
Max Kunze

Winckelmanns Sicht der griechischen Denkmäler

Winckelmann gilt uns heute als Begründer der klassischen Archäologie, und er wird auch von der Kunstwissenschaft als ihr heros ktistes apostrophiert. Dennoch sind seine Leistungen sehr verschieden beurteilt worden, und der Kunsthistoriker Wilhelm Waezoldt bekannte zur Mitte dieses Jahrhunderts offen: »Seine Person ist größer als seine Lehre«. ¹ Die Kritik an seinem Werk beginnt bereits zu seinen Lebzeiten, etwa bei Winckelmanns Korrespondenzpartner, dem Göttinger Archäologen und Philologen Christian Gottlieb Heyne, der den historischen Teil der »Geschichte der Kunst des Altertums« als »so gut als unbrauchbar« bezeichnete ² und setzte sich in unserem Jahrhundert in der Archäologie bei Ludwig Curtius, selbst vom Winckelmannschen Geist geprägt, fort: »Die Wissenschaft, unsere Wissenschaft dieses Jahrhunderts, ist weit von Winckelmann entfernt, kaum eines seiner Worte können wir heute noch wörtlich wiederholen«. ³ Und an anderer Stelle: »Halb ist er gelehrt-nüchtern, halb ist er religiöser Hymnendichter. Er gehört in die Nähe Klopstocks«. ⁴ Auch Vertreter der im Bann der humanistisch-literarischen Wirkung ⁵ Winckelmanns stehenden Forschung haben von Anfang Kritik an den Leistungen des Archäologen Winckelmann geäußert. So durchzieht die germanistische Wissenschaft wie ein roter Faden die Auffassung, daß sein Werk veraltet oder seine wirkliche Bedeutung für die Archäologie zumindest nicht genau umrissen sei. Schon 1825 hatte der Editor der Gesamtausgabe der Winckelmann-Schriften, Joseph Eiselein, behauptet: »Winckelmanns vorzüglicher Ruhm besteht keineswegs darin, ein ausgezeichneter Archäologe gewesen zu sein; ihn hierin zu setzen, hieße den Mond zur Sonne machen«. ⁶

Für den bedeutendsten Winckelmann-Forscher unseres Jahrhunderts, Walter Rehm, war das Werk ebenfalls »unweigerlich veraltet« ⁷ und der Germanist Eberhard Wilhelm Schulz fügte 1981 hinzu: nur der Schriftsteller Winckelmann sei von Interesse und damit allein sein Sprachstil. ⁸

Befördert wurde diese vor allem germanistisch orientierte, Ästhetik und Sprachstil Winckelmanns in den Mittelpunkt rückende, Forschung durch die Geschichte der Winckelmannschen Werkausgaben, die im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts die Forschung gleichsam kanalisiert. ⁹ Brachten die ersten Gesamtausgaben, die von Fernow 1808 und die von Eiselein 1825 begonnenen, noch einen separaten Abbildungsteil mit 64 bzw. 67 Tafeln vor allem aus dem Spätwerk, den »Monumenti antichi inediti«, so verzichteten alle Ausgaben der »Geschichte der Kunst« von vornherein auf die Anschauung, ja, keine der neueren Ausgaben weist die von Winckelmann erwähnten oder gedeuteten Antiken und damit seine archäologischen Bausteine nach. Durch ihre wechselvolle Ge-

schichte in den römischen und europäischen Sammlungen gerieten diese immer mehr in Vergessenheit. Hinzu kommen natürlich auch die neuen Wertmaßstäbe, die die Ausgrabungen griechischer Originale seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts setzten und den Blick zugleich auf die hellenistische wie archaische Kunst lenkten. Die Frieze und die Giebel des Athener Parthenon oder der Hermes des Praxiteles von Olympia erscheinen nun im Abbildungsteil von Neuausgaben der »Geschichte der Kunst«¹⁰ und suggerieren dem Käufer eine ungebrochene »Aktualität« Winckelmanscher Ideen zur Geschichte der antiken Kunst. Folgerichtig fehlen nun auch der Winckelmansche Anmerkungsapparat, seine Standorthinweise oder Verweise auf ältere Kupferwerke, seine Hinweise auf Gemmen und Münzen, auf antike Schriftquellen und die zeitgenössische Forschung. Bis heute gibt es keine umfassenden Untersuchungen etwa zu den antiken Quellen, auf die Winckelmann zurückgriff oder die er zitierte, auf die antiken Philosophen, Schriftsteller und Geschichtsschreiber, die er nutzte und belegte.¹¹

Erst die archäologischen Kommentare von Hans Diepolder und Helmut Sichtermann für die Briefausgabe (1952–1957) und die »Kleinen Schriften« (1968) bedeuteten einen ersten Schritt zu einem neuen Verständnis: Sie haben das Interesse am Archäologen Winckelmann gefördert und versachlicht.

Wichtige Impulse für eine neue Bewertung Winckelmanns gingen aber auch von den Winckelmann-Ehrungen der DDR in den Jahren 1967/68 aus, die das Winckelmansche Werk als epochal herausgehoben und in seiner Vielschichtigkeit zu deuten suchten.¹² Das »neue Winckelmann-Bild«, das damals und in den Jahren danach entworfen wurde, hat zweifellos eine neue Qualität gewonnen. Man wird gewahr, daß sich die Archäologie wieder seines Werkes angenommen hat, nicht zuletzt aus der Erkenntnis und Mahnung, daß – wie A. Borbein es auf der Westberliner Winckelmann-Tagung 1982 formulierte – man den Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart gerade durch eine erneute Auseinandersetzung mit Winckelmann fördern kann, »daß Vergangenes, obwohl, ja weil es vergangen ist, aktuell sein und gegenwärtig nützlich werden kann«.¹³ Heutige Untersuchungen haben die Wirkungen des Winckelmanschen Werkes im Blick, schärfere Analysen zu seinem Werk haben die außerkünstlerischen Faktoren, insbesondere den sozial-politischen Kontext von Kunst und Gesellschaft in den Anschauungen Winckelmanns herausgehoben und seine Methodik und Hermeneutik bei der Interpretation antiker Denkmäler untersucht. Nikolaus Himmelmann etwa hat dargelegt, daß Winckelmann dort zu richtigen Deutungen gelangte, wo er für die Interpretation Themen aus der griechischen Mythologie heranzog und somit die gängigen Interpretationen aus der römischen Sage und Geschichte ersetzte.¹⁴ Sorgsam hatte Winckelmann ikonographische Details antiker Plastik beobachtet und versucht, neuere Ergänzungen bei der Deutung auszusondern.¹⁵ Er ist noch weiter gegangen, indem er graduelle Unterschiede der Schönheit, die in der künstlerischen Form an Plastiken ablesbar sind, für Deutungen nutzte.¹⁶ Seine Prämisse, die er in den »Anmerkungen« 1767 formulierte, klingt fast unglaublich: »Und so wie Antinous bloß aus dem Untertheile seines Gesichts, und Marcus Aurelius aus den Augen und Haaren eines zerstückelten Cameo . . . erkannt wird, so würde es Apollo seyn, durch dessen Stirn, oder Jupiter durch dessen Bart, wenn sich Köpfe derselben finden, von

denen weiter nichts vorhanden wäre.¹⁷ Ausführlich hatte sich Winckelmann bereits im 4. Kapitel seiner Kunstgeschichte »Vom Wesentlichen der griechischen Kunst« bemüht, die konstanten Formwerte griechischer Kunst, von denen die Entwicklung zusammengefaßt wird, zu definieren. Friedrich Matz hat in seinem Beitrag »Winckelmann und das 19. Jahrhundert« (1948) deshalb auf Winckelmanns Ansätze verwiesen, um die Strukturforschung in der Archäologie zu erläutern.¹⁸ Die Archäologie hat die Winckelmannschen Form- und Normbegriffe methodisch fortgeführt, nicht ohne ihren Geltungsanspruch zu relativieren, und sie über das 19. Jahrhundert in die Forschungen des 20. Jahrhunderts einzubringen.

Wichtig war dem Archäologen Winckelmann die erwähnte »Staffel der Schönheit« als handhabbares Instrumentarium zur Deutung und Unterscheidung von Götter-, Heroen- und Menschendarstellungen. Er überwand damit die in literarischen Begriffen verstandene Götterwelt der Barockarchäologie¹⁹ und ersetzte sie durch das Erleben der sinnlich-körperlichen Gestaltung im Kunstwerk selbst. Die griechischen Götter Winckelmanns werden so gemessen am Menschlichen, unterschieden in Altersstufen sowie nach seelischen und geistigen Qualitäten. Die humanistische Wirkung seiner Auffassung war damit angelegt. Heute wissen wir von der Begrenztheit seines Götterbildes, das er aus römischen Kopien nach griechischer Kunst meist des 4. Jahrhunderts v. u. Z. formulierte. Und doch ist eine weite, über die Archäologie hinausgehende Wirkung von seiner Sicht ausgegangen: Erkennbar und anschaulich, aus der gestalteten Form heraus, ist die menschliche Idealgestalt als Träger sinnlicher wie ethischer Kräfte interpretierbar geworden.

Ähnlich wie Winckelmann bemerkte Gerhard Rodenwaldt knapp zwei Jahrhunderte später zu den griechischen Göttern des 4. Jahrhunderts, daß »ihr seliges Wesen sich in einer differenzierten Schönheit von Antlitz und Körper äußert: man würde den Torso und das Haupt des olympischen Hermes und des Apollon im Belvedere nie für das Bild eines Menschen halten können.«²⁰

Ein herausragendes Verdienst Winckelmanns ist es, die geschichtliche Folge von Kunstepochen und die Entwicklung des Stils in der antiken Kunst bereits vor den Ausgrabungen griechischer Originale dargestellt zu haben. Er hat dies ausführlich in der »Geschichte der Kunst des Altertums« dargelegt, im 4. Kapitel des 1. Buches die Stilentwicklung umrissen und im 2. Buch die Epochen unter Einbeziehung der historischen, politischen und kulturellen Faktoren dargestellt, um damit, wie B. Schweitzer es im Hinblick auf den Formbegriff formulierte, »durch die Geschichte zum Kunstwerk und durch das Kunstwerk zur Geschichte zu gelangen.«²¹

Methodisch ist besonders seine Annäherung an den »älteren« und »hohen« Stil aufschlußreich, weil die archäologischen Zeugnisse in Rom besonders spärlich waren, die gewonnene Periodisierung aber bis heute eine gewisse Gültigkeit hat.²² Den »älteren« Stil, den er bis zu den Perserkriegen setzte und der also etwa mit der Archaik des 6. und des beginnenden 5. Jahrhunderts identisch ist, behandelte er separat, übrigens in einer lateinisch verfaßten Schrift für die Londoner Altertumsgesellschaft, die aber unveröffentlicht blieb. Klaus-Peter Goethert hat dieses Manuskript aus dem Nachlaß vor einigen Jahren publiziert.²³ Da zu Winckelmanns Zeit weder archäologisches Material noch schriftliche

Quellen über die früharchaische und geometrische Zeit Auskunft gaben, klammert er diese Jahrhunderte aus und läßt die Kunstentwicklung erst beginnen, als die »Kunst bereits ihre Form erlangt hatte und in ein System gebracht war.«²⁴ Das war nach Winckelmann im 6. Jahrhundert v. u. Z.: »Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln als nach der Natur, die nachzuahmen war: denn die Kunst hatte sich eine eigene Natur gebildet.«²⁵ Dieser Stil zeige eine Härte im Kontur, so das Bild, das er aus der Anschauung unteritalischer und sizilianischer Münzen sowie aus der etruskischen Steinschneidekunst gewinnt. Und er beschreibt: »... die Augen sind lang und platt gezogen; der Schnitt des Mundes gehet aufwärts; das Kinn ist spitzig, und ohne zierliche Wölbung; und es ist bedeutend genug, zu sagen, daß das Geschlecht an den Weiblichen Köpfen fast zweifelhaft ist.«²⁶ Und ganz richtig verweist er auf etruskische Skulpturen, die für die Plastik einen Begriff vom Charakter dieses Stils geben können. Zusammengefaßt heißt es bei Winckelmann: »... die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie, und der starke Ausdruck vermindere die Schönheit. Dies aber ist stufenweis zu verstehen, da wir unter dem ältern Stile den längsten Zeitablauf der griechischen Kunst begreifen.«²⁷ Sein von den Profildarstellungen von Münzen abgeleiteter und an etruskischen Gemmen und Plastiken überprüfter Stilbegriff ist in zweierlei Hinsicht interessant: Einmal gehört es bis heute zu den grundlegenden Annahmen der Stilanalyse in der Archäologie, daß der Charakter einer Stilperiode in verschiedenen Gattungen der Kunst ablesbar ist. Der Winckelmannsche Weg beschreibt also eine bis heute wirkende Richtung in der Archäologie. Zum anderen ist augenfällig, daß sich Winckelmann, bedingt durch die Gattungen Münzen und Gemmen, nur zum Kontur der Kopf- und Gesichtsbildung äußert und dies ihm entscheidend ist. Auch den Übergang vom älteren zum strengen Stil, an syrakusanischen Münzen beobachtet, verfolgt er an Kopfprofilen. Und dort, wo er später Skulpturen beschreibt, geht sein Blick immer erst zum Kopf, entsprechend seiner Maxime, die er in den »Anmerkungen« formulierte: »Die Betrachtung des Einzelnen in der Schönheit muß vornehmlich auf die äußeren Teile der menschlichen Figur gerichtet sein.« Hier lasse sich vor allem »Leben, Bewegung, Ausdruck und Handlung« ablesen. »Kopf, Hände und Füße sind im Zeichen das erste, und (sie) müssen es auch im Lehren sein.«²⁸ Die subtilen Unterscheidungen zwischen den Köpfen griechischer Plastik waren auch Grundlage seiner Göttertypologie. Die Konzentration auf den Kontur und die Gesichtsbildung ist andererseits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnend für die zeitgenössische Ästhetik. So hat Alex Potts darauf hingewiesen,²⁹ daß die Vorliebe für den Umriß des Kopfes auch der zeitgenössischen Kunst eigen ist, Porträtbüsten zu einer besonders wichtigen Bildform werden, denkt man in Deutschland an Johann Gottfried Schadow und Johann Heinrich Dannecker, in England an Louis Francois Roubiliac oder Francis Legatt Chantrey. Und in Winckelmanns Nachfolge mag man sich an Lavaters Besessenheit erinnern, mit der dieser die Bedeutung verschiedener Gesichtsdetails betrieb.

Aus seinen Erfahrungen des archaischen Stils und den bei antiken Autoren überlieferten Kunstanschauungen versuchte Winckelmann den strengen oder »hohen« Stil zu sondern und zu charakterisieren. Weniger gelehrt als vielmehr schön, d. h. nach der Idee der in der Natur versammelten Schönheiten gebildet, sei der

hohe Stil, flüssiger im Umriß, vor allem aber eine Großheit sei die vornehmste Absicht der Künstler gewesen. »Schön, erhaben und groß«, so umreißt Winckelmann die Wirkung von Kunstwerken dieses Stils: Im Vergleich zu Werken des späteren schönen Stils sei diesem aber eine gewisse Härte eigen und durch Proportionsgesetze sei eine große Richtigkeit zugunsten der schönen Form geopfert worden. Die beiden letzteren Punkte sind seine Interpretation einer Plinius-Stelle, die den Kanon Polyklets erwähnt und Polyklets Figuren im Vergleich mit Lysipp als eckig (quadrata) bezeichnet.³⁰ Caylus hatte in seiner Interpretation des Plinius geschlußfolgert, daß den polykletischen Figuren eine schwere und eckige Art eigen sein müßte.³¹ Aus seinen Erfahrungen des archaischen Stils konstatiert Winckelmann zwar auch eine gewisse Härte und Abstraktion des Konturs, was er aber zugleich in der Bemerkung relativiert, daß die strengen Figuren des Raffael gegen die weichen Formen des Correggio »hart und steif geschienen« haben.³² So grenzt er nachdrücklich die Härte der Augenbrauen an archaischen Köpfen ab von der »scharfgezogenen Andeutung der Augenbraue« im strengen Stil: »... denn diese scharfe Bezeichnung hat ihren Grund in den Begriffen der Schönheit.«³³ Er modifiziert also das Plinius-Urteil mit seinen visuellen Erfahrungen.

Seine Charakterisierung des hohen Stils war stärker durch die antiken Kunsturteile als durch erhaltene Werke bestimmt; erst später, etwa durch die nach England verbrachten Parthenon-Skulpturen, die Elgin-Marbles, erweiterte sich die Kenntnis, und bereits Karl Ottfried Müller verschob den Höhepunkt innerhalb der Klassik in die Parthenonzeit.³⁴ Damit verlor die Kunst des 4. Jahrhunderts allmählich von der Ausstrahlung, die Winckelmann der Epoche des schönen Stils verliehen hatte – ohne daß die klassische Zeit insgesamt ihren Wertmaßstab einbüßte. Winckelmanns Argumentation für das 4. Jahrhundert als Höhepunkt war folgende: Entsprechend dem Urteil des Plinius, Lysipp führe zurück zur Natur, ziele der schöne Stil näher auf die Natur ab und damit auch auf individuelle Prägungen. Damit versuche man das Mannigfaltige und Liebliche der Natur im Kunstwerk zu gestalten. Höchsten Glanz erreiche der schöne Stil aber erst durch eine vom vorangegangenen Jahrhundert unterschiedene Grazie, die »die hohe Schönheit mit einem sinnlichern Reiz zu begleiten, und die Großheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen« vermag. Im Unterschied zur erhabenen Grazie des strengen Stils zeige sich diese vor allem im Ausdruck, in dem Stand und der Handlung.

In der Wiener Ausgabe von 1776 findet sich ein durch Klarheit überraschender Stilvergleich zwischen zwei vermeintlichen Musenstatuen, dem Münchner Apoll Barberini im Stil des 5. Jahrhunderts v. u. Z. und einer heute im Vatikan befindlichen Apollon-Statue aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. u. Z. »um die hohe Grazie von der gefälligen zu unterscheiden.«³⁵ Vom Stil des 4. Jahrhunderts konnte Winckelmann mit mehr Zuverlässigkeit reden, »denn einige von den schönsten Figuren des Alterthums sind ohne Zweifel in der Zeit, in welcher dieser Stil blühet, gemacht, und viele andere, von denen dieses nicht zu beweisen ist, sind wenigstens Nachahmungen von jenen.« Den Apollon Sauraktonos, den er in drei Repliken in Rom kennenlernte und den er als erster mit dem in den literarischen Quellen erwähnten Apollon des Praxiteles in Verbindung brachte, hebt er hervor und die Laokoongruppe.³⁶

Im historischen Abriß hatte er den Apoll von Belvedere zwar den Kunstwerken aus der Zeit des römischen Kaisers Nero zugeordnet, da seine Vorgänger ihn in Kombination mit dem Fundort Antium, dem Geburtsort Neros, in diese Zeit datiert hatten.³⁷ Für ihn ist der Apollon aber griechisch, wohl der Blüte griechischer Kunst im schönen Stil zuzuordnen: »Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs«, wir erinnern an Winckelmanns berühmte Beschreibung: »... und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in den glücklichen Elysien, begleitet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder ... Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Stroh ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. Er hat den Python, wider welcher er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welcher er in sich zieht, blähet sich in den Nüstern seiner Nase, und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in der seeligen Stille auf derselben schwebet, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Muses, die ihn zu umarmen suchen.«³⁸

Den göttlichen Leib und die selige Stille dieses Götterbildes hat Winckelmann treffend beschrieben. Erst vor Mitte des 20. Jahrhunderts hat Gerhard Rodenwaldt in seinem wichtigen Beitrag über die »*Θεοὶ ἑῖτα ξῶντες*« das Götterbild des 4. Jahrhunderts wieder ins Blickfeld gerückt und gewürdigt und damit auch den Apoll vom Belvedere.³⁹

In seiner Beschreibung knüpft er an die Winckelmannschen Begriffe von der »seligen Stille«, der »Ungestörtheit« und der »Genugsamkeit« des Götterbildes an, sieht es freilich schärfer: »Sein seliges Dasein wird nicht erschüttert; mühelos wird ihm der Sieg zuteil. Die Gottheit offenbart sich dem Sterblichen nicht in dem Wunder der Epiphanie, die ihn auf die Knie zwingt, sondern staunend steht der Fromme vor der Erscheinung des Apoll, der an ihm vorüberschreitet, ohne ihn zu bemerken. Dieser Apollon ist nicht feierlich im Sinne des Hieratischen, wohl aber ist seine strahlend schöne Erscheinung von einer unüberbietbaren Vornehmheit. Seine Bewegung ist ein Ausdruck einer vollkommenen, von jeder Bindung gelösten Freiheit.«⁴⁰ Natürlichkeit von Haltung und Bewegung also, die Seligkeit des göttlichen Daseins, das körperliche Fürsichsein – dies sind für Rodenwaldt Kennzeichen des Götterbildes des 4. Jahrhunderts, das die Winckelmannsche Konzeption vom schönen Stil in unserem Jahrhundert aufgreift und weiterführt.

Auf die verschiedenen Stufen im »Stil der Nachahmer« wollen wir nicht eingehen, und wir übergehen auch Winckelmanns Erkenntnis einer bewußten archaischen und eklektischen Stilrichtung seit dem Hellenismus.⁴¹ Neben dem Apoll von Belvedere sind es ja bekanntlich die Beschreibungen des Laokoon, des Torso von Belvedere und des sogenannten Antinous-Belvedere, die, bereits in den ersten römischen Jahren entworfen, in die »Geschichte der Kunst« aufgenommen wurden. Sie stehen ziemlich unvermittelt in dem sachlichen Abriß zur griechischen Kunst und Geschichte. Die Laokoongruppe wird unter den

Kunstwerken diskutiert, die nach Alexanders Tod im späten schönen Stil entstanden sein könnten.⁴² Auf zwei Momente stützt Winckelmann seine Datierung: auf das Lob des Plinius zur Laokoongruppe, ein Lob, das sich nur auf ein Werk klassischer Zeit beziehen läßt⁴³ und die Dramatik der Gruppe im Vergleich mit den Niobiden, die er, wie eine heutige Untersuchung vorschlägt,⁴⁴ dem Kreis des Bildhauers Skopas zuschreibt.⁴⁵ Beim Antinous Belvedere bleibt seine Datierung dann ganz zurückhaltend.⁴⁶ In der heute als Hermes gedeuteten Statue⁴⁷ sieht er einen Heroen, vielleicht Meleager, keinesfalls aber einen Antinous, wie die Forschung bis Winckelmann glaubte: Der Stil sei zu verschieden von hadrianischer Kunst und zudem seien solche großen Werke in der römischen Zeit nicht mehr geschaffen worden. Sein kritisches Verhältnis zur hadrianischen Kunst wird hier sichtbar: zwar konstatiert er einen Aufschwung der Künste unter Hadrian (»Die Hülfe, welche Hadrian der Kunst gab, war wie die Speisen, welche die Aerzte den Kranken verordnen, die sie nicht sterben lassen, aber ihnen auch keine Nahrung geben«⁴⁸), aber »der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen« und damit sei große Kunst nicht mehr möglich.

Und im Torso schließlich konstruierte er vor dem Auge des Lesers einen »mit gestürzttem und aufwärts gerichtetem Haupte . . .« sitzenden Herkules, » . . . welcher mit einer frohen Ueberdenkung seiner vollbrachten großen Thaten wird beschäftigt gewesen seyn«.⁴⁹ Im Hinblick auf das Ideal sei er eigentlich vor den Apoll zu setzen, doch deutet der Schriftcharakter der Künstlersignatur auf eine Periode nach Alexander. Kurzerhand datiert er ihn in die letzte Periode der Blüte griechischer Kunst und Kultur, in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts v. u. Z. »Der Torso scheint eines der letzten vollkommenen Werke zu seyn, welche die Kunst in Griechenland vor dem Verluste der Freyheit hervorgebracht hat.«⁵⁰

An Winckelmanns Datierung ist zweierlei augenfällig: einmal seine Suche nach einem Kompromiß zwischen der Annahme, daß die in Rom meistbewunderten Statuen dem Ideal nach der Blüte griechischer Kunst zuzuordnen seien, und der schrittweisen Erkenntnis ihrer doch relativ späten Entstehungszeit. Und doch weist er jene vor ihm gebräuchliche Hypothese zurück, daß ideale Werke von höchster Qualität in jedem Fall der griechischen, Werke schlechter Qualität der römischen Kunst zuzuordnen seien. Bekanntlich sprach er generell der römischen Kunst Eigenwert und Stil ab. Eine solche Zuordnung war noch lange nach Winckelmann üblich: Geblieben ist in der heutigen Forschung ein im Grunde Winckelmannscher Qualitätsbegriff als zentrale Kategorie, etwa bei Meisterzuschreibungen, ein Begriff, der noch immer als Maßstab scheinbarer Objektivität benutzt wird.

Das andere augenfällige Moment ist Winckelmanns Freiheitsbegriff in seinem historischen Gebäude von antiker Kunst. Der Begriff war, wie G. Zinserling und M. L. Baeumer deutlich machten, zu einer zentralen Kategorie in seinem Denken geworden.⁵¹ Wir haben bereits gehört: Der sogenannte Antinous Belvedere kann nicht in hadrianischer Zeit entstanden sein, weil es für die Griechen keine Freiheit mehr gab, und für die Spätdatierung des Torso in die 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts gibt er vor allem eine aus der politischen Geschichte Griechenlands hergeleitete Begründung, und zwar jene kurze Phase vor der römischen Besetzung Griechenlands, als nach Winckelmann noch einmal der Geist

der Freiheit erblühen konnte. Mit diesem Argument korrigiert er auch die vielzitierte Stelle bei Plinius, nach dem von der 121. Olympiade (296/3 v. u. Z.) bis zur 156. Olympiade (156/3 v. u. Z.) die Kunst niederging (»cessavit deinde ars«). Winckelmann verwies dagegen auf Quintus Flaminius, der 196 v. u. Z. die Griechen für frei erklärte, die erst 146 v. u. Z. nach der Zerstörung von Korinth dem römischen Proconsul von Makedonien unterstellt wurde. Da also zwischen 196 und 146 v. u. Z. politische Freiheit und Unabhängigkeit das Bild Griechenlands prägten, können auch noch große Werke wie der Torso geschaffen worden sein, muß Plinius sich geirrt haben.⁵²

Neben Werken der französischen und englischen Aufklärung sind es die antiken Schriftquellen, aus denen Winckelmann die Identität von politischer Freiheit und Griechentum herleitet. »Herodotus zeigt, daß die Freyheit allein der Grund gewesen von der Macht und Hoheit, zu welcher Athen gelangt ist«,⁵³ heißt es deutlich bei Winckelmann, und diese Identität fand er auch im römischen Schrifttum bestätigt.

So gibt Plinius d. J. im Brief VIII, 24 seinem Freund Maximus, römischer Staatsbeamter im besetzten Griechenland, den Rat, den Griechen nicht »den letzten Schatten einstiger Größe, den Rest der Freiheit zu rauben«, da die Griechen doch Freie sind, »die dies von der Natur verliehene Recht auf Freiheit« auch unter den Römern durch Tüchtigkeit, Verdienst, Freundschaft und Verträge bewahrt hatten.⁵⁴ Die römische Kontroverse um den Zustand, in dem Kultur und Wissenschaft blühen kann, im Kaiserfrieden oder in politischer Freiheit,⁵⁵ hat Winckelmann verfolgt und sich eindeutig mit Plinius und Tacitus für die politische Freiheit bekannt, allerdings mit Blickpunkt auf die griechische Geschichte. Der Gegensatz von Athen und Rom wurde in römischer Zeit nicht nur als Bildungsmacht des Griechentums gesehen: Lukian, auf den sich Winckelmann immer wieder bezieht, stellt der trüben römischen Lebensführung die vernunftvolle der Griechen gegenüber, die allein Kenntnis der wahren Freiheit besitze.⁵⁶

»Nach dem Scheine bei ihrer Freiheit geblieben« bezeichnet Winckelmann eindeutig die Griechen unter römischer Herrschaft. Ohne es auszuführen, hat Berthold Häslar 1968 bereits festgestellt, daß Winckelmann von den Schriften der Alten ausgegangen sei, um sein System griechischer Kunst zu formulieren, und er fügte hinzu, daß »der von ihm geprägte Begriff des Stils zunächst an den literarischen Werken abgelesen worden ist«. ⁵⁷ Winckelmann betonte immer wieder, daß zu allen Zeiten, wenn auch unterschiedlich, die »Wissenschaft in der Kunst vor der Schönheit vorausgeheth und als auf richtige strenge Regeln gebaut, mit einer genauen und nachdrücklichen Bestimmung zu lehren anfangen muß . . .«, ⁵⁸ daß aber die Nachrichten, die uns in den Schriftquellen erhalten blieben, »außer einige Anzeigen von Einsicht, bloß historisch sind.« ⁵⁹

Erst ein Jahrhundert später, mit A. Furtwängler, C. Robert und A. Kalkmann⁶⁰ wurde Quellenkritik betrieben und die antiken Kunsttheorien, etwa durch B. Schweitzers Untersuchungen, für uns greifbar.⁶¹ Immerhin war es Winckelmann bereits gelungen, aus den antiken Schriftquellen, die nur fragmentarisch die verlorenen antiken Theorien bewahrten, aus den Werken des Quintilian, Cicero, Vitruv, Pausanias und Plinius ein System der Scheidung von Kunstepochen und ihres Stilverlaufs gewonnen zu haben. Erinnern wir uns der

eben dargelegten Periodenbeschreibungen, so findet man bei Winckelmann die Folge von Künstlern, wie sie Quintilian und Plinius überliefern, von Callon und Hegias, Canachus und Calamis, Myron, Polyklet und Phidias.⁶² Die Entwicklung des Stils umschreiben die antiken Schriftsteller als *duriora* (härter), dann *minus rigida* (weniger steif), was Winckelmann »etwas hart« und als »genau begrenzte Umriße« überträgt.⁶³ *Diligentia ac decor* ist das antike Urteil über den ausgeprägten hohen Stil, *diligentia* (Sorgfalt, Genauigkeit), was Winckelmanns »Richtigkeit« entspricht (Polyklet habe »dieser großen Richtigkeit einen gewissen Grad schöner Form aufgeopfert«⁶⁴) und *decor* (Wohlgefälligkeit, Anstand), den Winckelmann im sinnlich-sittlichen Sinne als »Gleichgewicht des Gefühls und mit einer friedlichen, immer gleichen Seele« umschreibt.⁶⁵

Schönheit (*pulchritudo*) sei mit Phidias erreicht, so Winckelmann in Übereinstimmung mit den antiken Schriftstellern. Zu dem »*aequare deum*« (die Göttlichkeit erreichen) als Kennzeichen des phidiasischen Götterbildes schreibt Winckelmann: »Die Schönheit ist wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande, in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde.«⁶⁶ Quintilian und Winckelmann meinen dasselbe: Schöpferische Einbildungskraft und das Erleben der Gottheit im Geist. Winckelmann faßte den hohen Stil als »schön, erhaben und groß« zusammen und übernahm damit wiederum die von Quintilian in diesem Zusammenhang gebrauchten antiken Begriffe »*pulchritudo et maiestas*« als Kennzeichen der Epoche.

Die zweite Stufe der Klassik haben auch die antiken Autoren von der ersten abgehoben, die Zeit von Praxiteles bis Lysipp und Apelles, Winckelmanns »schöner Stil« also. Nachdrücklich bezieht sich Winckelmann auf die bei Livius und Quintilian gegebene Charakteristik Lysipps, »welcher die Natur mehr als dessen Vorgänger nachahme.«⁶⁷ In diesem 4. Jahrhundert v. u. Z. verbinden sich also *veritas* (*ἀλήθεια*), Naturwahrheit, mit *Grazie*, die die antiken Quellen Praxiteles zubilligen. Am Ende steht bei Quintilian Demetrios, der wegen seiner übertriebenen *veritas* getadelt wird. Winckelmann läßt ihn weg: Offenbar war ihm aus anderen Quellen aufgefallen, daß dieser Künstler ein Jahrhundert vor Lysipp gelebt hat.⁶⁸ Mit Plinius übernimmt er aber das Kennzeichen der Lysipp-Nachfolger, das *similitudines reddere*,⁶⁹ Ähnlichkeiten herstellen, als Kennzeichen des Stils der Nachahmer, deren Anstrengungen sich auf das Porträt richteten. Er umriß damit wie die antike Kunsttheorie den Weg von der griechischen Klassik bis zum frühen hellenistischen Porträt. Spätestens bei Lysipp werden aber auch die Grenzen dieser aus der Antike gewonnenen Begriffe bei Winckelmann deutlich. Den Herakles Farnese in Neapel, eine römische Marmorkopie des Glykon von Athen nach dem Bronzeoriginal des Lysipp⁷⁰ um 320 v. u. Z., setzte Winckelmann ins 2. Jahrhundert v. u. Z.: Die Lysipp zuerkannte Naturwahrheit wurde von Winckelmann vor allem als große Mannigfaltigkeit, Gefälligkeit und sinnlicher Reiz in der Art des Vatikanischen Apoll verstanden.

Erst Bernhard Schweitzer ist es gelungen, die Kunsttheorien des Xenokrates und die des späthellenistischen Idealismus des 2. Jahrhunderts v. u. Z. zu rekonstruieren.⁷¹ Über seine Gewährsmänner der römischen Zeit ist Winckelmann intuitiv der antiken klassizistischen Theorie gefolgt und hat darauf ein Lehrgebäude errichtet.⁷² Die erhaltenen Werke waren ihm Prüfstein für diese Theo-

rie, doch es bleibt festzuhalten, daß er römische Kopien vor sich hatte und mit Wirkungsbegriffen römischer Autoren urteilte. Er konnte, wie Hellmut Sichtermann in anderem Zusammenhang schrieb, »Originale, daß heißt unmittelbare Gefühle nur vor Nachempfundenem, Umgedeutetem haben.«⁷³ Es ist kein Zufall, daß diese antike klassizistische Kunsttheorie ein ebenso breites, an der Kunst interessiertes Publikum voraussetzte, wie es in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts im aufstrebenden Bürgertum entstanden war, daß man sich also adäquater Kunst- und Begriffssysteme aus der Antike bediente. Vielleicht wirft diese Tatsache auch Licht auf jene Stelle in Goethes *Winckelmann-Essay* von 1805, in dem es heißt: »Doch bald erhob er sich über Einzelheiten zu einer Idee einer Geschichte der Kunst und entdeckte als ein neuer Kolumbus ein lang gehandetes, gedeutetes und besprochenes, ja, man kann sagen, ein früher schon gekanntes und wieder verlorenes Land.«⁷⁴ Anstelle einer Zusammenfassung von Winckelmanns Ideen zur antiken Kunstgeschichte findet der Leser bei Goethe Übersetzungen aus Vellejus Paterculus und Quintilian zur antiken Kunsttheorie.⁷⁵

Anmerkungen

- ¹ Wilhelm Waezoldt, J. J. Winckelmann, Begründer der deutschen Kunstwissenschaft. Leipzig 1943, S. 55.
- ² Christian Gottlieb Heyne, Über die Künstlerepochen beyrn Plinius. – In: Sammlung antiquarischer Aufsätze. Erstes Stück. Leipzig 1778, S. 166.
- ³ Ludwig Curtius, Winckelmann und sein Jahrhundert. – In: Die Antike, 1930, S. 126.
- ⁴ Ders., Die antike Kunst und der moderne Humanismus. – In: Die Antike, 1927, S. 2.
- ⁵ Diesen Strang trennt Adolf Borbein mit Recht von der fachwissenschaftlich-archäologischen Wirkung, vgl. Adolf Borbein, Winckelmann und die klassische Archäologie. – In: Johann Joachim Winckelmann 1717–1768. Hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens. Hamburg 1986, S. 289 ff. (= Studien zum Achtzehnten Jahrhundert. Band 7)
- ⁶ J. Winckelmanns sämtliche Werke. Hrsg. v. Joseph Eiselein. Donauöschingen 1823, Bd. 1, S. CLXII–CLXIII
- ⁷ Zitiert von Hellmut Sichtermann. – In: Vorwort zu J. J. Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hrsg. v. Walter Rehm. Berlin (West) 1986, S. XI.
- ⁸ Eberhard Wilhelm Schulz, Winckelmanns Schreibart. – In: Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag, Heidelberg 1981, S. 233. – Zu der bis heute nicht abgerissenen Frage nach dem »Dichter« Winckelmann treffend Hellmut Sichtermann. In: *arcadia* 12, 1977, S. 99 f. (»Hohe, selbst höchste dichterische Begabung macht noch nicht den Dichter, ebenso wie philosophische Begabung den Philosophen macht«); ausführlich auch im Vorwort zu den »kleinen Schriften« (wie Anm. 7), S. XI ff.
- ⁹ Zum Folgenden ausführlicher in meinem Beitrag, Neue Forschungen zu Winckelmann. Ein Literaturbericht. – In: J. J. Winckelmann 1717–1768 (wie Anm. 5), S. 11 ff.
- ¹⁰ Etwa in der 1934 besorgten Ausgabe des Phaidon-Verlags, Wien, ebenso wie in der von W. Senff besorgten Ausgabe, Weimar 1964. Die meisten bei Senff abgebildeten Antiken hat Winckelmann weder behandelt noch gesehen.
- ¹¹ Von den neueren Teiluntersuchungen sei auf Wolfgang Schadewaldt, Winckelmann als Exzerptor und Selbstdarsteller. – In: *Hellas und Hesperien*, Zürich, Stuttgart 1960, S. 637–657; und Winckelmann und Homer, ebd., S. 600–636 verwiesen. Berthold Häsler, Winckelmanns Verhältnis zur griechischen Literatur. – In: *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft* Bd. 1, Berlin 1974, S. 39–42. – Vgl. auch neuerdings Reinhard Brandt, »... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe«. – In: J. J. Winckelmann 1717–1768 (wie Anm. 5), S. 41–53 zu den Pseudo-Longinos Exzerpten bei Winckelmann.

- ¹² Die Beiträge sind zusammengefaßt unter dem Titel: »Beiträge zu einem neuen Winkelmannsbild«, Hrsg. v. B. Häsler. Berlin 1973 (= Schriften der Winkelmann-Gesellschaft Bd. 1). – Rez. in: *arcadia* Bd. 12, 1977, H. 1, S. 98–102 H. Sichtermann; *Kwartalnik Neofilogiczny Rocznik*, Bd. XXV, 2, Warszawa 1978, S. 261–263.
- ¹³ A. Borbein (wie Anm. 5), S. 297. – Mit Blick auf Winkelmann erinnert Dieter Metzler an Ernst Bloch: Geschichte als Erinnern sei nur dann fruchtbar, wenn sie zugleich an das erinnert, was noch zu tun ist. »Winkelmann erinnerte, indem er die Kunst des Altertums für sich und seine Zeitgenossen neu entdeckte, an die noch nicht verwirklichte Freiheit. Sie wird natürlich dadurch nicht konkreter, daß man an einen erinnert, der nach ihr suchte...« Dieter Metzler, Winkelmann. – In: *Hephaistos* 5/6, 1983/84, S. 15.
- ¹⁴ Nikolaus Himmelmann, Winkelmanns Hermeneutik. Mainz 1971 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse Jg. 1971, Nr. 12). – Einschränkend dazu Hennig Wrede. – In: *Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologiebuch. Kunstsammlungen der Veste Coburg* 1986, S. 107.
- ¹⁵ Die in Paris und Florenz aufbewahrten Manuskripte Winkelmanns zu den Ergänzungen sind noch nicht ausgewertet. Ohne Einbeziehung dieser Schriften Winkelmanns hat Inga Gesche den Problembereich nur gestreift. – Inga Gesche, *Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert: J. J. Winkelmann und B. Cavaceppi*. – In: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Berlin (West) 1981, S. 335–341; dies., *Bemerkungen zum Problem der Antikenergänzungen und seiner Bedeutung bei J. J. Winkelmann*. – In: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Berlin (West) 1982, S. 437–460. (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10)
- ¹⁶ Vgl. Max Kunze, *Griechische Götter im Werk J. J. Winkelmanns*. – In: *Concilium Eirene XVI*, Vol. 2. S. 178 ff. (Proceedings of the 16th International Eirene Conference, Prague 31. 8.–4. 9. 1982)
- ¹⁷ J. J. Winkelmann, *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden 1767, S. 42.
- ¹⁸ Friedrich Matz. – In: *Geistige Welt. Vierteljahresschrift für Kultur- und Geisteswissenschaften* Bd. III, 1948, S. 3 ff.
- ¹⁹ Max Kunze (wie Anm. 16)
- ²⁰ Gerhard Rodenwaldt, *Abhandlung der Preussischen Akademie der Wissenschaften*. Berlin 1943, S. 22. – Dazu vgl. Wolfgang Schindler, *Zur Klassikrezeption Rodenwaldts*. – In: *Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschaftswiss. Reihe* 35, 1986, H. 8, S. 649 f. W. Schindler verweist mit Recht auf die auf Winkelmann zurückgehende Phasenbezeichnung der Kunst des 5. und 4. Jh. v. u. Z., ebd. S. 646.
- ²¹ Bernhard Schweitzer, *Das Problem der Form in der Kunst des Altertums*. – In: *Handbuch der Archäologie. Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, S. 170. – Ausführlich zum Formbegriff bei Winkelmann und Schweitzer, Gerhard Zinserling, *Freiheit und Nachahmung der Alten. Winkelmanns Formbegriff und die moderne Kunstwissenschaft*. – In: *Schriften der Winkelmann-Gesellschaft* Bd. 6, 1988, S. 333 ff.
- ²² Zur Periodisierung auch Alex Potts, *Winkelmann's Construction of History*. – In: *Art History*, 5, 1982, S. 377 ff. – Zu Winkelmanns Fehlern in der Einschätzung historischer Zusammenhänge, zuletzt Alexander Demandt, *Winkelmann und die alte Geschichte*. – In: *Winkelmann 1717–1768* (wie Anm. 5), S. 301–313. Seine Kritik an Winkelmann setzt unmittelbar die Heynes fort (wie Anm. 2), ohne den progressiven Impetus und die politische Wirkung Winkelmannscher Geschichtsauffassung zu würdigen. Dazu auch der Beitrag von Markus Käfer in diesem Band, S. 71 ff.
- ²³ Klaus-Peter Goethert, *J. J. Winkelmann: De ratione delineandi Graecorum artificium ex nummis dignoscenda*. Wiesbaden 1974 (Abh. d. Akad. Mainz 1973/74)
- ²⁴ J. J. Winkelmann, *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums* (Zitiert nach der Ausgabe von W. Senff, Dresden 1964), S. 363.
- ²⁵ J. J. Winkelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, S. 224.
- ²⁶ Ebd., S. 217.
- ²⁷ Ebd., S. 221.
- ²⁸ J. J. Winkelmann (wie Anm. 24), S. 371 f.
- ²⁹ Potts (wie Anm. 22), S. 397 f.
- ³⁰ Winkelmann (wie Anm. 25), S. 227 f.
- ³¹ Dazu Potts (wie Anm. 22), S. 394 ff.

- ³² Winckelmann (wie Anm. 25), S. 225.
- ³³ Winckelmann (wie Anm. 25), S. 224.
- ³⁴ Carl Gottfried Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst, 1830. – Dazu Andreas Rumpf, Archäologie Bd. 1 (1956) S. 91.
- ³⁵ J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. Wien 1776, S. 487. Ausführlich zitiert Ernst E. Gombrich, Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln 1978, S. 52 dieser Vergleich.
- ³⁶ Zum Apollon Sauroktonos, Geschichte der Kunst (wie Anm. 25), S. 343; zum Laokoon S. 348 ff.
- ³⁷ Zum Folgenden auch Potts (wie Anm. 22), S. 384–393.
- ³⁸ Winckelmann (wie Anm. 25), S. 392 f.
- ³⁹ Rodenwaldt (wie Anm. 20)
- ⁴⁰ Ebd., S. 21
- ⁴¹ Winckelmann (wie Anm. 25), S. 354 ff.
- ⁴² Ebd., S. 347–350
- ⁴³ Vgl. in diesem Band den Beitrag von Bernard Andreae
- ⁴⁴ Wilfried Geominy, Die Florentiner Niobiden. Bonn phil. Diss. 1984
- ⁴⁵ Allerdings irrt Winckelmann in der Datierung des Skopas, den er in die Zeit des Peloponnesischen Krieges datierte; dazu Heinrich Brunn, Gesch. d. griech. Künstler. 2. Aufl. 1889, S. 318 f.
- ⁴⁶ Winckelmann (wie Anm. 25.), S. 409 f.
- ⁴⁷ Wolfgang Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 4. Aufl. Tübingen 1963, Bd. 1, Nr. 246; zur Diskussion in der Forschung F. Haskell u. N. Penny, Taste and the Antique. 2. Aufl. London 1981, Nr. 4 Abb. 73.
- ⁴⁸ Winckelmann (wie Anm. 25), S. 408.
- ⁴⁹ Ebd., S. 369.
- ⁵⁰ Ebd., S. 371.
- ⁵¹ Ausführlich bei Gerhard Zinslerling. – In: Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. 6 (in Druck) und Max L. Baeumer, Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts. – In: Winckelmann 1717–1768 (wie Anm. 1), S. 195–220; ders. – In: Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft H. 50, 1986, S. 3 ff.
- ⁵² Winckelmann (wie Anm. 25), S. 371.
- ⁵³ Ebd., S. 132.
- ⁵⁴ Plinius d. J., Briefe (Latein u. dt. v. H. Kasten). Berlin 1982, S. 489 f.
- ⁵⁵ Dazu Harald Fuchs, Der geistige Widerstand gegen Rom in der antiken Welt. Berlin 1938, S. 18 f. u. S. 48. f. (mit weiteren Belegen)
- ⁵⁶ Harald Fuchs (wie Anm. 55) S. 18.
- ⁵⁷ Berthold Häsler, Winckelmanns Verhältnis zur griechischen Literatur. – In: Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. 1, Berlin 1973, S. 41.
- ⁵⁸ Winckelmann (wie Anm. 25), S.
- ⁵⁹ Ebd., S. 431.
- ⁶⁰ Adolf Furtwängler, Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste. – In: Suppl. Bd. 9 der Jbb. f. klass. Philol. 1877; C. Robert, Archäologische Märchen, 1886; A. Kalkmann, Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius, 1896.
- ⁶¹ Bernard Schweitzer, Xenokrates von Athen. Halle 1932 (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft 9. Jg. H. 1)
- ⁶² Winckelmann (wie Anm. 25), S. 225. – Winckelmann hat die Künstlerfolge natürlich wesentlich erweitert, Geschichte der Kunst (wie Anm. 25), S. 315 ff. – Die antiken Quellen sind bei Schweitzer (wie Anm. 61) S. 32 ff. schnell auffindbar.
- ⁶³ Die Winckelmannschen Begriffe sind oben S. 12 zitiert.
- ⁶⁴ Winckelmann (wie Anm. 25), S. 225.
- ⁶⁵ Ebd., S. 229.
- ⁶⁶ Ebd., S. 226 f.
- ⁶⁷ Ebd., S. 227, 344 f.
- ⁶⁸ Zu Demetrios in dieser antiken Theorie vgl. Schweitzer (wie Anm. 61), S. 39 ff.
- ⁶⁹ Plinius 35, 153, dazu Schweitzer (wie Anm. 61), S. 39.

- ⁷⁰ Zuletzt Diethelm Krull, *Der Herakles vom Typ Farnese*, Frankfurt, Bern, New York 1985.
- ⁷¹ Bernard Schweitzer (wie Anm. 61). – Vgl. auch Felix Preisshofen, *Kunsttheorie und Kunstbetrachtung*. – In: *Le classicisme a Rome aux Iers Siècles avant et après J.-C.* (1979), S. 263 ff. (*Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Tom XXV)
- ⁷² Dazu bereits Hellmut Sichtermann. – In: *Studi Romano* 17 (1969), S. 47 ff.
- ⁷³ Helmut Sichtermann. – In: *arcadia* Bd. 12, 1977, S. 101.
- ⁷⁴ J. W. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Hrsg. v. H. Holtzhauer. Leipzig 1969. S. 218,
- ⁷⁵ Ebd., S. 219 f.