

Stephanie-Gerrit Bruer

Gedanken zum Verständnis des Kairos bei Winckelmann und Heyne

Das Phänomen Kairos als rechtes Maß und rechter Augenblick wurde schon in der Antike und nicht nur in der antiken Literatur- und Kunsttheorie thematisiert.

Personifiziert als jüngster Sohn des Zeus wurde der Kairos bereits in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. verehrt.¹ Ihm war ein Altar in Olympia in der Nähe des Eingangs zum Stadion und ein Kult in Elea (Velia) geweiht. Das berühmteste, leider nur literarisch überlieferte Bildnis des Gottes war eine von Lysipp für Alexander in Pella geschaffene Bronzestatue um 336-334 v. Chr. Eine weitere Statue soll sich in Sikyon befunden haben.²

Kairos wird beschrieben als unbedeckter geflügelter Jüngling, der dem Hermes vergleichbar auch mit Flügeln an den Fußgelenken ausgestattet war. Doch wird er auch ohne Flügel auf einer Kugel oder mit einem Schermesser in der rechten Hand dargestellt. Seit Otto Bendorff 1885 wurde er u. a. mit dem Westmacottischen Epheben in Zusammenhang gebracht, in dem man eine Kopie der von Plinius dem Polyklet zugeschriebenen Bronzestatue des Kairos auf einer astragalartigen Basis in der Nähe des Eingangs zum Stadion mit einer Waage in der Hand sah.³ Weitere Darstellungen des ephebenhaften Gottes sind auf Reliefs und Gemmen überliefert.

Winckelmann kannte keine dieser Darstellungen des Kairos, doch war ihm die eine oder die andere aus den literarischen Quellen bekannt, wie die Bronzestatue des Lysipp, die er in seiner Kunstgeschichte erwähnt.⁴

Ein Begriff war Winckelmann der Kairos jedoch in der Kunst- und Literaturtheorie. Seine Studien der antiken Quellen zielten von Anfang an nicht nur darauf, Nachrichten über einzelne Kunstwerke oder Künstler daraus zu ziehen, sondern ihm ging es auch darum, in die Denkweise der antiken Menschen einzudringen, um die Kunst gewissermaßen mit den Augen der Zeitgenossen sehen und verstehen zu lernen. So entlehnte er, wie in der jüngeren Forschung nachgewiesen wurde⁵, beispielsweise für seine Beschreibungen von Götterstatuen, Formulierungen und Bezeichnungen aus der antiken Literatur. Auch interessierte er sich in besonderem Maße für Begriffe, die er für die Beschreibung der Charakteristika der einzelnen Stilepochen anwenden konnte. Unter diesem Aspekt hatte er die antike Kunst- und Literaturtheorie sowie philosophische Schriften ausgewertet.

In Verbindung mit dem Begriff Kairos verdient Winckelmanns intensive Beschäftigung mit der Schrift über das Erhabene Aufmerksamkeit, die fälschlich dem palmyrenischen Rhetor und Philosophen Longinos zugeschrieben wurde, jedoch bereits im 1. Jahrhundert verfaßt worden war. Im 63. Band seines in der Bibliothèque Nationale aufbewahrten Nachlasses sind ausführliche Exzerpte aus dieser Schrift erhalten. Mehrfach wandte sich Winckelmann diesem Text zu, um weitere

Passagen daraus zu exzerpieren, einschließlich der lateinischen Kommentare. Die Theorie der Rhetorik war in der Antike aufgrund ihrer großen Bedeutung im öffentlichen und politischen Leben hoch entwickelt. Sie beeinflusste nicht nur die antike Literatur- und Kunsttheorie, sondern überlieferte auch grundlegende Anschauungen der griechischen, speziell der hellenistischen Kunsttheorie. Verwiesen sei hier nur stellvertretend auf Cicero und Quintilian. Aus der antiken Rhetorik und der Literaturtheorie wurden somit zwangsläufig Begriffe und Entwicklungsmodelle auf die neuzeitliche Kunsttheorie übertragen. Auch Winckelmann leitete hier Bezeichnungen und theoretische Modelle für seine Darlegungen zur antiken Kunstentwicklung ab. So galt ihm das Erhabene beispielsweise als ein grundlegendes Charakteristikum des hohen Stils, den er infolgedessen auch als erhabenen Stil bezeichnete.

In seiner Schrift über das Erhabene geht der Pseudo-Longinos mehrfach auch auf den Kairos ein. Im Kapitel IV 8⁶ heißt es: „Das Erhabene aber, wenn es im rechten Augenblick hervorbricht, zerstreut alle Dinge nach Art eines Blitzstrahls und zeigt im Nu die gesammelte Kraft des Redners.“ An anderer Stelle hebt er hervor, „daß aber nur die Regel die besondere Art und den glücklichen Augenblick eines jeden [...] zu bestimmen und mitzubringen fähig ist, und daß das Erhabene, noch viel mehr gefährdet ist, wenn es ohne Einsicht ungestützt und unbeschwert sich selbst überlassen ist [...]“⁷ Die fünf fruchtbringendsten Quellen für den erhabenen Stil bewirken „die würdige und gehobene Zusammenfügung des Ganzen.“

Diese Regel, das Zusammenspiel aller Kräfte und der Ausgleich von Gegensätzen in einem ganz bestimmten Augenblick macht den Kairos aus. Winckelmann hat diese Auffassung auf seine Betrachtung der Kunst übertragen. Zwar übernimmt er den Begriff Kairos nicht verbal, doch tritt er in seiner Umschreibung des Phänomens deutlich hervor.

Den engen Bezug Winckelmanns auf den Pseudo-Longinos-Text im Zusammenhang mit dem Begriff Kairos hat jüngst Roberto Rosati anhand der Werke Winckelmanns dargestellt. Er verweist besonders auf die von Winckelmann herausgearbeitete Bedeutung der Wahl des Kairos für die Schönheit eines Kunstwerks, die dadurch zum Erlebnis wird.⁸ Winckelmann schreibt darüber: „In der schönen Jugend fanden die Künstler die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit, und in der Übereinstimmung. Denn die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern [...] Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen, und in der Ausfließung einer aus der andern ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen.“⁹ Diese Instabilität der jugendlichen Formen veranschaulicht Winckelmann in seiner Beschreibung eines geflügelten jugendlichen Genius in der Villa Borghese, dessen Schönheit in der „höchsten Übereinstimmung“ der einzelnen Formen¹⁰ erreicht wird. Winckelmann erwähnt diese heute im Louvre befindliche Statue, die eine römische Kopie des aus der

antiken Literatur bekannten Eros des Praxiteles ist, sehr häufig.

Auch in Darstellungen mit androgynen Charakter wird durch den Ausgleich der gegensätzliche Formen beider Geschlechter ein besonderer Reiz an Schönheit erreicht, wie Winckelmann darlegt.¹¹

Die Auffassung Winckelmanns von der auf der „höchsten Übereinstimmung“ der einzelnen Formen basierenden Schönheit eines Kunstwerkes wurzelt in der Antike. In seinen Ethika führt Plutarch folgende Gründe für die Schönheit in den Werken der Kunst an: „Wie bei jedem Werk das Schöne sich dadurch vollendet, daß viele Maße in das richtige Verhältnis kommen durch eine gewisse Symmetria und Harmonia, das Häßliche aber entsteht, wenn ein einziges zusätzliches Element fehlt, oder sofort hinzukommt, ohne da seinen Ort zu haben.“¹² Hanna Philipp hat darauf verwiesen, daß dieser Satz unter der Voraussetzung, daß er von Polyklet stammt, gewissermaßen eine Zusammenfassung des Kanon ist. Auch wenn der Satz nicht unmittelbar als Zitat erkennbar ist, spricht doch vieles für die Autorschaft Polyklets, zumal Plutarch in den Ethika mehrfach Polyklet-Regeln anführt. Winckelmann hat diese Plutarch-Stelle wörtlich exzerpiert. Sie ist im 63. Band seines Pariser Nachlasses erhalten.¹³

Den Kanon des Polyklet erwähnt Winckelmann in seiner Kunstgeschichte im Zusammenhang mit dem Doryphoros: „Das Edelste in der Kunst waren zwei Statuen jugendlich männlicher Figuren: die eine bekam den Namen Doryphoros [...] und sie war allen folgenden Künstlern eine Regel in der Proportion [...] die andere ist unter dem Namen Diadumenos bekannt.“¹⁴

Winckelmann kannte den Doryphoros nur aus der literarischen Überlieferung. Die Identifizierung gelang erst 1862/63 dem Archäologen K. Friedrichs, der in der 1797 in der samnitischen Palaestra von Pompeji entdeckten römischen Kopie (heute im Nationalmuseum in Neapel) das berühmte Werk des Polyklet erkannte, das mit höchster Wahrscheinlichkeit mit der von Polyklet selbst als Kanon bezeichneten Statue gleichzusetzen ist. Die beiden Hermen aus der Villa dei Papiri sowie der heute in der Eremitage befindliche Kopf aus der Sammlung Verospi und der Torso aus der Villa Medici, die Winckelmann in seinen Werken mehrfach erwähnt, werden von ihm als junge Helden bezeichnet.¹⁵

Im Doryphoros wird in der maßvollen Gebundenheit und in dem harmonisch ausgleichenden Zusammenwirken aller Kräfte ein Mittelzustand zwischen Bewegung und Ruhe erreicht. Eben dieser Moment ist hier erfaßt. Schon im Klassizismus der römischen Kaiserzeit galt diese Plastik als die reinste Verkörperung hochklassischer Kunst.

Eine Vorstellung von der Kunst des Polyklet konnte Winckelmann an dem anderen genannten Werk des Künstlers gewinnen, dem Diadumenos, den er in einer Kopie in der Villa Farnese, (heute im Britischen Museum) erkannte.¹⁶ Bei der Charakterisierung des Stils der Hochklassik zitiert Winckelmann die Beschreibung der antiken Autoren Plinius¹⁷ und Quintilian¹⁸,

die im Vergleich zu Werken des 4. Jhs. v. Chr. eine gewisse Härte und einen viereckigen Aufbau aufweisen.¹⁹

Die Charakterisierung als viereckig-quadratisch (signa quadrata) hat jüngst Hans von Steuben in Verbindung mit der Bezeichnung tetragonos gebracht, die Aristoteles auf den rechten Mann, der die rechte Mitte hält, anwendet. Im Sinne des Aristoteles könnte tetragonos auf die Kunst übertragen als auf die eigene Mitte bezogen, im Gleichgewicht ruhend bedeuten.²⁰

Die antiken Quellen lassen deutlich werden, daß dem Kanon das rechte Maß nicht nur im Sinne vom Verhältnis der Zahlen und Proportionen einzelner Teile zueinander zugrunde liegt, sondern auch die Bewegung und der Ausdruck inbegriffen sind. Eben dieser Ausdruck der maßvollen Ausgewogenheit, das Ausgleichen von Gegensätzen und ihr harmonisches Zusammenspiel in einem bestimmten Moment sind die Grundlage der Schönheit.

In diesem Sinne betrachtete Winckelmann auch den Laokoon als mustergültig: „Laokoon war den Künstlern im alten Rom das, was er uns ist; des Polyclets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst“, wie er bereits in seiner Erstlingsschrift darlegte.²¹

An Winckelmanns Hochschätzung der Laokoongruppe hat sich auch nichts geändert, als er später in Rom die Gruppe im Original sah und durch seine Forschungen zur Kunstentwicklung auch klarer zwischen den einzelnen Stilepochen der griechischen Kunst durch eigene Anschauung zu differenzieren wußte. Auch war ihm bewußt, daß er seine Theorien zur griechischen Kunst weitestgehend anhand römischer Kopien entwickelte.

In seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“ gibt er eine sehr eindrucksvolle Beschreibung des Laokoon, den er in die Zeit der Kunstblüte unter Alexander dem Großen datiert. „Laocoon ist eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; [...] die Brust erhebet sich durch den beklemmten Othem, und durch Zurückhaltung des Ausdrucks der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen.“²² In dem gewählten Moment der Darstellung sind höchste Schönheit und höchster Schmerz vereint – gewissermaßen am Schnittpunkt zwischen beiden. Was er mit der vollkommenen Regel der Kunst meinte, wird in dieser Beschreibung deutlicher als in der ersten Beschreibung des Laokoon in den „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“. Diese hatte bekanntlich die berühmte Streitschrift Lessings „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Bildhauerkunst“ ausgelöst, in der Lessing ausgehend von seiner Kritik an Winckelmann und dessen Bevorzugung des Kunstwerkes²³ die Wahl des „fruchtbaren Augenblicks“ der Darstellung bei Werken der bildenden Kunst im Vergleich zu Werken der Poesie untersuchte.

Der Göttinger Altertumsforscher Christian Gottlob Heyne hat sich intensiv im Anschluß an Winckelmann

und Lessing in einem in seiner Sammlung Antiquarischer Aufsätze 1779 veröffentlichten Beitrag mit der Laokoongruppe befaßt.²⁴ Im Zusammenhang mit seinen Erörterungen über den in der Plastik festgehaltenen Moment bedauert er, daß Winckelmann nur eine Beschreibung des unmittelbar Dargestellten gibt und nicht über das Geschehen reflektiert: „Wir haben die vortrefflichste Beschreibung unseres Winkelmann [...] allein, einen deutlichen Begriff und Vorstellung von der Gruppe zu geben, ist sie nicht entworfen: und man muß diese Figur schon genau kennen und überdacht haben, ehe jene Beschreibung ihre rechte Wirkung tun kann;“²⁵ Zunächst stellt Heyne die Frage „was ist denn eigentlich die an dieser Gruppe vorgestellte Handlung?“ Ausgehend vom Mythos analysiert er sodann die Wahl des Moments der Darstellung. Dabei hätten sich seiner Meinung nach folgende Handlungsabschnitte angeboten: „Die Schlangen nähern sich, sind noch fern, ganz nah, fassen, umwickeln, tödten, haben getödtet – welchen Zeitpunkt hat der Künstler bei der Gruppe gewählt?“²⁶ Der Künstler, der im Unterschied zum Dichter, wie Lessing darlegt, „nie mehr als einen einzigen Augenblick“ auswählen kann, der dann „eine unveränderliche Dauer“ hat, wählte den Moment des Angriffs der Schlangen aus. In der Darstellung dieses Zeitpunktes treffen Dichter und Künstler zusammen. Doch stellen sie das Geschehen ganz unterschiedlich dar.²⁷ Konnte der Dichter Laokoon schreien lassen, wie Lessing ausführt, war dies dem Bildhauer nicht möglich. Heyne begründet das wie folgt: „Der Grund wonach der Künstler handelte, war sehr einfach: heftiger Schmerz in seinem natürlichen Ausdruck verändert die Züge, [...] und verdirbt das schönste Gesicht. Da der Künstler auch durch Schönheit gefallen muß, so muß er den Ausdruck bis dahin mäßigen, daß er die schönen Züge nicht entstellt.“ In seinem Fazit „höchster Schmerz und doch höchste Schönheit“ folgt Heyne Winckelmann, denn auch er sieht in der Schönheit den Endzweck der Kunst.

Bei der Analyse des gewählten Augenblicks hat Heyne im Vergleich zu Winckelmann einen anderen Ansatzpunkt. Er erklärt den gewählten Zeitpunkt in der Darstellung inhaltlich aus der Handlung und nicht aus dem Kunstwerk an sich bzw. seiner Komposition. Diese Orientierung auf den inhaltlichen Aspekt des in dem Kunstwerk dargestellten Zeitpunkts der Handlung ist bezeichnend für seine historisch-philologische Betrachtungsweise. Damit steht er in der Nachfolge Lessings, an dessen Schrift er sich auch in seinen Darlegungen mehr als deutlich anlehnt, wobei er die gleichen Fragestellungen wie dieser unter Heranziehung derselben literarischen Quellen verfolgt.

Bei der Wahl des im Kunstwerk festzuhaltenden Augenblicks ist zu beachten, wie Lessing hervorhebt, daß nur dasjenige fruchtbar ist, „was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können.“²⁸ Auch hier geht es nur um inhaltliche Kriterien der Handlung, die sich aus dem Kunstwerk erschließen lassen sollte. Ausschlaggebend für die Diskussion um den fruchtbaren Augenblick

war bei Lessing wie auch bei Heyne der erzählende Charakter der Gruppe, d. h. der dargestellte Mythos. Insofern orientierten sich beide auch auf die Wahl des Moments der Darstellung in der Handlung. Dadurch wird der Kairos weitestgehend auf den zeitlichen Moment, d. h. den rechten Augenblick reduziert.

Schon bald nach der Entdeckung der Laokoongruppe versuchte man den dargestellten Zeitpunkt des Geschehens in der Gruppe zu erfassen; so verweist Aldroandi in seiner 1558 veröffentlichten Beschreibung darauf, daß der jüngste Sohn im Moment des Sterbens dargestellt ist.²⁹ Als nächsten führt Heyne Richardson an, der auf den vom Künstler gewählten Zeitpunkt im Vergleich mit Vergil eingeht. Heyne greift die Diskussion auf, bestimmt jedoch den Moment der Darstellung anders.³⁰ In neuerer Zeit haben sich mit dieser Problematik Georg Daltrop in seinem Aufsatz über die Laokoongruppe im Vatikan³¹ sowie Frank Brommer generell mit dem Thema der Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst (1969) beschäftigt. In bezug auf die hellenistische Kunst betont Brommer, daß die Künstler „geradezu das Augenblickliche“ suchen. „Dies geschieht durch Motive, die nur einen kurzen Augenblick dauern und durch ihre Ausgefallenheit reizen [...]“³²

Interessant ist, daß Heyne, der sonst immer auf antike Quellen zurückgreift, sich bei der Behandlung dieses Problems nur auf die zeitgenössische antiquarische schon von Lessing und Winckelmann angeführte Literatur stützt, insbesondere auf Richardson und Maffei. Die antiken Quellen, die Winckelmann exzerpierte und aus denen er Anregungen für seine Kunsttheorie schöpfte, spielten für Heyne hier keine Rolle. Er wertete die literarischen Quellen vor allem historisch aus und nicht unter dem Aspekt der Kunsttheorie.

Ausführlich diskutiert Heyne dagegen die in der zeitgenössischen Literatur umstrittene Datierung der Gruppe und in diesem Zusammenhang auch die Frage, ob es eine Abhängigkeit zwischen Vergil und der Gruppe gibt: „War der Laokoon ein Werk des schönen Zeitalters Griechenlands, so mußte nothwendiger Weise das erste stattfinden (d.h. der Dichter nach der Gruppe), und Virgil hatte, wie man glaubte, so gut als nachgeschildert oder copiert.“ Er kommt jedoch zu dem Schluß, daß Vergil und die Laokoongruppe nicht mehr gemeinsam haben als beide den gleichen Mythos zum Thema.³³

Bereits in seiner Erstlingschrift hatte Winckelmann die Unterschiede im Ausdruck bei der Plastik und bei Vergil herausgearbeitet.³⁴ In Anknüpfung daran verweist Heyne auch auf die unterschiedlichen Ziele, die der Dichter und der Künstler verfolgten: In der Skulptur sollte der leidende Laokoon Mitleid erregen, in der Dichtung sollte er Schrecken und Entsetzen verursachen.³⁵

Mit seinen generellen Bemerkungen über die Unterschiede zwischen Dichtung und bildender Kunst sowie mit der Herausarbeitung der „Eigenthümlichkeiten der bildenden und dichtenden Kunst“³⁶ lag Heyne nicht nur im Trend der sich zunehmend zunächst vor allem unter den Literaten entwickelnden Beschäftigung mit

dem fruchtbaren Augenblick sondern griff zugleich auch in die Diskussion über die Spezifik der jeweiligen Kunstgattungen und ihre Grenzen ein, die im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte.

Heynes Auffassung des fruchtbaren Augenblicks, der weitestgehend durch die Wahl des dargestellten Zeitpunkts der Handlung in einem Kunstwerk bestimmt ist, gibt nur einen, den zeitlichen Aspekt des Kairos wieder. Winckelmann dagegen interpretierte den Begriff Kairos der antiken Überlieferung folgend gleichermaßen als „das rechte Maß“ wie auch als „der rechte Augenblick“.

Anmerkungen

¹ Hymne des Ion von Chios; Paus. 5, 14, 9.

² Poseidippos, Anthologia Palatina des Palladas 16, 275; Anthol. Graec. Kallistratos.

³ Plin. nat. 34, 55.

⁴ GK2, S. 879: Winckelmann verwendet hier nicht die Bezeichnung Kairos sondern nennt die Statue eine Darstellung der „Gelegenheit“.

⁵ Vgl. z.B. Il manoscritto Fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript, hrsg. u. kommentiert von Max Kunze, mit einer Einleitung von Maria Fancelli, Firenze 1994, S. 105 (Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria“, Studi 130).

⁶ Zitiert nach Ernesto Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980, S. 291.

⁷ Zitiert nach Grassi, wie Anm. 6, S. 292.

⁸ Roberto Rosati, Winckelmann, Longino e il kairós, in: *Ocnus* 3, 1995, S. 179-186, bes. S. 181.

⁹ GK1, S. 152.

¹⁰ GK1, S. 159.

¹¹ GK1, S. 152 u. S. 160.

¹² Plut. mor. 45 c-d.

¹³ Johann Joachim Winckelmann, Nachlaß Paris, 63 / 73.

¹⁴ GK1, S. 335.

¹⁵ Vgl. Winckelmann-Bilddatenbank, Stichwort Doryphoros.

¹⁶ Rolf Michael Schneider, Polyklet: Forschungsbericht und Antikenrezeption, in: Polyklet: Der Bildhauer der griechischen Klassik, Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main, Mainz 1990, S. 473-504, bes. S. 475.

¹⁷ Plin. nat. 34, 19.

¹⁸ Quint. inst. 12, 10, 1087.

¹⁹ Zu weiteren antiken Quellen, die Winckelmann in bezug auf Polyklet erweiterte, vgl. A. A. Donohue, Winckelmann's History of Art and Polykletus, - in: Polykleitos, the Doryphoros and tradition, Madison 1995, S. 327-353, bes. S. 341-344.

²⁰ Vgl. Hans von Steuben, Der Doryphoros, - in: Polyklet, wie Anm. 16, S. 187; vgl. hier auch zum Begriff Kairos als in Einklang gebrachte Proportionen des menschlichen Körpers S. 194-195.

²¹ GN, S. 3.

²² GK1, S. 348.

²³ Christian Gottlob Heyne, Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laocoon im Belvedere, - in: Sammlung antiquarischer Aufsätze, zweytes Stück, Leipzig 1779, S. 50.

²⁴ Vgl. dazu Bettina Preiss, Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoon-Gruppe: Die Bedeutung Christian Gottlob Heynes für die Archäologie des 18. Jahrhunderts, Weimar 1995 (Diss. Universität Bonn 1992).

²⁵ Wie Anm. 23, S. 18.

²⁶ Wie Anm. 23, S. 18.

²⁷ Wie Anm. 23, S. 48.

²⁸ Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen von Malerei und Poesie, - in: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe, hrsg. von Wilfried Barner, Bd. 5, 2, Frankfurt a. M. 1990, S. 32, vgl. auch den Kommentar S. 748.

²⁹ „Di queste tre statue l'una stà in atto di dolersi, l'altra di morire, la terza di haver compassione. Fu Laocoonte Troiano, e gli auenne quel caso di morire à quel modo insieme co' figli suoi, un giorno innanzi che fusse presa, arsa Troia.“ Zitiert nach Preiss, wie Anm. 24, Quellentexte: Ulisse Aldroandi, Le statue antiche di Roma, Roma 1558, S. 115.

³⁰ Wie Anm. 23, S. 20; vgl. Jonathan Richardson (et fils), *Traité de la peinture, et de la sculpture*, vol. 3, Amsterdam 1728, S. 509-517, bes. 513-515.

³¹ Georg Daltrop, Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung, Xenia 5, 1982.

³² Frank Brommer, Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst, Ingolstadt 1969, S. 14.

³³ Wie Anm. 23, S. 46; Er verweist an dieser Stelle auch auf Richardson, wie Anm. 30, S. 513 und S. 515 und Paolo Alessandro Maffei, Domenico de Rossi, *Raccolta delle Statue antiche e moderne*, Roma 1704, t. 1.

³⁴ GN, S. 22.

³⁵ Wie Anm. 23, S. 51.

³⁶ Wie Anm. 23, S. 49.