

Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere-Hof im Lichte des Florentiner Nachlaßheftes

MAX KUNZE

Einleitung

Drei Jahre nach dem Erscheinen von Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in Malerey und Bildhauer-Kunst* trat 1758 der junge Christian Martin Wieland mit dem Trauerspiel *Lady Johanna Gray* an die Öffentlichkeit, in dem er das einprägsame und bereits berühmt gewordene Begriffspaar von der »edlen Einfalt und stillen Größe«, mit dem Winckelmann den leidenden, in Gleichmut sein Schicksal tragenden Laokoon kennzeichnete, in die Literatur einzuführen suchte. Die Ruhe und Gelassenheit der im Tower von London dem Henker entgegensehenden beiden Guilfords wird zu einem solchem Kunstbild verklärt, wenn er Lord Guilford sagen läßt:

»Welch ein Trost für mich,
in Deiner Mine diese stille Größe und
Seelenruh' zu sehen.«

Wielands Versuch, die von Winckelmann am Laokoon definierten Merkmale der griechischen Kunst nachahmend in die zeitgenössische Dichtung zu übernehmen, blieb ein zum Scheitern verurteiltes Unternehmen.¹ Auch Winckelmanns Enthusiasmus, der sich vor allem in den 1759 bekannt gewordenen zwei Beschreibungen des Belvedere-Torso und des Apollon nieder-schlug, blieb nicht unbestritten und selbst der maßvolle Johann Gottfried Herder meinte dazu: »Selbst bei Winckelmann war der Enthusiasmus oft verführend. Für Wärme über das Schöne bemerkte er oft das Mechanische nicht treu genug, auf den doch Alles ruhet.«²

Später hatte auch Wieland Winckelmann als »pindarisierenden« Enthusiast und Schwärmer gescholten, Beiworte, die nicht den heutigen milden Charakter hatten: vor 1770 war ihre Bedeutung viel stärker, etwa im Sinne von Phantasterei, Tollheit oder leerer Einbildung.³ In Kritik stand und steht noch bei Heutigen sein neues, sehr persönlichen Verhältnis zum Kunstwerk und seine Fähigkeit, den Leser direkt in die Kunstbetrachtung einzubeziehen.

Da dieses Verhältnis und diese Fähigkeit bereits in seiner Dresdner Schrift von 1755 angelegt sind, die ohne Kenntnis der römischen Sammlungen entstand, wurde vermutet, er stehe damit in der hermeneutischen und

literarischen Tradition seiner Zeit, die ohne unmittelbare Anschauung weitgehend »von den toten Buchstaben vermittelt« wurde.⁴ Diese Unsicherheit der Beurteilung resultiert u. a. aus der Unkenntnis seiner unveröffentlicht geblieben oder unzureichend publizierten frühen römischen Entwürfe und Schriften.

Dazu gehört auch das Florentiner Nachlaßheft, das auszugsweise Carl Justi 1871 in einem kleinen Aufsatz in den *Preussischen Jahrbüchern* vorstellte und das hier im Zusammenhang mit den frühen Publikationsplänen Winckelmanns erörtert sei. Erst Hans Zeller hat sich 1955 wieder mit diesem Manuskript beschäftigt und daraus die Beschreibung des Apollo vom Belvedere neu veröffentlicht und kommentiert.⁵ Jahre später hat Walter Rehm die Torso-Beschreibung in die 1968 edierten *Kleinen Schriften* Winckelmanns aufgenommen.⁶ Die anderen Beschreibungen, die Winckelmann in dieses Heft notierte, blieben unkommentiert oder – wie die des Hermes-Antinous und der Statue des Nils – vergessen.

Die Beschreibungen der Belvedere-Statuen nehmen aber nur einen kleinen Teil des 192 Seiten starken Heftes ein [p. 1/192–37/156], das von späterer Hand eine Paginierung mit arabischen Ziffern erhalten hat. Veröffentlicht wurden nur die im Nachlaßheft enthaltenen Briefentwürfe [p. 31–40 und p. 95–108]; sie sind von Walter Rehm ausgewertet worden⁷ und haben so Eingang in die Briefeditionen von 1952–1956 gefunden. Eine Ausnahme bildet der Briefentwurf an den Freiherrn Friedrich Reinhold von Berg vom 9. Juni 1762, der von Rehm in dieser Fassung nicht abgedruckt wurde, da sich der Originalbrief erhalten hat. Der Entwurf im Florentiner

¹ Zum Thema Winckelmann bei Wieland M. Kunze, »'In Deiner Mine diese stille Größe und Seelenruh' zu sehn!' – Winckelmann bei Wieland«, in: *Christoph Martin Wieland und die Antike. Eine Aufsatzsammlung*, Stendal 1986 (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft 14), S. 65–75.

² Zitiert nach ZELLER 1955, S. 148.

³ ZELLER 1955, ebd.

⁴ So Michel Espagne, »Winckelmanns Pariser Werkstatt. Schreibverfahren und Image-Konstruktion«, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 105 Sonderheft (1986), S. 83–107.

⁵ ZELLER 1955.

⁶ WINCKELMANN 1968.

⁷ WINCKELMANN 1952–57.

Heft weicht in Sätzen und Formulierungen von der endgültigen Fassung ab, besonders in jenen Passagen, in denen Winckelmann seine Zuneigung und Liebe gegenüber Berg eindringlich erklärt. Im Vergleich mit der endgültigen Fassung sieht man, wie er dann seine Sprache zu zügeln weiß und bestimmte emotionale Formulierungen zurücknimmt, von denen er befürchten mußte, sie könnten beim Adressaten Anstoß erregen.

Das Florentiner Nachlaßheft enthält zudem weitere Entwürfe, Miscellaneen und Exzerpte. Es enthält die folgenden, hier in der chronologischen Reihenfolge der Eintragung ausgeführten Aufzeichnungen:

1. [Die Beschreibungen der Statuen im Belvedere]. Sie sind die frühesten Eintragungen mit einer separaten Paginierung. Alle späteren Texte laufen – um 90 Grad gedreht – von »hinten« durch das Heft. Die spätere Paginierung aber beginnt dort; die Seiten der Beschreibungen der Belvedere-Statuen erhielten somit eine doppelte Ziffernfolge [1/192–37/156].

2. »Sammlung zu der Abhandlung [:] Von der Restauration der Antiquen« (p. 7–11), eine Sammlung, die Winckelmann, nach den Briefen zu urteilen, im April 1756 anlegte.⁸

3. »Anmerkungen zu der Schrift [:] Von den Statuen im Belvedere« [p. 47–86]. Es ist eine Materialsammlung, bestehend aus eigenen Beobachtungen zu den Statuen und Exzerpten aus antiken Texten, z. T. geordnet nach den im gleichen Heft angelegten Beschreibungen der Statuen, also der Kleopatra, des Apollo, des Laokoon, des Antinous, des Torsos, des sogenannten Commodus und der Darstellung der »Figuren der Flüsse« mit der Nilstatue im Mittelpunkt. Diese Notizen und Exzerpte macht Winckelmann erst nach Abschluß der im Heft niedergeschriebenen Beschreibungen der Statuen und der Sammlung zu der »Restauration der Antiquen«. Sie sind daher erst für die ein Jahr später entstandenen Fassungen der Statuenbeschreibungen herangezogen worden, wie sie uns dann in den Beschreibungen des Torsos und des Apollo in dem 1759 publizierten Aufsätzen in der *Bibliothek der Schönen Künste und Freyen Wissenschaften* begegnen; die Neufassung der Beschreibung des Antinous erfolgte dann erst für die *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Auf die Beschreibung der Kleopatra und der Nilstatue kam er nicht wieder zurück. Die »Anmerkungen« und die folgenden »Miscellanea« sind also zwischen dem Frühjahr 1756, der Entstehungszeit der ersten Statuenbeschreibungen, und dem Frühjahr 1757, der Abfassungszeit der späteren Statuenbeschreibungen, entstanden. Da die folgenden Exzerpte aus Junius wahrscheinlich im Verlaufe des Sommers 1756, nach dem Erhalt des Buches von Junius durch Walther, entstanden sein dürften, ergibt sich eine Datierung davor, also ebenfalls im Sommer 1756.

4. Es folgen im Heft, in 36 Nummern geordnet, Beobachtungen und Exzerpte zur antiken Kunst und ein-

zelnen Denkmälern unter dem Titel »Miscellanea« [p. 87–92]. Darunter finden sich interessante und wichtige Beobachtungen wiederum zur römischen Kunst, etwa ein stilistischer Vergleich der Reliefs der Trajan- und der Mark-Aurel-Säule. Die Eintragungen dürften nur wenig später als die »Anmerkungen zu der Schrift [:] Von den Statuen im Belvedere« entstanden sein.

5. Es schließt sich ein aus antiken Quellen alphabetisch geordnetes Künstlerverzeichnis an; es sind Exzerpte aus dem erschienenen *Catalogus Artificum* von Francisus Junius [p. 129–146],⁹ der 1694 in Amsterdam unter dem Titel *Francisci Junii Catalogus [Architectorum, Mechanicorum, Pictorum, aliquorumque] Artificum veterum secundum seriem litterarum digestus* erschienen war.

6. [Entwürfe zur Geschichte der Kunst des Alterthums].¹⁰

Sie beginnen, mit Ausnahme der später an den Anfang des Heftes dazugeschriebenen Passagen zur Proportion [p. 2–5], auf p. 12 und erstrecken sich bis p. 94. Da

⁸ Die Datierung wird deutlich aus dem Brief an Hagedorn vom 3. April 1756, der fast identisch mit dem Text in dem Florentiner Heft p. 9 ist: »Dacia capta unter der Dea Roma im Campid. ist eine neue Restauration, aber sie ist die schönste in der Welt, und man weiß nicht, ob sie von Sansovino oder vom Fiamingo ist, so nachlässig ist man in Rom. Es ist nur ein Kopf, aber er verdienet, daß man seinen Meister bestimmt. Richardson hätte länger in Rom seyn und mehr Umgang mit hiesigen Künstlern haben sollen;« (WINCKELMANN 1952–57, I, Nr. 138 S. 217, 552; JUSTI 1956, Bd. 2, S. 100).

⁹ Diese Exzerpte sind ebenfalls in das Jahr 1756 zu datieren. An den Verleger Walther in Dresden schrieb Winckelmann aus Rom am 14. Februar 1756: »Ich habe zu einem großen Werk von dem Geschmack der griechischen Künstler hier eine Anlage gemacht und sammle itzo dazu; da aber ein paar Jahre zur Ausführung dieses Werkes gehören, so werde ich einen Theil aus demselben als einen Vorläufer zuerst entwerfen, und ich habe wirklich den Anfang gemacht, um dieses zu endigen, ehe ich nach Neapel geben kann. Ich gebrauche zu dem größeren Werk Fr. Junii de pictura veterum L. III., die letzte Edition in Fol. Sie ist in den hiesigen Bibliotheken; aber ich muß dergleichen Sammlung eigenthümlich haben. Man findet es hier schwerer als in Deutschland.« Walther in Dresden war es auch, der ihm wenig später dieses Werk besorgen konnte und nach Rom schickte; unter dem 7. Juli 1756 (?) schrieb Winckelmann stolz an den einstigen Nöthnitzer Kollegen Francke: »Ich habe mir einige Bücher gekauft, als: den Franc. Junium de pictura Veterum.« Die Pariser Manuskripte, die mit der Erwähnung vom Februar 1756 in Verbindung zu setzen sind, widerspiegeln in der Tat die Anlage dieses geplanten Werkes »Vom Geschmack der griechischen Künstler« (Vol. 69, 42–126), wie Winckelmann es in diesem Brief schilderte.

¹⁰ Vgl. WINCKELMANN 1952–57, II, S. 418; J. J. Winckelmann, *Unbekannte Schriften. Antiquarische Relationen und die Beschreibung der Villa Albani*, hg. v. S. von Moisy, H. Sichtermann, L. Tavernier, München 1986 (= Bayrische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge, Heft 95), S. 86 ff. mit einem Überblick zu den Entwürfen und einem mit Lesefehlern reichen Abdruck des Textes zur ägyptischen Kunst von p. 16.

Winckelmann oft, wie auch in anderen Manuskripten, die linke oder rechte gegenüberliegende Seite freiließ, um Ergänzungen vornehmen zu können, nutzte er später die freien geraden oder ungeraden Seiten, um die Texte zur »Geschichte der Kunst« und Briefentwürfe einzutragen.¹¹

7. [Briefentwürfe]. Diese Entwürfe erstrecken sich von p. 31–p. 40 und von p. 95–108, letztere sind also auf die »Rückseiten« der Blätter der Belvedere-Beschreibungen geraten. Sie sind in zwei Zeitabschnitten, im März/April 1761 und zwischen dem Mai und August 1762, von Winckelmann notiert worden und dürften damit die spätesten Eintragungen im Florentiner Manuskript sein.¹²

Die Beschreibungen der Statuen im Belvedere-Hof

Aus Winckelmanns Briefen erfahren wir, daß er sich schon seit dem Januar 1756 mit dem Plan trug, eine Schrift »Von dem Geschmack der Griechischen Künstler« zu entwerfen und im Rahmen einer »kleinern Arbeit« die Belvedere-Statuen durch Beschreibungen vorzustellen.¹³ Noch im Winter 1755/56 hatte er mit Vorarbeiten zu den Beschreibungen begonnen, die die seit Generationen bewunderten Statuen des Cortile del Belvedere einschließen. Infolge seiner wiederholten Besuche im Vatikan und der in diesen Monaten intensiv betriebenen Studien zur antiken Literatur entstanden nach und nach die im Florentiner Manuskript enthaltenen ersten Textentwürfe zu den Statuen, mit Ausnahme der Venus Felix und der knidischen Aphrodite. An seinen Freund Francke in Dresden schrieb er unter dem 20. März 1756: »Ich habe ein großes Werk entworfen: von dem Geschmack der griechischen Künstler; da aber dieses einige Jahre erfordert, und viele alte Scribenten darzu von neuen durchgegangen werden müssen, welches mit dem Pausanias geschehen, so werde ich es mit einem Theil davon versuchen und von denen Statuen im Belvedere schreiben. Der Anfang ist gemacht. Diese Arbeit beschäftigt mich dergestalt, daß ich, wo ich gehe und stehe, daran gedenke. Ich habe ein gewisses Geld, wie gewöhnlich, gegeben, um den Apollo, den Laocoon, wenn ich brauche, zu sehen, um meinen Geist durch das Anschauen dieser Werke desto mehr in Bewegung zu setzen. Belvedere ist eine starke Viertelmeile von meiner Wohnung.«¹⁴

Die Arbeiten an den Belvedere-Statuen müssen sehr bald nach seinem Eintreffen in Rom, noch 1755, begonnen haben.¹⁵ Im Pariser Nachlaß ist ein umfangreiches Konvolut von Exzerpten erhalten, Auszüge aus den wichtigsten Publikationen seiner Vorgänger und Zeitgenossen, die sich mit diesen Statuen beschäftigt haben

(Paris, Vol. 67, p. 46 bis Ende). Diese Exzerpte sind teilweise nach den zu beschreibenden Statuen, teilweise nach den exzerptierten Autoren geordnet; eingestreut sind eigene Notizen zu den Statuen. Die Betrachtung der Statuen im Belvedere ging also einher mit der gründlichen Durchsicht der Literatur zu diesen Statuen seit der Renaissance.

Im Gegensatz zu den später entstandenen Heften, die Winckelmann unter dem Titel »Palazzi e Ville di Roma« anlegte (im Pariser Nachlaß Vol. 68) und die aus Eintragungen bestehen, die während und unmittelbar nach seinen Besuchen in den zahlreichen Sammlungen Roms entstanden, Orte, die er wie den Belvedere-Hof alsbald aufsuchte, um den Antikenbestand zu sehen und erste Beobachtungen zu notieren,¹⁶ sind die Vorarbeiten zu den Belvedere-Statuen hauptsächlich Exzerpte aus der Sekundärliteratur, ergänzt durch ikonographische Bemerkungen.

Erst nach dieser sorgfältigen Vorarbeit entstanden die im Frühjahr 1756¹⁷ niedergeschriebenen Beschreibungen zu den Belvedere-Statuen, auf die Einzelfigur zielende Darstellungen, die die Statuen beschreiben, ihren Erhaltungszustand festhalten und ikonographische Exkurse zur Deutung der Figuren anschließen. Nicht durchgän-

¹¹ Zur Schreibtechnik Winckelmanns zuletzt: Espagne (wie Anm. 4).

¹² Von späterer Hand wurde auf p. 1 des Heftes die folgende Vermutung zum Inhalt des Text eingetragen: »molto probabile che Winckelmann cancellasse quei ricordi e appunti del suo Libretto o come si dice taccuino che da lui fossero stati adoperati e introdotti nelle sue opere sarebbe opportuno per assicuersi di ciò il riscontrare questi ricordi o appunti e cancellati e non cancellati con le materie con corrispondenti delle sue opere stampate e seguatamente questi passi relativi all'illustrazione del Laocconte.«

¹³ WINCKELMANN 1952–57, I, Nr. 126, S. 200 an Wille vom 27. Januar 1756.

¹⁴ WINCKELMANN 1952–57, I, Nr. 135, S. 212.

¹⁵ Das Heft ist datiert (p. 7): »Miscellanca Romana inchoata mense Nov. 1755«. Die Lesung »1757« bei André Tibal, *Inventaire des Manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale*, Paris 1911, ist falsch.

¹⁶ »Die Villa Medici«, in: *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. 11, 1990, S. 47 ff.; »Orti Farnesiani«, in: *J. J. Winckelmann. 1717–1768*, Hamburg 1986, S. 93 ff.

¹⁷ So sind Nachfragen zu verstehen, etwa unter dem 20. März an Oeser (WINCKELMANN 1952–57, I, Nr. 236, S. 215): »Berichten Sie doch, ob nicht eine liegende sogenannte Cleopatra unter den Antiquen in Dresden ist. Suchen Sie, wenn es möglich ist, für sich den Kopf der großen Vestale abzuformen, wenigstens das Gesicht bis an die Ohren, damit ich bey Gelegenheit einen Abguß davon bekommen könne.« – Die Beschreibung der Kleopatra war die erste im Heft; man wird sie in die Zeit dieser Briefstelle datieren müssen. Interessant ist der Wunsch nach einem Abguß vom Kopf der großen Herculinerin aus Dresden. Der Abguß hätte, wie Winckelmann richtig erkannte, einen direkten stilistischen Vergleich mit einer Statue »aus gesicherten Fundumständen« in Herculaneum erlaubt, eine Absicht, die er mehrfach äußerte.

gig, aber dort wo es aus der Kenntnis der Literatur seiner Vorgänger ihm notwendig erscheint, erörtert er auch Stilprobleme, meist jedoch unter dem Gesichtspunkt der Datierung. Diese Beschreibungen stellen offenbar eine erste Zusammenfassung seiner gewonnenen visuellen und aus der Literatur verarbeiteten Erkenntnisse zur antiken Plastik dar. Es sind aus der genauen Beobachtung der Skulpturen gewonnene archäologische Darlegungen, die in ihm den Entwicklungsgedanken der griechischen und römischen Plastik haben wachsen lassen. Aus dem anfänglichen Vorhaben, mit einer Schrift »Vom Geschmack griechischer Künstler« an die Öffentlichkeit zu treten, erwachsen stattdessen, als separate Veröffentlichungen gedacht, diese Statuenbeschreibungen des Belvedere-Hofes¹⁸ und die noch zu besprechende Schrift »Von den Vergehen der Scribenten über die Ergänzungen« (Paris, Mss. Vol. 57, p. 19–27).

Beide Entwürfe hat er aus unterschiedlichen Gründen nicht zur Veröffentlichung gebracht. Die Beschreibung der Belvedere-Statuen deshalb nicht, weil er einen entscheidenden Punkt seines zu beweisenden Vorsatzes hatte nicht überzeugend klären können: den griechischen Ursprung dieser berühmten Statuen. Statuen wie der Laokoon, der Torso, der Apollo oder der Antinous Admirandus waren für ihn Werke griechischer, nicht römischer Kunst, wie man bisher angenommen hatte, und auch bei der Kleopatra verwandte er, wie die Pariser Manuskripte belegen, viel Zeit und Kraft für den Nachweis, daß es keine Statue der ägyptischen Königin sein könne, sondern eine Benennung aus der griechischen Mythologie vorzuziehen sei. Zur Unterscheidung des Griechischen vom Römischen hoffte er die stilistische Eigenart römischer Kunst aus der gesicherten Fundsituationen in Herkulaneum und Pompeji studieren zu können; an Francke schrieb er am 20. März 1756¹⁹: »Ich werde aber den Schluß nicht machen können, ehe ich nicht Neapel gesehen; denn die Zeit, in welcher diese Statuen gearbeitet sind, muß durch Vergleichung der Herculianischen, wo möglich bestimmt werden.«²⁰ Doch erst zwei Jahre später kam seine Reise an den Vesuv zustande und die Statuenbeschreibungen blieben unvollendet liegen.

Diese Erkenntnis und der Versuch, den griechischen vom römischen Stil durch gesicherte Aussagen zu unterscheiden, haben in ihn zur Frage nach der Entwicklung der antiken Kunst geführt und damit, noch 1757, zur Idee einer »Geschichte der Kunst des Altertums«, eine zunächst auf die griechische und römische Kunst beschränkte Kunstgeschichtsdarstellung. Wie kein anderes Manuskriptkonvolut enthält das Florentiner Nachlaßheft durch Zufall alles: die ersten archäologischen Beschreibungen, die erweitert werden durch Materialsammlungen aus der antiken und zeitgenössischen Literatur, eine fortschreitende Vertiefungen in den Gegenstand dokumentierend, und zahlreiche Notizen, die von

Winckelmanns genauen und den originalen Zustand der Statuen im Blick habenden Beobachtungsgabe zeugen, und schließlich Textentwürfe zu seinem epochalen Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Altertums*, die schließlich im Jahre 1764 in Dresden erschien.

Das Florentiner Manuskript gibt uns also die Möglichkeit an die Hand, der Entstehung der Kunstbeschreibung bei Winckelmann vor dem Hintergrund der von ihm benutzten Quellen und damit zugleich der Entwicklung seines archäologischen Denkens nachzugehen. Die späteren Fassungen der Statuenbeschreibungen ermöglichen uns eine aufschlußreiche Zusammenschau der verschiedenen Texte. Wir können Vergleiche ziehen zwischen der ersten Beschreibung zum Laokoon in den *Gedanken über die Nachahmung* in Dresden von 1755,

¹⁸ Die Beschreibung der Statuen des Belvedere-Hofes hat, wie die spärlichen Andeutungen zu ihrem Standort im Hof verraten (Kleopatra, die »erste Statue«; Apollo, zur »linken Hand dieses Hofes«), eine erkennbare Folge. Die erste Statue, die man vor dem Eintritt in den Hof erblickte, war die der Kleopatra. Sie war aus dem Hof wohl um 1550 in die Vorhalle, in der heute der Torso steht, unter einer gewölbten Decke in eine kaminartige Grotte mit einer großen Muschel am Boden, in die Wasser floß, umgesiedelt worden und so bereits von der Treppe her zu sehen. Von dort betrat man den Hof und stieß zur Linken, also in der südöstlichen Ecke, auf die Statue des Apollo. Zur rechten neben ihm stand die Gruppe des Laokoon, die in der Beschreibung an dritter Stelle folgt. Gegenüber, ebenfalls in der Mittelachse, aber an der nördlichen Wand war die Statue des sog. Antinous aufgestellt. Von dort wendet er sich Winckelmann weiter nach rechts der östlichen Eingangswand zu, um den sog. Commodus zu beschreiben. Der Nil, der in der Beschreibung folgt, gehört wie der Torso zu den im Hof freistehenden Skulpturen, mit denen der Rundgang endet. Allerdings muß man sich, mit Ausnahme des Tigris an der Nordwand, zu Winckelmanns Zeiten die Nischen durch große, stallähnliche Holztüren verschlossen vorstellen (W. vermerkt deshalb, daß der Hof »ehemahls ein Garten gewesen« sei), eine Maßnahme, die schon im Jahre 1565 erfolgte und über zwei Jahrhunderte das Bild des Hofes prägte. Schon deshalb waren die inhaltlichen Bezüge und Korrespondenzen der Statuen für den in den Hof tretenden Besucher unverständlich oder uninteressant und die Gesamtwirkung des Belvedere-Hofes verloren. Zur Aufstellung ausführlich MICHAELIS 1890.

¹⁹ WINCKELMANN 1952–57, I, Nr. 135, S. 212.

²⁰ Ähnlich an Friedrich Oeser, 20. März 1756: »[...] denn zur Bestimmung der Zeit, wenn die besten Statuen in Rom gemacht sind, werden die Untersuchungen in den Schätzen von Herculaneum vieles beytragen. So viel ist gewiß, daß ich werde suchen darzuthun, daß weder der Apollo, noch der Torso, ja vielleicht auch der Laocoon nach Augusti Zeiten gemacht sind. Herr Mengs spannet mir die Saiten bey meiner unter Händen habenden Arbeit so hoch, daß ich nicht weiß, ob ich ihm und mir selbst werde ein Genüge thun können.« (WINCKELMANN 1952–57, I, Nr. 136, S. 213). Mit der Frage, wie stark der Einfluß von Anton Raphael Mengs bei der Beschreibung der Statuen gewesen ist, beschäftigte sich schon ausführlich JUSTI 1956.

der Textfassung im Florentiner Manuskript vom Frühjahr 1756, der in einem Brief von 1757 mitgeteilten Laokoonbeschreibung und dem Text in der *Geschichte der Kunst* von 1764. Nur wenige methodische Aspekte der Statuenbeschreibungen seien hier herausgegriffen, die für sein späteres Werk wesentlich werden.

Zur Gestik und Ikonographie: Die Statue der Kleopatra

In den Beschreibungen und Erörterungen der Statue der liegenden Kleopatra²¹ erkannte er, daß die Deutung seiner Vorgänger von falschen ikonographischen Voraussetzungen und von unklarer gestischer Beobachtung ausging: Es wurde ihm klar, daß die Binde im Haar kein Diadem sein kann und die Schlange am Oberarm, die bisher zur Deutung als Cleopatra herhalten mußte, in Wahrheit ein schlangenförmiges, schmuckvolles Armband ist. Die Bewegung der liegenden Figur im Blick, kam er zu dem Schluß, daß der erhobene Arm nur zur Haltung einer schlafenden oder träumenden Figur passe, nicht aber zu der mit dem Tod ringenden Ägypterin. In den »Anmerkungen« im Florentiner Nachlaßheft und in den schon erwähnten früheren Exzerpten im Pariser Manuskriptkonvolut (Vol. 67), in dem er auch antike Quellen zum Porträt der Kleopatra notierte, kam er zu dem Schluß, daß das in den Quellen überlieferte Bildnis der Kleopatra mit dem idealen Kopf der vatikanischen Statue nichts zu tun habe. Neue Deutungen suchend, exzerpierte er deshalb die ältere Literatur ausgiebig und durchforstete sie unter den Gesichtspunkten der Venus- und Nymphenikonographie. Auch wußte Winckelmann und notierte sich in den Anmerkungen Belegstellen, daß es für Schlangenarmbänder als Schmuck spezielle griechische Termini gibt, es sich an der Statue um eine gebräuchliche griechische Schmuckform handeln müsse, die auch an anderen Venusdarstellungen dargestellt sei.

Ikonographische Details und eine genaue Beobachtung der Gestik widersprechen der bisherigen Benennung als Kleopatra; vielmehr müsse es sich, schlußfolgert Winckelmann, um eine schlafende Venus oder, wie er bereits in den vorausgehenden Exzerpten unter Berufung auf Cavalieris *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* von 1585, meinte, eine schlafende Nymphe handeln; heute sieht man bekanntlich in ihr Ariadne. Die Beschreibung der liegenden weiblichen Figur wird nun mit Begriffen wie Ruhe, ruhige Stellung und »große Gelassenheit« angereichert, die im Gegensatz zur bisherigen Kleopatra-Deutung, Schmerz und Tod, stehen. Er kommt zu dem Schluß, daß der Künstler der Figur nicht die »geringste Expression des Lebens=Seufzers« gegeben habe, schon deshalb eine Deutung aus dem Bereich der antiken Mythologie zu suchen sei.

Der ikonographische Vergleich: Der 'Antinous Belvedere'

Die als 'schlafende Venus' identifizierte Kleopatra-Statue bleibt aber für Winckelmann ein Werk römischer Kunst, vor allem wegen der fehlenden Sorgfalt bei der Gewandbehandlung. Auch der sog. Antinous verrate seine römische Provienez durch die schlechte Art der Haarbehandlung, wenn auch für seine bemerkenswerte Qualität – er spricht von einer »sehr schönen Statue« von »erhabenstem Gusto« – wohl griechische Meister der hadrianischen Zeit verantwortlich zu machen seien.

Neben der kurzen Charakteristik der stilistischen Merkmale dieser berühmten Statue, die mit »gut«, »nicht so gut«, »schön« oder »schlecht« bewertet werden, sind es ikonographische Gesichtspunkte, die in der knappen Beschreibung des sog. Antinous im Belvedere sein hauptsächlichs Interesse wecken.²² Der Text liest sich wie ein ikonographischer Exkurs, in dem auch der sogenannte kapitolinische Antinous und andere Antinous-Bildnisse behandelt werden. Winckelmann bedient sich damit erstmals des ikonographischen Vergleichs als methodisches Mittel. Bei den Figuren, dem Antinous Belvedere und dem kapitolinischen, konstatiert er einen idealischen Körper, an dem kapitolinischen aber verbunden mit einer individuellen Physiognomie, d. h. einer Porträthaftigkeit; beide Köpfe haben mit den anderen Bildnissen des Antinous, dem Relief in der Villa Albani oder dem Kopf Montedragone, nichts zu tun, wie Winckelmann richtig bemerkt. Seine Schlußfolgerung lautet deshalb: »Es könnte aber sein, daß weder diese noch jene Statue [also weder die vatikanische noch die kapitolinische] einen Antinous vorstellt«. Der 'Antinous'

²¹ Im Manuskript p. 1/192 f. Zur Statue der Kleopatra, Vatikan, Galleria delle Statue, Inv. St. 414: AMELUNG 1903–08, Bd. 2, Taf. 57; HELBIG 1963, S. 109, Nr. 144; BRUMMER 1970, S. 154–184, Abb. 134; HASKELL / PENNY 1981, S. 184 ff., Nr. 24, Abb. 96; E. Pochmarski, »Zum Kopf vom Südabhang«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 90, (1975), S. 145–162, hier S. 147 ff.; GEESE 1985, S. 30f. Die »Cleopatra« in Zeichnungen seit der Renaissance: BOBER / RUBINSTEIN 1986, Kat. Nr. 79, S. 113 ff.; CENSUS. Die Statue wird erwähnt bei W. in: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1776, S. 386; *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, S. 532, 785 f.; WINCKELMANN 1952–57, I, S. 255, 564. Weitere, der Beschreibung vorausgehende Exzerpte und Notizen zur Kleopatra: Nachlaß Paris Vol. 67, 54–64.

²² P. 9/184. Hermes AndrosFarnese, sog. 'Antinous vom Belvedere', Vatikan, Cortile del Belvedere, Inv. 907: HELBIG 1963, S. 190 f., Nr. 246; AMELUNG 1903–08, Bd. 2, Taf. 12; A. Linfert, »Die Schule des Polyklet«, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausstellungskatalog Frankfurt, Mainz 1990, S. 275 f., Abb. 151; B. Holtzmann, in: *LIMC*, Bd. V, S. 367, Nr. 950c, Taf. 278; HASKELL / PENNY 1981, S. 141, Nr. 4, Abb. 73.

vom Kapitol schein eher ein junger Hadrian zu sein, meint Winckelmann; die heutige Forschung sieht eine starke stilistische und physiognomische Ähnlichkeit mit dem Porträtstil um 150 n. Chr.²³ Der Belvedere-Antinous dagegen unterscheide sich durch seinen ausschließlich idealen Charakter von römischen Porträts, was eine Benennung als Antinous ausschließe; Winckelmann fühlt sich vielmehr an Merkur-Darstellungen erinnert, nennt Beispiele dafür und äußert vorsichtig eine solche Benennung. Die dann später in die *Geschichte der Kunst* aufgenommen sprachlich ausgereifte Beschreibung hat mit der Darstellung im Florentiner Manuskript nur wenig zu tun; letztere ist eine Bestandsbeschreibung und ikonographische Untersuchung und somit Ausgangspunkt der in der Kunstgeschichte zu findenden Beschreibung, die bereits von der neuen Deutung ausgeht.

Der stilistische Vergleich zur Datierung: Der Apollo vom Belvedere

Die Beschreibung der »allerwunderbarsten Schönheit« der Apollo-Statue hebt sich deutlich von der vergleichsweise nüchternen Vorstellung des Antinous ab. Schon hier steht das Kernmotiv seiner Deutung, die bei allen seinen Textfassungen zum Apollo vom Belvedere wiederkehrt, unverrückbar fest: der Sieg des Gottes. Aus diesem Motiv heraus sind alle Beschreibungen angelegt. Hier sind es die »geschlancken Glieder«, die »außerordentliche Regung« des Körpers, die »erzürnte und verachtende Mine«, der »grade aufgerichtete Kopf« und die dadurch erzeugte »große Maiestät« des in die Ferne blickenden Hauptes, die geschildert werden, um diese Aussage zu erläutern, Wesensmerkmale der Gottheit, die zusammengeschaute vielleicht sogar bis heute die archäologische Sicht des Leochares-Apollon bestimmen.²⁴

Lange Passagen des Textes gelten der genauen Beschreibung des Körpers der Statue und seiner Glieder, der Proportionierung und des Nachweises einer natürlichen, ungezwungenen Bewegung des Körpers gegen Kritiker, die »nie die Natur in diesem Stand gesehen«: die den Körper erfaßte Bewegung führe zu notwendigen Veränderungen in der Muskelbildungen, die er wie dann beim Torso mit genauen, aus der Anatomie entnommenen Begriffen benennt. Dennoch sind Statuen wie der Apollo nicht nur der »Wahrheit«, sondern ebenso einer vom Künstler entwickelten Idee verpflichtet. Unter dem Gesichtspunkt dieser Idee gehört die Darstellung von »Sehnen und starke Muskeln« eigentlich zu den verzichtbaren, gleichsam nur aus der »menschlichen Notdurft« erwachsenen Elementen; sie zurückzudrängen war Absicht aller Künstler der großen Zeiten, um so »eine größere Zärte und Schönheit auszudrücken.«

Zwei wichtige stilistische Kriterien versucht Winckelmann in dieser Beschreibung des Apollo herauszuarbeiten, um nun, nach zwei römischen Werken, eine Datierung in die Zeit vorzuschlagen, die er später als die des schönen Stils griechischer Kunst bezeichnete, die hier aber noch undifferenziert mit der Spanne zwischen Phidias und Alexander umrissen wird. Kriterien sind ihm die Gestaltung der Haare und die Modellierung des Körpers. Die stilistischen Möglichkeiten von Haargestaltungen der älteren griechischen oder etruskischen Zeit weiß er von der klassischen Zeit, zu der auch der Apollo gehöre, abzusetzen; um diese griechische Datierung zu untermauern, liefert er Beobachtungen zur Haargestaltungen in der römischen Kaiserzeit als Exkurs gleichsam nach und untergliedert sie in drei Epochen. Wie in den Miscellaneen und anderen verstreuten Texten seiner Manuskripte versucht Winckelmann auch hier, daß Römische in der Kunst schon deshalb so exakt wie möglich zu erfassen, weil er nur aus dem Unterschied zum Römischen heraus das Griechische in der Kunst genauer bestimmen kann.

Ebenso verfährt er bei der Betrachtung der weich fließenden Modellierung am Körpers der Apollo-Statue. Er vermerkt die deutlich sichtbaren stilistische Unterschiede zu Werken früherer und der späteren römischer Zeit, in der die Muskeln »dünner« und weniger akzentuiert modelliert werden. Die schöne Übereinstimmung der Teile und die »erhabene« Anlage der Muskeln sei im übrigen bei den Griechen ein Resultat ihrer Natur, gewonnen aus natürlichen Anlage und körperlichen Training: »das beständige Ringen [habe] die Brust in die Höhe getrieben, [so daß] es in ihrer Natur also gewesen [sei]«. Die spätere, in die *Geschichte der Kunst* aufgenommene ausführliche Darlegung zu den natürlichen Veranlagungen, zum Klima und das durch die griechische Gesellschaft geförderte agonale Prinzip als Voraussetzungen der griechischer Schönheit ist hier erstmals an einer Statue angedeutet. Doch noch sind seine Formulierungen vorsichtig und bleiben manchmal unscharf.

Auch bei den Statuen der Flüsse versucht er zur Bestimmung ihrer Entstehungszeit Stilvergleiche einzubringen, die nahezu modern anmuten. Die Nilstatue im Belvedere-Hof, die nach Winckelmann unter Trajan

²³ Statue des Hermes, sog. Antinous vom Kapitol, Inv. 741. Erwähnt allerdings nicht mehr in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, sondern nur in einem gleichzeitigen Brief (WINCKELMANN 1952–57, I, S. 259, 565). Literatur: HELBIG 1966, S. 230f., Nr. 1424; HASKELL/PENNY 1981, S. 143 f., Nr. 5, Abb. 74; Hugo Meyer, *Antinous*, München 1991, S. 15 f., 153; Paul Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz 1974, S. 101, Nr. 3, Taf. 74,5–6; 78,6.

²⁴ Besonders sei auf die Rodenwaldtsche Interpretation hingewiesen (G. Rodenwaldt, »Theoi rheia zoonotes«, *Abhandlung der Preussischen Akademie der Wissenschaften in Berlin*, Phil.-hist. Kl. Nr. 13, 1943, S. 22 ff.).

oder Hadrian entstanden sein könnte, hebe sich im Stil von den beiden Flußgöttern im Campidoglio ab, bei deren Meißelart er sich an Werke späterer, severianischer Zeit erinnert fühlt.

Die imaginäre Stilrekonstruktion: Der Torso

Das Florentiner Heft enthält drei verschiedene Textentwürfe zum Torso vom Belvedere, einen ersten auf p. 12/181 f., dem die Beschreibung des Nils und der Flußpersonifikationen folgen. Ein weiterer kurzer Textentwurf schließt sich an, schließlich eine dritte, nun ausführliche Beschreibung des Torsos.²⁵ Während der erste Entwurf sofort auf die Deutung als Herakles zu sprechen kommt und die Bedeutung und Wertschätzung der Statue betont wird, indem Winckelmann auf eine bereits in der Antike erfolgte Restaurierung am Rücken hinweist, die ausführlich beschrieben wird, so nimmt sich die zweite kurze Beschreibung wie ein erneuter Versuch einer Einleitung aus, die nun den Helden als vergöttlichten Herakles in der Wirkung der schönen Formen den Leser vor Augen führen soll; doch bricht der Text gerade dort ab, wo der Leser auf ein erstes mythologisches Bild eingestimmt wird, das Winckelmann aus der Erwähnung der starken Schultern des Torsos entwickelt: der den Himmelsglobus tragende Held, auf dem »wie auf zwey Gebirgen, die ganze Last der himmlischen Kreise ruhet«, so jedenfalls heißt es dann in der Beschreibung von 1759. In weiteren wesentlichen Punkten stimmen Formulierungen und Gedanken dieses kurzen zweiten Entwurfs mit der 1759 veröffentlichten Beschreibung bereits überein, so daß offenbar wird, daß man hier die Keimzelle dieser literarisch-mythologischen Beschreibung sehen muß.

Während der erste Entwurf im Beschreiben der restaurierten Stellen am Rücken des Torsos, der Frage, ob der Torso bereits in der Antike, rückwärtig befestigt, vor einer Mauer gestanden haben könnte, und seiner Ähnlichkeit zu Figuren des Michelangelos steckenbleibt, gelingt Winckelmann in einem dritten Anlauf die Beschreibung des Torsos in zum Teil sprachlich vollendeten Formulierungen, die bereits auf den späteren Sprachkünstler hinweisen. In der Tat haben ganze Sätze und viele Formulierungen aus diesem Text Eingang in die *Geschichte der Kunst* gefunden. Es ist nicht die Beschreibung, die er 1759 in der *Bibliothek der Schönen Künste und Freyen Wissenschaften* veröffentlichte, die er für die Kunstgeschichte benutzte, sondern diese im Florentiner Heft schon 1756 notierte Fassung. Nur einmal greift er für den Text in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* auf die Beschreibung von 1759 mit ihren mythologischen Bildern zurück: So wenn er sich aus der »mächtig erhabene Brust« des Helden an den Kampf mit Geryoneus erinnern läßt und in den Oberschenkeln des

Torso das Bild vom »[...] unermüdeten Helden, welcher den Hirsch mit ehernen Füßen verfolgte und erreichte [...]« beschwört. In allen weiteren, auf die Beschreibung des Torsos bezogenen Passagen greift er für die Kunstgeschichte aber auf den dritten Entwurf des Florentiner Nachlaßheftes zurück.

In zwei Punkten ist der Text in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* aber über diesen ersten Entwurf deutlich hinausgewachsen: in der Datierung des Torsos und in dem Versuch einer Rekonstruktion seiner verlorenen Glieder, die er selbst in der Fassung von 1759 mit ihren vielen literarischen und mythologischen Bildern noch nicht wagt. Erst in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* gibt er mit dem Hinweis auf ähnliche antike Darstellungen eine vorsichtige Rekonstruktion.²⁶

Die Bemerkungen zur Datierung bleiben in den drei Texten des Florentiner Heftes unscharf; die griechische Entstehung, vielleicht sogar vor dem Apollo, steht für ihn auf Grund der überragenden Formensprache fest. Eine engere Datierung erhofft er sich auf Grund der Buchstabenform der Künstlerinschrift, auf die er auch in den »Anmerkungen zu den Belvedere-Statuen« erinnert. Diesen epigraphischen Weg ist er bis zur Abfassung der

²⁵ Torso vom Belvedere, mit der Signatur d. Apollonios Nestoros, Vatikan, Atrio del Torso. Lit.: HELBIG 1963, S. 211, Nr. 265; W. Raeck, »'Hohes Ideal' oder 'Entarteter Körper-sinn'? Veränderung und Kontinuität kunsthistorischer Bewertungskriterien am Beispiel des Torsos vom Belvedere«, *Jdl*, 103 (1988), S. 155–67, hier S. 155; *Das Fragment*, Ausstellungskatalog, Frankfurt 1990, S. 90 ff.; *LIMC*, Bd. II.1, S. 198, Nr. 79, S. 381 Nr. 57; HINTZEN-BOHLEN 1990. – Zur Rezeption der Statue: WINNER 1968; DALTRUP 1975/76. (Dazu: NESSELRATH 1988, S. 198 ff. Anm. 41); H. Dilly, »Apoll in Paris«, *Hephaistos*, 3 (1981), S. 41–54; GEESE 1986, S. 26 f., 323 ff. zu Kat. Nr. 26. – Zur Wissenschaftsgeschichte: A. Feuerbach, *Der vaticanische Apoll*, 2. Aufl., Stuttgart u. Augsburg 1855, bes. S. 5 ff., 368 ff. – Zu W.s Beschreibung des Torsos: JUSTI 1956, Bd. 2, S. 71 ff.; Konrad Kraus, *Winckelmann und Homer, mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns*, Berlin 1935, S. 48 ff.; KOCH 1957, S. 138 f.; ZELLER 1955, S. 144 ff.; Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986, S. 168 ff. Vgl. auch SCHWINN 1973.

²⁶ Erst in der Fassung für die *Geschichte der Kunst des Alterthums* findet sich ein solcher Versuch. Es heißt dort (2. Aufl. S. 741): »Er hatte wie die Stellung des übrigen Restes urtheilen läßt, den rechten Arm über sein Haupt gelehrt, um ihn in der Ruhe nach allen seinen Arbeiten zu bilden, welche Stellung die Ruhe bedeutete; so wie Hercules auf einer großen Schale von Marmor, in gleichen auf dem bekannten erhobenen Werke der Aussöhnung und des vergötterten Standes desselben, und hier mit der beygesetzten Anzeige: ΗΡΑΚΛΗΣ ΑΝΑΠΑΥΟΜΕΝΟΣ, 'der ruhende Hercules' gebildet ist; welche Werke beyde in der Villa Albani befindlich sind. In dieser Stellung mit aufwärts gerichtetem Haupte wird dessen Gesicht mit einer frohen Ueberdenkung seiner vollbrachten großen Thaten beschäftigt gewesen seyn; wie selbst der Rücken, welcher gleichsam in hohen Betrachtungen gekrümmt ist, anzudeuten scheint.«

Torso-Beschreibung in der Kunstgeschichte weiter gegangen, wo er seine neue Datierung des Torso in die Zeit nach Alexander, und zwar in die Zeit »vor dem Verluste der Freyheit« im Jahre 146 v. Chr., eben mit der Buchstabenform im Vergleich mit anderen Inschriften begründet.

Auf zwei lange Passagen des dritten Entwurfs der Florentiner Beschreibung hat er aber ganz verzichtet. Einmal auf den Versuch, sich in einer imaginären Rekonstruktion die Formensprache des verlorenen Kopfes der Statue vorzustellen: »Die gröste Regel der Kunst, so die Alten Griechen zum Vorzug gehabt ist die Vollkommenheit in der Gleichförmigkeit aller ihrer Umriße, nach diesem Körper also müste nothwendiger Weise ein leichter Kopf [folgen], weil der Leib schlanck ist; die Stirn müste feist seyn, weil alle Muskeln des Körpers sich so verhalten. Die Knochen aber klein, weil an dem Körper sie eben so sind. Also der Hirnschädel nicht groß, die Jochbeine auch nicht gar weit, die Backen ohne hohle Gruben [...]« usw.

Diese plastisch-stilistische Vergegenwärtigung des Kopfes unter Heranziehung des erhaltenen Kopfes des Herakles Farnese überrascht, und gleichsam entschuldigend setzte er hinzu: »Wenn es erlaubt ist alles zu sagen was ich dencke, so dürfte ich wagen [...] in meinen Gedancken die verlohrenen Glieder nach diesem herrlichen Körper erdacht, dazu zu setzen.« Es ist also keine Rekonstruktion der ursprünglichen Haltung der Figur zur Erklärung des Motives, sondern eine Beschreibung, die vom Leser Kenntnisse der griechischen Formensprache voraussetzt und zudem auf seine Fähigkeit baut, aus der verbalen Schilderung von Einzelformen ein neues Ganzes sich im Geiste selbst aufzubauen. Zu dieser kühnen Rekonstruktion setzte er aber resignierend hinzu: »Ich befürchte aber daß selbige [die gegebene Formrekonstruktion des Kopfes] wenig Menschen dienen möchte, weil alles so über unseren Begriff gehet, von uns vor unwahr gehalten wird.« Eine ähnliche »geistige« Überfrachtung seiner Beschreibung mag er auch für die sich anschließende ausführliche, mit anatomischen Begriffen angereicherte Schilderung des Torsos gespürt haben und hat diesen Teil dann auch weggelassen. Diese Versuche halfen ihm aber, seine neuartige Beschreibungstechnik zu probieren und zu entwickeln. Später, in der Beschreibung von 1759, ersetzte er diese umständliche Schilderung durch mythologische und literarische Bilder, mit denen er seine berühmt gewordene Beschreibungsform vor dem geistigen Auge des Lesers anreichterte.

Kunst des Ausdrucks: Die Laokoongruppe

Die imaginäre Stilrekonstruktion spielt bei der Beschreibung der Laokoongruppe in der Fassung für die *Geschichte der Kunst des Alterthums* eine wichtige Rolle, obwohl es sich um eine relativ vollständig erhaltengebliebene Gruppe handelt.²⁷ Winckelmann beschäftigte die Konsequenz aus der Beobachtung, daß der rechte emporgestreckte Arm des Priesters ja ergänzt ist und sich die Wirkung der Gruppe mit einem stark angewinkelten Arm ganz anders ausmachen würde. Er versucht, mit Verweis auf den sogenannten Michelangelo-Arm, der bereits damals am Postament hinten bewahrt wurde, sich diese ganz andere Wirkung vorzustellen: »Dieser mit den Schlangen umwundene Arm würde sich über das Haupt der Statue herüber beugen, und es kann dieses Künstlers Absicht gewesen seyn, den Begriff des Leidens im Laocoon, da dessen übrige Figur frey ist, durch die Annäherung dieses Arms zu dem Haupte, [...] stärker zu machen, und durch die wiederholten Wendungen der Schlangen, hieher den Schmerz vereinigt zu legen, welchen der alte Künstler mit der Schönheit der Figur, da beydes hier herrschen sollte, abgewogen hat.«²⁸ Dennoch habe die Bernini zugeschriebene Ergänzung des ausgestreckten Arms einiges für sich: die vornehmste Aufmerksamkeit konzentrierte sich auf diese Weise dort, wo das Zentrum des Ausdrucks der ganzen Gruppe liege, im Gesicht des Laokoon.

Doch spielten diese Fragen zunächst keine Rolle. Die Begegnung mit der Laokoongruppe, die ganz offenbar zu dem Schlüsselerlebnis für Winckelmanns Beschäftigung mit antiker Kunst wurde, begann in Dresden. Er

²⁷ Laokoongruppe, Vatikan, Cortile del Belvedere – Literatur: HELBIG 1963, Nr. 219, S. 162 ff.; AMELUNG 1903–08, Bd. 2, Nr. 74; H. Althaus, *Laokoon – Stoff und Form*, Bern 1968; zuletzt DALTRUP 1982; ANDRAE 1988; W. Schiering, »Zur kunstgeschichtlichen Stellung der Laokoongruppe«, *Mannheimer Berichte*, 35 (1989), S. 23 ff.; F. Hiller, »Die Laokoongruppe als ein Musterbeispiel antiker Skulptur«, ebd., S. 29 ff.; H. Meixner, »Die Laokoongruppe – Anlaß zur literarisch-ästhetischen Auseinandersetzung und zur bürgerlichen Identitätsbildung«, ebd., S. 35 ff.; HIMMELMANN 1991. – Zum Nachwirken der Gruppe: LADENDORF 1958, S. 3743; HASKELL / PENNY 1981, S. 243–247, Nr. 52, Abb. 125; WINNER 1974; BOBER / RUBINSTEIN 1986, S. 151–155, Nr. 122; Laokoon in: CENSUS. – Vgl. auch Gottfried Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*, Berlin 1933, S. 65–68, S. 132–137; KOCH 1957, S. 141–146; B. Lindner, »Der Schrei des Laokoon. Winckelmann, Lessing... Peter Weiss«, in: *Wege der Literaturwissenschaft*, hg. v. J. Kolkenbrock-Netz, G. Plumpe, H. J. Schrimpf, Bonn 1985, S. 65–87. Vgl. auch den Entwurf zur Beschreibung in den »Gedanken« (Bibliothek Bodmeriana) in: WINCKELMANN 1968, S. 322 f. – Vorausgehende Exzerpte zur Laokoongruppe im Nachlaß Paris Vol. 67, 47v, 49v, 53r, 58, 59v.

²⁸ *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 698.

hat dort die Gruppe als Gipsabguß kennengelernt,²⁹ und wir wissen aus seiner Erstlingsschrift von 1755, daß sie hier neben den Herkulanerinnen als einzige antike Statue eine ausführliche Beschreibung erhielt und Winckelmann zur Charakterisierung der antiken Plastik schlechthin diente. In Rom angekommen und mit dem Plan der Beschreibung der Statuen des ganzen Hofes des Vatikanischen Bevedere beschäftigt, konnte er nun, im Gegensatz zu den anderen Statuen, an die Darlegungen in den Dresdner *Gedanken* anknüpfen.

Wir erinnern uns: In seiner Dresdner Erstlingsschrift exemplifizierte Winckelmann das »allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke«³⁰ an der Laokoongruppe mit dem Begriffspaar der »edlen Einfalt und einer stillen Grösse sowohl in der Stellung als im Ausdruck«. Er hob hervor, wie »die große und gesetzte Seele« im Gleichgewicht zum Ausdruck, damit zum heftigsten Leiden des Laokoon stehe. Im Gesicht, in »allen Muskeln und Sehnen des Körpers«, insbesondere an dem »schmerzlich eingezogenen Unter-Leib«, sehe man den Schmerz – dennoch: der »Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen.« Den Horazschen 'ut pictura poesis'-Satz folgend, verweist er auf eine andere literarische Quelle, auf Sophokles, dessen Philoktet wie der Laokoon leidet, doch »kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet,« erhebt.

Die Laokongruppe ist also zugleich auch das Idealbild des unerregten Ausdrucks: »[...] je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern«, daher habe der Künstler eine »Action« gewählt, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerz am nächsten war.

Man erkennt aus der Beschreibung unschwer, wie sich Winckelmann an die Darlegungen von Richardson, seinem großen Vorläufer in der Beschreibungsliteratur,³¹ anschließt, die er aber, wie schon Gotfried Baumecker nachwies, in entscheidenden Punkten veränderte. Der »schöne und edle Ausdruck«, den Richardson rühmte und der dem priesterlichen Charakter angemessen sei, wird bei Winckelmann zur »großen und gesetzten Seele« und der bei Richardson bereits erschöpfte Laokoon zu einem den heftigsten Schmerz Erleidenden, aber mit der Kraft seiner gesetzten Seele Ertragenden, der auch auf das Mitleid des Betrachters rechnet: »sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.«

Keine »Wut«, kein »Geschrey«, sondern das Elend ertragen – im Begriffspaar Ausdruck als leidender Schmerz und gesetzte Seele als Ruhe kulminiert die frühe Laokoonbeschreibung und ist damit vom Ansatz her eine psychologische Interpretation zur antiken Kunst. In der wohl noch 1756 in Rom niedergeschriebenen Fassung, die weitgehend in die *Geschichte der Kunst*

eingegangen ist,³² ist Laokoon »eine Natur im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln suchet«, ein Widerstreit von »Schmerz und Widerstand«, den Winckelmann nun präzise an Körperteilen lokalisiert; die nun eingeführte psychologische Interpretation nimmt diese Begriffe als Ausgangspunkt für die Formenbeschreibung. So läßt das Leiden des Priesters Muskeln aufschwellen und die Nerven anziehen, sein Widerstand gegen das Schicksal aktiviert den Körper, Begriffe wie »der mit Stärke bewaffnete Geist«, der die aufgetriebene Stirn hervortreten läßt, finden nun Eingang in die Beschreibung; um die Mundpartie vermische sich Schmerz mit Wehmut, »welcher mit einer Regung von Unmuth«, wie über ein »unverdientes unwürdiges Leiden, in die Nase hinaustritt«. Dort, wohin der große Schmerz gelegt ist, zeigt sich die größte Schönheit. »Kein Theil ist in Ruhe; ja die Meißelstriche selbst helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut.«

Der gegen sein Schicksal ankämpfende Laokoon, dessen Seelenzustand nun nicht mit Gleichmut, sondern mit »Unmuth« über seine ungerechte Strafe charakterisiert ist, hebt sich deutlich von dem frühen, nur durch die Fähigkeit zum Leidertragen charakterisierten Laokoonbild ab. Aus dem leidenden scheint ein leidenschaftlicher Held geworden zu sein. Die auf die präzise Ausdeutung der Brust- und Bauchpartie und den physiognomisch ablesbaren Ausdruck im Gesicht zielende neue Beschreibung setzt die Begegnung mit dem Original der Gruppe in Rom voraus und hatte eine solche Konzeptionsänderung erst möglich gemacht.

Das Florentiner Manuskript bereitet diese Änderung vor. Die dortige Fassung leitet ein mit einer allgemeinen Würdigung des Stils und des Ausdrucks, der sich nach Winckelmann hier als »Angst und Wallung« zu erkennen gibt: »Man siehet in dieser g[ant]zen Figur von der Zehe bis auf die Schulter und im Gesicht die Angst und

²⁹ Heiner Protzmann, »Die Herkulanerinnen und Winckelmann«, in: *Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. IV, Berlin 1977, S. 33 ff.; WINNER 1974, S. 104.

³⁰ WINCKELMANN 1968, S. 43; die folgenden Zitate auch hier S. 43 f.

³¹ Von Winckelmann zitiert in: »Erläuterung« S. 104, Anm. 3 = WINCKELMANN 1968, S. 99; weitere Exzerpte im Nachlaß Paris Vol. 61, 12–13; 29v–46; Vol. 67, 7 ff.; Vol. 70, 127; Exzerpte aus Teil 3 der engl. Originalausgabe: Nachlaß Montpellier (Nr. 356: Miscellanea Nothniziana inchoata mens. Mart. 1751, 15 f.; 55v; 124). Zu Winckelmanns Benutzung des Romführers der Richardsons: Baumecker (wie Anm. 26), S. 28 ff., 132 f.; Elisabeth Schröter, »Winckelmanns Projekt einer Beschreibung der Altertümer in den Villen und Palästen Roms«, in: *J. J. Winckelmann: 1717–1768*, Hamburg 1986, S. 55, 99, 104 mit Anm. 38. – Versuch über die Malerei = WINCKELMANN 1952–57, I, Nr. 138, S. 552; WINCKELMANN 1968, S. 305 zu 1, 6 (»Beschreibung«).

³² Abgedruckt in WINCKELMANN 1952–57, I, S. 309, zu Nr. 192.

Wallung in dem Körper. Die Sehnen der Muskeln scheinen starr und angezogen, die Muskeln schwülstig und die Adern erhitzt. Diese Expression zeigt so deutlich die Historie des Laocoon an, daß unmöglich wäre diese besser zu exprimieren. Aber die Schönheit der g[ant]zen Figur ist dadurch nicht verdorben, sondern vermehret.«

In den folgenden Passagen vermerkt er den in einer Ebene ausgerichteten Figurenaufbau, so daß die Körper ohne nennenswerte Überschneidungen durch die Glieder sichtbar bleiben. Seine folgende Analyse der Körper- bzw. Formensprache mutet wie ein vorsichtiges Abtasten der Skulpturen an. Die »schön geworfenen« Haare und der Bart sowie die »aufwärts« stehenden Stirnhaare werden genannt, die er typologisch richtig mit den Jupiter-, Neptun-, Aeskulap- und Alexanderbildnissen verbindet und damit diese Ausdruckskunst wieder in das Normative klassischer Kunst zurückholt. Auch die durch »Wallung« bewegte Stirn- und Augenbrauenpartie ist genau beschrieben: »Die Augenbrauen sind mit einer herrlichen expression in die Höhe und zusammen gezogen: die Augenlieder sind von dem aufgeschwollenen oberen Augen=Fleisch fast bedeckt.«

Er beschreibt die weich eingebetteten, »trüb« wirkenden Augen, die »schwülstige« (aufgeschwellte) Nase mit den aufgeblähten Nüsten, die »eine Art Zorn andeuten«, eine von den antiken Physiognomisten übernommene Interpretation, die sich auch bei der Apollo-Beschreibung findet.³³ Die Oberflächenbewegungen um die Nasenwurzel sind ihm Merkmale für die »herrliche Expression der Angst«, in welcher sich der Priester befindet. Doch ist der Text nicht psychologisch vertieft, sondern bleibt deskriptiv auf die exakte Beschreibung der Körper- und Gesichtsteile konzentriert. In der Dresdner Beschreibung spricht er noch, in Anlehnung an Richardson und Sadolet, von dem »ängstlichen und beklemmenden Seufzen« des Mundes, nun erfolgt eine physiognomisch-anatomische Erörterung mit dem Ziel, die dazu konträre Aussage bei Vergil, der von einem schrecklichen Geschrei des Priesters spricht, in Einklang mit dem Beobachten zu bringen. Ein großer Schmerz erlaube nicht den Mund weit zu öffnen, »da er die Nerven und Sehnen zusammenziehet«, ein weiter geöffneter Mund würde statt Schmerz Erschrecken ausdrücken. Schreien aber, verbunden mit leidendem Schmerz, meint Winckelmann, könne durch einen solchen, leicht geöffneten Mund wie am Laocoon anschaulich gemacht werden. Später, in der Fassung für die *Geschichte der Kunst*, hat er diese Kontroverse weggeschoben zugunsten einer psychologisch verallgemeinernden Interpretation: Klagend sei der Gesichtsausdruck und Wehmut umspiele den Mund.

Der Florentiner Entwurf in seiner deskriptiven Anlage berichtet auch ausführlich, was an der Gruppe restauriert und wie die Oberfläche des Marmors bearbeitet ist; in der Fassung für die *Geschichte der Kunst* sind Erörterun-

gen zur Auffindung der Gruppe, zur Künstlerinschrift und möglichen Datierung hinzugetreten. Seine knappe Bemerkungen zur Komposition und flächenhaften Anlage der Gruppe führen ihn zu der Schlußfolgerung, daß die Schwerpunkte des Ausdrucks der Gruppe in den Formenkomplexen der Brust-, der Bauchpartie und des Gesichts der Priesterfigur liegen, auch weil die beiden Söhne des Laocoon künstlerisch weitaus schwächer erfaßt worden sind. Diese Erkenntnis führte dann in der Fassung, die in die *Geschichte der Kunst* Eingang gefunden hat, zu der zitierten psychologischen Interpretation dieser Formenkomplexe. Was in dem Florentiner Manuskript wie eine sorgsame oder umständliche Analyse aller Einzelformen anmutet, ist eine genaue, die Dresdner Fassung durch das Korrektiv der visuellen Überprüfung angereicherte deskriptive Darlegung einer vielschichtigen Statuengruppe.

Die unvollendet gebliebene Schrift »Von den Statuen im Belvedere-Hof«

Kernstück dieses frühen römischen Publikationsprojekts waren die Statuenbeschreibungen des Belvedere-Hofes. Warum es nicht zu einer Veröffentlichung gekommen ist, haben wir in einem Punkt bereits angedeutet. Was zum Druck in die *Bibliothek der Schönen Künste und Freyen Wissenschaften* 1759 und dann in die *Geschichte der Kunst des Alterthums* gelangte, waren Beschreibungstexte, die Winckelmann ein Jahr später, im Jahre 1757, niederschrieb.³⁴ In der Vorrede zur Torso-Veröffentlichung von 1759 betonte er, daß diese neuen Fassungen zum Torso und zum Apollo nun Beschreibungen nicht »nach der Kunst«, sondern in »Absicht des Ideals« seien.³⁵ Auf diese völlig andere Absicht hat er auch in

³³ Siehe Kommentar zum Apollo vom Belvedere, in: *Il manoscritto Fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, hg. u. kommentiert v. Max Kunze, mit einer Einleitung von Maria Fancelli, Florenz 1994 (= Accademia Toscana di Scienze e Lettere »La Colombaria«, Studi CXXX), S. 104 zu 1, 96.

³⁴ Am 9. März 1757 schrieb er an Francke (WINCKELMANN 1952-57, I, Nr. 171, S. 274) von der »poetischen Beschreibung«: »Außer der ersten Schrift: Von Ergänzung der Statuen und anderer Werke des Alterthums, habe ich bishero an der Beschreibung der Statuen im Belvedere gearbeitet. Aber ich habe es kaum aus dem Größten herausgebracht. Ueber die poetische Beschreibung des Torso vom Apollonio habe ich fast ganzer drey Monathe gedacht.«

³⁵ Abgedruckt und kommentiert von W. Rehm in: WINCKELMANN 1968, S. 169ff. – Es heißt bei W.: »Die erste Arbeit, an welche ich mich in Rom machte, war, die Statuen im Belvedere, nämlich den Apollo, den Laocoon, den so genannten Antinous und diesen Torso, als das Vollkommenste der alten Bildhauerey, zu beschreiben. Die Vorstellung einer jeden Sta-

den Briefen hingewiesen und betont, daß diese unterschiedlichen Beschreibungsformen notwendig sind, aber zusammengehören. In der Torso-Beschreibung von 1759 heißt es denn auch zum Schluß: »Nach dieser idealischen Beschreibung würde die nach der Kunst folgen«,³⁶ also jene, wie sie als erste Entwürfe im Florentiner Manuskript angelegt sind. Er formulierte damit noch einmal den ursprünglich gemeinten Inhalt des Beschreibungsprojekts: Sie sollten einmal nach der Kunst, d. h. nach ihrem Stil, der Ikonographie und ihrem kunstgeschichtlichen Zusammenhang (»Denn es ist nicht zu sagen, daß etwas schön ist: Man soll es auch wissen, in welchem Grade und warum es schön sei«³⁷), und zum anderen in der Absicht auf das Ideal geschrieben sein, also aus der Wirkung der Anschauung des Betrachter und dem Wissen der antiken literarischen, mythologischen und physiognomischen Bilder in bezug auf die Deutung der Figuren und ihrer Einzelformen.³⁸

Die zwei ganz unterschiedlich angelegten Beschreibungsformen sind als solche kaum auseinandergehalten worden, die »nach dem Ideal« waren meist ein bevorzugter Gegenstand germanistischer Forschung. Sie sind zwar in ihrem Schreibstil gewürdigt, bis heute jedoch noch nicht im Zusammenhang ihrer Entstehung ausreichend interpretiert worden. Hans Zeller, der die Florentiner Apollo-Beschreibung den Entwürfen im Pariser Nachlaß und in der *Geschichte der Kunst des Altertums* gegenüberstellte, schrieb: »Aber welcher Abstand zwischen jenen Beschreibungen 'im höchsten Stil' und diesen trockenen Notizen des Florentiner Manuskriptes! Diesen fehlt noch fast alles, was jene auszeichnet: nicht nur der poetische Geist, der hymnische Schwung der Sprache, die Bewegung der Seele, sondern auch die leitende Idee, die Einsicht in die hohe Schönheit.«³⁹ Die Florentiner Fassung sei in der »denkbar trockensten Manier« verfaßt (»pedantisches Geklapper«). Zeller erkennt, daß zwei Formen von Statuenbeschreibungen von Winckelmann selbst gewählt waren und damit auch zwei unterschiedliche Sprachstile. Aus der Interpretation der verschiedenen Textentwürfe der Torso-Beschreibung wissen wir, daß er für die Statuenbeschreibungen in der *Geschichte der Kunst* aber auf sein Florentiner Nachlaßheft zurückgegriffen hatte, auf die Beschreibungen »nach der Kunst«, die überarbeitet nur spärlich angereichert sind mit den mythologischen Bildern, die ihm für die Fassungen »nach dem Ideal« so wesentlich waren. In den beiden Veröffentlichungen von 1759 zum Torso und zum Apollo konzentrierte er sich ausschließlich auf die idealische Darstellung, also jene hymnischen Texte, die aus den einzelnen Körperformen mythologischen und literarische Bilder entwickeln. Es sind die gerühmten Sprachkunstwerke zur antiken Skulptur, die aber vergessen machen, daß Winckelmann zunächst einen völlig anderen Publikationsplan entwickelt hatte. In ihm war ein Gleichgewicht beabsichtigt zwischen den dichte-

risch-enthusiastischen Beschreibungen und der sachlichen Vorstellung der antiken Skulpturen, wie sie uns als erste sachliche Texte im Florentiner Manuskripts begegnen. Beide gemeinsam zu publizieren, hatte er im Auge, ergänzt durch neue qualitätvolle Stiche nach diesen Statuen. »Diese Unternehmung aber ging über mein Vermögen, und würde auf dem Vorschub freygebiger Liebhaber beruhen.«⁴⁰ Dazu ist es also aus finanziellen Gründen nicht gekommen. Erst später hat er sich den Florentiner Texten wieder angenommen und sie für die Statuenbeschreibungen in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in unterschiedlicher Weise, als überarbeitete Texte wie in der Laokoon-Beschreibung oder unter Benutzung schon gefundener und als ausreichend empfundener Formulierungen und Sätze wie im Text zum Torso, benutzt.

Heute stehen wir vor dem merkwürdigen Phänomen, daß sich gegen Winckelmanns hymnischen Beschreibungen und seinen Enthusiasmus bald Kritik regte, er deshalb von vielen Zeitgenossen und späteren Interpreten abgelehnt wurde. Vergessen aber wurde, daß er als Archäologe auch die notwendigen sach- und kunsthistorischen Informationen geben wollte, die gemeinsam mit den hymnischen Beschreibungen als ein Ganzes zu publizieren scheiterte. Wäre es, wie er geplant hatte, zu einer selbständigen Publikation der Statuen gekommen, so hätte sich ein Gleichgewicht zwischen sachlicher Information und Interpretation hergestellt, und er wäre sicherlich als Archäologe und Sprachkünstler gewürdigt worden.

tue sollte zween Theile haben: der erste in Absicht des Ideals, der andere nach der Kunst; und meine Meinung war, die Werke selbst von dem besten Künstler zeichnen und stechen zu lassen. » Dazu auch KOCH 1957, S. 111 ff., 132 ff.

³⁶ WINCKELMANN 1968, S. 173.

³⁷ WINCKELMANN 1968, S. 169.

³⁸ Den Sinn der Materialsammlung und der Beschreibungen gab Winckelmann bereits im Herbst 1756 in einer Disposition zu erkennen (Br I, Nr. 161, S. 247). Danach will er von jeder Statue erstens eine Beschreibung nach der Idee, zweitens nach der Kunst, d. h. Stil, Zeit, Technik, Material usw. und drittens eine Abhandlung über die Gelehrsamkeit geben, d. h. die bis dahin geltenden Forschungen zusammenfassen.

³⁹ ZELLER 1955, S. 20.

⁴⁰ WINCKELMANN 1968, S. 169.