen 'Rehabilitierung' der Sinnlichkeit noch unter die einer Repressionstechnik. Sie sind vielmehr, wie man im Anschluß an Foucault sagen könnte, Teil eines Dispositivs der Durchdringung und der Aneignung, das den Körper und sein Begehren nicht unterdrückt, sondern neu formiert. Demselben Diskurs folgend, glaubte Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr gegen Ende des Jahrhunderts schließlich diesen Vorgang in Winckelmanns eigener Biographie feststellen zu können. In dessen Faszination vom männlichen Körper sieht er einerseits den "Einfluß der körperlichen Geschlechtsympathie" am Werk, behauptet aber andererseits dabei gerade die Stillstellung des "unnennbaren Triebes" – beides zugleich und in einem²¹.

19. Vgl. zu diesem Zug Heinses H. PFOTENHAUER, «Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin», in ders., *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991, S. 79-102, hier S. 84: "Die anticlassizistische Entidealisierung erhebt provozierend fast den Gedanken an wirkliche sinnliche Lust, an den Geschlechtsakt angesichts der Kunstwerke, zur Norm ästhetischer Erfahrung. Die dargestellten Frauen sollen in der Vorstellung lebendig werden als potentielle Konkubinen." Das liest sich in Heinses Notizen etwa so: "Juno ist das Bild von einem königlichen edlen großen Weibe, das ihn mächtig drin haben will von dem größten und stärksten aller Männer und einen kraft und saftvollen Grund dazu hergiebt [...] Ich weiß nicht, ich kann bey einem Weib, seys noch so groß

und edel, an nichts anders als an vögeln [...] denken." W. HEINSE, *Sämmtliche Werke*, hg. von C. SCHÜDDEKOPF, Bd. 8.1.: *Aphorismen*, hg. von A. LEITZMANN, Leipzig 1924, S. 314. Heinse stellt sich damit unverblümt in die Tradition des Topos von der Statuenschändung, der im 18. Jh. immer wieder mit Abscheu kolportiert wird: "Winckelmann sagt recht, daß der Spanier ein Vieh gewesen sein muß, den die Statue jener Tugend zu Rom lüstete, die nun die Decke trägt; die reinen und schönen Formen dieser Kunst können wohl Freundschaft, Liebe, tägliche Sprache, nur beim Vieh aber Wollust stiften." Herder, *Plastik*, KK 34.

20. J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt 1982, S. 140.

21. F. W. B. von RAMDOHR, *Venus Urania. Ueber die Natur der Liebe, ihre Veredlung*

Herder wird dieses Transformationsprogramm in seiner *Plastik* im Bereich des Haptischen weiterführen. Es mag richtig sein, Herders Untersuchung des Tastsinns als dessen Aufwertung zu beurteilen. Was freilich die Praxis der Kunstbetrachtung betrifft, ist Herders Schrift alles andere als eine Aufforderung zum Be-Greifen der Statuenkörper in einem buchstäblichen Sinn. Man könnte vielmehr sagen, die eigentliche Pointe der Herderschen Schrift sei die Aufhebung des Haptischen in das zunächst abgewertete Optische, das um die Möglichkeiten des Tastens erweitert und bereichert werden soll. Das Auge übernimmt die Qualitäten der Hand und entkörperlicht und sublimiert sie damit zugleich. Damit aber werden letztlich nur noch einmal die Dominanz des Gesichtssinnes im 18. Jahrhundert sowie die traditionelle Hierarchie von Geistigem und Körperlichem bestätigt. Mit Bezug auf Winckelmann beschreibt Herder sein modifiziertes Sehen als ein Greifen der Seele: "Seht jenen Liebhaber, der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was tut er nicht, um sein Gesicht zum Gefühl zu machen, zu *schauen* als ob er im Dunkeln *taste*? [...] sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feinern Finger als Hand und Lichtstrahl ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu *fassen*. Sie hat's! die Täuschung ist geschehen: es lebt, und sie fühlt; daß es lebe; und nun spricht sie, nicht, als ob sie sehe, sondern taste, fühle"²². So wird hier schließlich das Haptische zum Optischen, wie dieses bereits bei Winckelmann zum Bedeutungssehen 'veredelt' wurde – eine Tradition, die auch Herder fortsetzt. Gerade Herder macht noch einmal besonders deutlich, daß die Wahrnehmung der Statue immer auch für die Wahrnehmung des menschlichen Leibes überhaupt steht. Ihre Diskursivierung ist entschieden mehr als bloße Deskription, sie ist geradezu eine Schule der Sinnlichkeit. Immer wieder zeigt sich derart der Klassizismus als Teil des anthropologischen Diskurses wie des – wenn man so sagen darf – anthropologischen Prozesses selbst.

Man kennt die epochale Diskussion um Winckelmanns Theorien und Bildbeschreibungen. So nachhaltig dabei vieles differenziert und revidiert worden ist, die zentrale Stellung der Körpersemiotik bleibt davon zumindest

und Verschönerung, Leipzig 1798, Bd. 2, S. 133 f.: "Es ist schon oft gesagt, daß der verewigte Winckelmann bey seiner enthusiastischen Anhänglichkeit von zarten männlichen Schönheiten den Einfluß der körperlichen Geschlechtssympathie dunkel empfunden habe. [...] Schande über den, der hier schändlich muthmaßet!" Und: "Hingegen empfand wahrscheinlich Winckelmann für

seinen zartgebaueten Freund darum keine deutliche Regung des unnennbaren Triebes, weil seine Seele zu sehr mit dem Bilde seiner Schönheit beschäftigt war." (Ebd., S. 109, zit. nach DERKS [Anm. 17], S. 174 f.)

²². KK 22. Daß Herder hier an Winckelmann denkt, geht aus einer Parallelstelle im *Vierten Kritischen Wäldchen* hervor. Vgl. den Kommentar zu KK, S. 552.

im Kern unberührt. Zeigt sich Herder in seiner *Plastik* skeptisch gegenüber der Physiognomik im Sinne Lavaters²³ und lehnt er das Verfahren der Allegorie als Verbildlichung von "Abstrakta" schlechterdings ab (KK 86ff.), so ist damit keineswegs eine Absage an die folgenreiche semiotische Lektüre des Leibes überhaupt verbunden. Seinem detaillierten Durchgang durch alle Regionen der Körperoberfläche liegt vielmehr die Überzeugung zugrunde, es gebe eine "natürliche Sprache der Seele durch unsern ganzen Körper" mit "Grundbuchstaben" und einem "Alphabet" (KK 66), auch wenn er eine Einsinnigkeit im Verhältnis von Leib und Seele leugnet und statt dessen von einer Wechselwirkung ausgeht. Da die bildende Kunst sich dieser Sprache bedienen muß, ist sie "eine beständige Allegorie, denn sie bildet Seele durch Körper [...] Der Künstler hat das Vorbild von Geist, Charakter, Seele in sich und schafft diesem Fleisch und Gebein: er allegorisiert also durch alle Glieder" (KK 87).

Auch bei Karl Philipp Moritz, der das allegorisierende Verfahren der Winkelmannschen Apollo-Beschreibung entschieden tadelt, weil es das Ganze des Werks zerstückle und von ihm gerade ablenke²⁴, ist die Betrachtung der Plastik – wie des Kunstwerks überhaupt – semiotisch organisiert. Moritz freilich setzt die Akzente deutlich anders. Als früher Verfechter einer Autonomie der Kunst betont er, daß das Werk seinen Zweck in sich habe und nichts anderes bedeute als sich selbst²⁵. Zumindest der Tendenz nach kommen der spannungsreichen Argumentation Moritz' zufolge im ästhetischen Zeichen Signifikant und Signifikat zum Einstand. Das Moment der 'Bedeutung' des Leibes ist damit jedoch mitnichten getilgt, sondern lediglich anders gefaßt. Formuliert wird es durchaus mit physiognomischem Vokabular, auch wenn es hier nicht mehr um die Psychologie eines individuellen Charakters geht, sondern um metaphysische Repräsentanzen. Die "Signatur des Schönen" bestimmt Moritz als eine "höhere Sprache" nach dem Muster der Natursprache, in der alles "bedeutend" ist. Alles sei hier "Zeichen von etwas Größern, das in ihm sich offenbaret"²⁶, Zeichen eines Geistigen, das im Körperlichen präsent ist, aber begrifflich auch von ihm unterschieden wird: "Auch läßt die Menschenbildung von dem Geistigen, was sie in sich faßt, am

23. Vgl. KK 49f., 58, 64. - Zur Analyse von Herders Schrift, insbesondere unter dem Aspekt des Ausdrucks, vgl. G. BRAUNGART, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, S. 55-107.

24. K. Ph. MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, in:

ders., *Werke*, hg. von Horst Günther, 3 Bde., Frankfurt / Main 1981, Bd. 2, S. 343-485, hier S. 414 f.

25. Ebd., S. 384. - Diesen Gesichtspunkt hebt neuerdings auch BRAUNGART (Anm. 23) besonders hervor, vgl. S. 107-122. -

26. MORITZ, ebd., S. 407 f.

meisten durch ihre sanfte Oberfläche durchschimmern, und erhält dadurch bei der Körperlichkeit ein erhabenes geistiges Gepräge, welches der ganzen Tierwelt mangelt. / Wo nun dies geistige Gepräge am deutlichsten hervorleuchtet, da ist auch der erhabenste Gegenstand der Kunst²⁷. Stellt Moritz angesichts des Apollo im Belvedere gegen Winckelmann die Behauptung auf, die Kunst solle "in das Reich der körperlichen Schönheiten immer tiefer dringen", so nur um hinzuzufügen: "und alles Geistige bis zum Ausdruck durch den Körper führen"²⁸.

Bei allen, zum Teil massiven Differenzen läßt sich mithin ein gemeinsamer diskursiver Grundbestand in den klassizistischen Schriften feststellen, zu dem die Vorstellung vom Körper als Zeichen gehört. Sie unterliegt all den Diskussionen, die seit Lavaters Hauptwerk um Physiognomik und Pathognomik entbrannt sind, und allen Verschiebungen der ästhetischen Debatte. Wo aber an ihr prinzipiell festgehalten wird, erlaubt sie den Zeitgenossen der bürgerlichen Ära eine kulturell offenbar überaus plausible Kompromißbildung, in der das intensive Interesse am moralisch prekären Leib mit der faktischen Überschreitung des Körpers auf ein Sublimeres hin zum Einstand kommt.

27. Ebd., S. 428.

28. Ebd., S. 415.