

Agnes Allroggen-Bedel

Die Monumenti inediti: Winckelmanns "großes italienisches Werk"

Die 1767 erschienenen, dem Kardinal Albani gewidmeten Monumenti inediti gehören zu den am wenigsten bekannten Schriften Winckelmanns; zumeist werden sie nur für die dort abgehandelten antiken Monumente herangezogen. Dabei wird aus Winckelmanns eigenen Aussagen deutlich, welch große Bedeutung er selbst dieser von ihm nicht ohne Grund als sein "großes italienisches Werk" bezeichneten Publikation zumaß.

Erst seit die seltenen Prachtbände 1967 in einer Faksimileausgabe erschienen sind, haben die Monumenti inediti erneut Beachtung gefunden. Hellmut Sichtermann ging in einem grundlegenden Artikel über Winckelmann in Italien auch auf die Monumenti inediti und Winckelmanns Verhältnis zu seinem italienischen Umfeld ein, Nikolaus Himmelmann-Wildschütz und Markus Käfer widmeten ihnen im Zusammenhang mit Winckelmanns Hermeneutik ausführliche Untersuchungen.¹

Nicht ohne Bedeutung für die Rezeption der Monumenti inediti war das Problem der Sprache. Winckelmann hatte sich ganz bewußt zu einem Werk in italienischer Sprache entschlossen und damit einem Wunsch Kardinal Albanis entsprochen; 1761 erwähnt Winckelmann, der "Herr, dem ich diene, ist sehr empfindlich, daß ich fortfahre in meiner Muttersprache zu schreiben [...] Ich habe versprochen, mit der Geschichte der Kunst aufzuhören"². Zum anderen hoffte Winckelmann, mit einer italienischen Publikation ein größeres, internationales Publikum zu erreichen, denn "sonderlich in England ist die Italienische Sprache bekannt"³.

Auf längere Sicht sollte sich dies als Fehlentscheidung herausstellen; innerhalb der im wesentlichen von Germanisten bestimmten Winckelmann-Forschung blieben die Monumenti inediti weitgehend unbeachtet, da nur wenige sich die Mühe machten, den italienischen Text wirklich zu lesen und zu verstehen. Auch die 1791-1792 erschienene Übersetzung von Friedrich Leopold Brunn⁴ und die Aufnahme einer deutschen Übersetzung in die Gesamtausgabe änderten daran nichts.⁵

Winckelmann selbst hatte sich vehement gegen die Idee einer deutschen Übersetzung gewandt: "Was die Deutsche Übersetzung betrifft; zu derselben kann ich mich, sollte es mein Leben kosten, nicht entschließen. Es ist kein Buch für Hans und Kunz. Diejenigen die es nützlich und nöthig finden /: wie es sich für alle Gelehrten nothwendig machen muß./ werden suchen, auf was Art es seyn kann, es sich verständlich zu machen. Denn wer die gelehrte Alterthümer, und die zur Kunst gehören, lernen will, hat weiter kein Buch vonnöthen, und wer künftig von dergleichen schreiben will, muß einen höheren Flug nehmen."⁶ Eine französische Übersetzung der einführenden Kapitel, des Trattato preliminare, schloß er dagegen nicht aus: "Ich bin gewillet den Trattato preliminare besonders in octav, nach geendigten Werke abdrucken [zu] laßen, und zu gleicher Zeit eine Französische Übersetzung deßelben in Rom zu besorgen."⁷ Daß die Monumenti inediti für ein internationales Publikum bestimmt waren, zeigt die Vorrede, an deren Schluß Winckelmann sich gegen

den Verdacht fremdenfeindlicher Äußerungen wehrt⁸; offensichtlich fürchtete er Nachteile durch die ihm unterstellten, negativen Äußerungen über andere Völker.

Im April 1762 erscheint erstmals der Plan zu einer "Spiegazione", die als Vorform der Monumenti inediti gelten kann⁹: "Nell'Autunno venturo metterò sotto il torchio della Propaganda la Spiegazione de'Punti difficili di Mitologia e d'Antiquità, che ho principiato a stendere in Italiano: ogni articolo verrà fregiato di un Monumento inedito o di Marmo o di gemme."¹⁰ Im Mai 1762 erwähnt er seine "[...] Schrift in welscher Sprache: Erklärung schwerer Punkte in der Mythologie und in den Alterthümern. [...]"¹¹, die er später mit ähnlichen Formulierungen als sein "großes Werk in italienischer Sprache"¹² bezeichnete.

Winckelmann rechnete bereits im Sommer 1762 mit einem baldigen Abschluß, doch verzögerten zahlreiche Schwierigkeiten das Erscheinen um Jahre. Ein besonders schwerer Schlag war das Zerwürfnis mit Giovanni Battista Casanova, den Winckelmann im Mai 1762 erstmals als seinen Zeichner und Mitherausgeber erwähnte; damals sollte das Werk in einem Monat fertig sein.¹³ Das Verhältnis verschlechterte sich rasch; während Winckelmann am 18. Februar 1764 noch positiv über Casanova berichtete¹⁴, heißt es zwei Monate später, am 18. April 1764, bereits: "Mein großes Werk ist noch in weitem Felde, weil mich der Zeichner täuschet."¹⁵

Hinzu kam das ständige Anwachsen des Werks. Am 16. Oktober 1762 schrieb Winckelmann an Bianconi: "L'Opera mia grande Italiana va avanti, e consisterà in Cento Rami de'Soggetti inediti e la maggior parte difficili a spiegarsi, [...]"¹⁶ Im folgenden Jahr, am 21. Juni 1763, heißt es dagegen: "Mein großes Italienisches Werk von wenigstens 150 Kupfern wird gegen künftige Ostern erscheinen"¹⁷, und im Herbst 1765 hatte sich die Zahl der Tafeln bereits auf 180-200 erhöht: "es arbeiten itzo vier Kupferstecher für mich, um, wo es möglich, alle Zeichnungen zu endigen. Ich werde beynahe an 200 Kupfer kommen, von welchen viele 30 Figuren enthalten."¹⁸

Aber nicht nur die Zahl der Monumente und der Tafeln, sondern auch der Textteil nahm zu: "Das Werck [...] wächst alle Tage an Kupfern und Gelehrsamkeit [...]"¹⁹ Wegen der immer umfangreicheren Erklärungen waren nun schon zwei Bände vorgesehen: "Meine Monumenti inediti sind unendlich in der Zahl der Werke so wohl als in der Erklärung selbst angewachsen; es bestehet bereits aus mehr als aus 180 Kupfern, von welchen viele an 30 Figuren enthalten; daher diese Arbeit in zween Bänden in fol. erscheinen wird."²⁰

Es entstanden zwei Prachtbände in Folio, in ihrer Ausstattung vergleichbar den vom neapolitanischen König herausgegebenen *Antichità di Ercolano*²¹, jedoch von größerem Format. Daß Winckelmann sich gerade dieses Vergleichs durchaus bewußt war, beweist seine Bemerkung, er "hoffe, es solle dem Erklärer des Krams zu Portici, im Angesicht einer würdigern Arbeit der Muth fallen"²².

Auch die Auflage wurde mehrfach umgeplant: "Ich hatte den Anschlag auf die Liebhaberey zu hoch gemacht, und wollte tausend und einhundert Exemplare drucken, [...] Ich habe mich also auf 600 eingeschrenckt [...]"²³ Entsprechend schwankten die Preisvorstellungen; während Winckelmann 1766 noch mit 112 abgebildeten Monumenten und einem Kaufpreis von fünf bis sechs Zecchinen kalkulierte²⁴, sollte das auf 230 Kupfer angewachsene zweibändige Werk 1767 schließlich acht Zecchinen kosten²⁵ – ein Preis, den Winckelmann selbst für verkaufshemmend hielt: "Ich begreife daß derselbe viele Käufer abschrecken wird, [...]"²⁶

Insgesamt scheint die Konzeption im Herbst 1766 endlich abgeschlossen gewesen zu sein, denn Winckelmann konnte mitteilen, "daß mein großes Italienisches Werk, von 112 in Kupfer gestochenen nie bekannt gemachten Denkmalen des Alterthums gegen die Fasten öffentlich erscheinen wird, wenn ich gesund bleibe."²⁷

Trotzdem wurde noch während der Drucklegung weitergearbeitet, etwa an der Abbildung des Antinous-Reliefs in der Villa Albani, von dem Winckelmann am 4. Oktober 1766 berichtet: "Itzo wird das schöne Brustbild des Antinous in der Villa des Cardinals auf das sauberste gestochen [...]"²⁸ Diese Arbeit zog sich besonders lange hin, denn am 7. März 1767 heißt es: "[...] eine der Ursachen der Verzögerung ist das schöne Brustbild des Antinous in der Villa des Cardinals, welches nach einer Zeichnung, die 6 Zecchini gekostet, völlig mit dem Grabstichel gearbeitet wird, und kaum etwas über die Hälfte fertig ist."²⁹ Einen Monat später war es dann soweit: "Der Stich des Antinous hat mich aufgehalten, welcher in paar Tagen fertig seyn wird."³⁰

Neben solchen eher technischen Schwierigkeiten gab es Probleme mit dem italienischen Text: "[...] wenn ich nicht gemerket hätte, daß ohngeachtet meine Arbeit von Leuten durchgesehen worden, die der Sprache kundig seyn wollen, in derselben Fehler geblieben. Dieses wurde ich gewahr, da ich den Trattato preliminare mit einem Florentiner und sehr guten Bekannten noch aus Dreßden her, durch sahe. Ich beschloß also den großen Aufwand nicht zu achten, und die ersten Bogen umzudrucken, [...] die zehen ersten Blätter aber werden umgedruckt werden, wenn wir am Ende sind."³¹ Dadurch entstanden erneut Verzögerungen und Mehrkosten: "Itzo aber greift mich die Arbeit an: denn ich habe den Verdruß die ersten 12 Bogen umzudrucken, welches über 100 Scudi Verlust ist, die ich aber in wenig Tagen vergeßen und verschlafen habe: [...] Ich hoffe indeßen, wenn ich die Arbeit überstehen kann, vor Ostern mit diesem Werke zu erscheinen."³² Trotz der sorgfältigen Überarbeitung durch mehrere italienische Gelehrte – Winckelmann nennt als "giudici" Baldani, Contucci, Bottari und Giacomelli³³ –, konnte das Ergebnis nicht überzeugen; die Monumenti inediti sind nach dem Urteil Zampas "scritti in una lingua morta o artificiale"³⁴. Dies erklärt auch die Schwierigkeiten bei der Übersetzung ins Deutsche; Friedrich Leopold Brunn berichtet, er habe manche Passagen nur in Analogie zu Winckelmanns Geschichte der Kunst deuten und übersetzen können.³⁵

Hinzu kamen Schwierigkeiten bei der Finanzierung des Unternehmens. Winckelmann hatte zunächst mit der Unterstützung des Kardinals Albani gerechnet: "[...] Der Druck [exclus. der Kupfer] geschieht auf des Herrn Cardinals Kosten."³⁶ Dies sollte sich als Irrtum herausstellen: "Mein großes Werck in Ital. Sprache bin ich genöthiget, auf eigene Kosten zu besorgen."³⁷ Trotzdem schien eine Beteiligung Albanis noch immer nicht ganz ausgeschlossen: "Il sig. cardinale s'è esibito di regalar la carta, senza però aver fatto il calcolo della spesa, [...]"³⁸ Aber auch diese Hoffnung zerschlug sich ebenso wie die finanzielle Beteiligung Casanovas, der die Kupfer zur Hälfte bezahlen und dafür am Gewinn beteiligt werden sollte³⁹: "Mein großes Italienisches Werk geht langsam, weil derjenige, mit welchem ich es gemeinschaftlich übernommen, fallit gemacht, und also die Kosten auf mir allein liegen."⁴⁰ So mußte Winckelmann 1766 froh sein, von anderer Seite einen Zuschuß zu erhalten: "[...] vado preparando la Stampa dei Monumenti inediti, trovandomi per la benignità del Sig.re

Duca di Rochefoucauld e del Principe sud.to [sc. Anhalt-Dessau] fornito di un poco di danaro per comprare la carta. Il resto provvederà Iddio."⁴¹

Winckelmanns Hoffnung, mit den Monumenti inediti für sein Alter "gesorget zu haben, und daßelbe in Rom beschließen zu können, es mag mir absterben, wer da will"⁴², erfüllte sich nicht. 1766 beklagt er sich in einem Brief an Volkmann: "ich bin bis über die Ohren in Schulden, und gewinne bei einem so kostbaren Verlage nicht das Brod, welches ich seit der Arbeit gegessen habe."⁴³ Schließlich mußte er froh sein, ohne wirtschaftlichen Schaden davonzukommen: "Mein großes Italienisches Werk wird, nach geendigtem Druck, größtentheils bezahlt seyn. Am Gewinn liegt mir nichts."⁴⁴

Daß der Kardinal Albani die in Winckelmanns Nachlaß verbliebenen 420 Exemplare der Monumenti inediti, die Stichplatten und "ebenso die schon gesammelten Anmerkungen nebst dazu gehörigen Zeichnungen" für den dritten Band verkaufen wollte, um damit ein Denkmal für Winckelmann zu bezahlen, wurde bereits von den Zeitgenossen scharf kritisiert: "Überhaupt machet es der Großmuth des Cardinals eben keine große Ehre, daß er das Denkmal des Freundes auf solche Bedingungen setzet."⁴⁵

Aus dem Verkauf wurde nichts; die französischen Kunstkommissare fanden Winckelmanns Manuskripte und die Kupferplatten zu den Monumenti inediti noch in der Villa Albani vor, von wo sie mit anderen, zum Abtransport nach Paris bestimmten Objekten nach Neapel verschleppt und 1815 wieder zurückgefordert wurden – ein Zeichen dafür, welche Bedeutung Winckelmanns Hinterlassenschaft am Ende des 18. Jahrhunderts zugemessen wurde.⁴⁶

Da es Kardinal Alessandro Albani war, der Winckelmann zu einer Veröffentlichung in italienischer Sprache aufgefordert hatte, kann er zumindest indirekt als Anreger der Monumenti inediti gelten. Vermutlich ging sein Einfluß jedoch weiter.

Daß Winckelmann und Albani wissenschaftliche Diskussionen führten, betonte Winckelmann mehrfach. Schwierige altertumskundliche Probleme zu lösen oder ungedeutete Stücke zu erklären, gehörte im 18. Jahrhundert zu den gesellschaftlichen Vergnügungen; selbst am neapolitanischen Hof wurden die Neufunde aus den Grabungen von Pompeji und Herculaneum in die abendliche Unterhaltung einbezogen.⁴⁷ Auch im Hause Albani waren solche gelehrten Unterhaltungen üblich: "Einer von unseren gemeinschaftlichen Zeitvertreibungen ist die Lesung meines Ital. Werks."⁴⁸ Beim Sommeraufenthalt in Castelgandolfo, "wo ich die Ehre gehabt Sr. Heiligkeit in einer großen Gesellschaft, ein Stück aus meinem Italienischen Werke vorzulesen"⁴⁹, wurde sogar der Papst einbezogen.

An den Monumenti inediti scheint Kardinal Albani von Anfang an besonderes Interesse gehabt zu haben, denn schon kurz nach den ersten Erwähnungen des damals noch als "Spiegazione" bezeichneten Werkes schreibt Winckelmann im Mai 1762: "Itzo arbeite ich an einer Erklärung schwerer Punkte in der Mythologie und in den Alterthümern in Welscher Sprache, die ich meinem Herrn nach und nach vorlese."⁵⁰

In seiner Widmung weist Winckelmann dem Kardinal eine wichtige Rolle bei der Entstehung des Werkes zu: "l'Opera è stata condotta dall'E. V. con le tante notizie ch'Ella m'ha suggerito, ed è stata limata sotto gli occhj di Lei". Sicherlich könnte eine solche Behauptung auch dem Wunsch entspringen, seinem Werk Glanz und Autorität zu verleihen; immerhin vergleicht Winckelmann im gleichen Zusammenhang den Namen des Kardinals mit einem

goldenen Portikus, der, wie Pindar beschreibt, zum Eintreten einlädt. Nach der üblichen Schmeichelei klingt es auch, daß Winckelmann die Monumenti inediti zu gleichen Teilen als sein eigenes und als Werk des Kardinals bezeichnet und behauptet, ihm deshalb lediglich etwas zu widmen, was von ihm selbst stamme; mit ähnlichen Worten widmeten die Mitglieder der Accademia Ercolanese den ersten Band der Antichità di Ercolano dem neapolitanischen König Carlo di Borbone: "Tutto è già Vostro quello che Vi portiamo"⁵¹.

Im Fall der Monumenti inediti könnte diese Formulierung jedoch einen realen Kern haben. Winckelmann spricht in seiner Widmung nicht nur von ganz allgemeinen Verdiensten des Kardinals, sondern erwähnt ausdrücklich "le tante notizie ch'Ella m'ha suggerito", was auf eine aktive Mitwirkung deutet und die Aussage glaubhaft macht. Bianconi schätzt Albanis Einfluß in seinem 1779/80 erschienenen "Elogio di Mengs" hoch ein: "Siamo certissimi, che è alla penetrazione di Mengs, che quell'erudito tedesco è debitore di molti di que'bei lumi che egli ha sparsi dappoi nella sua Storia dell'arti, e nella dottissima prefazione ai Monumenti inediti. Bisogna però confessare, che anche Anton Raffaele innamorossi della bella severità nelle greche sculture, e della erudizione antiquaria per gl'insegnamenti del Winkelmann. [...] A loro si aggiunse la magistrale pratica, che aveva nell'antico il buon Cardinale Alessandro Albani, al quale solevano ricorrere amendue come al Paride della bellezza antica e moderna quando non s'acordavano ne'loro sentimenti."⁵² Dieser "magistrale pratica, che aveva nell'antico il buon Cardinale Alessandro Albani" verdankte Winckelmann die in seiner Widmung erwähnten "tante notizie ch'Ella m'ha suggerito".

Ganz offensichtlich ist die große Bedeutung der Antikensammlung des Kardinals für die Monumenti inediti. Unter den Abbildungen überwiegen die Antiken aus der Sammlung Albani; von den im Index aufgeführten insgesamt 491 Antiken gehörten immerhin 106, also mehr als ein Fünftel, Kardinal Albani.⁵³ Von den insgesamt 162 abgebildeten antiken Statuen und Reliefs [die übrigen Abbildungen geben Gemmen und Vasen wieder] waren 42 im Besitz des Kardinals Albani, hinzu kommen zwei Zeichnungen aus derselben Sammlung. Auch durch das Format der Abbildungen sind die Antiken der Sammlung Albani deutlich hervorgehoben: 37 Reliefs und Statuen sind ganzseitig abgebildet, davon stammen zwölf aus der Villa und eines aus dem Palazzo Albani, hinzu kommen zwei Zeichnungen aus dem Albani-Besitz. Von den fünf Abbildungen, die Details von Statuen und Reliefs zeigen, geben vier Stücke in der Villa Albani wieder.

Diese Bevorzugung der Sammlung Albani ergab sich selbstverständlich aus den Arbeitsmöglichkeiten, die sich Winckelmann in der Villa Albani boten: die dortigen Antiken waren ihm zugänglich, er konnte sie täglich sehen und sich ausführlich mit ihnen beschäftigen. Hinzu kam die für das 18. Jahrhundert charakteristische Bedeutung von Publikationen als Aufwertung einzelner Stücke oder Sammlungen.⁵⁴ Wie zeitgenössische Äußerungen zeigen, wurden die Monumenti inediti nicht nur als wissenschaftliche Publikation, sondern auch als eine Huldigung an die Sammlung des Kardinals verstanden. So schrieb Kaunitz nach Winckelmanns Tod an Albani über "[...] alcune [carte] spettanti all'Opera dei Monumenti dell'antichità inediti, che fanno tant'onore al suo Mecenate e al di lui Museo."⁵⁵ Ähnlich äußerte sich Volkmann: "An dem seligen Winkelmann hat der Kardinal einen großen Freund, und den besten Rathgeber verloren. [...] aus dessen [Winckelmanns] Historie der Kunst und den Monumenti inediti spiegati kann man beurtheilen, wie viel merkwürdige

Stücke die Villa Albani enthält.⁵⁶ Und auch Heynes Würdigung der Monumenti inediti läßt sie vor allem als eine Publikation der Antiken des Kardinals Albani erscheinen.⁵⁷ Nach Winckelmanns Tod ließ der Kardinal neu erworbene Stücke von Stefano Raffei veröffentlichen⁵⁸, und tatsächlich betont Gaetano Marini in seiner 1785 erschienenen Publikation der Inschriften, die antiken Bildwerke der Villa Albani seien durch die Werke Winckelmanns und Raffeis berühmt geworden.⁵⁹ Eine traurige Bestätigung hierfür sind die Listen der französischen Kunstkommissare, für deren Auswahl die Monumenti inediti eine besondere Rolle gespielt zu haben scheinen; fast alle dort publizierten Stücke sollten nach Paris gebracht werden.⁶⁰

Bei den Abbildungen fällt auf, daß trotz Winckelmanns großem Interesse für das Problem der Ergänzungen nicht zwischen antikem Original und modernen Zutaten unterschieden wird. Dabei hatte Winckelmann wenige Jahre zuvor in seiner Vorrede zur Geschichte der Kunst gefordert, die Ergänzungen "sollten in den Kupfern, oder in ihren Erklärungen, angezeigt werden."⁶¹ Das berühmte Antinous-Relief (Nr. 180)⁶² erscheint in den Abbildungen ebenso vollständig wie das weitgehend aus modernen Ergänzungen bestehende Relief mit Dädalos und Ikaros (Nr. 95)⁶³, und auch in den erläuternden Texten sucht man vergebens nach Hinweisen auf Ergänzungen (Abb. 23-24 und Abb. 26).

Nur wenige Stücke sind in fragmentarischer Form wiedergegeben; einige davon waren nur in Zeichnungen überliefert.⁶⁴ Auch die archaisch wirkende "urale Minerva" (Nr. 17) ist ohne Helm und ohne Arme und Beine wiedergegeben (Abb. 27-28).⁶⁵ Sie war 1763 vom Kardinal erworben worden, zu einer Zeit, als Winckelmanns Arbeiten an den Monumenti inediti bereits so weit fortgeschritten waren, daß er dem Papst und dem Kardinal daraus vorrug.⁶⁶ Wann sie ergänzt und in der zentralen Nische des zweiten Raumes der heutigen Galleria della Leda aufgestellt wurde, läßt sich nicht mehr feststellen;⁶⁷ offensichtlich wurde die Restaurierung nicht abgewartet, sondern sofort eine Zeichnung angefertigt.

Das 1764 gefundene Wandmalerei-Fragment (Nr. 208) ist ebenfalls als Fragment mit gebrochenem Rand wiedergegeben, obwohl es in der Villa Albani zu einem vollständigen Bild ergänzt in die Wand eingefügt war.⁶⁸ In den Monumenti inediti wurde die Darstellung auf das Landschaftsbild reduziert; die bei der Restaurierung vervollständigte, an zwei Seiten original erhaltene ornamentale Rahmung fehlt (Abb. 29). Winckelmann hielt sie wohl für unwichtiges Beiwerk – eine Ungenauigkeit, die bei den von ihm so verachteten Herausgebern der *Antichità di Ercolano* undenkbar gewesen wäre.⁶⁹

Der Widerspruch zwischen Winckelmanns Forderung nach Angabe der Ergänzungen und seiner eigenen Publikation ist nur so zu erklären, daß es ihm nicht um die Frage ging, ob ein Stück ergänzt war, sondern ob diese Ergänzungen dem antiken Original entsprachen. Die Abbildungen in den Monumenti inediti sollten nicht dokumentieren, wieviel an einem Stück antik und wieviel modern war, und damit Ergänzungen zur Diskussion stellen, sondern die Antiken sollten richtig ergänzt und damit wieder vollständig dargestellt werden. So ist an der Statuette des Euripides mit der Aufzählung seiner Werke (Nr. 168) zwar ein Bruch angegeben, jedoch nicht vermerkt, daß Kopf und Hände ergänzt sind, angeblich sogar unter Winckelmanns Mitwirkung (Abb. 30).⁷⁰

Da in den Monumenti inediti vor allem Antiken der Sammlung Albani veröffentlicht wurden, bestanden für Winckelmann wohl keine Zweifel an der Richtigkeit ihrer Ergän-

zungen. Diese Antiken in fragmentarischer Form abzubilden, wäre unlogisch gewesen, da sie ihre Aussagekraft ja erst durch ihre "richtigen" Ergänzungen erhalten hatten. Gerade Kardinal Albani wurde immer wieder dafür gerühmt, verstümmelte Skulpturen durch Ergänzungen zu neuem Leben zu erwecken. "Nova fecit omnia" schreibt Jean Grosley über diese besondere Fähigkeit des Kardinals⁷¹, und Gaetano Marini stellt die rhetorische Frage: "Chi mostrò l'arte di riparare con proprietà e con verità i danni, che alla scultura ha il tempo recati?"⁷² Eine Darstellung seiner Sammlung als Anhäufung von Fragmenten oder beschädigten Statuen und Reliefs wäre kaum im Sinne Albanis gewesen.

Im Vorwort zum Trattato preliminare begründet Winckelmann seine Auswahlprinzipien: Denkmäler unterschiedlicher Gattungen – Statuen, Reliefs aus Marmor und Terrakotta, Gemmen und antike Malereien – sowie thematische Vollständigkeit – Götter und Helden-sagen, die wichtigsten Ereignisse des Trojanischen Kriegs und der Zeit bis zur Rückkehr des Odysseus, sowie die römische Geschichte.⁷³ Eine solche Vollständigkeit war wichtig für Winckelmanns Darstellung seiner Methode und die damit verbundene Beweisführung.

Trotz des Titels wurden auch einige bereits publizierte Denkmäler aufgenommen. Winckelmann rechtfertigt dies mit der Begründung, Denkmäler wie etwa die Sarkophag-reliefs mit der Hochzeit des Peleus und der Thetis (Nr. 110), mit Protesialos und Laodameia (Nr. 123) und dem Tod des Agamemnon (Nr. 148) seien "fin'ora ignorati, almeno quanto all'argomento" und insofern unter die unpublizierten Stücke zu rechnen.⁷⁴

Ein anderes Auswahlkriterium wirkt zunächst weniger überzeugend. Winckelmann betont, er habe bei der Auswahl "più agli argomenti delle opere e all'erudizione, che alla bellezza del disegno" geachtet und begründet dies mit der Notwendigkeit, das Material einzugrenzen; hätte er auch diejenigen unpublizierten Denkmäler ausgewählt, deren Wert lediglich im "disegno" und im "finimento dell'esecuzione" liegt, wäre das Material doppelt so umfangreich geworden.⁷⁵ Angesichts von Winckelmanns intensiver Beschäftigung mit dem Problem der Schönheit mag diese Beschränkung zunächst verblüffen. Da es für Winckelmann nie um das bloße Feststellen von Schönheit oder nur um den ästhetischen Genuß ging, sondern immer um die Erklärung der Schönheit, ist dieses Auswahlprinzip jedoch durchaus folgerichtig; es sei daran erinnert, wie er in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Rom herauszufinden versuchte, worin die Schönheit der berühmten Antiken, wie etwa des Apoll von Belvedere, besteht.⁷⁶ Wie ein Brief von Brandes an Heyne zeigt, wurde diese bewußte Selbstbeschränkung Winckelmanns bereits von den Zeitgenossen übersehen; möglicherweise hatte man eher eine Sammlung von Meisterwerken der Antike erwartet.⁷⁷

Unabhängig von der antiquarisch-motivischen Gliederung der Monumenti inediti wählte Winckelmann die Denkmäler so aus, daß alle Epochen der Antike, bis hin zum Niedergang, als dessen Beispiel das Grabdenkmal des Gladiators Baton aus der Zeit Caracallas (Nr. 199) gilt, vertreten sind.⁷⁸ Dadurch konnte Winckelmann im Trattato preliminare alle Epochen der antiken Kunst – die ägyptische, etruskische und die griechische – abhandeln und durch Beispiele im zweiten Teil seines Werkes belegen. Sein Ziel war nicht, eine zweite Geschichte der Kunst zu verfassen, sondern anhand der Monumente die Richtigkeit seiner Methode und seiner Aussagen zu beweisen: "che con esso un vegga se v'è la via di giugnere [sic] a qualche cognizione sistematica dell'arte di quegli antichi popoli"⁷⁹.

Während Winckelmann zunächst wohl nur daran dachte, einzelne Monumente zu publizieren und zu erklären, wie es der Bezeichnung seines Vorhabens als "Spiegazione" entspricht, erwähnt er 1763 erstmals eine geschichtliche Abhandlung: "Alla spiegazione viene premesso un Discorso, del quale una parte tratta dello stile dell'Arte degli Egizj, degli Etrusci e particolarmente dei Greci."⁸⁰ 1766 entschloß er sich, Aussagen zur Methode hinzuzufügen: "Vor den Erklärungen dieser alten Denkmale steht eine vorläufige Abhandlung von der Kunst der Zeichnung der alten Völker, die in vier Capiteln eingetheilet ist, nebst einer umständlichen Vorrede über die Methode, die der Verfasser genommen hat."⁸¹ Anscheinend genügte ihm die gelehrte Abhandlung nicht, sondern er wollte die Gelegenheit nutzen, Aussagen zur griechischen Kunst und zu seiner Methode einem internationalen Publikum näherzubringen.

Dieses allmähliche Wachsen der Monumenti inediti spiegelt sich in der Gliederung des Werkes in drei in Umfang und Systematik sehr unterschiedliche, voneinander unabhängig paginierte Teile. Den ersten Teil bildet die zuletzt hinzugefügte "Prefazione" mit Winckelmanns ausführlicher Darstellung seiner Methode, den zweiten der "Trattato preliminare dell'arte del disegno degli antichi popoli", der dritte Teil besteht aus den eigentlichen Monumenti inediti, die der ursprünglich geplanten "Spiegazione" entsprechen und eine Erläuterung der Tafeln darstellen. Der Prefazione vorangestellt sind die Erklärungen der Textabbildungen und eine Widmung an den Kardinal Albani, am Ende des Bandes stehen vier ausführliche Indices, darunter der für Winckelmann typische "indice degli autori corretti"⁸².

Das Inhaltsverzeichnis zum Trattato preliminare findet sich hinter der "Prefazione" im ersten Band, der den gesamten Textteil enthält, das für die Abbildungen und die Erklärungen ist dagegen dem Tafelband vorangestellt. Gliederungsprinzipien und Systematik der beiden Verzeichnisse sind so unterschiedlich wie die beiden Teile selbst.

Die Monumente sind nach antiquarischen Gesichtspunkten geordnet und in vier Teile gegliedert, von denen die beiden ersten wiederum in je zwei Abschnitte unterteilt sind. Einem Abschnitt über Gottheiten im allgemeinen folgen die griechischen Götter und Göttinnen, zusammen mit den Heroen und den in einem einzigen Kapitel zusammengefaßten ägyptischen Gottheiten. Die anschließende "Mitologia storica" ist unterteilt in Sagen aus der Zeit vor und während des Trojanischen Krieges. Der dritte Teil umfaßt die griechische und römische Geschichte und der letzte "riti, costumi ed arti"⁸³.

Eine solche schematisch-antiquarische Aufteilung ist für Winckelmann ungewöhnlich; vergleichbar wäre allenfalls seine Abhandlung über die Schönheit in der Geschichte der Kunst, wo er zwischen der idealischen Schönheit jüngerer und älterer Götter und Helden unterscheidet⁸⁴, dabei jedoch weit weniger systematisch untergliedert als in den Monumenti inediti.

Während der zweite Teil der Monumenti inediti mit der Erklärung der Denkmäler ein innerhalb von Winckelmanns Gesamtwerk ungewöhnliches Gliederungsschema aufweist, ist der Trattato preliminare ähnlich gegliedert wie die etwa gleichzeitigen Anmerkungen über die Geschichte der Kunst. Der ägyptischen und der "hetruischen" Kunst ist jeweils ein Kapitel gewidmet, das den historischen und den allgemeinen Teil vereinigt, während die griechische Kunst in eine "Sezione sistematica", beginnend mit einem "Ragionamento preliminare sopra la bellezza in generale", und eine "Sezione storica" untergliedert ist. Ty-

pisch sind die vielfältigen Untergliederungen, die sich bereits in der Geschichte der Kunst finden: von Kapiteln, Abschnitten und Teilen zu Untergliederungen mit römischen Ziffern, Groß- und Kleinbuchstaben bis hin zu griechischen Buchstaben und deren Verdoppelung.

Wie in den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst besteht der historische Teil über die griechische Kunst aus vier Abschnitten: "Arte primitiva", "secondo stile del disegno, o sia del sublime", "stile bello e grazioso" und schließlich "arte greca coltivata da' successori ed imitatori de' predetti artefici dopo la morte di Alessandro Magno". Diese letzte Epoche umschließt nicht nur die Zeit der Diadochen, sondern die gesamte römische Kaiserzeit bis zu den Severern.

Gegenüber der Geschichte der Kunst, in der Winckelmann die griechische Kunst in fünf Phasen untergliedert hatte⁸⁵, sind in den Monumenti inediti, wie auch in den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, die beiden letzten Epochen, der Stil der Nachahmer und die Endphase, zusammengefaßt. Dieselbe vereinfachte Epocheneinteilung findet sich bereits 1761 in einem Brief mit dem Entwurf einer Beschreibung der Villa Albani; auch dort nennt Winckelmann nur vier Phasen.⁸⁶

Während der Trattato preliminare und die Anmerkungen über die Geschichte der Kunst durchaus Parallelen aufweisen, ist die erst 1766, kurz vor Fertigstellung des Werkes konzipierte "umständliche Vorrede über die Methode, die der Verfasser genommen hat"⁸⁷, eine innerhalb von Winckelmanns Werk einzigartige methodische Grundsatzklärung.

Winckelmann beginnt mit den Motiven für die Veröffentlichung der Monumenti inediti: die Unzulänglichkeit der bisherigen Sammelwerke über antike Skulpturen und sein Wunsch, die antiken Schriftquellen zu korrigieren und zu erklären.⁸⁸

Als unzulänglich bezeichnete er insbesondere die Werke von Boissardo, Bellori und Montfaucon. Er bemängelte Montfaucons Auswahlkriterien; dieser habe leicht zu erklärende Werke ausgewählt, die schwierigen dagegen "per la vaghezza della composizione e per l'eleganza del disegno"⁸⁹, also nach den von Winckelmann ausdrücklich abgelehnten Kriterien. Außerdem habe Montfaucon "il bello e il mediocre", "il facile e il difficile" gleichermaßen gesammelt.⁹⁰ Daß eine solch breite Auswahl von Vorteil sein könnte, entsprach nicht Winckelmanns Vorstellungen; derartige Überlegungen finden sich erst bei Quatremère de Quincy, der 1798 die französischen Kunsttransporte ablehnt, da sie sich auf die Meisterwerke konzentrieren, während nur ein alle Qualitätsstufen enthaltender Querschnitt durch die antike Kunstproduktion den Maßstab für die großen Kunstwerke biete.⁹¹ Pikanterweise machte man wenige Jahre später den Monumenti inediti denselben Vorwurf: "Es sind ein paar zu viel Stücke von geringern Künstlern, die vermuthlich wie die unsrigen sich auch mit kleinen Gegenständen, des Verdienstes willen, beschäftigen müssen"⁹².

Ein noch stärkeres Motiv nennt Winckelmann seinen Wunsch, die antiken Schriftquellen und Codices zu erklären. Neben der "arte del disegno", dem praktischen Nutzen für die Kunst, sei dies "l'utilità maggiore che si vuol cavare dall'opera della stess'arte, ed a cui dee mirare chi ne va in cerca e desidera sapere quel che rappresentano, si è appunto ciò che può ajutarne a dilucidare i sensi degli scrittori di quei medesimi tempi."⁹³ Die Erklärung der Schriften durch die Denkmäler findet sich schon bei Spon, der die Denkmäler als Ergänzung der schriftlichen Quellen heranzieht, da diese allein kein vollständiges Bild von der Antike geben können.⁹⁴

Wichtigstes Anliegen Winckelmanns war es jedoch, Rechenschaft abzulegen von der Methode, "che ho tenuto nello spiegare i monumenti che gli propongo"⁹⁵. Die von ihm nicht autorisierte und scharf angegriffene französische Übersetzung seiner Geschichte der Kunst, die ihn nach eigenen Aussagen zur Veröffentlichung seiner Anmerkungen über die Geschichte der Kunst veranlaßte⁹⁶, dürfte auch dem Wunsch zugrundeliegen, seine Methode einem nicht-deutschsprachigen Publikum darzulegen.

Während Winckelmann in der Vorrede zu den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst seine Arbeitsweise in Rom, seine Auseinandersetzung mit dem Problem der Ergänzungen und sein Vorgehen bei der Deutung einzelner Kunstwerke schildert⁹⁷, konzentriert er sich im Vorwort zum Trattato preliminare ganz auf seine Methode. Als Ausgangspunkt nennt er zwei Maximen: die Annahme, bei den antiken Werken handle es sich um keine unnützen oder sinnlosen Bilder, sondern um Darstellungen aus der Mythologie, und die nachfolgende Überprüfung, "a qual parte di essa si spettino quelle che presento"⁹⁸.

Die erste Maxime – daß es sich um keine "immagini oziose", ohne einen bestimmten, in der Antike bekannten Gegenstand handle, sondern um "cose attenti alla mitologia" – bezeichnet er als Vermutung; allerdings verschaffe sie den Zugang zur zweiten, sehr viel sichereren Maxime. Dabei räumt Winckelmann durchaus ein, daß viele Werke antiker Künstler nur "cose inventate a capriccio" zeigen. Wo dies allerdings nicht offensichtlich sei, habe er seine Maxime mit Erfolg angewandt.⁹⁹ Sie bewähre sich überall dort, wo sich nicht die Phantasie des Künstlers in bizarren Ideen ausgetobt habe. Bei ernsthaften Werken sei anzunehmen, daß der Künstler einen bekannten, bereits von anderen dargestellten Gegenstand gewählt habe, anstatt symbolische Dinge ohne Bezug zu bestimmten Gegenständen zu erfinden.¹⁰⁰

Winckelmann erläutert sein methodisches Vorgehen am Beispiel eines auf vielen Gemmen dargestellten Motivs,¹⁰¹ einer Frau, die zu Füßen eines Grabmals ein Gefäß ausgießt. Sie werde als eine der vielen Opferszenen am Grab von Angehörigen gedeutet, eine Deutung, für die Winckelmann eine Reihe von Schriftquellen als Belege nennt. Trotzdem bleibt er nicht bei einer solchen allgemeinen Interpretation, denn nach seiner Maxime muß es sich um einen bestimmten Mythos handeln. Er kommt deshalb zu dem Schluß, es sei Elektra am Grab ihres Vaters dargestellt, wie von Aischylos geschildert.

Zur theoretischen Untermauerung seiner Methode führt Winckelmann die Malerei als stumme Poesie an; wie in der Dichtkunst müßten die Gegenstände auch in der Malerei – und in der gesamten darstellenden Kunst – der Mythologie entnommen werden, wobei besonders Homer als Vorbild gedient habe.¹⁰² Um die antiken Darstellungen deuten zu können, müsse man deshalb auf Homer zurückgreifen.¹⁰³ Abgesehen von wenigen Ausnahmen seien historische Themen nicht dargestellt worden. Als Beispiel nennt er ein zuvor als Alexander mit seinem Leibarzt Philipp gedeutetes Relief (Nr. 127). Aufgrund des Befundes – heroische Nacktheit, ein Diadem auf dem Kopf des angeblichen Dieners – beweist Winckelmann, daß die bisherige Deutung falsch sein muß, es sich vielmehr um Nestor und Machaon handle.

Da bisher die gesamte Antike für die Deutung herangezogen wurde, habe man zumeist die römische Epoche als die näherliegende gewählt. Winckelmann führt eine Reihe von Beispielen solcher Fehldeutungen an: der Raub der Töchter des Leukipp (Nr. 61), trotz der

eindeutigen Kopfbedeckungen als Raub der Sabinerinnen gedeutet, ebenso Achill und Agamemnon mit Briseis (Nr. 124), Herakles und Hesione, die als Cleopatra und Marc Anton galten (Nr. 66), Thetis und Peleus als Mars und Rhea Silvia (Nr. 110), sowie Polyxena und Achill als Tarquinius und Lucretia (Nr. 144).¹⁰⁴

Immer wieder geht Winckelmann auf mögliche Einwände ein: so seien die Taten Alexanders zwar historische Ereignisse, jedoch "al pari della mitologia" verbreitet zur "favola" geworden.¹⁰⁵ Auch gebe es auf Medaillen der römischen Kaiserzeit durchaus Darstellungen aus der römischen Sage, während auf den wirklich antiken Gemmen vor allem Sagen aus der Frühzeit dargestellt worden seien, bei den anderen handle es sich meist um Fälschungen.¹⁰⁶

Zum Beweis der Bedeutung seiner Methode für die Allegorie führt Winckelmann eine Münze aus Philadelphia an, die auf der einen Seite das Porträt des Traianus Decius, auf der anderen Iphigenie mit Orest und Pylades und der Beischrift CONCORDIA zeigt. Winckelmann sieht in dieser Verbindung einer mythologischen Szene mit der Beischrift eine Anspielung auf den Namen Philadelphia. Dies zeigt, daß er den grundsätzlichen Charakter der mythologischen Darstellung durchaus erkannte.

Angesichts der Gründlichkeit, mit der Winckelmann seine Maxime und ihre Anwendung darstellt, erscheint die Kritik an seiner Methode merkwürdig oberflächlich. Typisch hierfür ist ein Brief Brandes' an Heyne: "Sein Trattato preliminare ist freilich für einen, der seine Geschichte der Kunst innehat, eben nicht mit Neuigkeiten, aber doch mit ohnverbesserlichen Bemerkungen und Zügen des Genies angefüllt. [...] Zuweilen möchte ich ihn wohl von Kleinigkeiten mehr zurücke ziehen, wie ich auch seinen allgemeinen Hypothesen, daß sich alles auf die Götter- und Heldengeschichte beziehe, daher keine figure oziose auf den Denkmalen seyn sollen, schlechterdings nicht beystimmen kann."¹⁰⁷

Dabei übersahen Winckelmanns Kritiker, daß er viele der späteren Einwände selbst vorgezogen und entkräftet hatte, indem er auf mögliche Gegenargumente einging. Auch setzte er seine Methode keineswegs absolut, sondern ließ ausdrücklich Einschränkungen zu. So räumte er selbst ein, daß es "cose inventate a capriccio" gebe¹⁰⁸, und daß seine Methode auf "argomenti difficili a spiegarsi" anwendbar sei, nicht jedoch auf öffentliche Ehrenmäler für die Kaiser oder ihre Münzen "perchè alla riserva di qualche simbolo ivi espresso, che può rimanere oscuro, alludono ai tempi d'allora"¹⁰⁹.

Im Gegensatz zur Kritik der Zeitgenossen und der Nachwelt beurteilte Winckelmann die Monumenti inediti uneingeschränkt positiv: "[...] denn ich kann unter uns sagen, daß ich selbst über diese Arbeit erstaune, und es ist allezeit ein gutes Zeichen, wenn eine Schrift, die man vielfältig abschreiben und so oft Correctur lesen muß, beständig mehr gefällt."¹¹⁰ Zwar litt er unter der langwierigen Arbeit und unter den finanziellen Schwierigkeiten, am Sinn und Wert seiner Arbeit zweifelte er jedoch nie. Immerhin plante er, während die beiden ersten Teile noch im Druck waren, schon den nächsten Band: "Ich fange bereits itzo zu dem Dritten Bande zu sammeln, welcher, hoffe ich, noch prächtiger werden soll."¹¹¹ Offensichtlich wollte Winckelmann zwar aus den Schwierigkeiten bei der Arbeit an den beiden ersten Bänden lernen, das Konzept der Monumenti inediti jedoch nicht verändern.

Gerade dieses hatte jedoch die Kritik herausgefordert. Heyne glaubte in den Monumenti inediti Winckelmanns Wunsch zu erkennen, "vor den Augen der gelehrten Antiquarier zu

glänzen", und vermutete, Winckelmann habe "sich nach dem unter Italiänern herrschenden Geschmack gerichtet, und mehr Auskramung und Belesenheit, als nöthig war, beygebracht"¹¹². Auch Herder äußerte sich eher zurückhaltend: "Das Verdienst ihrer Gelehrsamkeit und Aufklärung ist allgemein bekannt und gewissermaßen unermäßig. Man müßte seine Deutungen [...] einzeln durchgehen; und wer kann, wer will das von uns fordern?"¹¹³

Daß die *Monumenti inediti* als gelehrte Erklärungen gedacht waren, mit denen Winckelmann Eindruck machen wollte, geht aus seinen eigenen Äußerungen hervor. Ausdrücklich bezieht er sich auf die vom neapolitanischen Hof herausgegebenen *Antichità di Ercolano*¹¹⁴, ohne jedoch deren Qualitäten – die Sorgfalt, mit der die Zeichnungen und Stiche angefertigt wurden, die Systematik der Texte – anzuerkennen; er hoffte, "es solle dem Erklärer des Krams zu Portici, im Angesicht einer würdigeren Arbeit der Muth fallen."¹¹⁵

Gelehrsamkeit um ihrer selbst willen lehnte Winckelmann ab, sie "soll in Abhandlungen über die Kunst der geringste Theil sein, wie denn dieselbe, wo sie nichts wesentliches lehret, vor nichts zu achten ist"¹¹⁶. Trotzdem schwingt ein gewisser Stolz mit, wenn er "neue Entdeckungen sowohl in den Alterthümern insbesondere, als auch in den übrigen Theilen der Gelehrsamkeit" ankündigt¹¹⁷, oder gesteht, "daß ich mich selbst verwundere über die verborgene Gelehrsamkeit in dieser Arbeit"¹¹⁸.

Aber auch hier betont er seine Selbstbeschränkung: mit dem ihm zur Verfügung stehenden Material hätte er eine weit größere "fabbrica" errichten können, "se avessi voluto spargere l'erudizione non con le dita, ma come suol dirsi, col sacco."¹¹⁹. Bezeichnend ist die Übernahme des hier mit "fabbrica" übersetzten Begriffs "Lehrgebäude" aus der Vorrede zur Geschichte der Kunst¹²⁰, die deutlich macht, daß für Winckelmann auch hier die Gelehrsamkeit nur Mittel zum Zweck war.

Auch insofern trifft Heynes Interpretation der *Monumenti inediti* als Anpassung Winckelmanns an die Welt der italienischen Gelehrten nicht zu. Wie die von Sichter mann gesammelten Zeugnisse beweisen¹²¹, und wie Winckelmanns Erlebnisse in Neapel besonders anschaulich zeigen¹²², hatte er kaum Zugang zu dieser Welt. Außerdem waren die *Monumenti inediti* nicht so sehr für den italienischen Markt, sondern eher für England bestimmt.¹²³ Eine Anpassung hatte Winckelmann nicht nötig: die *Monumenti inediti* wurden zumindest ideell von einem der bekanntesten Kenner des Altertums unterstützt, mit ihnen konnte er sich einem internationalen Publikum als Gelehrter beweisen. Selbstbewußt setzt Winckelmann sein "großes italienisches Werk" dem staatlichen Unternehmen der neapolitanischen *Antichità di Ercolano* entgegen. Vor allem aber sind seine Ergebnisse, wie Sichter mann betont, "winckelmannianisch" und "revolutionär"¹²⁴, ohne irgendwelche Kompromisse.

Sicherlich sind einige Zugeständnisse an den "Markt" festzustellen, doch nutzte Winckelmann sie als Mittel, um seine Methode und seine Ideen umso entschiedener zu vertreten und umso wirkungsvoller zu verbreiten. Dies gilt für die Wahl der italienischen Sprache, aber auch für die Form des Werkes, die prächtigen Großfoliobände mit aufwendigen Stichen. Die in Winckelmanns Werk außergewöhnliche, streng antiquarisch erscheinende Ordnung der Tafeln und der dazugehörigen Texte wird durch die später hinzugefügten Teile – *Trattato preliminare* und *prefazione* – aufgehoben. Sie vor allem hat wohl bei seinen

Kritikern den Eindruck erweckt, Winckelmann sei in das Lager der Antiquarii übergewechselt und zu einer trockenen, schematischen Gelehrsamkeit übergegangen.

Die Idee zu den *Monumenti inediti* könnte durchaus auf Kardinal Albani zurückgehen; sicherlich war er schon zu Winckelmanns Lebzeiten an der Publikation seiner Antiken und der damit verbundenen Aufwertung seiner Sammlung interessiert. Es ist anzunehmen, daß er bei der Auswahl der Denkmäler mitwirkte, und daß der Inhalt zumindest in antiquarischen Einzelheiten, wie in der Widmung erwähnt, von ihm beeinflusst wurde. Unübersehbar ist dagegen die Bedeutung seiner Sammlung für das Werk. Die in der Villa Albani aufbewahrten Antiken waren für Winckelmann am leichtesten zugänglich, mit ihnen beschäftigte er sich am ausführlichsten. Hinzu kam sicherlich der Wunsch, den Eigentümer der Sammlung dadurch zu ehren.

Inhaltlich sind die *Monumenti inediti* eine logische Weiterentwicklung von Winckelmanns Ideen, die sich, ausgehend von den Gedanken zur Nachahmung, letztlich sogar bis in die Nöthnitzer Zeit zurückverfolgen lassen¹²⁵, wobei die besondere Bedeutung der *Monumenti inediti* in Winckelmanns ausführlicher Darstellung seiner Methode liegt.

Trotzdem wurden sie weniger beachtet als seine sämtlichen anderen Werke, Heyne glaubt in ihnen gar "die Krankheit der Zeichendeuterey und Wahrsagerkunst in der Alterthumskunde" zu erkennen, "gleich als wenn die Luft Italiens diesen Einfluß hätte"¹²⁶. Er sah in den *Monumenti inediti* vor allem eine Sammlung neuerer Skulpturenfunde, insbesondere aus dem Besitz Albanis, deren Fortführung durch Winckelmanns plötzlichen Tod unterbrochen wurde und die nun von anderen fortgeführt werden sollte.¹²⁷ Mit der Geschichte der Kunst war für ihn Winckelmanns wichtigstes Werk vollendet, die *Monumenti inediti* galten ihm als Indiz für ein Überhandnehmen bereits früher vorhandener methodischer Schwächen Winckelmanns, dessen Lebenswerk er zum Zeitpunkt seines Todes für abgeschlossen hielt: "Indessen läßt sich zweifeln, ob dieser grosse Geist für die übrige Zeit so viel Nützlichendes geleistet haben würde, als er in dem vorhergehenden Theile seines Lebens zu leisten bestimmt war."¹²⁸

Das "Lehrgebäude" des *Trattato preliminare*, die ausführliche Darstellung der Methode und die methodische Beweisführung anhand der publizierten Stücke läßt er unerwähnt. Weder die Programmatik noch die Andersartigkeit des methodischen Vorgehens, das in der Trennung der nach antiquarischen Gesichtspunkten ausgewählten Denkmäler und der daran exemplifizierten Kunstgeschichte liegt, wurden erkannt.

Die zeitliche Überschneidung des Erscheinens der *Monumenti inediti* und der Anmerkungen über die Geschichte der Kunst trug sicherlich dazu bei, daß man sich in Deutschland weiterhin an der Geschichte der Kunst orientierte. Wahrscheinlich teilten viele deutsche Leser Winckelmanns die Auffassung Herders, "die Grundsätze der Deutung sind auch in den deutschen Schriften enthalten"¹²⁹, und sahen deshalb keine Veranlassung, sich mit den *Monumenti inediti* auseinanderzusetzen.

Hinzu kam vermutlich eine gewisse Enttäuschung der Zeitgenossen, da die Auswahlkriterien für viele wohl nicht nachvollziehbar waren; vom Verfasser der Gedanken über die Nachahmung der griechischen Kunst hätte man vielleicht eher eine Zusammenstellung der vorbildlichsten Kunstwerke erwartet.

So wurde Winckelmanns "großes italienisches Werk" weniger beachtet als alle seine früheren Schriften, und dies nicht, weil er sich angepaßt hatte, sondern gerade weil er an seiner Methode und seinem Anspruch festgehalten hatte.

Anmerkungen

¹ Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Winckelmanns Hermeneutik*, Mainz, Wiesbaden 1971 (Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 12); Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986 (Heidelberger Forschungen 27)

² Br. II Nr. 410 S. 147 (April 1761); Hellmut Sichtermann, *Winckelmann in Italien*, in: Johann Joachim Winckelmann: 1717-1768, hrsg. von Thomas W. Gaechtgens (Studien zum Achtzehnten Jahrhundert. Herausgegeben von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 7) S. 145

³ Br. III Nr. 764 S. 169 (10. März 1766); Sichtermann, wie Anm. 2, S. 144-145

⁴ Joh. Winckelmanns alte Denkmäler der Kunst. Aus dem Italienischen übersetzt von Friedrich Leopold Brunn, Bd. I-II, Berlin 1791-1792; Sichtermann, wie Anm. 2, S. 144; Br. III S. 522 (zu Nr. 812)

⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Denkmale der Kunst des Altertums*. Aus dem Italiänischen übersetzt, in: Eis. VII S. 41-261

⁶ Br. III Nr. 821 S. 230-231 (24. Januar 1767)

⁷ Br. III Nr. 820 S. 224 (21. Januar 1767). – Zu Übersetzungen der Monumenti inediti: Br. III S. 522; Sichtermann, wie Anm. 2, S. 145

⁸ MI prefazione S. XXIV

⁹ Br. II S. 450-451 (zu Nr. 478)

¹⁰ Br. II Nr. 478 S. 219 (24. April 1762)

¹¹ Br. II Nr. 480 S. 222 (1. Mai 1762)

¹² So erstmals am 30. Juni 1762: Br. II Nr. 495 S. 245: "Das große Werck in Italienischer Sprache"

¹³ Br. II Nr. 486 S. 231 (1. Hälfte Mai 1762)

¹⁴ Br. III Nr. 642 S. 23 (18. Februar 1764)

¹⁵ Br. III Nr. 654 S. 34 (18. April 1764)

¹⁶ Br. II Nr. 518 S. 264 (16. Oktober 1762)

¹⁷ Br. II Nr. 572 S. 328 (21. Juni 1763)

¹⁸ Br. III Nr. 733 S. 126 (10. Oktober 1765)

¹⁹ Br. III Nr. 707 S. 99 (12. Mai 1765)

²⁰ Br. III Nr. 741 S. 133 (5. November 1765)

²¹ *Le Antichità di Ercolano esposte con qualche spiegazione*, Bd. I-VII, Napoli 1757-1792

²² Br. III Nr. 710 S. 103 (19. Juni 1765)

²³ Br. III Nr. 799 S. 207-208 (16. September 1766)

²⁴ Br. III Nr. 800 S. 209 (19. September 1766)

²⁵ Br. III Nr. 821 S. 229 (24. Januar 1767), Nr. 829 S. 239 (24. Februar 1767)

²⁶ Br. III Nr. 820 S. 228 (21. Januar 1767)

²⁷ Br. III Nr. 800 S. 209 (19. September 1766)

²⁸ Br. III Nr. 804 S. 212 (4. Oktober 1766); *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, hrsg. von Peter C. Bol. Bd. I-IV, Berlin 1988-1994, Bd. I S. 336-338 Kat. Nr. 108 Taf. 188-190

²⁹ Br. III Nr. 831 S. 240 (7. März 1767)

³⁰ Br. III Nr. 838 S. 248 (8. April 1767)

³¹ Br. III Nr. 799 S. 207-208 (16. September 1766). – Hierzu grundlegend Sichtermann, wie Anm. 2, S. 143 ff.

³² Br. III Nr. 801 S. 210 (27. September 1766)

³³ Br. II Nr. 486 S. 231 (1. Hälfte Mai 1762); Nr. 580 S. 334-335 (9. August 1763): "[...] i giudici saranno Baldani, Bottari e Giacomelli, [...]"

- ³⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Lettere Italiane*, Mailand 1961, S. XXXII (zitiert nach Sichtermann, wie Anm. 2, S. 144, Anm. 369 und 372)
- ³⁵ Sichtermann, wie Anm. 2, S. 144; Br. III S. 522 (zu Nr. 812)
- ³⁶ Br. II Nr. 481 S. 225 (1. Mai 1762)
- ³⁷ Br. II Nr. 498 S. 247 (4. Juli 1762)
- ³⁸ Br. II Nr. 580 S. 334-335 (9. August 1763)
- ³⁹ Br. II Nr. 486 S. 231 (1. Hälfte Mai 1762); Bd. III Nr. 595 S. 349 (12. Oktober 1763)
- ⁴⁰ Br. III Nr. 686 S. 69 (22. Dezember 1764)
- ⁴¹ Br. III Nr. 768 S. 176 (23. April 1766). Allein das Papier kostete Winckelmanns Angaben zufolge schließlich "an 2000 Thaler": Br. III Nr. 797 S. 204 (10. September 1766)
- ⁴² Br. III Nr. 714 S. 109 (7. Juli 1765); Nr. 717 S. 112 (26. Juli 1765): "[...] zween Bände in groß folio [...] und der Gewinnst dieser schweren Arbeit soll das Capital auf mein Alter sein, [...]"; Sichtermann, wie Anm. 2, S. 134 Anm. 215
- ⁴³ Br. III Nr. 800 S. 209 (19. September 1766)
- ⁴⁴ Br. III Nr. 811 S. 218 (4. November 1766)
- ⁴⁵ Br. IV Nr. 195 S. 324-325 (16. September 1769); Sichtermann, wie Anm. 2, S. 134
- ⁴⁶ *Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa*. Documenti Roma 1980 (Quaderni sul neoclassico a cura di Elisa Debenedetti 5) S. 353
- ⁴⁷ Dies geht aus Berichten Bernardo Tanucci hervor. Agnes Allroggen-Bedel, Tanucci e la cultura antiquaria del suo tempo, in: Bernardo Tanucci – statista, letterato, giurista. Atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario, 1783-1983, a cura di Raffaele Ajello e Mario d'Addio. Napoli 1986 (Storia e diritto, Studi 18) S. 521-536
- ⁴⁸ Br. III Nr. 711 S. 106 (22. Juni 1765)
- ⁴⁹ Br. II Nr. 595 S. 349 (12. Oktober 1763)
- ⁵⁰ Br. II Nr. 481 S. 225 (1. Mai 1762)
- ⁵¹ *Le Antichità*, wie Anm. 21, Bd. I; Vgl. Agnes Allroggen-Bedel, Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni, in: Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30 ottobre - 5 novembre 1988, a cura di Lucia Franchi dell'Orto, Roma 1993 (Ministero per i Beni Ambientali ed Culturali, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Monografie 6) S. 35-40
- ⁵² Br. IV Nr. 121b S. 219 (Bianconi, Elogio di Mengs). – Zur Frage, inwieweit Kardinal Albani Winckelmanns Werk beeinflusste, vgl. Agnes Allroggen-Bedel, Die Villa Albani und Winckelmann, in: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epochen der Aufklärung*, hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol, Berlin 1982 (Frankfurter Forschungen zur Kunst 1) S. 327-333
- ⁵³ MI S. 355-365
- ⁵⁴ Agnes Allroggen-Bedel, La villa Albani: criteri di scelta e disposizione delle antichità, in: *Collezionismo romano*, a cura di Elisa Debenedetti 1991 (Studi sul Settecento romano 5) S. 209-210
- ⁵⁵ Br. IV Nr. 187 S. 318-319 (24. September 1768)
- ⁵⁶ Br. IV Nr. 237 S. 405 (Volkmann 1770)
- ⁵⁷ Christian Gottlob Heyne, *Lobschrift auf Winckelmann*, in: *Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*, hrsg. von Arthur Schulz, Berlin 1963 (Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahressgabe 1963) S. 23
- ⁵⁸ Stefano Raffaele, *Ricerca sopra un Apolline della Villa Albani*, Roma 1772 (Monumenti inediti III)
- ⁵⁹ Gaetano Marini, *Inscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani*, Roma 1785, S. VI
- ⁶⁰ Agnes Allroggen-Bedel, La scultura greca come modello e simbolo: le idee di J. J. Winckelmann e la politica culturale dopo la rivoluzione, in: *La Grecia antica mito e simbolo per l'età della Grande Rivoluzione*. Milano 1991, S. 182-190; Agnes Allroggen-Bedel, La Villa Albani, Winckelmann e la formazione del Musée Napoléon. Atti del convegno Roma e la nascita del Museo moderno nel corso del XVIII secolo, Roma 1989 (im Druck); Agnes Allroggen-Bedel, Zur Anordnung der Antiken, in: *Forschungen zur Villa Albani*, wie Anm. 52, S. 305
- ⁶¹ GK1 S. XIX
- ⁶² *Katalog der Antiken Bildwerke*, wie Anm. 28, Bd. I S. 336-338 Nr. 108 Taf. 188-190 [Hugo Meyer]
- ⁶³ *Katalog der Antiken Bildwerke*, wie Anm. 28, Bd. I S. 405-408 Nr. 128 Taf. 229-230 [Hans Ulrich Cain]

- ⁶⁴ Nach Zeichnungen: Nr. 165, 162, 127, 108; für Winckelmann nicht mehr erreichbar: Nr. 75, 145, 205; in Winckelmanns Besitz und wohl nie restauriert: Nr. 57, 141. Außerdem Reliefs mit z.T. geringen Beschädigungen: Nr. 20 und 28 (Villa Albani), 11 (Villa Borghese), 147 (Villa Medici)
- ⁶⁵ Katalog der Antiken Bildwerke, wie Anm. 28, Bd. I S. 405-408 [Hans Ulrich Cain] Nr. 128 Taf. 229-230
- ⁶⁶ "Eine herrliche Pallas im ältesten Griechischen Stil, wunderbar gearbeitet, ist vor weniger Zeit für die Villa gekauft": Br. II Nr. 595 S. 349-350 (12. Oktober 1763)
- ⁶⁷ Forschungen zur Villa Albani, wie Anm. 52, S. 352 A 173; Katalog der Antiken Bildwerke, wie Anm. 28, Bd. III S. 22 [Agnes Allroggen-Bedel]
- ⁶⁸ Katalog der Antiken Bildwerke, wie Anm. 28, Bd. III S. 162-167 Nr. 314 Taf. 108-109 [Agnes Allroggen-Bedel]
- ⁶⁹ Die Bezahlung der Zeichner und Stecher erfolgte dort erst nach sorgfältigem Vergleich mit dem Original. Agnes Allroggen-Bedel, Helke Kammerer-Grothaus, *Il Museo Ercolanese di Portici*, in: *La Villa dei Papiri. Secondo supplemento a Cronache Ercolanesi* 13, 1983, S. 98 ff.
- ⁷⁰ Marini, wie Anm. 59, S. 171 Nr. 155 (ganzseitige Abb.): "il capo e le mani sono lavoro moderno diretto del Winckelmann" (sic). – Statuette jetzt Paris: Steffi Röttgen, *Die Zeugnisse Winckelmanns zur Entstehung und zum Leben in Villa Albani*, in: *Forschungen zur Villa Albani*, wie Anm. 52, S. 153 A 143
- ⁷¹ Jean Grosley, *Nouveaux Mémoires ou observations sur l'Italie par deux gentilhommes suédois*, Bd. II, London 1764, p. 256; Agnes Allroggen-Bedel, *Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns*, in: *Forschungen zur Villa Albani*, wie Anm. 52, S. 308
- ⁷² Marini, wie Anm. 59, S. VII
- ⁷³ MI prefazione S. XVI. Winckelmann zufolge gibt es einen Mangel an römischen Denkmälern, weshalb dieser Abschnitt weniger umfangreich ist.
- ⁷⁴ MI prefazione S. XVI
- ⁷⁵ MI prefazione S. XVI
- ⁷⁶ AGK S. II ff.; Agnes Allroggen-Bedel, *Die Antikensammlung in der Villa Albani*, wie Anm. 52, S. 330; Zu den dabei entstandenen Entwürfen: Max Kunze, *Das Florentiner Nachlaßheft Winckelmanns*, in: *Il manoscritto fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, Firenze 1994 (Accademia Toscana di scienze e lettere "La Colombaria", Studi CXXX), S. 211 ff.
- ⁷⁷ Br. IV Nr. 101a S. 145 (27. März 1768)
- ⁷⁸ MI prefazione S. XVI
- ⁷⁹ MI prefazione S. XVII
- ⁸⁰ Br. IV Nr. 9 S. 43 (1763)
- ⁸¹ Br. IV Nr. 9 S. 44 (1766)
- ⁸² MI S. 291-297
- ⁸³ Ein ähnliches Ordnungssystem in: Stefano Morcelli, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani*, Roma 1785
- ⁸⁴ GK1 S. XXXII
- ⁸⁵ 1. älterer Stil bis Phidias; 2. großer und hoher Stil von Phidias bis Praxiteles; 3. schöner Stil von Praxiteles bis Lysipp und Apelles; 4. Stil der Nachahmer; 5. Endphase
- ⁸⁶ Br. II Nr. 400 S. 138 (10. April 1761)
- ⁸⁷ Br. IV Nr. 9 S. 44 (1766)
- ⁸⁸ MI prefazione S. XV
- ⁸⁹ MI prefazione S. XV
- ⁹⁰ MI prefazione S. XV
- ⁹¹ Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie. Introduction et notes* par Édouard Pommier, Paris 1989, S. 111-113
- ⁹² Br. IV Nr. 101a S. 145 (27. März 1768)
- ⁹³ MI prefazione S. XV-XVI
- ⁹⁴ Jacques Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait aux années 1675 et 1676* par Jacob Spon, docteur médecin, agrégé à Lyon et George Wheler gentilhomme Anglois, Lyon 1679; Jacques Spon: *Miscellanea eruditae antiquitatis*, Lyon 1685
- ⁹⁵ MI prefazione S. XVII ff.

- ⁹⁶ AGK S. I
- ⁹⁷ AGK S. II ff.
- ⁹⁸ MI prefazione S. XVII
- ⁹⁹ MI prefazione S. XVII
- ¹⁰⁰ MI prefazione S. XVII
- ¹⁰¹ MI prefazione S. XVII-XVIII
- ¹⁰² MI prefazione S. XVIII-IX
- ¹⁰³ MI prefazione S. XIX
- ¹⁰⁴ MI prefazione S. XX ff.
- ¹⁰⁵ MI prefazione S. XXII
- ¹⁰⁶ MI prefazione S. XXIII
- ¹⁰⁷ Br. IV Nr. 101a S. 145 (27. März 1768)
- ¹⁰⁸ MI prefazione S. XVII
- ¹⁰⁹ MI prefazione S. XIX
- ¹¹⁰ Br. III Nr. 814 S. 223 (10. Dezember 1766)
- ¹¹¹ Br. III Nr. 820 S. 228-229 (21. Januar 1767)
- ¹¹² Heyne, Lobschrift, wie Anm. 57, S. 23
- ¹¹³ Johann Gottfried Herder, Denkmal Johann Winckelmann's, in: Die Kasseler Lobschriften, wie Anm. 57, S. 58
- ¹¹⁴ Le Antichità di Ercolano, wie Anm. 21
- ¹¹⁵ Br. III Nr. 71 S. 103 (19. Juni 1765)
- ¹¹⁶ AGK S. I
- ¹¹⁷ Br. IV Nr. 9 S. 44 (1766)
- ¹¹⁸ Br. III Nr. 707 S. 99 (12. Mai 1765)
- ¹¹⁹ MI prefazione S. XXIV
- ¹²⁰ GK I S. IX
- ¹²¹ Sichtermann, Winckelmann, wie Anm. 2
- ¹²² Agnes Allroggen-Bedel, Winckelmann und die Archäologie im Königreich Neapel, in: Johann Joachim Winckelmann. Neue Forschungen. Eine Aufsatzsammlung, Stendal 1990 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. XI) S. 27-46
- ¹²³ Sichtermann Winckelmann, wie Anm. 2, S. 144-145
- ¹²⁴ Sichtermann, Winckelmann, wie Anm. 2, S. 144
- ¹²⁵ Vgl. den Beitrag von Markus Käfer, Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungs-
postulat, S. 125-136
- ¹²⁶ Heyne, Lobschrift, wie Anm. 57, S. 23
- ¹²⁷ Heyne, Lobschrift, wie Anm. 57, S. 23
- ¹²⁸ Heyne, Lobschrift, wie Anm. 57, S. 23
- ¹²⁹ Herder, Denkmal, wie Anm. 113, S. 58