

ASPEKTE ZU WINCKELMANNS ALLEGORIENTHEORIE

Markus Käfer

Die Winckelmann-Interpreten lassen sich zwei Richtungen zuordnen. Die einen konzentrieren sich v.a. auf die platonisch bzw. neuplatonisch verstandene Schönheitstheorie Winckelmanns und beurteilen seine Ausführungen zur Allegorie als ein kunsttheoretisches Unterfangen, die Kunstform einer schon vergangenen Epoche zu erneuern, als habe Winckelmann sich von der Last des Barock nicht befreien können. Carl Justi wirft Winckelmann vor, er habe es versäumt, den Zusammenhang zwischen der Schönheitstheorie und der Allegorienlehre darzulegen. Der eine Teil der Kunsttheorie sei das Werk des Kunsthistorikers und Kunsttheoretikers und der andere Teil, insoweit Justi diesen als Teil überhaupt akzeptiert, das Werk eines sonderlichen Gelehrten, der den wissenschaftlichen Wert seiner Lieblingsbeschäftigung nicht einzuschätzen weiß: "Winckelmanns Gleichgültigkeit gegen Individualität, Ausdruck und Handlung, seine Neigung zu idealen Formen (die sich für die Allegorie allein schicken) erleichterte ihm die Annahme dieser Grille. Sonst aber will sie sich zu seinen ästhetischen Ansichten wenig fügen: er hat nie versucht, sie mit seiner systematischen Lehre von der Schönheit in Verbindung zu bringen."¹ Justi liefert das Argumentationsmuster gegen Winckelmanns Auffassung der Kunstwürdigkeit der Allegorie. Obwohl sich die "Gleichgültigkeit gegen Individualität" und die "Neigung zu idealen Formen" ergänzen, nennt Justi Winckelmanns Gedanken zur Allegorie eine "Grille". Der Grund dafür liegt in der platonisch verstandenen Schönheitstheorie: Ein platonisch definiertes Kunstideal läßt sich schwerlich einem Kunstwerk gleichsetzen, das in einem allegorisierenden Denkverfahren hergestellt wurde und das seine ganze Erfüllung in der Konkretion sucht.

Die andere Forschungsrichtung versucht, die Kohärenz der Winckelmannschen Kunsttheorie zu erkennen und die Vereinbarkeit der Schönheits- mit der Allegorientheorie zu verstehen. Die zu bestätigende Prämisse dabei ist - im Gegensatz zur oben skizzierten Forschungsrichtung -, daß Winckelmanns Kunsttheorie nicht in sich ausschließende Denkbereiche eingeteilt werden kann, daß keine Zäsuren und Neuanfänge gesetzt werden, die es erlauben, hier vom eigentlichen und dort vom uneigentlichen Winckelmann zu sprechen, umso mehr als sich bei Winckelmann keine Hinweise auf Selbstdistanzierung und keine ausdrückliche Selbstkorrektur finden lassen.

Auf die Kontinuität in Winckelmanns Kunsttheorie möchte ich mit diesem Beitrag hinweisen, indem ich den gedanklichen Zusammenhang zwischen seiner Allegorientheorie und seiner Auffassung von Geschichtsschreibung mit Bezug auf die Barockpoetik darlege. Daraus folgernd sei

kurz auf die kunsttheoretische Diskussion hingewiesen, an der sich Winckelmann beteiligt und in der er einen originären Beitrag leistet. Es ist der mit der Renaissance wieder aufgekommene Streit zwischen den Künsten um ihre Rangfolge in einer Hierarchie der Künste.

Winckelmann dämpft in der Vorrede zu seinem "Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst" die von ihm selbst hervorgerufenen Erwartungen an seine neue Schrift. Wohl auch, um sich vor Kritik zu schützen, reduziert er seinen Adressatenkreis auf die Künstler.² Zehn Jahre zuvor pries er, im Ton selbstsicherer, die Allegorie als wichtigstes Mittel, den verdorbenen Kunstgeschmack seiner Zeit zu reinigen. "Der gute Geschmack in unsern heutigen Verzierungen", der seit Vitruvs bitteren Klagen sich "noch mehr verderbet hat, theils durch die von Morto, einem Maler von Feltro gebürtig, in Schwang gebrachte Grottesken, theils durch nichts bedeutende Malereyen unserer Zimmer, könnte zugleich durch ein gründliches Studium der Allegorie gereinigt werden, und Wahrheit und Verstand erhalten."³

Die Grotteske hebt nach Winckelmanns Auffassung die geschmacksbildende Wirkung des Antikenstudiums auf. Die Grotteske übernimmt Ornamente, um sie, jeder Naturnachahmung spottend, willkürlich mit Bildlichem zu kombinieren; Pflanzen und Tiere werden aus ihrem Bedeutungszusammenhang gerissen und in Fabelwesen, geschmückt mit befremdlichem Beiwerk, verwandelt. Die Denkprinzipien des Künstlers entziehen sich dem Verständnis des Betrachters, da der Abbildbezug zur Wirklichkeit, das Medium der Kommunikation mit dem Betrachter, durch die willkürliche Vereinigung von Disparatem verhindert wird. "Schnirkel und das allerliebste Muschelwerk" haben "manchmahl nicht mehr Natur als Vitruvs Leuchter, welche kleine Schlösser und Palläste trugen." Die Mißachtung statischer und mechanischer Gesetze verstößt gegen das Naturgesetz. Die Natur, das Wesen und die Eigenschaften einer Sache werden in der Grotteske verfälscht. Der Grotteske fehlt es an "Wahrheit und Verstand", sie verstößt gegen die Logik der Nachahmung der Natur wie gegen die Wahrheit, d. h. die Wirklichkeit der nachgeahmten Objekte, und sie bleibt in ihrer Irrealität unverständlich.

Ironisch fügt Winckelmann hinzu, daß solche Gemälde oft eher "zur Satire, als zur Ehre" desjenigen reichen, dem die Kunstwerke geweiht sein sollten; vielleicht werden sie auch deswegen von den Malern gedankenleer ausgeführt, weil sich der Auftraggeber vor gedankenreichen und auf ihn bezogenen bedeutungsvollen Bildern "in Sicherheit" stellen möchte: der Unterschied zwischen der Apotheose des Herrschers und der Herrschaftswirklichkeit wäre sonst sogar bildlich festgehalten. Die willkürlichen und jeden Fleck des Raumes bedeckenden Verzierungen, Ausdruck des horror vacui, sollen die innere Leere der sich in ihnen Repräsentierenden verdecken. Die zu Ort und Auftraggeber bezugslosen Gemälde werden zum rein dekorative bedeutungslosen Rahmen des Geschehens im Raume.

Eine solche Kunst degradiert ihre Werke zu einem Teil der Staffage für ein Rollengeschehen, das nicht weniger illusionär sich in seiner Repräsentation den Verzierungen anpaßt. Die Gemälde haben oft "kein Verhältniß mit dem Stande und mit den Umständen des Besitzers". Winckelmann wirft den Malern vor, sie wüßten nicht, sich zu beschränken und in der Komposition Bezüge herzustellen mit einer dem Auftraggeber, dem Anlaß und dem Raum entsprechenden Notwendigkeit der dargestellten Inhalte. Sie täuschten sich über die Angemessenheit der Verzierungen. "Die Allegorie könnte eine Gelehrsamkeit an die Hand geben, auch die kleinsten Verzierungen dem Orte, wo sie stehen, gemäß zu machen." Winckelmann übersieht keineswegs, daß die meisten Künstler seiner Zeit "mehr nach Brod, als nach Ehre" arbeiten müssen und folglich im "üblichen Gleise" ihre Kunst ausüben.⁴

Was für die Allegorien der Großgemälde gelte, habe seine Geltung auch für die Allegorien in Verzierungen und für die "Übereinstimmung des Verzierten mit den Zierathen".⁵ "Verzierung" meint nicht allein Rahmenverzierung von Gemälden, sondern auch Verzierungen an Außenwänden, auf Pfeilern und Fensterumrahmungen, in Ecken und über Türen der Innenräume und in Teilen von Deckenmalereien. "In allen Verzierungen sind die beyden vornehmsten Gesetze: Erstlich, der Natur der Sache und dem Orte gemäß, und mit Wahrheit; und Zweitens, nicht nach einer willkührlichen Phantasie zu zieren."

Der Allegorisierung des Dargestellten voraus liegt die Erkenntnis von Gesetzen, die, den Dingen inhärent, sich als Anforderungen an den Sinn für dispositio und den Geschmack der angemessenen Zuordnung erweisen. Innerhalb der dispositio steht die "werk-externe" dispositio, die sich den Absichten des Auftraggebers zu fügen hat, unter der "werk-internen" dispositio⁶, die die getroffene Auswahl und Anordnung einer Kunstform unterwirft, die dem Künstler eine Beurteilung des dargestellten Inhalts abverlangt, um "der Sache gemäß" darstellen zu können, und sei es auch nur die Erkenntnis, daß sein an "historischen Stücken" ausgerichtetes Werk von der Wirklichkeit überholt werden kann.

Das erste Gesetz, "der Natur der Sache und dem Orte gemäß, und mit Wahrheit" darzustellen, führe zur Allegorie, das zweite Gesetz, "nicht nach einer willkührlichen Phantasie zu zieren", führe zur Nachahmung des Altertums.⁷ Der Künstler, der "der Natur der Sache gemäß" darstellt, weiß, wie sich aus Winckelmanns Beispielen ergibt, um den Zusammenhang und die Bedeutung einer Sache erst dann, wenn er einem einheitlichen Gestaltungsprinzip folgt. "Bedeutung" entsteht erst dann, wenn sich das Deiktische in der Allegorie aus dem, worauf es zeigt, als eine sinnstiftende Beziehung erkennen läßt; die bildliche Darstellung gewinnt "Bedeutung", wenn sie im Kontext des Ortes und der Bezüge ihre Verständlichkeit durch die Koinzidenz von explicandum und explicans erweist. Winckelmanns Zusatz "und mit Wahrheit" bezieht sich auf Darstellungen, die die Bedeutungen von Allegorien mit

ungewohnten und unwahrscheinlichen, z. B. grotesken, Auslegungen befrachten und so die sinnvolle, d. h. die "bedeutende" Beziehung von Verzierungen und Verziertem in ihrem Verweis auf den Auftraggeber und in Anspielung auf historische Begebenheiten zerstören.

Die Darstellung "der Natur der Sache gemäß" ist einem anderen Kunstprinzip verpflichtet, als es sich in der getreuen Naturnachahmung verwirklicht. Winckelmanns Forderung an die Kunst geht von der Voraussetzung aus, daß das, was der Natur gemäß dargestellt wird, schon in der Natur enthalten ist. In der Natur ist inhaltlich Sinn vorgegeben, der es ermöglicht, der Natur der Sache gemäß darzustellen. Da die Sache sich immer als gewordene darbietet, sind auch aitiologische Vernunftkategorien und Wertprädikate in sie eingegangen. Genügte es der Malerei bisher, *pictura* und *res* in ein eindeutiges Abbildverhältnis zu bringen, wobei sich das *decorum* als gesellschaftlich vorgebildeter Bezug zwangsläufig einstellte, so fordert Winckelmann nun, den Abbildbereich auf die die Natur der Sache bedingenden Ursachen auszuweiten. Dieser Naturbegriff empfängt seine Geltung nicht aus einem gesellschaftlichen Konsens, er wird vielmehr durch die analysierende Erkenntnis der der Sache innewohnenden Eigenschaften begründet.

In seinem erst posthum veröffentlichten Aufsatz "Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte", wohl unmittelbar vor oder sogar während der Niederschrift seiner "Gedanken über die Nachahmung" verfaßt, entwickelt Winckelmann, hier am Beispiel der historischen Forschung, ähnliche Überlegungen. Er führt die Kriterien des für die geschichtliche Erkenntnis "Nützlichen" und "Wahren" ein. Er stellt diese Kriterien über das Anekdotische (die "artige Nachricht" und die "schöne Anekdote"), mit dem man ein geschichtliches Phänomen nicht erklären, sondern nur 'beleuchten', ihm nur "ein Licht geben" könne. Es sei dagegen nützlich zu wissen, "daß Carl V. durch seinen langsamen Kopf die Kayserliche Würde vor seinen Mitbewerber erhalten" habe, "daß ein gewisses Flegma, welches ihm eigen war, ein Grund seines Glücks und der überwiegenden Vortheile über Franckreich gewesen" sei. Mit diesen und ähnlichen Kenntnissen könne man "den Kayser vollkommener schildern, und uns von dem innersten seiner Seele mit mehrerer Zuverlässigkeit zu urtheilen erlauben, als aus seinem raren Portrait von Christoph Ambergern nach dem Leben gemahlt, nicht geschehen kann".⁹

Der Historiker muß sich in seinem Quellenstudium an die Forschermaxime der uneingeschränkten Wahrheit halten. Nur so gelangt er zur Erkenntnis des "Nützlichen", dessen, was für eine Geschichtsschreibung zum richtigen und auch psychologischen Verständnis eines geschilderten Ereignisses oder einer portraitierten Persönlichkeit beiträgt. Das "Nützliche" erfüllt sich darin, die wahre Bedeutung eines geschichtlichen Phänomens darzustellen. Nicht das, was dem auftraggebenden Herrscher "nützt", der sich nur in schön-repräsentativen Gemälden ganz wieder-

erkennt, sondern was der Wahrheitsfindung dienlich ist, definiert das "Nützliche" in der Geschichtsschreibung. Was Winckelmann dem Historiker abverlangt, die Erkenntnis des Nützlichen, um Geschichte begründen zu können, muß auch der Maler leisten, indem er nicht die Sache selbst abbildet, sondern kausale Erklärungen für sie in die allegorische Darstellung 'übersetzt'.

Gerade dies war ein Argument der Barockpoetik gegen die Malerei, daß sie nur Sinnliches darstellen könne und sich damit begnügen müsse, etwas so abzubilden, "daß mans erkennen kann/was es sey/ob gleich die innere Beschaffenheit/und sein gantzes Wesen nicht angedeutet" ist.⁹ Mit einer naturgetreuen Darstellung erfüllt der Maler die Aufgabe seiner Kunst. Er kann etwas abmalen, ohne wissen zu müssen, was sich dahinter verbirgt. Sein Werk bildet nur Äußeres ab, verlangt keine Einfühlung, während der Dichter um die "innerliche Beschaffenheit" weiß, das Wesen der Sache erkennt und sich nicht auf Beschreibung des Äußerlichen zu beschränken braucht, da er auch Ideelles darzustellen vermag. Auch wenn man diesen Satz zugunsten des Malers auslegt und ihm die Ausdrucksfähigkeit des Wesens, nicht des "gantzen Wesens", in der Darstellung eines bestimmten, eines augenblicklichen Ausdrucks zuerkennt, so bleibt die Kunst durch diese Beschränkung, durch ihre Ein-Deutigkeit, hinter der Dichtung zurück. Da der Maler nur äußere Dinge, äußerliche Gegenständlichkeit abbildet, kann er Ausdruck auch nur dann wiedergeben, wenn er sich veräußert. Die Malerei wäre der Dichtung, der "schreiberei" gleich, wenn sie auch unsichtbare Dinge sichtbar machen könnte: "Der schreiber aber ist ein ab-bilder und entwerfer der unsichtbahren dinge sichtbarlicher weise".¹⁰

Zesen umschreibt wiederholt mit dem Wort "sichtbar" die Paradoxie von unsichtbaren Gefühlen und ihrem Ausdruck in Sprache und Schrift, d.h. der auf eine wunderbare Weise in Zeichen und Schriftbildern konkretisierenden Sprache. Er wendet das Simonidesdiktum (Plutarch, De glor. Ath. 3), das er wörtlich auch im eigentlichen Sinne an anderer Stelle zitiert¹¹, auf das Verhältnis von Schrift und Sprache an: "Ja die schrift ist eine stumme/doch sichtbahre rede; und die schreiberei ist eine halb-göttliche kunst und unbegreifliche Mahlerei ihres verborgenen uhrsprungs wegen."¹² Nur auf einem Gebiet erkennt er der Malerei eine höhere Ausdrucksfähigkeit zu. Aber er mag es nicht so recht eingestehen, es "verwundert" ihn, "daß ein mahler durch sein gemälde/als durch eine stumme rede/uns eines menschen angesicht/leibesgestalt ... beschreiben/entwerfen/abmahlen und stummer weise/doch eigendlicher und verständlicher/als mit der zungen/darvon reden kan."¹³

Mit "gemälde" ist hier Portrait oder Portraitähnliches gemeint. Das Bildnis kann so beredt sein, daß es des Kommentars nicht bedarf; der Ausdruck des Gesichts 'spricht für sich', unmittelbar, eindringlicher, als es die Sprache vermag. Doch ergibt sich die Aussagekraft eines Portraits nicht durch die Darstellung von Unsichtbarem, sondern durch

die Betroffenheit des Betrachters, der sich dem Portraitierten gegenübergestellt sieht. In der Portraitierung wird das Können des Malers ganz der geforderten Naturnähe 'geopfert'. Das Modell besitzt die Ausstrahlungskraft, von der der Maler und der Betrachter gleichermaßen angezogen sind. Zesens Lob gilt nicht dem Maler, sondern der Substituierung des Modells im Portrait.

Winckelmann bringt hier einen neuen Gesichtspunkt ein, der sich aus seinen historischen Studien erklären läßt, die er als Sekretär des Grafen Heinrich von Büнау, eines Historikers, sechs Jahre lang, von 1748 bis 1754, mit wissenschaftlichem Gewinn betreiben konnte. Das Individuelle der Geschichte - und hier ist der Maler ebenso Historiker wie der Historiograph - bedarf einer verstehenden Einordnung in den geschichtlichen Verlauf. Die Portraitierung verliert sich im Anekdotischen, da sie keine Bezüge darzustellen vermag, die die geschichtliche Bedeutung des Portraitierten ausweisen. Das Einzigartige eines Individuums, Gegenstand jeder allegorischen Herrscherdarstellung, kann nicht durch Individualisierung im Portrait wiedergegeben werden, sondern nur aus der historischen Distanz heraus in der Erkenntnis seiner Rolle im Ganzen einer Entwicklung. Dem Historiker ist im mündlichen Vortrag sogar gestattet, "Helden und Printzen die Larve abzuziehen"; der Maler kann dem Historiker darin folgen, durch "Vollkommenheiten der Seele mehr als durch die Stärke des Arms" zu unterrichten.¹⁴

Wirkt bei Buchner und Zesen, wenn auch ungewollt, die in der Renaissance heftig bekämpfte Zuordnung der Malerei zu den artes mechanicae nach, wodurch dem Maler das Wissen um das Wesen des Gegenstandes abgesprochen wird bzw. er dessen voll entbehren kann, so möchte Winckelmann die Malerei auf das verpflichten, was bisher unangefochten die alleinige Domäne der Dichtung war: Ideelles darstellen zu können. "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". "Scheinet die Vorstellung möglich", wie Aristides und Parrhasius die Seele zu schildern, "so ist sie es nur allein durch den Weg der Allegorie, durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten."¹⁵ Da die Griechen solche Allegorien vorgebildet haben, soll sich der Künstler nach ihnen ausrichten.

Doch die antiken Allegorien wurden in die bisherigen "Iconologien" nicht oder kaum aufgenommen. "Der Künstler befindet sich hier wie in einer Einöde." "Die bisherigen Versuche sind nicht beträchtlich genug, und reichen nicht bis an diese grosse Absichten."¹⁶ Der Allegorie bemächtigte sich "ein grosser Haufe der Gelehrten ... mit einer wahrhaften Raserey". Ihr Wetteifer bestand darin, die Natur "witziger zu machen". Diese Erfindungssucht brachte "Devisen und Sinnbilder" hervor, und bald konnte man keinen "Grus ohne ein Emblema" bestellen.¹⁷ "Die drey Helden in dieser Wissenschaft sind Pierius Valerianus, Cäsar Ripa und Johann Bapt. Boudard." Pierius möchte in seinen 'Hieroglyphica' die

symbolischen Zeichen der Ägypter erklären und sammle "einige Bilder der Griechen aus ihren Scribenten, ... aber aus alten Denkmaalen ist nichts bey ihm zu finden", das meiste sei "auf seichte Muthmassungen gegründet".¹⁸

Winckelmanns Kritik an Ripa und seinen Nachfolgern richtete sich gegen die Unzulänglichkeit der bildlichen Darstellungen der Allegorien, die der "Beyschrift" bedurften und Figuren wiedergaben, denen die Gedanken in den Kommentaren zum Bild unterlegt wurden. Die "Iconologia" will den dargestellten Inhalt deuten; sie will sich des Logos des Bildes in seiner Verständlichkeit versichern. Winckelmanns Begriff der Allegorie umfaßt die produktive Allegorie als allegorisches Gestalten und als Vermittlung des allegorisierten Inhaltes, die durch Verweis auf Allegorien zur Allegorese wird und das Instrumentarium der Allegorese in den "Zeichen", "Symbolen", "Attributen" und "bedeutenden" Bezügen bereithält. Die Kunst kann dabei in die Gefahr geraten, für festgelegte Inhalte ihre bildlichen Darstellungsmöglichkeiten zu leihen und nicht zur Allegorese von Inhalten zu werden, sondern sich als Allegorese in anderer Form zu genügen. Winckelmann versucht, dieser Gefahr zu entgehen, indem er den intellektuellen Vorgang der Allegorienbildung als der poetischen Schöpfung analog beschreibt.

Winckelmann dehnt das Simonidesdiktum, wenn auch mit besonderer Betonung der Malerei, auf die Kunst aus. Sie soll "erdichtete" Bilder zur Darstellung bringen, was zweierlei bedeuten kann: Die Kunst soll Gedanken darstellen, deren Vorlagen aus der Dichtung stammen, oder sie soll auf poetische Weise darstellen, nämlich Gedanken personifizieren, entsprechend den höchsten Darstellungsformen der Poesie, dem Heldengedicht und der Tragödie. Die Dichtkunst hat "nicht weniger als die Malerey die Nachahmung zum Endzweck", wie Winckelmann mit Hinweis auf Aristoteles' Poetik feststellt, und eben deshalb "scheinet 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".¹⁹

Zwischen Dichtung und Malerei lassen sich Gemeinsamkeiten finden, die durch das tertium comparationis fast ausschließlich der Historienmalerei überantwortet werden. Denn dieses tertium comparationis ist der der Historienmalerei unterlegte Handlungsbegriff, die Nachahmung menschlicher Praxis. Von Leone Battista Alberti wurde das Historienbild zum ersten Mal "auf die höchste Staffel der Kunst" erhoben²⁰. Für Alberti kann nur der den Namen Maler verdienen, der auch Historienmaler ist: "La istoria è summa opera del pictore".²¹ Auch für Winckelmann ist die Geschichte "der höchste Vorwurf, den ein Maler wählen kann; die blosser Nachahmung aber wird sie nicht zu dem Grade erheben, den eine Tragödie oder ein Heldengedicht, das Höchste in der Dichtkunst, hat."²²

Winckelmann bewegt sich ganz in traditionellen Bahnen, wenn er

immer wieder betont, daß sich Dichtung und Malerei durch Naturnachahmung in ihrem Wesen gleichen. Doch dies bestimmt nicht die besondere Wertigkeit der beiden Künste. Die Geschichtsmalerei beschränkt sich darauf, thematisch mit der Dichtung zu konkurrieren und ihr im Ausdruck der Leidenschaft nachzueifern. Diese Genügsamkeit erweist sich als Mangel im Vergleich mit der Dichtung, denn der Geschichtsmalerei kann nach Winckelmann nur die Abbildfähigkeit des tatsächlichen, äußeren Geschehens zugestanden werden; sie stellt "Personen und Sachen" vor, "wie sie sind, oder wie sie geschehen".²³ Der Historienmaler bleibt an seine Vorlage gebunden, während Homer aus Menschen Götter gemacht hat; "das heißt, er hat die Wahrheit nicht allein höher getrieben, sondern er hat, um erhaben zu dichten, lieber das unmögliche (A.: Aristot. Poet. c. 25), welches wahrscheinlich ist, als das bloß mögliche gewählt; und Aristoteles setzt hierinn das Wesen der Dichtkunst, und berichtet uns, daß die Gemälde des Zeuxis diese Eigenschaft gehabt haben." Winckelmann folgt in seiner poetologischen Deklassierung der Historienmalerei Aristoteles. So wie Aristoteles die Geschichtsschreibung aus der Poesie aussondert, da sie nicht wie die Dichtkunst vom Allgemeinen, sondern vom Besonderen rede und nur erzählen könne, was geschehen ist²⁴, so verwehrt Winckelmann mit demselben Argument der Geschichtsmalerei die Vergleichswürdigkeit mit der Poesie.

Winckelmanns Vergleich der Historienmalerei mit der Tragödie enthüllt die Unvergleichbarkeit der beiden Darstellungsformen. Da das historische Gemälde, will es Historisches wiedergeben, an die "bloße Nachahmung" gebunden ist, sich auf Einzelnes beschränken muß und keiner ideellen Gesamtschau, keiner das historische Gemälde erst bedingenden Einheitsidee bedarf – die Komposition des Bildes gehört in den Bereich des mechanischen Wissens –, bleibt es auf die Faktizität der Darstellungsinhalte, die nur in ihrer Einzelheit und Einmaligkeit darstellbar sind, beschränkt und reicht nicht an die dichterische Darstellung von menschlicher Handlung in Heldengedicht und Tragödie heran. Die Geschichtsmalerei stellt vergangenes oder gegenwärtiges Geschehen dar, ohne kausale Zusammenhänge aufzudecken, sie portraitiert Geschehen. Der Betrachter eines Historienbildes erwartet die 'Beschreibung', die Wiedergabe eines Geschehens. Das Bildgeschehen verbürgt das historische Geschehen. Da das Bild mit dem wirklichen Geschehen übereinstimmt, das Wirkliche als Vorgegebenes sich ganz im Dargestellten wiederfindet, bleibt die Möglichkeit der 'Erdichtung' ausgeschlossen. Die Wahrheit des Bildes folgt aus der Übereinstimmung des wirklichen Geschehens mit dem dargestellten Geschehen; Exemplarisches und Typisches darzustellen, liegt außerhalb des intellektuellen und künstlerischen Wirkungskreises des Historienmalers.

Aristoteles fordert von der Dichtung die Darstellung einer einzigen und ganzen Handlung.²⁵ Was den Darstellungsinhalt betrifft, kann es

nicht Aufgabe des Dichters sein, über Geschehenes zu berichten, sondern vielmehr über das, was geschehen könnte und was nach Wahrscheinlichkeit (Regel) und Notwendigkeit möglich ist. Er kann dies nur, wenn er das allem Einzelnen Gemeinsame erkennt, um das Allgemeine im Möglichen als Mögliches und Notwendiges darstellen zu können. Im Allgemeinheitsanspruch der Dichtung liegt ihre philosophische Intention. Die Malerei muß folglich eine Darstellungsform wählen, die es ihr erlaubt, sich von der Nachahmung des Einzelnen zu lösen, um das 'in eins' zu bringen, was der Dichtung durch die Darstellungsweise des Möglichen, ja des "Unglaublichen", aber Wahrscheinlichen, gelingt.²⁶ Da die Dichtung nicht das Einzelne, sondern Allgemeines darstellt und die Erkenntnis des Allgemeinen die Darstellung des Wahrscheinlichen voraussetzt, müssen "erdichtete Bilder" ebenfalls auf die Darstellung des Allgemeinen und des Allgemeinen im Möglichen gerichtet sein. Die Verbildlichung der Gedanken in den Allegorien folgt der Verallgemeinerung der poetischen Darstellungsinhalte in Handelnden. Figuren als "erdichtete Bilder" haben mit den Heroen des Heldengedichtes gemeinsam, nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit Typisches darzustellen. Wie die Dichtung, so muß die Allegorie das Allgemeine zuvor erkannt haben, um Wesentliches im Möglichen darstellen zu können.

Winckelmanns Begründung der Allegorie als poetische Darstellungsform weist ihn als Aristoteliker aus. Er orientiert sich in seiner Auffassung vom Allgemeinen in den allegorischen Begriffen nicht an Platons Eidoslehre, sondern am Katholoubegriff des Aristoteles. So wie nach Aristoteles dichterisches Können sich beweist durch die Kenntnis des Allgemeinen, des Allgemeingültigen und Typischen und des daraus ableitbaren Möglichen, gebunden in die angewandte Notwendigkeit, die das Handlungsgefüge zusammenhält, so bedarf es nach Winckelmann in der einzigen mit der Dichtung an poetisch-philosophischer Intensität vergleichbaren Darstellungsform der Kunst, der Allegorie, der Erkenntnis des Allgemeinen; die allegorische Form der Vermittlung ergibt sich notwendig, da Wesenserkenntnis in der Kunst nur allegorisch vermittelt werden kann.

Anmerkungen:

1. C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 5. Aufl., hrsg. von W. Rehm, Bd. I, Köln 1956, S. 464-465.
2. J. J. Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften [Faksimile-Neudr.] Bd. IV, Baden-Baden - Strasbourg 1964, Vorrede S. III (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 339): "Mit keiner meiner Schriften

bin ich furchtsamer gewesen, als mit dieser, hervorzutreten, weil ich meine Absicht nicht erreichen können, und befürchte die Erwartung derselben erfüllet zu haben."

3. Dieses wie die folgenden Zitate aus den "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst" nach: J. J. Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften [Faksimile-Neudr.], Bd. I, Baden-Baden - Strasbourg 1962, S. 42-43 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 330).
4. Ebenda, S. 36.
5. Dieses und das folgende Zitat aus der "Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst" nach: Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften, I (wie Anm. 3), S. 164.
6. H. Lausberg, Rhetorik und Dichtung, in: Der Deutschunterricht 18, 1966, H. 6, S. 63.
7. Winckelmann (wie Anm. 5), S. 164, 165.
8. J. J. Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hrsg. von W. Rehm mit einer Einl. von H. Sichtermann, Berlin (West) 1968, S. 17-18.
9. August Buchners Poet, aus dessen nachgelaßener Bibliothek hrsg. von O. Prätorio, Wittenberg 1665, neu hrsg. von M. Szyrocki, Tübingen 1966, S. 27.
10. Filip Zesens Rosen-mând das ist in ein und dreissig gesprächen eröffnete Wunderschacht zum unerschätzlichen Steine der Weisen, Hamburg 1651, S. 58.
11. Ph. von Zesen, Moralia Horatiana, Amsterdam 1656 [Faksimile-Ausg.] Wiesbaden 1963, Teil II, S. 86.
12. Filip Zesens Rosen-mând (wie Anm. 10), S. 58.
13. Ebenda, S. 60-61.
14. Winckelmann, Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte, in: ders., Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe (wie Anm. 8), S. 19, 20.

15. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung ... (wie Anm. 3), S. 40.
16. Ebenda, S. 40.
17. Winckelmann, Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung ... (wie Anm. 5), S. 147.
18. J. J. Winckelmann, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, in: ders., Kunsttheoretische Schriften [Faksimile-Neudr.], Bd. IV, Baden-Baden - Strasbourg 1964, S. 23-24 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 339).
19. Winckelmann, Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung ... (wie Anm. 5), S. 132, 133.
20. J. von Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, H. II: Frührenaissance, Wien 1915, S. 70 (Sitzungsberichte der Kais. Akad. der Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse, Bd. 179, Abhandl. 3).
21. L. B. Alberti, Drei Bücher über die Malerei, in: L. B. Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg., übers. und erl. von H. Janitschek, Wien 1877, S. 105, ähnlich S. 157 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 11).
22. Winckelmann, Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung ... (wie Anm. 5), S. 133.
23. Dieses und das folgende Zitat ebenda, S. 133.
24. Aristoteles, Poetik, Kap. 9.
25. Ebenda, 1451 a 30-31.
26. Winckelmann, Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung ... (wie Anm. 5), S. 133.