

Detlef Rößler

## „Im Ganzen muß die Natur der Kunst weichen“

Winckelmann und Christian Ludwig von Hagedorn

Am 10. Februar 1764 schreibt Winckelmann an den als Kunst- und Reiseschriftsteller nachmals sehr bekannten Johann Jacob Volkmann, den er 1758 in Rom kennen und besonders seit ihrem gemeinsamen Aufenthalt in Florenz schätzen gelernt hatte, diese Sätze: „Machen Sie meine herzliche Empfehlung an den würdigen Patrioten, den Herrn von Hagedorn. Es verdienet derselbe [...] ein ewiges Andenken, und ich beneide ihn, weil ich nimmermehr an dessen Höhe reichen kann. Ueber das Portal des Rathhauses von Dresden sollte sein Brustbild mit der Unterschrift: *Inexsuperabilis* gesetzt werden. Alles, was ihm der Hof geben kann, ist viel zu wenig; das ganze Land sollte ihm opfern. Wenn ich mehr Nachricht von seiner göttlichen Erbarmung haben werde, soll auch mein Kiel von derselben reden. Umarmen Sie ihn! Ich würde mich Ihm zu Füßen werfen. Ich weine für Inbrunst gegen ihn. Er sey gebenedeyt in Ewigkeit!“<sup>1</sup>

Diese überschwängliche Lobpreisung wird selbst denjenigen Leser überraschen, dem Winckelmanns gelegentliche emphatische Gefühlsäußerungen nicht unbekannt sind und der auch den wirklich rühmensewerten Anlass der Eloge kennt: Besagter Herr von Hagedorn soll für die Opfer der Beschießung Dresdens im Jahre 1760 eine Sammlung veranstaltet und darüber hinaus einen Teil seines Vermögens zur Verfügung gestellt haben.<sup>2</sup> Das Lob verblüfft aber noch mehr, wenn man weiß, dass derselbe Winckelmann sich nur sechs Wochen vorher in einem Brief an den Verleger Walther in Dresden sehr ungehalten über Hagedorn geäußert, ihm sogar gedroht hat<sup>3</sup> und dass er auch später noch mehrmals recht abfällig über

ihn spricht, ihn etwa wegen dessen Wertschätzung französischer Autoren den „kriechenden Hagedorn“ nennt.<sup>4</sup> Justi hat die hymnische Lobeserhebung ernst genommen<sup>5</sup>, aber Walther Rehm ist sicher im Recht, wenn er sie für „offensichtlich ironisch“ hält.<sup>6</sup>

Nun wäre eine Verstimmung oder auch ein länger andauernder Bruch zwischen Freunden – und dass sie gute Freunde waren, bezeugen mehrere vertraute Briefe, die Winckelmann seit Anfang 1756 aus Rom nach Dresden geschickt hat und in denen er Hagedorn als „mein theurer Freund“, als „liebster und theurester Freund“ oder mit ähnlichen Worten anredet<sup>7</sup> – allenfalls von biographischem Interesse, wenn sich nicht dahinter eine substantielle, Fragen der Kunstbetrachtung und Kunsterklärung betreffende Auseinandersetzung verbergen würde. Aber zunächst: Wer war dieser „Herr von Hagedorn“?

Geboren am 14. Februar 1712<sup>8</sup> in Hamburg als Sohn eines in dänischen Diensten stehenden Beamten und jüngerer Bruder des bekannten anakreontischen Lyrikers und Fabeldichters Friedrich von Hagedorn (1708–1754), studiert Christian Ludwig in Altdorf und Jena und schlägt danach wie sein Vater die diplomatische Laufbahn ein. Im Rang eines kursächsischen Legationssekretärs kommt er 1737 zunächst nach Wien und später, Ende 1741 zum Legationsrat ernannt, in verschiedene andere deutsche Städte. Bei einem seiner Aufenthalte in Dresden begegnet er Winckelmann, der seit Herbst 1748 im nahen Nöthnitz als Bibliothekar des Grafen Heinrich von Büнау tätig ist. Damit beginnt die lebenslange, aber nicht immer ungetrübte Freundschaft der beiden

Männer, die durch den bald nach Winckelmanns Ankunft in Rom einsetzenden Briefwechsel dokumentiert ist. Im Jahre 1752 gibt Hagedorn seine diplomatische Karriere auf und lässt sich endgültig in Dresden nieder.

Schon seit seiner Studentenzeit hat Hagedorn sich als Maler und Graphiker versucht; 1744/45 publiziert er eine Reihe von Radierungen, allerdings mit sehr mäßigem Erfolg. Bedeutungsvoller werden seine Aktivitäten als Kunstsammler und -kenner. In den 15 Jahren seiner diplomatischen Tätigkeit bringt er eine umfangreiche Kollektion von Gemälden, vorwiegend Landschafts- und Genredarstellungen von lebenden deutschen und niederländischen Künstlern, zusammen.<sup>9</sup> Der eigenen Sammlung ist auch Hagedorns erste, auf Französisch verfasste und 1755 bei Walther in Dresden anonym veröffentlichte Schrift gewidmet, die „Lettre à un Amateur de la Peinture“.<sup>10</sup> Die Publikation besteht aus zwei Teilen: aus einer Einleitung in Form eines an einen fingierten Empfänger gerichteten Briefes mit einem Verzeichnis der Gemälde im Besitz des Autors und aus einem sehr viel umfangreicheren zweiten Teil, der biographische Angaben zu den Malern, kunstkritische Bemerkungen und die Skizze einer Geschichte der deutschen Kunst enthält.

Bringt schon diese Erstlingschrift dem Verfasser Aufmerksamkeit bei Kunstliebhabern und Gelehrten ein – Friedrich Nicolai gewinnt ihn 1757 für die Mitarbeit an der neu gegründeten „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ –, so rückt er mit seiner zweiten Publikation, den 1762 bei Wendler in Leipzig erschienenen „Betrachtungen über die Malerey“ endgültig in die Reihe der anerkannten Kunstkenner auf. In diesem seinem Hauptwerk geht es Hagedorn nicht so sehr um das individuelle Schaffen einzelner Künstler, sondern vielmehr um „die darunter verhüllten Grundsätze“, um die „Kenntnis des Schönen“<sup>11</sup>, also um kunsttheoretische Überlegungen; sein erklärtes Ziel ist die „Befestigung des Geschmacks“<sup>12</sup>. Auch international erregt die Schrift Aufsehen; 1775 erscheint eine französische Übersetzung von Michael Huber.<sup>13</sup>

Der Erfolg seines Werkes zahlt sich für Hagedorn auch in äußeren Ehren aus. Nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges und dem Tod des Kurfürsten Friedrich August II. verfasst er im Auftrag von dessen Nachfolger Friedrich Christian mehrere Denkschrif-

ten zur Förderung der Künste im Kurfürstentum Sachsen und wird im Dezember 1763 als „General-director der Künste und semmtlicher dahin gehörigen Academien, Gallerien und Kunstsammlungen“ zum Oberaufseher der daraufhin neugegründeten Anstalten ernannt.<sup>14</sup>

Am 24. Januar 1780 stirbt Christian Ludwig von Hagedorn nach vielen Jahren erfolgreicher Tätigkeit in seinem Amt, fast erblindet, in Dresden.

Die oben genannten, von ihm selbst veröffentlichten Schriften sind jedoch nicht die frühesten Zeugnisse für Hagedorns kunstpädagogisches Wirken, die wir besitzen. In einer 17 Jahre nach seinem Tod erschienenen Publikation sind 17 Briefe an seinen Bruder Friedrich aus den Jahren 1743–1748 überliefert<sup>15</sup>, die der junge, leidenschaftliche Sammler in der ausdrücklich geäußerten Absicht verfasst hat, den auf seinem eigenen Gebiet bereits reüssierenden Poeten nun auch in das Verständnis der Malerei einzuführen.<sup>16</sup> So wie einige Jahre später der endlich in Rom angekommene Winckelmann seine selbstgewählte Verpflichtung in die Worte fassen wird, „denenjenigen die Rom nach mir sehen werden die Augen ein wenig zu öffnen“<sup>17</sup>, so sagt es auch Hagedorn. Er möchte dem Älteren „die Augen öffnen“<sup>18</sup> für die Regeln und Schönheiten der ihm vertrauten Kunst, so, wie vorher auch schon anderen durch ihn „die Augen geöffnet worden“<sup>19</sup>. Das mit solcherlei Belehrung angestrebte bzw. erreichte Ergebnis bezeichnet er, im Bilde bleibend, als „oculi eruditi“.<sup>20</sup>

Ein vollkommenes theoretisches Gebäude der Kunstbetrachtung zu errichten, versucht Hagedorn in diesen Briefen noch nicht, er gibt vielmehr – ziemlich unsystematisch, wie er selbst betont<sup>21</sup>, – praktische Hinweise und verweist im Übrigen auf empfehlenswerte Publikationen, wobei er sorgfältig die propädeutischen von den qualifizierteren unterscheidet.<sup>22</sup> Aber immerhin klingen in einigen grundsätzlichen Bemerkungen recht deutlich schon Urteile an, die in den späteren Auseinandersetzungen mit Winckelmann eine Rolle spielen werden, so etwa, wenn er diejenigen Maler als die besten bezeichnet, die sich aus den Querelen um technische Details heraushielten „und nur der Empfindung der Natur folgten“.<sup>23</sup> Im gleichen Sinne rät er dem Betrachter der Bilder: Der ersten, noch unreflektierten „Empfindung ist im Anfang getrost zu folgen, bis

man *oculos eruditos* bekommt“ – und fügt in einer Fußnote hinzu: „Die *oculi eruditi* rechtfertigen die Empfindung dessen, der der Natur gefolgt ist, und bereichern diese Empfindung durch den Beifall der Grundsätze und der Werke der größten Meister.“<sup>24</sup>

„Natur“ und „Empfindung“ – das sollten auch späterhin die zentralen Begriffe von Hagedorns Kunsttheorie bleiben.

Dass Winckelmann Hagedorns Briefe an den Bruder gekannt hat, ist nicht anzunehmen, dass er mit dessen kunsttheoretischen Ansichten spätestens seit seiner Übersiedlung nach Dresden, wahrscheinlich aber schon während seiner Tätigkeit für den Grafen Büнау in Nöthnitz 1748–1754, bekannt geworden ist<sup>25</sup>, dagegen mit Sicherheit. Als er 1755 seine „Gedanken über die Nachahmung“<sup>26</sup> veröffentlichte, muss er sich daher der Differenz der Standpunkte bewusst gewesen sein, zumal Hagedorn in der Dresdener Öffentlichkeit eine bekannte Größe war und seine Anschauungen zu äußern oft genug Gelegenheit hatte. Gewiss nicht zufällig hielt deshalb Johann Christoph Gottsched Winckelmanns bald darauf erschienene anonyme Polemik gegen die eigene Schrift, das „Sendschreiben“<sup>27</sup>, für ein Werk Hagedorns.<sup>28</sup>

Mathias Hofer hat kürzlich in einer eindringenden Untersuchung der Wurzeln von Winckelmanns Archäologie deutlich gemacht, dass dieser sich mit seiner Kunstauffassung bis in die erste Hälfte der 50er Jahre hinein noch ganz in den Bahnen der traditionellen französischen Kunstkritik bewegte.<sup>29</sup> Damit dürfte er sich weitgehend in Übereinstimmung mit Hagedorn befunden haben, der – was ihm Winckelmann später vorwirft<sup>30</sup> – stets an den Lehrsätzen der ‚französischen Schule‘ festgehalten hat.<sup>31</sup> Winckelmanns Bruch mit seiner früheren Sicht und die Hinwendung zu einer klassizistischen Konzeption, noch dazu in der extremen Form der Forderung einer bedingungslosen Nachahmung der antiken Werke, kam daher für Hagedorn wahrscheinlich überraschend, denn anders als er selbst war Winckelmann wohl vorher noch nicht mit seinen neuen Ideen in der Öffentlichkeit hervorgetreten.

Nicht mehr die Natur selbst – und also auch nicht der menschliche Körper in seiner individuellen Erscheinung – sollte dem Künstler bei seinem Schaffen vor Augen stehen, sondern das ‚Ideal‘ dieser

Natur und dieses Körpers, wie es die griechischen Maler und Bildhauer als Erste und Einzige in der Summe aller einzelnen Schönheiten aus der Vielfalt der Erscheinungen erschlossen hatten. Damit war das künstlerische Schaffen nun nicht mehr als ein Ergebnis allein des physischen Sehens und Tastens und des psychischen Empfindens zu verstehen, sondern zumindest partiell als Resultat rationaler Durchdringung. Auch darin waren die Alten den Neueren vorausgegangen: Die „häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasseten die Griechischen Künstler [...], sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben solten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur“, heißt es in den „Gedanken über die Nachahmung“.<sup>32</sup> Und an anderer Stelle: „Die Kenner und Nachahmer der Griechischen Werke finden in ihren Meister-Stücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur; das ist, gewisse Idealische Schönheiten derselben, die [...] von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind.“<sup>33</sup>

Der Gegensatz dieser neuen Sicht zu Hagedorns sensualistischem Verständnis der Kunstbetrachtung – und, wie sich noch zeigen wird, auch der Kunstproduktion – ist offensichtlich. Eine Auseinandersetzung mit den Anschauungen des Freundes oder auch nur eine Anspielung darauf findet sich in den „Gedanken“ freilich nicht – was nicht verwundern kann, denn noch hatte Hagedorn sie ja nicht in gedruckter Form bekannt gemacht. Zwar erschien seine „Lettre à un Amateur“ im gleichen Jahr 1755 und am gleichen Ort wie Winckelmanns Schrift, aber dieser kannte sie offensichtlich noch nicht, als er die „Gedanken“ zum Druck gab.<sup>34</sup>

Anders die Situation im folgenden Jahr. Winckelmann hat jetzt die „Lettre“ gelesen und bezieht Hagedorns Argumentation an einer Stelle in seine Inszenierung des ‚Streitgesprächs‘ mit sich selbst ein. Zwar geht es eher um ein Randthema, doch deutet sich die grundsätzlichere Kontroverse bereits an. Hagedorn hatte den in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts als ästhetische Kategorie formulierten Begriff einer „Natur in Ruhe“ (*nature en repos*) zitiert und kritisch kommentiert<sup>35</sup>; Winckelmann wägt im „Sendschreiben“ dessen Tauglichkeit gegen die seiner eigenen Maxime von der „edlen Einfalt

und stillen Größe“ ab<sup>36</sup> und ‚antwortet‘ auf diese Überlegung in der noch im gleichen Jahr erscheinenden „Erläuterung“ damit, dass er Hagedorns Schrift als Ganzes zunächst lobt, dann aber in dem konkreten Punkt „viel Einschränkung“ anmeldet, ohne dies jedoch näher auszuführen.<sup>37</sup>

Zu einer ernsthaften Auseinandersetzung ist es zwischen Winckelmann und Hagedorn auch in den folgenden Jahren nicht gekommen. In den sieben überlieferten Briefen Winckelmanns bis zum Sommer 1759<sup>38</sup> taucht nirgendwo ein Vorwurf oder auch nur ein kritisches Wort auf, im Gegenteil: Er informiert den Freund über Lebensumstände und Arbeitsprojekte, berichtet zum Beispiel ausführlich über die Stoschsche Gemmensammlung<sup>39</sup>, vertraut ihm die Kontrolle von Probebogen seiner in Dresden gedruckten Schriften an<sup>40</sup> und bittet ihn eindringlich um Hilfe, als er sich von dem Leipziger Verleger Dyck schlecht behandelt fühlt und von diesem das Manuskript des ersten Teils seiner „Geschichte der Kunst“ zurückfordern möchte.<sup>41</sup>

Mit diesem letztgenannten Brief bricht jedoch die Korrespondenz für viereinhalb Jahre abrupt ab. Stattdessen tauchen nun in Briefen Winckelmanns an andere Adressaten immer wieder abwertende bis boshafte Bemerkungen über Hagedorn auf. Anfangs ist der Ton noch zurückhaltend-nachsichtig. So schreibt er am 18. März 1763 an Leonhard Usteri: „Den Gesandtschaftsrath von Hagedorn, einen Bruder des bekannten Dichters kenne ich sehr genau, und vor dem Kriege war ich mit demselben in Briefwechsel. Er hat eine große Kenntniß in der Mahlerey, welche er sich zu Wien zu Düßeldorf zu München und Dreßden erworben hat. Es muß aber seine Kenntniß theils mangelhaft theils nicht völlig richtig seyn, weil er Italien selbst nicht gesehen hat. Sein Werck von der Mahlerey ist mir von vielen aus Sachsen angekündiget, weiter aber habe ich keine Nachricht von demselben. Er spricht sehr viel und ich wünschte daß diese Gabe nicht in dieser seiner Arbeit zu merken ist.“<sup>42</sup>

Sobald er sich aber persönlich angegriffen fühlt – und das heißt hier wie auch in anderen Fällen: sobald er fachlichen Widerspruch erfährt –, reagiert Winckelmann empfindlich und fährt schärferes Geschütz auf: „Man hat mir aus der Schweiz geschrieben, der Herr von Hagedorn habe an dieser Schrift

etwas auszusetzen gefunden, was und wie weiß ich noch nicht, und mir meine Abneigung gegen die Franzosen, denen er *tort et a travers* Weyrauch streuet, vorgeworfen; wenn dieses wahr ist, könnte es Gelegenheit zu einer kleinen Critic über deßen letzte Arbeit und mir Materie geben, in einer Art zu schreiben, die sich bisher nicht dargebothen hat“, heißt es in dem oben bereits erwähnten Brief an Walther.<sup>43</sup>

Kritische Töne gibt es auch in der umgekehrten Richtung, aber Hagedorn äußert sich sehr viel gemäßiger als Winckelmann (wie er überhaupt den Ruf eines lebenswürdigen und vermittelnden Wesens besaß)<sup>44</sup>, konkretisiert und begründet zudem – im Unterschied zu diesem – seine Kritik. An Friedrich Nicolai schreibt er am 2. Oktober 1762: „Herrn Winckelmanns Historie der Kunst ist unter der Presse bey Herrn Walther. [...] Indessen habe ich den ersten Probebogen gelesen. Er wird schön, und ich wünschte, daß Herr Winckelmann nur von Alterthümern schriebe. Denn er hat nicht die Zeit, den Sätzen der Mahlerey überall nachzusinnen, und ketzert oft ein wenig, wenn ich mich so ausdrücken darf. Einige Stellen habe ich behutsam erörtert; denn ich will niemand beleidigen, noch weniger aber das Ansehen haben, als ob ich mir das Kunstrichteramt allein anmaßte. Allein Sie begreifen wohl, wie schwach die Stelle ist, da er den Geschmack der Arbeit unter dem Namen der Glätte, heruntermacht und diese für das Werk eines Tagelöhners ausgiebt; imgleichen wenn er des Le Moine Vergötterung des Herkules darum verwirft, weil Le Moine dem Kardinal von Fleury darüber ein Kompliment gemacht, das ja die Verhältnisse des Sujets zu dem Orte weder mehret noch mindert. – Diese Messe kommen Winckelmanns Erläuterungen von den herkulanischen Alterthümern heraus. Da ist er wieder in seinem rechten Fache. Aber von der Mahlerey schreibt er wahrhaftig oft wie J. C. Scaliger von der Bergwissenschaft, und liebt die Hyperbel zu sehr. Diese Figur hat uns um manche Wahrheit gebracht.“<sup>45</sup>

Aus diesen Briefstellen geht die Situation ziemlich deutlich hervor. Hagedorn hatte an einigen Punkten in Winckelmanns Schriften vorsichtig Kritik geübt: nicht auf dem Gebiet der antiken Kunst, wo er die Autorität des Jüngeren ohne Einschränkung anerkannte, sondern auf dem der neuzeitlichen Malerei, auf dem er sich mit Recht selbst als Kenner fühlen durfte. Winckelmann hatte ihm diese Kritik

jedoch, obwohl er sie zunächst nur vom Hörensagen kannte, verübelt und Revanche angedroht. Sein Zorn richtet sich vordergründig gegen Hagedorns ‚Anmaßung‘, ihn kritisieren zu wollen; seine allgemeine Verstimmung hatte aber wohl, wie die Bemerkung in dem Brief an Walther vermuten lässt, tiefere Gründe. 1762 waren Hagedorns ‚Betrachtungen über die Malerei‘ erschienen, und Winckelmann hatte sie zu Weihnachten 1763, als er seine Drohung niederschrieb, natürlich längst gelesen. Da er jedoch, soweit ich sehe, die darin angekündigte Kritik nirgendwo explizit geäußert hat, bleibt nur der Weg, in der Schrift selbst nachzulesen, um herauszufinden, was ihn zum Widerspruch gereizt haben könnte.

Zu einer offenen Auseinandersetzung mit Winckelmann kann sich Hagedorn in den ‚Betrachtungen‘ freilich nicht durchringen. Im Gegenteil, wo er dessen Namen gelegentlich nennt oder eindeutig auf ihn anspielt<sup>46</sup>, da geschieht das immer zustimmend und manchmal sogar ausdrücklich rühmend, so wenn er schreibt: ‚[...] unser gelehrter Freund, der durch ein kritisches Verzeichniß den Antiken des Stoschischen Kabinetts einen neuen Glanz ertheilet hat [...] Seine Gedanken von Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst sind schon eine Aufforderung für denkende Künstler geworden. Nun sitzt er mit kennenden Auge an der Quelle des Schönen. Wir sehen seiner Historie der Kunst mit Verlangen entgegen.<sup>47</sup> Walther Rehm weist auf eine einzige ‚abweichende Stellungnahme‘<sup>48</sup> hin, mit der sich Hagedorn – ohne allerdings einen Namen zu nennen – von Winckelmann distanziert, und zwar im Zusammenhang mit einer allegorischen Darstellung in einem Gemälde christlicher Thematik von Raffael. Doch auch hier formuliert er mehr als vorsichtig: ‚Ein schätzbare Freund vergönnet mir, daß ich seine Meynung nur gemildert annehme.<sup>49</sup>‘

Die Absichten, die er mit seinen ‚Betrachtungen‘ verfolgt, legt Hagedorn in einem ausführlichen ‚Vorbericht‘<sup>50</sup> dar. In gewisser Weise knüpft er an die kunstpädagogischen Ambitionen der Briefe an seinen Bruder Friedrich an, wenn er als sein Ziel die ‚Uebung des Auges‘ bezeichnet, ‚ohne welche der Kenner so wenig, als der Mahler ohne die Uebung der Hand, jemals gebildet worden‘.<sup>51</sup> Neben den ‚Kennern‘<sup>52</sup> sind es aber noch zwei andere Gruppen, an die sich der Autor wendet: Er hat ‚auf Künstler

und Gelehrte zugleich ein Auge gerichtet‘<sup>53</sup>; den ersteren will er die theoretischen ‚Grundsätze‘, den letzteren den Sinn für das ‚Empfinden‘ nahebringen. Denn die Kenntnis der ‚Grundsätze‘ ist nur die eine Seite sowohl des Hervorbringens als auch des Genießens von Kunst, die andere ist die Fähigkeit des Empfindens. Die aber wird nach Meinung Hagedorns allgemein vernachlässigt. ‚Ich wollte wünschen, daß sie [die Gelehrsamkeit] die Empfindung niemals ersticket hätte.<sup>54</sup>‘ Denn der ‚ungelehrte Kenner‘, dem möglicherweise Fehldeutungen unterlaufen, kann ‚oft die Malerey freudiger und besser genieße[n]‘ als der Gelehrte.<sup>55</sup> – Die Versöhnung von Gelehrsamkeit und Empfinden ist, kurz gesagt, das Anliegen der Schrift.

Neben diesem einen hat noch ein zweiter Dualismus für Hagedorn zentrale Bedeutung, der zwischen ‚Antike‘ – genauer gesagt: antiker Kunst – und ‚Natur‘ als potentielle Referenzfelder künstlerischen Schaffens.<sup>56</sup> Dabei fällt auf, dass er ebendieses Schaffen von Anfang an ganz selbstverständlich als ‚Nachahmen‘ bezeichnet; gleich das 1. Buch der Schrift ist überschrieben mit ‚Grundsätze zur Bildung des Geschmacks des nachahmenden Künstlers‘.<sup>57</sup> Und wenn dann auf fast 150 Seiten immer wieder die Frage umkreist wird, ob die Antike oder die Natur der bevorzugte Gegenstand dieser Nachahmung sein sollte, so wäre auch ohne die gelegentlichen Verweisungen und Zitate<sup>58</sup> klar, dass Hagedorn sich hier ständig, ohne es direkt auszusprechen, mit Winckelmanns Dresdner Programmschrift auseinandersetzt.

Hagedorns ziemlich ausschweifender Stil und sein Bestreben, einer zu erwartenden Kritik möglichst schon im Vorhinein den Wind aus den Segeln zu nehmen, machen es allerdings dem Leser nicht immer leicht, seinen eigentlichen Intentionen auf die Spur zu kommen.<sup>59</sup> Auch seine von Winckelmann abweichende Position trägt er nur vorsichtig und abgesichert durch viele Zugeständnisse vor; schließlich wird sie aber doch deutlich, im Grunde schon dort, wo er, als Ausgangspunkt für seine weiteren Überlegungen, die ‚schöne Natur‘ als ‚vorzügliche Wahl [...] in Gegenständen der Malerey und der Dichtkunst‘<sup>60</sup> vorstellt und charakterisiert.

Auch Winckelmann bezeichnet in den ‚Gedanken über die Nachahmung‘ die ‚schöne Natur‘ als elementaren Vorwurf künstlerischer Auseinandersetzung, aber in einer durch die Werke der ‚Alten‘

bereits über sich selbst hinaus gesteigerten Form, als „eine schönere und vollkommenerer Natur“<sup>61</sup>, „nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur; das ist, gewisse Idealische Schönheiten derselben“<sup>62</sup>. Hagedorns ‚Natur‘ ist anderer Art; in ihrer durch menschliche Eingriffe unbeeinflussten Existenz verkörpert sie die höchste Schönheit, die durch die Kunst nicht gesteigert werden kann, sondern stets – in größerem oder geringerem Maße – gemindert wird. In der Natur ist „lauter Übereinstimmung“, die Künste, die bildenden nicht anders als die Dichtung, bieten nur „ein oft viel schwächeres Gegenbild derselben“, sagt er und schließt daraus: „Das Mittel ist die Nachahmung des Schönen in der Natur.“<sup>63</sup>

So seien auch die ersten großen Werke der Kunst – Hagedorn nennt als deren Schöpfer Polygnot, Mikon, Apollodor, Zeuxis – unmittelbar nach der Natur gestaltet worden. Dann aber habe der Ruhm dieser Werke dazu geführt, dass man aus ihrer Betrachtung Regeln ableitete, die es den Späteren erleichterte, sich zu bilden. Deshalb solle der Künstler diese Regeln zwar durchaus kennen und beachten, aber dabei nie die Natur selbst aus dem Blick verlieren, denn die eigentlichen Quellen sind wichtiger als die davon abgenommenen Muster.<sup>64</sup> Nie versäumt es Hagedorn, am Ende derartiger Überlegungen, darauf zu verweisen, was für ihn Priorität besitzt: „Das erste Vorbild aber bleibt in allem die schöne Natur.“<sup>65</sup>

Was für den schaffenden Künstler gilt, gilt auch für den betrachtenden ‚Kenner‘. So unvoreingenommen, wie er die Natur aufnimmt, soll er auch das Kunstwerk betrachten. Sofern ihm die Regeln bekannt sind, mag er sie allenfalls zur Rechtfertigung seines Urteils benutzen; dessen Grundlage jedoch sind in jedem Fall die „richtigen Empfindungen, welche die Natur niemand versaget“<sup>66</sup>. Denn „alle Werke wahrer Richter in den schönen Künsten sind selbst eine Frucht feiner Empfindungen; und eine Kritik, die aus lautern Quellen fließet, ist vielleicht nichts anders, als eine Erzählung des Empfundenen.“<sup>67</sup> Oder, fast noch deutlicher: „Der Kenner der Künste überläßt sich dem Eindrucke des Schönen aufrichtig. Er sucht die Gründe des Vergnügens in dieser stillen Empfindung, und nicht erst im Gedächtnisse, noch weniger in einem vorgefaßten System.“<sup>68</sup>

Nach diesem Loblied auf die ‚Natur‘ und das unvoreingenommene ‚Empfinden‘ überrascht Hagedorn dann im Kapitel „Die Antike und die schöne Natur“<sup>69</sup> den Leser doch, wenn er den Werken der ‚Alten‘ einen hohen Wert als Vorbilder für Künstler und Kenner zuspricht. An manchen Stellen glaubt man beinahe, Winckelmann selbst sprechen zu hören, etwa wenn es heißt: „Die Antike soll uns lehren die Natur wählen, und die sogenannten idealischen Schönheiten zur Wirklichkeit bringen. Sie zeigt den Bau des menschlichen Körpers in sanften Umrissen und den ausgesuchtesten Verhältnissen: der hohe Grad der Schönheit, den die Zusammenstimmung dieser Verhältnisse und die kluge Wahl und Richtung der Gliedmassen geben, wird durch ihre unzertrennliche Gefährtin, die Anmuth, erhöht [...]“<sup>70</sup> Auch darüber, dass diese „idealischen Schönheiten“ nicht einfach einem naiven Empfinden entsprungen sein können, sondern das Ergebnis eines rationalen Prozesses sind, ist sich Hagedorn durchaus im Klaren: „Um einzelne getheilte Schönheiten zu wählen, mußte das Auge des Künstlers geübt seyn; und um die mannichfaltigen Schönheiten zu verbinden, mußte der Verstand desselben abgesonderte Begriffe von derjenigen Schönheit erzeugt haben, die er in einzelnen Gegenständen nicht beysammen fand.“<sup>71</sup>

Aber auch in diesem Kapitel verweist der Autor immer wieder auf die Natur als Maßstab und Korrektiv<sup>72</sup>, relativiert er die Vorbildfunktion der Antike: „Glücklicher schätze ich aber diejenigen Künstler, die, durch Nachahmung des wohlgewählten Alterthums, (denn auch die Antike ist der Wahl unterworfen,) aus eigenem Stoff denken und wirken gelernt, und sich niemals dabey geschämte haben, Schüler der Natur zu bleiben.“<sup>73</sup> Hagedorn glaubt aber, dass es einen Weg gibt, „die sogenannte idealische Schönheit an den Meisterstücken der Alten, und die Quelle der schönen Natur in der Nachahmung“<sup>74</sup> miteinander zu versöhnen: „Wer hindert uns indessen, jene beyden Meynungen ohne Vorurtheil zu verbinden? Es sind nur Grenzen zu beobachten [...]“<sup>75</sup>, und diesen Grenzen widmet er das nächste Kapitel.

Dieses Kapitel „Grenzen der Nachahmung“<sup>76</sup> scheint mir zur Erhellung von Hagedorns Kontroverse mit Winckelmann – und vielleicht auch als Schlüssel zum Verständnis von dessen Verstimmung gegenüber dem alten Freund – besonders aufschlussreich

zu sein. Der Anfang lässt allerdings anderes vermuten. Noch einmal, und jetzt viel nachdrücklicher als zuvor, hebt Hagedorn die Bedeutung der Antiken als Vorbilder hervor: „Ohne seinen Geschmack an den Antiken gebildet zu haben, ohne von wahren Begriffen des Schönen gleichsam durchdrungen zu seyn, Muster in der Natur aufsuchen wollen: das hiesse eines gebahnten Weges muthwillig verfehlen, um erst einen ungebahnten zwischen Dornen und Hecken auszuspiiren.“<sup>77</sup> Und wenig später fährt er fort: „An der Bestimmung des Schönen, oder vielmehr derjenigen Vollkommenheit, die unsern Geschmack rechtfertiget, haben die weisesten Männer viele Jahrhunderte alle Kräfte angewendet. Ihr Endzweck ist gewesen, den Nachkommen durch sichtbare Denkmale die Augen zu öffnen. Und in diesem Verstande war es die Venus von Medicis, wie Herr Winckelmann [Anm.: Gedanken von der Nachahmung etc. S. 13 ...] sehr wohl folgert, die dem Bernini die Schönheiten in der Natur entdecken gelehret, die er vorher allein in jener zu finden geglaubt hat. Ohne die Venus würden sich solche vermuthlich nur zu lange vor ihm versteckt haben.“<sup>78</sup>

Die Absolutheit, mit der hier die Antiken als Muster reklamiert werden, lässt angesichts der deutlich anderen Tendenz des Textes vorher aufhorchen, desgleichen der Umstand, dass gerade an dieser Stelle Winckelmann als positives Beispiel angeführt wird, und zwar im Kontext der „weisesten Männer“. Sollte Hagedorn sich hier, in der ihm eigenen vorsichtigen Weise und wohl auch den Zorn des ganz anders veranlagten Freundes und Rivalen fürchtend, hinter dem Schutzschild eines vorgeblichen Entgegenkommens verstecken, um am Ende seine Kritik, selbstverständlich wieder verklausuliert, weniger gefährdet anbringen zu können? Der Gedanke erscheint mir nicht abwegig.

Auf den ersten Blick scheinen die Sätze, mit denen Hagedorn die Summe aus seinen Überlegungen zu den Quellen künstlerischen Schaffens und Verstehens zieht, zwar auf ein durchaus ausgewogenes Verhältnis zwischen ‚Natur‘ und ‚Antike‘ zu zielen, so wenn er schreibt: „Die Antike, diesen Leitfaden der größten Künstler, nicht nach Würden schätzen, oder ihn, ohne Verbindung mit der immerblühenden Natur, blindlings verehren wollen, heißt in beyden Fällen die Augen wo nicht gar verschliessen, doch den Sinn der Alten verfehlen. Nur mit der Bedingung,

Natur und Antike zu verbinden, sind uns Muster gegeben.“<sup>79</sup> Oder an anderer Stelle: „Die würdigen Ueberbleibsel des Alterthums haben demnach einen gegründeten Anspruch auf unsere Nachahmung. Uns bleibt zugleich das Recht der Prüfung, und die Wahl des Vollkommensten. Ein Vorrecht, das die auf uns fortgepflanzte Hochachtung gegen solche Ueberbleibsel bestätigt, und dieser, weil sie aus der Kenntniß der Sache geflossen ist, denjenigen Werth mittheilet, den der blinde Beyfall niemals geben kann.“<sup>80</sup>

„Blinder Beyfall“ und „blindlings verehren“ – das sind starke Töne, zumal angesichts Hagedorns sonstigen Vokabulars. Es ist nicht auszuschließen, dass er dabei an Winckelmanns apodiktische Formulierung in den „Gedanken über die Nachahmung“ gedacht hat: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“<sup>81</sup> Und auch wenn man eine solche Absicht dem Autor schon nicht unbedingt unterstellen mag, so ist jedenfalls noch weniger auszuschließen, dass der gegen Widerspruch aller Art so empfindliche Winckelmann diese Worte auch ohne dies auf sich bezogen hat. Das könnte seinen eingangs zitierten, fast höhnisch zu nennenden Ausfall gegen Hagedorn<sup>82</sup> erklären, der ansonsten kaum verständlich ist. Auch der weitere Text der „Betrachtungen“ dürfte ihm noch genügend Anlass zur Verstimmung gegeben haben, etwa Hagedorns Insistieren auf die Autorität französischer Autoren wie de Piles, Félibien und andere<sup>83</sup> oder auch seine Skepsis gegenüber dem Gebrauch von Allegorien<sup>84</sup> – aber das ist schon nicht mehr Gegenstand dieses Beitrags.

Ausdrücklich entgegnet hat Winckelmann auf Hagedorns Schrift nicht. Dass er in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“<sup>85</sup>, an der er spätestens seit 1756 arbeitete<sup>86</sup> und die im Jahre 1764 in erster Auflage erschien, die Nachahmungsproblematik vorsichtiger behandelt als in den Dresdner Schriften<sup>87</sup>, dürfte wohl kaum auf die Argumente Hagedorns, sondern vielmehr auf eigenes Weiterdenken zurückzuführen sein. Im übrigen bleibt auch in diesem seinem Hauptwerk die Gegenposition zu Hagedorn immer noch deutlich genug erkennbar, sowohl bei der Konfrontation von Empfindung und Verstand wie auch bei der von Natur und Antike. Manche Sätze lesen sich fast wie Antworten auf Hagedorns

„Betrachtungen“, so etwa sein Plädoyer für den rationalen Anteil am Prozess des Kunstschaffens und -rezipierens: „Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen.“<sup>88</sup>

Um eine möglichst überzeugende Antwort auf das Problem der Präferenz von Natur oder Antike aber, jetzt allerdings modifiziert als Frage nach dem höheren Anteil von Natur oder Kunst (idealiter selbstverständlich der griechischen) an der ‚Schönheit‘, hat sich Winckelmann offenbar bis in seine letzten Lebensjahre bemüht. Das geht daraus hervor, dass gerade in diesem Punkt die zweite Auflage der „Geschichte der Kunst“ auffällige Unterschiede zur ersten aufweist<sup>89</sup>, wodurch aber die Aussage in der Hauptsache nicht verändert, sondern nur zugespitzt, geschärft wird. Übereinstimmend ist noch in beiden Auflagen die Feststellung: „Die Natur aber und das Gebäude der schönsten Körper ist selten ohne Mängel, und hat Formen oder Theile, die sich in andern Körpern vollkommener finden oder denken lassen“, weshalb die „weisen Künstler“ die einzelnen Schönheiten zu einem idealen Gesamtschönen zusammengefügt haben.<sup>90</sup> In den darauf folgenden Zeilen aber ersetzt Winckelmann eine (tatsächlich wenig instruktive) Bemerkung aus der ersten Auflage zur Gestaltung von Augenbrauen<sup>91</sup> durch einen Absatz, der stattdessen das Wesentliche mit klaren Worten zusammenfasst: „Diese Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung in einer Figur brachte die idealische Schönheit hervor, welche also kein metaphysischer Begriff ist, so daß das Ideal nicht in allen Theilen der menschlichen Figur besonders statt findet, sondern nur allein von dem Ganzen der Gestalt kann gesaget werden. Denn stückweis finden sich eben so hohe Schönheiten in der Natur, als irgend die Kunst mag hervorgebracht haben, aber im Ganzen muß die Natur der Kunst weichen.“<sup>92</sup>

Während Winckelmann mit seinen Schriften die kunsttheoretischen Debatten bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein dominierte, blieb Hagedorns Wirkung relativ eng begrenzt und endete im Wesentlichen mit dem ‚Zeitalter der Empfindsamkeit‘. Er gilt als Repräsentant des ‚sentimentalen Klassizismus‘<sup>93</sup> und als „Vorläufer des Sturm und Drang und der Romantik“<sup>94</sup> – ohne dass jedoch deren Vertreter sich in größerem Maße auf ihn berufen hätten. Ob

Hagedorns ‚Diskussion‘ mit Winckelmann über den Vorrang von Natur oder Kunst weitergewirkt hat, ist, da sie gewissermaßen ‚verdeckt‘ geführt wurde und spätere Autoren sich deshalb nicht ausdrücklich darauf berufen konnten, schwer zu beurteilen. Es scheint mir aber bemerkenswert, dass sich Karl Philipp Moritz‘ Charakterisierung des Kunstschönen in seiner 1788 erschienenen Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“<sup>95</sup> fast wie eine Synthese aus den Thesen der beiden Vorgänger liest. Knapp zusammengefasst, besagt seine Theorie das Folgende: Das vollendet Schöne ist nie im Einzelnen, sondern immer nur im für sich bestehenden Ganzen enthalten, so auch in der *ganzen Natur*. Da der gewöhnliche Sterbliche Natur aber nur in ihren einzelnen Teilen erleben kann, verfehlt er die höchste Schönheit. Der schaffende Künstler dagegen erahnt das Ganze; er kann es nicht denkend erfassen, aber empfinden. Daher ist im (idealen) Kunstwerk höhere Schönheit als in der (erlebbaren) Natur. „Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur; welche das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was *unmittelbar* nicht in ihren großen Plan gehörte.“<sup>96</sup>

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Johann Joachim Winckelmann, Briefe, hrsg. von Walther Rehm in Verbindung mit Hans Diepolder, Bd. I–IV, Berlin 1952–1957 (nachfolgend: Winckelmann, Briefe); das Zitat: Bd. III, 1956 Nr. 635, S. 19.

<sup>2</sup> Rehm in: Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. III, S. 427–428. Vgl. auch Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl. Leipzig 1898, Bd. I, S. 331–332.

<sup>3</sup> Siehe unten Anm. 43.

<sup>4</sup> Brief an Stosch vom 12.08.1767: Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. III, Nr. 894, S. 304.

<sup>5</sup> Justi, wie Anm. 2, S. 331–332.

<sup>6</sup> Rehm in: Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. III, S. 428.

<sup>7</sup> Briefe vom 6.02.1756 bzw. 16.11.1758 (Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. I, 1952 Nr. 130 und 253, S. 207 und 434). Ähnlich auch später noch; so redet Winckelmann z. B. in einem nur acht Tage (!) nach dem eingangs zitierten, an Volkmann gerichteten Brief Hagedorns als „Liebster Freund“ an: wie Anm. 1, Bd. III Nr. 642, S. 22, vom 18.02.1764).

<sup>8</sup> Das Geburtsjahr wird in der Literatur oft irrtümlich mit 1713 angegeben, unter anderem auch von Justi, wie Anm. 2, S. 326, und Rehm in: Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften / Vorreden / Entwürfe, hrsg. von Walther Rehm, 2. Aufl., Berlin / New York 2002 (nachfolgend: Winckelmann, Kleine Schriften) S. 377. – Siehe dazu Claudia Susannah Cremer, Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkenntenschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Phil. Diss.

Bonn 1989 S. 336 Anm. 1. Dort S. 13–16 weitere biographische Angaben. – Zur Biographie s. auch Moritz Stübel, Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1912; Neue Deutsche Biographie, Bd. 7, Berlin 1966 S. 465–466 (Wolfgang Frhr. von Löhneysen). – Zu Hagedorns wissenschaftlicher Bedeutung siehe neben der genannten Bonner Dissertation: Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Bd. I, Leipzig 1921 S. 94–103; Christiane Fork in: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon, hrsg. von Peter Berthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart / Weimar 1999 S. 138–139.

<sup>9</sup> Zu Hagedorns Sammlung: Rolf Wiecker, Das Schicksal der Hagedornschen Gemäldesammlung, Phil. Diss. Hamburg, Kopenhagen / München 1993.

<sup>10</sup> Christian Ludwig von Hagedorn, Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissements historiques sur un Cabinet & les Auteurs des Tableaux qui le composent, Dresden 1755 (nachfolgend: Hagedorn, Lettre).

<sup>11</sup> Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Malerey, Leipzig 1762 (nachfolgend: Hagedorn, Betrachtungen) Vorbericht S. IV.

<sup>12</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. V.

<sup>13</sup> Christian Ludwig von Hagedorn, Réflexions sur la peinture, trad. de M. Huber, Leipzig 1775.

<sup>14</sup> Zu Hagedorns Wirken als Akademie- und Kunstsammlungsdirektor siehe Cremer, wie Anm. 8, S. 316–329 und die dort S. 403 Anm. 1 aufgeführte Literatur.

<sup>15</sup> Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn, hrsg. von Torkel Baden, Leipzig 1797 (nachfolgend: Hagedorn, Briefe) S. 1–114.

<sup>16</sup> Hagedorn, Briefe, wie Anm. 15, Brief 1, S. 1–3.

<sup>17</sup> Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. I, Nr. 151 (an Berendis) S. 235.

<sup>18</sup> Hagedorn, Briefe, wie Anm. 15, Brief 2, S. 25.

<sup>19</sup> Hagedorn, Briefe, wie Anm. 15, S. 22.

<sup>20</sup> Hagedorn, Briefe, wie Anm. 15, S. 35.

<sup>21</sup> Hagedorn, Briefe, wie Anm. 15, S. 30 u. a.

<sup>22</sup> Hagedorn, Briefe, wie Anm. 15, S. 4. Als eines der „leichten und doch gründlichen Bücher“ empfiehlt er die „Conservations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux“, Paris 1677, von Roger de Piles; zu den „hohen Büchern“, die späterer Lektüre vorbehalten bleiben sollten, zählt er die Werke von Jean-Baptiste Dubos, Charles Alphonse du Fresnoy und Jonathan Richardson.

<sup>23</sup> Hagedorn, Briefe, wie Anm. 15, S. 35.

<sup>24</sup> Hagedorn, Briefe, wie Anm. 15, S. 35.

<sup>25</sup> Hagedorn hatte Bünau bei dessen diplomatischer Mission in Mainz 1740 als Legationssekretär gedient; es ist anzunehmen, dass beide Männer die Verbindung aufrechterhielten, als Bünau 1745 nach Nöthnitz zurückgekehrt war und Hagedorn sich häufig, seit 1752 ständig, im nahen Dresden aufhielt. Siehe dazu Arthur Schulz, Winckelmann und seine Welt, Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahrgabe 1961, Berlin 1962 S. 35.

<sup>26</sup> „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst“, Dresden 1755 (nachfolgend: Winckelmann, Gedanken), hier zitiert nach: Winckelmann, Kleine Schriften, wie Anm. 8, S. 27–59.

<sup>27</sup> „Sendschreiben über die Gedanken Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“, Dresden 1756 (nachfolgend: Winckelmann, Sendschreiben), hier zitiert nach: Winckelmann, Kleine Schriften, wie Anm. 8, S. 60–89.

<sup>28</sup> Vgl. dazu Brief Winckelmans an Genzmer vom 20. 11. 1757: wie Anm. 1, Bd. I, Nr. 194, S. 314.; außerdem Justi, wie Anm. 2, S. 398. – Cremer, wie Anm. 8, S. 213, vermutet, dass Winckelmann tatsächlich an Hagedorn gedacht hat, als er das „Sendschreiben“ verfasste.

<sup>29</sup> Mathias René Hofter, Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmans Archäologie (Stendaler Winckelmann-Forschungen 7) Stendal 2008 S. 17–68.

<sup>30</sup> So in Briefen an Walther vom 24.12.1763 (wie Anm. 1, Bd. II, 1954, Nr. 618, S. 366); an Füssli vom 22.09.1764 (wie Anm. 1, Bd. III, Nr. 673, S. 56); an Schlabbrendorf vom 26.10.1765 (wie Anm. 1, Bd. III Nr. 738, S. 131) und an Stosch vom 12.08.1767 (wie Anm. 1, Bd. III, Nr. 894, S. 304).

<sup>31</sup> Vgl. schon die in Anm. 22 zitierten Lektüreprüfungen für seinen Bruder. Später, in den „Betrachtungen über die Malerey“, beruft er sich immer wieder auf die Franzosen, vor allem auf de Piles und André Félibien.

<sup>32</sup> Winckelmann, Gedanken, wie Anm. 26, S. 34.

<sup>33</sup> Winckelmann, Gedanken, wie Anm. 26, S. 30.

<sup>34</sup> Dagegen weist Hagedorn, Lettre, wie Anm. 10, S. 336, bereits auf Winckelmans „Gedanken über die Nachahmung“ hin, was dieser in einem Brief an Berendis vom 25.07.1755 (Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. I, Nr. 114, S. 180) mit einem kräftigen Lob für die Schrift des Freundes honoriert. Siehe zu dem gesamten Vorgang W. Rehm in Winckelmann, Kleine Schriften, wie Anm. 8, S. 377. In seinem ersten Brief aus Rom an Hagedorn vom 6.02.1756 wiederholt Winckelmann dann das Lob auch gegenüber dem Autor selbst (Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. I, Nr. 130, S. 207).

<sup>35</sup> Hagedorn, Lettre, wie Anm. 10, S. 36–38. Der Autor beruft sich dabei auf eine Passage bei Jean-Bernard Le Blanc, Lettre sur l'Exposition des ouvrages de peinture, sculpture etc. de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'Expositions, Paris 1747 S. 145–147. Dieser zitiert seinerseits an der angegebenen Stelle César Vichard, Abbé de Saint-Réal, der im 4. Jahrgang seiner Sammelschrift „Césaron ou Entretiens sur divers sujets“, Paris 1684, die Ansicht vertreten hatte, „qu'il seroit mieux de peindre des Histoires dont le point essentiel consistât dans un état de repos, que le pinceau peut représenter parfaitement, & dans lesquelles il y a eu quelques instans, où toutes les personnes entre qui elles se sont passées, ont vraisemblablement été immobiles“ (Le Blanc, Lettre, S. 147).

<sup>36</sup> Winckelmann, Sendschreiben, wie Anm. 27, S. 82–83.

<sup>37</sup> „Erläuterung der Gedanken Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken“, Dresden 1756, hier zitiert nach: Winckelmann, Kleine Schriften, wie Anm. 8, S. 114. – Zu dem gesamten Vorgang siehe W. Rehm, ebenda S. 377. Ob Winckelmann Hagedorn tatsächlich missverstanden hat, wie Cremer, Hagedorns Geschmack, wie Anm. 8, S. 376 Anm. 98, annimmt, erscheint mir fraglich.

<sup>38</sup> Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. I, Nr. 130, S. 207; Nr. 138, S. 216–218; Nr. 253, S. 434–435; Nr. 257, S. 438–439; Nr. 262, S. 444–449; Bd. II, Nr. 281, S. 9–10; Nr. 301, S. 26.

<sup>39</sup> Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. I, Nr. 262, S. 444–449 (vom 13.01.1759).

<sup>40</sup> Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. I, Nr. 253, S. 434 (vom 16.11.1758); Nr. 257, S. 438 (vom 25.11.1758).

<sup>41</sup> Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. II, Nr. 301, S. 26 (vom 1.09.1759). Vgl. dazu den Brief an Stosch vom 24.07.1759, Bd. II, Nr. 285, S. 12–13.

<sup>42</sup> Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. II, Nr. 543, S. 298.

<sup>43</sup> Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. II, Nr. 618 (vom 24.12.1763) S. 366. – Vgl. auch die hämischen Seitenhiebe auf Hagedorns Wertschätzung französischer Autoren an den in Anm. 30 genannten Stellen.

<sup>44</sup> Siehe dazu Justi, wie Anm. 2, S. 331; Schulz, wie Anm. 25, S. 35.

<sup>45</sup> Hagedorn in: Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. IV, 1957 Nr. 86, S. 127.

<sup>46</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 74–75, 86, 209, 222, 474–475, 570.

- <sup>47</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 209.
- <sup>48</sup> Rehm in: Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. II, S. 517.
- <sup>49</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 470.
- <sup>50</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. III–XVI.
- <sup>51</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. V.
- <sup>52</sup> Unter dem Begriff des „Kenners“ scheint Hagedorn nicht nur Experten, sondern generell die Liebhaber von Kunst zu verstehen. Nur so kann er auch von „ungelehrten Kennern“ sprechen (vgl. unten Anm. 55).
- <sup>53</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. XI.
- <sup>54</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. XIII–XIV.
- <sup>55</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. XIV.
- <sup>56</sup> Siehe dazu v. a. das Kapitel VI, „Die antike und die schöne Natur“, wie Anm. 11, S. 67–84. Dort, S. 66–67, in einer Fußnote auch eine Definition des Begriffs ‚Antike‘ als Sammelbezeichnung für die bildenden Künste.
- <sup>57</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 3.
- <sup>58</sup> Nachweise siehe oben Anm. 46. – Bezeichnenderweise erscheint auch immer wieder die Formulierung „edle Einfalt“ oder „edele Einfalt“: S. VIII, IX, 22, 23, 25, 90.
- <sup>59</sup> Zu Hagedorns Stil in Rede und Schrift siehe Justi, wie Anm. 2, S. 327.
- <sup>60</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 32.
- <sup>61</sup> Winckelmann, Gedanken, wie Anm. 26, S. 35.
- <sup>62</sup> Winckelmann, Gedanken, wie Anm. 26, S. 30.
- <sup>63</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 32.
- <sup>64</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 45–49.
- <sup>65</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 49.
- <sup>66</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 65.
- <sup>67</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 52.
- <sup>68</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 53.
- <sup>69</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 67–84.
- <sup>70</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 67.
- <sup>71</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 68.
- <sup>72</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 71, 74.
- <sup>73</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 81–82.
- <sup>74</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 83.
- <sup>75</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 84.
- <sup>76</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 85–96.
- <sup>77</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 85.
- <sup>78</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 85–86.
- <sup>79</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 86.
- <sup>80</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 93.
- <sup>81</sup> Winckelmann, Gedanken, wie Anm. 26, S. 29.
- <sup>82</sup> Siehe Anm. 1.
- <sup>83</sup> Schon im I. Teil der „Betrachtungen“, wie Anm. 11, S. 64, hebt Hagedorn neben diesen ausdrücklich auch noch Fresnoy, Watelet und Lairette als seine Quellen hervor.
- <sup>84</sup> Hagedorn, Betrachtungen, wie Anm. 11, S. 458–496.
- <sup>85</sup> Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (nachfolgend: Winckelmann, Geschichte der Kunst), 1. Aufl., Dresden 1764. Hier zitiert nach: J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Text: Erste Aufl. Dresden 1764, Zweite Aufl. Wien 1776, hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaechtgens, Johannes Irmscher und Max Kunze (J. J. Winckelmann, Schriften und Nachlaß 4,1) Mainz 2002.
- <sup>86</sup> Erstmals erwähnt in einem Brief an Bianconi vom 29.08.1756: Winckelmann, Briefe, wie Anm. 1, Bd. I, Nr. 157, S. 242–243: „Il m'est venuë de là l'idée de travailler à une Histoire de l'Art: j'y ai pensé et j'en cherche les materiaux“.
- <sup>87</sup> Siehe dazu auch Hofter, wie Anm. 29, S. 169–172.
- <sup>88</sup> Winckelmann, Geschichte der Kunst, wie Anm. 85, Dresden 1764 S. 147, Wien 1776 S. 256, Mainz 2002 S. 246 und 247. Vgl. dazu auch Winckelmanns ausführlichere Bemerkungen zum ‚denkenden

Künstler‘ in der „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“ von 1759; hier zitiert nach: Winckelmann, Kleine Schriften, wie Anm. 8, S. 149–151.

<sup>89</sup> Zu möglichen Anteilen fremder Hand an dieser postum erschienenen Auflage siehe das Vorwort der Herausgeber: Winckelmann, Geschichte der Kunst, wie Anm. 85, S. VIII–IX.

<sup>90</sup> Winckelmann, Geschichte der Kunst, wie Anm. 85, Dresden 1764 S. 154, Wien 1776 S. 266–267, Mainz 2002 S. 256 und 257.

<sup>91</sup> Winckelmann, Geschichte der Kunst, wie Anm. 85, Dresden 1764 S. 154–155, Mainz 2002 S. 258.

<sup>92</sup> Winckelmann, Geschichte der Kunst, wie Anm. 85, Wien 1776 S. 267, Mainz 2002 S. 257. – Die Höherbewertung der Kunst gegenüber der Natur wird noch dadurch besonders akzentuiert, dass Winckelmann zugleich einen diese Aussage tendenziell abschwächenden, an anderer Stelle in der ersten Auflage auftauchenden Satz ersatzlos streicht: „Was endlich die Schönheit einzelner Theile des Menschlichen Körpers betrifft, so ist hier die Natur der beste Lehrer: denn im Einzelnen ist dieselbe über die Kunst, so wie diese im Ganzen sich über jene erheben kann“ (S. 326). – Ein originelles anthropologisches Erklärungsmuster für Winckelmanns Verständnis des Verhältnisses von Natur und Kunst und dessen Gegensatz zu der von Hagedorn rezipierten französischen Tradition – in diesem Fall vertreten durch Jean Baptiste Dubos (1719) – hat kürzlich Luca Giuliani vorgelegt: L. Giuliani, Naturalisierung der Kunst versus Historisierung der Kunst: Zwei Denkfiguren des 18. Jahrhunderts, in: Historicization – Historisierung (Aporemata 5) Göttingen 2001, S. 129–148, besonders S. 135.

<sup>93</sup> Siehe dazu z. B. Timo John, Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit, Beucha 2001 S. 35–37.

<sup>94</sup> Ch. Fork, wie Anm. 8, S. 139. – Ein Appell zur Naturbetrachtung als Grundlage künstlerischen Schaffens bei gleichzeitiger Ablehnung eines missverstandenen „antiken Geschmacks“ findet sich noch am Ende des Jahrhunderts z. B. bei Joseph Friedrich Freiherr zu Racknitz, Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst, Leipzig 1796, Heft 4, Teil „Angenommener antiker Geschmack neuer Zeit“, S. 1–22.

<sup>95</sup> Karl Philipp Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, Braunschweig 1788.

<sup>96</sup> Moritz, wie Anm. 95, S. 14.

Anschrift:

*Prof. Dr. Detlef Rößler*

*Solmsstraße 23*

*10961 Berlin*