

Thomas W. Gaehtgens (Hg.)  
Johann Joachim Winckelmann  
1717-1768



Meiner

Studien zum  
achtzehnten Jahrhundert  
Band 7

STUDIEN ZUM ACHTZEHNTEM JAHRHUNDERT  
Herausgegeben von der Deutschen Gesellschaft  
für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts  
Band 7

FELIX MEINER VERLAG · HAMBURG

JOHANN JOACHIM  
WINCKELMANN  
1717–1768

*Herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens*

FELIX MEINER VERLAG · HAMBURG

Im Digitaldruck »on demand« hergestelltes, inhaltlich mit der ursprünglichen Ausgabe identisches Exemplar. Wir bitten um Verständnis für unvermeidliche Abweichungen in der Ausstattung, die der Einzelfertigung geschuldet sind. Weitere Informationen unter: [www.meiner.de/bod](http://www.meiner.de/bod).

#### Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-0666-4

ISBN E-Book: 978-3-7873-3039-3

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 1986. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Gesamtherstellung: BoD, Norderstedt. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

*[www.meiner.de](http://www.meiner.de)*

# Inhalt

Vorwort .....	VII
<i>Thomas W. Gaetgens (Berlin)</i> Zur Einführung .....	1
<i>Max Kunze (Berlin-DDR)</i> Neue Forschungen zu Winckelmann. Ein Literaturbericht .....	11
<i>Johannes Irscher (Berlin-DDR)</i> Johann Joachim Winckelmann in der Sicht seiner altmärkischen Zeitgenossen	31
<i>Reinhard Brandt (Marburg)</i> »... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe« .....	41
<i>Elisabeth Schröter (Göttingen)</i> Winckelmans Projekt einer Beschreibung der Altertümer in den Villen und Palästen Roms .....	55
<i>Hellmut Sichtermann (Freiburg)</i> Winckelmann in Italien .....	121
<i>Steffi Röttgen (München)</i> Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst .....	161
<i>Elisabeth Garms-Cornides (Rom)</i> Zur Kulturpolitik der römischen Kurie um die Mitte des 18. Jahrhunderts ....	179
<i>Max L. Baeumer (Madison/Wisconsin)</i> Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts .....	195
<i>Wolf Lepenies (Berlin)</i> Johann Joachim Winckelmann. Kunst und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert .....	221
<i>Norbert Miller (Berlin)</i> Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antiken-Anschauung im 18. Jahrhundert .....	239
<i>Ernst Osterkamp (Regensburg)</i> Bedeutende Falten. Goethes Winckelmann-Rezeption am Beispiel seiner Beschreibung von Marcantonio Raimondis Apostelzyklus .....	265

<i>Adolf Heinrich Borbein (Berlin)</i> Winckelmann und die Klassische Archäologie .....	289
<i>Alexander Demandt (Berlin)</i> Winckelmann und die Alte Geschichte .....	301
<i>Herbert von Einem (†)</i> Winckelmann und die Wissenschaft der Kunstgeschichte .....	315
<i>Bernhard Böschenstein (Genf)</i> Apoll und seine Schatten. Winckelmann in der deutschen Dichtung der beiden Jahrhundertwenden .....	327
Namenregister .....	343

## Vorwort

Die Akten der siebten Jahrestagung der »Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts«, die vom 17. –19. November 1982 in Berlin, unter der Schirmherrschaft des Senators für Wissenschaft und Forschung des Landes Berlin, stattfand, enthalten die dort vorgetragenen, zum Teil erheblich erweiterten Referate. Der Band wurde jedoch um einige Beiträge, deren Autoren nicht teilnehmen konnten, ergänzt.

Der Herausgeber dankt dem Senator für Wissenschaft und Forschung für die großzügige Unterstützung der Tagung sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Freien Universität Berlin für den notwendigen Druckkostenzuschuß. Seit der Tagung sind mehrere Jahre verstrichen. Das Sammeln der Manuskripte und die Gewährung der Druckbeihilfe hat seine Zeit gefordert. Allen Autoren bin ich für ihre Mitwirkung und ihre Geduld verbunden. Ingeborg von Hirschhausen, Andreas Blühm und Ernst Busche ist für ihre redaktionelle Hilfe, dem Felix Meiner Verlag für verständnisvolles Entgegenkommen und – auch bei dieser Tagung und diesem Band – Gotthardt Frühsorge herzlich für alle Mühe zu danken.

*Thomas W. Gaetgens*

Thomas W. Gaehtgens (Berlin)

## Zur Einführung

Weder in der Archäologie noch in der Kunstgeschichte, als deren Begründer der Gelehrte gilt, liegt in der gegenwärtigen methodischen Ausrichtung der Fächer eine Berufung auf J. J. Winckelmann nahe. Man konnte sich daher fragen, ob der Zeitpunkt richtig gewählt war, ihm eine Tagung der *Deutschen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* zu widmen. Die Befürchtung, es würde sich vielleicht keine ausreichende Anzahl von Rednern finden lassen, erwies sich jedoch als unbegründet.

Das Programm der Tagung im Jahre 1982 und die hiermit vorgelegten Akten bezeugen, daß die beiden eben genannten Disziplinen sich keineswegs allein auf ihn berufen. Es hat vielmehr den Anschein – und wir tragen mit unserem Unternehmen dazu bei –, als befänden wir uns inmitten einer Winckelmann-Renaissance, in der viele geisteswissenschaftliche Fächer, die jeweils ihre eigene Winckelmann-Rezeption aufzuweisen haben, ihre Stimme erheben und ihren Beitrag leisten möchten.

Die große Anzahl der in den letzten Jahrzehnten entstandenen Untersuchungen mit sehr unterschiedlicher Fragestellung – ich verweise nur auf die von der Winckelmann-Gesellschaft Stendal herausgegebenen Schriftenreihen sowie den Beitrag von M. Kunze – läßt die Erwartung nach Zusammenfassung und Ordnung des Forschungsstandes aufkommen. Dies kann im Rahmen einer Tagung nicht geleistet werden. Immerhin bestand die Absicht, in einigen Vorträgen Winckelmans Wirkung auf die Entwicklung einiger geisteswissenschaftlicher Fächer darzustellen. Sie bezeugen, ob und wie das Werk dieses Gelehrten unser Denken noch heute beeinflusst. Die *Deutsche Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* kann sich nicht nur auf das Thema »Winckelmann als Gelehrter im 18. Jahrhundert« beschränken. Es gehört ebenfalls zu ihren Aufgaben, die Bedeutung der Leistungen dieses Jahrhunderts für die nachfolgenden zu erfassen. Winckelmann aber ist hierfür ein Paradebeispiel. Sein Leben und seine Schriften haben ihre Anziehungskraft nicht verloren. Wie jedoch ist das nicht nachlassende Interesse an Winckelmann zu erklären? Und welcher Art sind die Perspektiven, mit denen sein Werk und seine Wirkung heute zum Gegenstand der Erforschung werden können?

Bei dem Versuch, das außerordentlich vielseitige Bild der Winckelmannforschung zu klären, sind zwei Schwerpunkte hervorzuheben. Da ist einmal das Bemühen, seine Biographie, seinen Charakter, seine Lebensumstände, seine geistige Entwicklung und die Bedingungen seiner wissenschaftlichen Tätigkeit in seiner Zeit zu erhellen. Und da ist andererseits, besonders in jüngerer Zeit verstärkt, das Interesse an der Untersuchung seiner Nachwirkung zu beobachten.

Beide Fragestellungen enthalten eine wissenschaftliche, professionelle, fachinterne und eine allgemeine, populäre Richtung. Der biographischen Forschung steht die legendenhafte Verarbeitung seines Lebens in Gedicht, Novelle und Roman gegenüber. In der Wirkungsgeschichte ist die kulturgeschichtliche Rezeption einzelner – oft auch mißverständlicher – Gedanken Winckelmanns von der Grundlegung geisteswissenschaftlicher Fächer abzusetzen. Nur ein klares Bewußtsein, in welchem dieser Forschungsstränge man sich bewegt, kann zu neuen Einsichten führen. Zu diesen vier Bereichen, von denen jeweils zwei zusammengehören, biographische Forschung und Dichtung sowie Kultur- und Wissenschaftsgeschichte, konnten auf der Tagung und können in diesem, noch um einige Beiträge erweiterten Band neue Ergebnisse vorgestellt werden.

Zunächst zu dem biographischen Bereich im weitesten Sinne. Nach der grundlegenden Arbeit Carl Justis im 19. Jahrhundert sind zwar noch einige Biographen bis hin zu der von W. Leppmann (1970, 1982) erschienen. Unsere Kenntnisse über seine Lebensumstände ist aber vor allem durch Aufsätze zu einzelnen Themen erweitert worden. Diese Beiträge wurden meist von Archäologen, Literaturwissenschaftlern und Historikern verfaßt. Winckelmann als Menschen und Gelehrten in seiner Zeit zu untersuchen, scheint jedoch keine Aufgabe zu sein, die in einer unserer geisteswissenschaftlichen Disziplinen naheliegt. Viele sind an ihm interessiert, aber keiner fühlt sich ganz zuständig. Auch der für die Fachgeschichte aufgeschlossene Archäologe oder Kunsthistoriker würde sich sehr weit von seinem ihn gewöhnlich beschäftigenden Gegenstand entfernen. Dies ist Aufgabe eines Kulturhistorikers und fächerübergreifender Zusammenarbeit, ganz im Sinne unserer Gesellschaft. Die hier veröffentlichten Untersuchungen von J. Irmscher, H. Sichter mann, E. Garms-Cornides und S. Röttgen werfen in diesem Rahmen neue Fragen auf und bieten eine Fülle neuer Einsichten.

Durch Walther Rehms kritische Ausgabe der *Briefe* und der *Kleinen Schriften* besteht bereits eine gute Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit Winckelmann. Gleichwohl ist zu bedauern, daß eine kritische Edition der großen Schriften noch aussteht. Wohlfeile Neuauflagen der *Geschichte der Kunst des Altertums* ermöglichen zwar die Verarbeitung und die Beschäftigung mit seinen Hauptwerken, ersetzen jedoch nicht eine textkritische Ausgabe mit Kommentar, die nach dem Vorbild der Rehmschen Arbeit geleistet werden sollte. Zudem scheint die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem handschriftlichen Nachlaß, besonders der Pariser Manuskripte, noch keineswegs abgeschlossen. Sie erweisen sich für den Forscher immer wieder als eine wahre Fundgrube für unerwartete Entdeckungen. Wie diese entscheidende Quelle leichter zugänglich gemacht und möglicherweise sogar ausführlicher – als durch Tibal 1911 geschehen – veröffentlicht werden kann, sollte ein Augenmerk der Winckelmannforschung sein. Mit dem Beitrag von E. Schröter ist ein neuer Anfang gemacht und zugleich ein Vorbild für die Ausschöpfung dieser wichtigen Quellen gesetzt worden.

Auf einem ganz anderen Blatt steht die romanhafte, dichterische Behandlung seines Lebens, die nicht unwesentlich zu dem allgemein verbreiteten Winckel-

mann-Bild beigetragen hat. Bereits im Jahre 1866 beklagte sich Carl Justi, daß der historische Roman sich wiederholt auch an Winckelmann versündigt habe. Dabei hat natürlich – von A. J. Büssels Drama *Winckelmanns Tod* aus dem Jahre 1827 über v. Ungern-Sternberg, G. Hauptmann, E. Penzoldt bis zu W. Bergengruen und Th. Mann – der dramatische Tod die künstlerische Phantasie besonders beflügelt.

Die oft auf bloße Spannung hinzielende, banale Form literarischer Auseinandersetzung mit Winckelmanns Ende wurde bis ins 20. Jahrhundert auf vielfache Weise neu belebt. Aber auch die gedanklich anspruchsvolleren Fassungen tragen kaum zu einem objektiveren Winckelmann-Bild bei. Sein Tod wurde oft als geradezu logische Folge eines vermeintlichen Irrweges dargestellt. So kann man lesen, sein Tod widerlege die Vorstellung von der Einheit von Kunst und Natur (V. Meyer-Eckhardt, 1926), der Ästhet sei nicht den kleinsten Gefahren der Wirklichkeit gewachsen (E. Penzoldt, 1926) oder gar, er sei seinem eigenen Volkstum untreu geworden und somit in sich gescheitert (W. Schäfer, 1925). Die 1964 von Cesare Pagnini aufgefundenen und veröffentlichten Gerichtsakten des Mordprozesses in Triest verweisen zwar viele Details der dichterischen Ausgestaltung in den Bereich der Legende, haben aber, da auch sie keine völlige Klarheit in das Geschehen haben bringen können, zu weiterer Mythenbildung angeregt. In diesem Sinne setzte auch H. A. Stoll in seinem *Tod in Triest, Leben, Taten und Wunder J. J. Winckelmanns* betitelten, 1968 geschriebenen Roman – immerhin auf gut dokumentierter Grundlage – eine literarische Tradition fort (3. Auflage 1973!). B. Böschstein verfolgt in seinem Beitrag *Apoll und seine Schatten* die Spuren Winckelmanns in der deutschen Dichtung der beiden Jahrhunderten.

Im Gegensatz zu der dichterischen Ausschmückung seines Lebens sind offenbar die Darstellungen der bildenden Kunst seltener und weniger inspiriert. Grabmäler und Denkmäler halten sich im Rahmen des klassizistischen oder realistischen Denkmalkults. Im Zusammenhang der Legendenbildung ist vielleicht eher ein Mißverständnis für die mythenhafte Verehrung des Gelehrten kennzeichnend. Das Gemälde des französischen Malers J. S. Berthélemy aus dem Jahre 1781 galt bis in unser Jahrhundert hinein als Darstellung der *Apotheose Winckelmanns* (Abb. s. S. 5). Diese Bilddeutung ist eine charakteristische Erfindung des 19. Jahrhunderts, nachdem das komplizierte Thema: *Apollo befiehlt dem Schlaf und dem Tod, Sarpedon nach Lykien zu bringen*, in Vergessenheit geraten war<sup>1</sup>.

Von überragenderer Bedeutung war die Wirkung von Winckelmanns Schriften. Hier muß unterschieden werden zwischen seinem Einfluß auf die Kultur des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, wo er einer der entscheidenden Anreger des Klassizismus – der Stilbezeichnung der Kunsthistoriker – bzw. der deutschen Klassik – so die Nomenklatur der Literaturwissenschaft – wurde, und andererseits seiner Geltung als Begründer der Fächer Archäologie und Kunstgeschichte. In beiden Bereichen haben sich die Nutznießer seines Werkes weit von ihm entfernt. Die beiden jüngst von Hinrich Seeba sehr deutlich unterschiedenen Rezeptionsstränge, ästhetisch-idealistisch auf der einen und historisch-kritisch auf der anderen Seite, nehmen ihn gleichermaßen in Anspruch, ohne sich besonderer Genau-

igkeit in der Interpretation seiner Werke zu befeißigen. Dabei ist Winckelmann keineswegs nur verehrt worden<sup>2</sup>.

Jede Epoche begründet ihr Urteil über eine historisch Größe von eigenem Standpunkt aus neu. Selten jedoch ist in der deutschen Geistesgeschichte ein Gelehrter, wie Winckelmann, erst zum Helden und dann zum erbitterten Gegner, erst zum Märtyrer und dann zum versponnenen, weltfremden Träumer stilisiert worden. Man hat sich seiner bedient, sowohl seiner Schriften wie seines tragischen Schicksals. Und dies nur in seltenen Fällen, um aufzuklären, nachzuvollziehen, zu verstehen und zu würdigen. Sein Werk war dem Zugriff späterer ideologischer Stellungnahmen ausgesetzt. Die Suche nach der geistigen Leistung wurde nicht aus dem Studium der Quellen und der Deutung der Schriften unternommen, sondern die zum Schlagwort reduzierte und aus dem Zusammenhang gerissene »Edle Einfalt und stille Größe«, die R. Brandt in dem von Winckelmann gewollten Kontext interpretiert, sowie der tragische Tod genügten, eine legendenhafte, in sich notwendigerweise widersprüchliche Nachwirkung am Leben zu halten. Er wurde zwar weiterhin als Anreger, Begründer, Ahnherr und Vorbild geisteswissenschaftlicher Disziplinen anerkannt; seine wissenschaftliche Leistung wurde jedoch rasch als in den Ergebnissen überholt und nicht mehr des Nachdenkens würdig empfunden.

Winckelmanns Schriften, die noch zu seinen Lebzeiten in mehrere Sprachen übersetzt wurden, waren – für einen deutschen Autor damals ungewöhnlich – ein literarischer Erfolg in ganz Europa. Sonst eher eine Domäne französischer Schriftsteller, übte nun in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Deutscher einen erheblichen Einfluß auf das kulturelle Leben und Denken der Epoche aus. Winckelmann hatte Anteil am »Wandel der Wissenschaftsauffassung«, über den W. Lepenies in diesem Band handelt. Die spontane und begeisterte Aufnahme seiner Schriften läßt sich, wie M. Baeumer und N. Miller ausführen, durch die auf eine geistige Erneuerung ausgerichtete kulturelle und politische Situation verstehen, für die er plötzlich – und vielleicht sogar seinerseits unerwartet – als Sprachrohr angesehen wurde. Die *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* haben jedoch im Jahre 1755 nicht ausschließlich ihrer neuartigen Ideen wegen die Gemüter erregt, zumal andere, vor allem die von ihm sicherlich viel gelesenen Franzosen, ähnliche Aussagen gemacht hatten. Auch waren die von Gottsched, Nicolai und Klopstock verfaßten Rezensionen eher höflich bis wohlwollend, keineswegs jedoch überschwenglich positiv, so daß sich Winckelmann zu einer fingierten eigenen Besprechung seiner Schrift entschloß.

Zweifellos hat zu dem großen Erfolg in Deutschland der Umstand beigetragen, daß Winckelmann nicht die französische oder lateinische, sondern die deutsche Sprache für seine Abhandlung wählte. Nicolai hob daher den Stil Winckelmanns hervor: »Die Schreibart des Herrn Verfassers ist lebhaft und angenehm, und von edlem Geschmack als seine Beurtheilung über die Werke der schönen Künste; wir wissen keine deutsche Schrift, die in dieser Schreibart abgefaßt wäre . . . Der Ausdruck ist nachdrucksvoll und körnigt; man wird niemals ein Wort finden, welches unnöthig wäre: doch können wir nicht verschweigen, daß er aus allzugroßer Kürze



Jean-Simon Berthélemy: Apollon und Sarpedon, 1781  
(Langres, Musée Saint-Didier)

zuweilen etwas dunkel wird; auch wird man einige kleine grammatikalische Unrichtigkeiten bemerken.«<sup>3</sup> Mit dem Lob von Winckelmanns Sprache sollte sich sehr bald ein patriotischer Stolz auf den international angesehenen Deutschen verbinden. Goethe hat demgegenüber Stoff und Form des Erstlingswerks später als »dergestalt barock und wunderlich, daß man ihnen wohl vergebens durchaus einen Sinn abzugewinnen suchen möchte«, bezeichnet<sup>4</sup>. Bereits damals bahnte sich eine Rezeptionsgeschichte neben den Fachleuten an; er wurde der bedeutende Anreger; er wurde gelobt und gepriesen, aber auch mißverstanden und abgelehnt.

Es ist bekannt, das Goethe an der Winckelmann-Verehrung einen besonderen und folgenreichen Anteil hatte. Goethe benannte die »Idee einer Geschichte der Kunst« als die Tat eines »neuen Kolumbus«, der »ein lange geahndetes, gedeutetes und besprochenes, ja man kann sagen ein früher schon gekanntes und wieder verlorne Land« entdeckte<sup>5</sup>.

Bereits seine Zeitgenossen und seine unmittelbaren Nachfahren haben in seinem Werk lesen wollen, was sie schon wußten. Und sie meinten, es wäre der ganze Winckelmann. Sie haben sich durch eine Gelehrten bestätigt gefühlt. Seine Gelehrsamkeit konnte jedoch nur von wenigen ausführlich auf eine kritische Probe gestellt werden. Wie sollte das anders sein; kaum jemand war fähig, wie Heyne etwa – Herder nicht, Lessing nicht und gar nicht Goethe –, das von ihm in manischer Besessenheit gesammelte, gelesene, besichtigte und aus dem Augenschein heraus beschriebene Material als ebenbürtiger Fachmann zu beurteilen. Wenn sie spürten, daß hier wissenschaftliches, methodisches Neuland erschlossen wurde, so galt dem doch kaum das Hauptaugenmerk. Vielmehr behandelt das erste Kapitel der Winckelmann-Rezeption die Begründung des humanistischen Bildungsideals des deutschen Idealismus, wie es in unseren Gymnasien – wenn auch nur noch schwach – bis heute nachwirkt.

Keiner hat gründlicher diese Winckelmann-Wirkung propagiert und dies auch treffender zum Ausdruck gebracht als Goethe. Zwar verkennt er die fachliche Leistung nicht, doch kommt er immer wieder auf den Punkt, daß »seine Werke, verbunden mit den Briefen, eine Lebensdarstellung, ein Leben selbst« seien. »Sie veranlassen zu Hoffnungen, zu Wünschen, zu Ahnungen; wie man daran bessern will, so sieht man, daß man sich selbst zu bessern hätte.«<sup>6</sup> Winckelmann erscheint als ein moralisches Vorbild. An ihm kann man lernen, sich selbst und seine wahre Bestimmung zu erfahren. Zu Recht konnte daher gesagt werden, daß Winckelmann durch Goethe zum Zeugen der eigenen Kunstauffassung aufgerufen wurde, und insofern Goethes Abhandlung zur »Bekanntnisschrift« geriet (H. von Einem).

Beinahe gleichzeitig traten jedoch auch die Winckelmann-Gegner auf den Plan. Der Maler und Kunsttheoretiker Johann Heinrich Füssli, obwohl ebenfalls davon überzeugt, daß »die Griechen die Kunst auf eine Höhe, welcher keine nachfolgende Zeit oder Rasse je gleich- oder auch nur nahekommen konnten«, urteilte verbittert: »Winckelmann mästete sich an den Brocken, die von Mengs' Tisch fie-

len . . . Er steigerte sich in frigide Phantastereien und platonische Schönheitsträume . . . Ihm dankt Deutschland die Fesseln seiner Künstler und die engen Grenzen ihrer Ziele; von ihm haben sie gelernt, die Mittel für den Zweck zu nehmen und in einer hoffnungslosen Jagd nach dem, was sie Schönheit nennen, zu verlieren, was Schönheit allein interessant machen kann: Ausdruck und Geist.«<sup>7</sup>

Schon war das Denkmal vom Podest gestürzt. Und die Romantiker wandten sich gegen die mit Berufung auf Winckelmann vorgestellten Ideale. Für Friedrich Schlegel war die Antike ein Gegenbild zur Moderne, »nicht aber ein Vorbild, das noch nachgeahmt werden könnte«<sup>8</sup>. Wenn aber das subjektive Empfinden als Maßstab an die Stelle der Nachahmung des idealen Vorbildes trat, so konnten sich die Gegner des klassischen Idealismus ihrerseits auch auf Winckelmann berufen. In seiner Behandlung der antiken Meisterwerke hatte er auf neue Weise die ästhetische Erfahrung vor dem Kunstwerk mit dem Versuch verbunden, die Monumente in ihren historischen Kontext einzuordnen. Wenn der romantische Historismus die Unwiederholbarkeit der antiken Vorbilder feststellte, weil sein Geschichtsverständnis nicht die Pflege eines Ideals beinhaltete, sondern die Suche nach den jeweiligen Gegebenheiten zum Ziel nahm, so konnte auch er Winckelmann zu seinen Ahnen rechnen. Denn in der Vorrede der *Geschichte der Kunst des Altertums* hatte er geschrieben: »Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist, beweisen.«<sup>9</sup> Je nachdem, ob man den ersten oder den zweiten Teil der *Geschichte der Kunst des Altertums* als den entscheidenden ansah, konnte dieses Werk dem Idealismus der Klassik oder dem Historismus der Romantik als Anregung dienen. Klassizistische Idealisierung und historistisches Geschichtsverständnis waren zwei Pole, die im Gegensatz zu stehen schienen. Für beide Perspektiven hatte Winckelmann jedoch Vorarbeit geleistet.

Hier läßt sich der zweite Aspekt der Nachwirkung von Winckelmanns Werk anschließen. Indem vor allem in der *Geschichte der Kunst des Altertums* die Frage nach den Gründen für die Entwicklung der Kunst behandelt und eine Systematik des historischen Prozesses gegeben wird, vermittelte er dem 19. Jahrhundert die Grundlagen geisteswissenschaftlicher Disziplinen. Dies wurde ihm jedoch keineswegs grundsätzlich gedankt. Die entstandenen Fächer Archäologie und Kunstgeschichte erweiterten im 19. Jahrhundert schnell Kenntnis und Methoden und entdeckten die Fehler und Irrtümer, die sich in den Schriften des Gelehrten befanden. Für diese Disziplinen war Winckelmann bald nurmehr ein Vorläufer, dessen Forschungsergebnisse vernachlässigt werden konnten. Sein Name findet sich allein noch in den Überblicken, die sich mit der Geschichte der entsprechenden Fächer beschäftigen.

Gegenstand der Archäologie und Kunstgeschichte sind die Werke der Architektur und bildenden Kunst der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit. Bei der Behandlung ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer Deutung ist scheinbar der Blick

auf die Aussagen früherer Interpreten entbehrlich, wenn sie einmal als sachlich unzutreffend erkannt worden sind. Allerdings entspricht dies einem Fortschrittsdenken, das uns heute immer fragwürdiger geworden ist. Wir erleben, wie sich in den Naturwissenschaften und in der modernen Technologie die Erfahrung einstellt, daß das Machbare nicht wünschenswert ist. Wir verspüren stärker als früher das Bedürfnis, die Konsequenzen der Entdeckungen zu bedenken.

Auf ähnliche Weise ist im Bereich der Geisteswissenschaften die Rezeptionsgeschichte Gegenstand der Forschung geworden und hat zu der Einsicht geführt, daß das Winckelmann-Bild außerordentlich divergierende Züge aufweist. So ist trotz Herders früher Betonung des neuen Geschichtsverständnisses von Winckelmann die ästhetisch-ideale Kunstbetrachtung meist als seine Hauptleistung betrachtet worden. Noch Friedrich Meinecke hat ihm, Justi folgend, eine »anti-historische Gesinnung« bescheinigt und seine Kunstgeschichte als »Seitenstück zu einer dogmatisch gebundenen Kirchengeschichte« angesehen<sup>10</sup>. Hinrich Seeba hat diese Vorstellung kürzlich überzeugend revidiert.

Aus dieser Perspektive – um nur eine Fragestellung herauszugreifen – wird deutlich, wie die von Winckelmann eingeführte ästhetische Kunstbetrachtung bis in unser Jahrhundert lebendig blieb. Bei allem Fortschritt historischer Erkundungen, archäologischer Ausgrabungen, ikonographischer Aufschlüsselung, struktureller oder gar semiotischer Analyse war das ästhetische Kunsterlebnis als Fortführung der von Winckelmann praktizierten Kunstbetrachtung für Archäologie und Kunstgeschichte charakteristisch. Winckelmann wirkte weiter, ohne daß man sich auf ihn direkt berufen hätte. Selbst ein so konsequenter Kulturhistoriker wie Jacob Burckhardt konnte – jedenfalls in seinen frühen Schriften – dem nicht entweichen. Himmelmann hat sehr zu Recht auf eine Passage im Cicerone hingewiesen, wo Winckelmans Begeisterung auch Burckhardt vor dem Apoll von Belvedere mitzureißen scheint: »... das wahre Kennzeichen des Apoll ist eine Idealform, welche von jeder Spur einer Befangenheit, eines Bedürfnisses vollkommen rein ist und nicht bloß zwischen dem gymnastischen Hermes und dem weichen Dionysos, sondern zwischen allen Göttergestalten die höchste Mitte hält. Schlanke Körperformen, mit soviel Andeutung von Kraft, als die jedesmalige Bewegung verlangt. . . Züge von erhabener Schönheit und Klarheit.«<sup>11</sup> Die Begeisterung für die ideale Form läßt sich bis in das 20. Jahrhundert in der Fachliteratur verfolgen. Sie bleibt auch nicht etwa auf das Erlebnis vor antiken Skulpturen beschränkt, sondern läßt sich bei Wölfflin auch in seiner Analyse von Dürers – freilich von antiker Skulptur inspiriertem – Kupferstich *Adam und Eva* belegen: »Aber weder die Form noch die Bewegung des Körpers erschöpft die Bedeutung des Blattes. Ja, das sind nur die vergänglichen Werte, das eigentlich Wichtige, das, was das Werk zu einem Knotenpunkt in der Kunstgeschichte Deutschlands macht, ist der neue Begriff von bildnerischer Klarheit, der hier zugrunde gelegt ist. . . eine Darstellung, die erschöpfend sein will. . . so, daß der Körper seine Form vollkommen offenbaren muß.«<sup>12</sup> Wölfflins Analyse ist ein Nachklang der Winckelmannschen Begeisterung, und auch bei ihm ist das »Vollkommene der Form« höchster Maßstab der Bewunderung.

Die neuere Kunstgeschichte folgt anderen Vorbildern. In Warburgs und Panofskys wegweisenden Forschungen wurde das In-Worte-Fassen ästhetischer Wahrnehmungen vor den Werken nicht als zentrale Aufgabe gesehen. In Panofskys in Englisch geschriebener Dürerbiographie ist Wölfflins Passage zu zwei Worten reduziert: »Superbly modelled«<sup>13</sup>.

Die neuen ikonologischen und soziologischen Fragestellungen haben die ästhetischen Analysen weitgehend zurückgedrängt. Insofern ist Winckelmann in diesen Fächern gegenwärtig kein Vorbild. Die Beiträge von A. Borbein, A. Demandt und H. v. Einem belegen, wie unterschiedlich wissenschaftliche Leistung, Rezeptionsgeschichte und Nachwirkung Winckelmanns in Archäologie, Alter Geschichte und Kunstgeschichte eingeschätzt werden können.

Dennoch bleiben die von Winckelmann vorgezeichneten Aufgaben der ästhetischen Analyse und der historischen Darstellung der Zusammenhänge entscheidende Ziele der Forschung. Seine Schriften behalten daher für eine Rückbesinnung weiterhin ihren hohen Rang.

### Anmerkungen

1. Vgl. hierzu: N. Volle: *Jean-Simon Berthélemy, 1743–1811, Peintre d'histoire*. Paris 1979, S. 85, Nr. 58.

2. H. C. Seeba: »Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines »unhistorischen« Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 56, Spt. 1982, Sonderheft *Kultur, Geschichte und Verstehen*, S. 168–201.

3. F. Nicolai, *Bibliothek der schönen Wissenschaft* Bd. 1, 1757, S. 332 ff. Vgl. auch E. W. Schulz: »Winckelmanns Schreibart«, in: *Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag*. Heidelberg 1981, S. 235.

4. J. W. von Goethe: *Winckelmann*. In: *Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, S. 107.

5. Ebd., S. 110.

6. Ebd., S. 118.

7. J. Knowles: *The Life and Writings of Henry Fuseli*. London 1831, Bd. III, S. 13. Hier zitiert nach *Johann Heinrich Füssli, 1741–1825, Ausstellungskatalog*, *Hamburger Kunsthalle* 1974, S. 37–38.

8. P. Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Frankfurt a. M. 1976, S. 126.

9. J. J. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt 1972, S. 10.

10. C. Justi: *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*. Bde. 1–3, Leipzig 1866–72. Hier Bd. 3, S. 139; F. Meinecke: *Die Entstehung des Historismus*. München 1946, S. 317.

11. N. Himmelmann: *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kunst*. Berlin 1976; J. Burckhardt: *Der Cicerone*. Stuttgart o. J. (Nachdruck der Urausgabe), S. 420.

12. H. Wölfflin: *Die Kunst Albrecht Dürers*. München 1920, S. 114.

13. E. Panofsky: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, N. J., 1955, S. 87.

## Reinhard Brandt (Marburg)

» . . . ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe«

»Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winkelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck«, schreibt Lessing in seinem *Laokoon*<sup>1</sup> (1766), und seitdem ist über diese klassische Bestimmung der griechischen Kunst in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* so viel Bedeutendes geschrieben und gesagt worden, daß niemand etwas Neues zu diesem Thema erwarten wird. Es soll auch im folgenden nichts Eigenes und Neues gebracht werden, sondern es wird nur aufmerksam gemacht auf etwas, das Winckelmann in seiner Schrift selbst sagt.

Wendet man sich dem Winckelmannschen Text zu, so wird man zunächst feststellen, daß der eingangs zitierte Passus von Lessing die ursprüngliche Fassung nicht genau wiedergibt; bei der Untersuchung der Differenz der Lessingschen und Winckelmannschen Formulierung läßt sich ein formales Strukturmoment freilegen, das den Leser zu wesentlichen inhaltlichen Aussagen der Winckelmannschen Schrift führt. Hiermit beschäftigt sich Teil I der folgenden Ausführungen; in Teil II wird auf eine – bisher ebenfalls nicht in die Interpretation einbezogene – Textvorlage Winckelmanns eingegangen, die er selbst durch Zitate deutlich markiert. In Teil III soll auf der Basis der beiden vorhergehenden Punkte eine Beobachtung zur Konzeption des Kunstwerks bei Winckelmann und in der Tradition der Ästhetik unterbreitet werden.

I. Der oben zitierte Text lautet beim Autor selbst: »Das allgemeine vorzügliche Kernzeichen der Griechischen Meisterstücke ist *endlich* eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck« (43, 4–6). Warum »endlich«? Endlich, denique oder postremo, gliedert die Darlegung; es wird eine bestimmte Anzahl zunächst gleichwertiger Teile der Schrift hier durch ein letztes Stück ergänzt<sup>2</sup>. Mit der Nennung des »endlich« stellt der Autor dem Leser die Aufgabe, sich die Struktur des Vorhergehenden noch einmal zu vergegenwärtigen. Dieser Regieanweisung läßt sich folgen, ohne daß man den Gedanken als solchen verstanden hat – im Gegenteil, der Leser erwirbt durch die Lösung dieser Aufgabe erst ein Mittel, sich mit den Überlegungen, wie sie in der Schrift niedergelegt sind, vertraut zu machen und dadurch der Gefahr zu entgehen, eigene Gedanken in die Schrift hineinzulesen und für Überlegungen Winckelmanns zu halten.

Geht man dem Strukturverweis nach, so stößt man ohne Mühe auf Formulierungen, die offensichtlich der gleichen primären Orientierung dienen und in das Schema passen, das im »denique« vorgezeichnet ist: »Unter dem Wort Drapperie begreift man alles, was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und

von gebrochenen Gewändern lehret. Diese Wissenschaft ist nach der schönen Natur, und nach dem edlen Contour, der dritte Vorzug der Werke des Alterthums« (42, 6–9). Und dann: »Nach dem Studio der schönen Natur, des Contours, der Drapperie, und der edlen Einfalt und stillen Größe in den Wercken Griechischer Meister, wäre die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten ein nöthiges Augenmerck der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu sein« (47, 12–16). Mit diesem Kapitel über die Arbeitsweise der Griechen schließt der Hauptteil der Schrift, es folgt ein Anhang über die Allegorie (57 ff.). Die Erörterung der »Art zu arbeiten« der griechischen Meister, Punkt 5 also, bildet einen qualitativ neuen Gesichtspunkt gegenüber den vorhergehenden Momenten; das »endlich« markiert eine letzte Komponente in einem zusammengehörigen Komplex aus vier Stücken.

Die formale Anlage der Überlegungen ist also eindeutig und klar: Winckelmann handelt zuerst von der schönen Natur der Griechen, wenigstens an zwei Stellen wird mit dieser Formulierung der erste Abschnitt charakterisiert; sodann folgen zwei Teilstücke über Kontur und Draperie, in beiden wird die äußere Gestalt der Figuren behandelt, und viertens folgt dann – denique – das Merkmal der edlen Einfalt und stillen Größe. Es ist nicht gut zu bezweifeln, daß Winckelmann die dargestellte Artikulation des Stoffes für verbindlich erklärt; sie ist die einzige vom Autor in der Schrift selbst autorisierte Anlage.

Hiermit wird nicht geleugnet, daß es Tendenzen in der Schrift gibt, die der aufgezeigten Strukturierung entgegenarbeiten. Löst man sich von ihr und geht dem Gedanken im einzelnen nach, so wird schnell deutlich, daß sich der Stoff nur mühsam der aufgezeigten Direktive des Autors beugt.

Der gute Geschmack wird aus der Quelle der Alten geschöpft, dies ist die These, die im Exordium der Schrift (29–30, 34) aufgestellt und veranschaulicht wird. Sodann wird vom schönen Körper der Griechen im Hinblick auf Natur und Übung gehandelt (30, 35–32, 2); der schöne Körper zeigt sich auch im Gewand (32, 3–10); den nächsten Abschnitt kann man mit »Kultur des schönen Körpers« überschreiben (32, 11–33, 11); es folgt die freie Darstellung des schönen Körpers (33, 12–34, 27) mit einem Interludium über die seelische Belebung (33, 32–37). Bewogen durch die Eindrücke des Schönen gelangten die Griechen zur Idealisierung der Natur (34, 28–35, 37). Die Nachahmung der Griechen verdient den Vorzug vor der Nachahmung der heutigen Natur (36, 1–39, 7). Die Darstellung des Konturs, der sich auch bei bekleideten Figuren zeigt (39, 8–42, 5); die Draperie (42, 6–43, 3) und, endlich, die edle Einfalt und stille Größe (43, 4–47, 12). Die von Winckelmann angegebene Struktur ist also durchaus nicht das völlig beherrschende Prinzip der Gedankenfolge, wie sie im Text wirklich vorliegt; dies wird einer der Gründe sein, warum Winckelmann später von der eigenen Gliederung abweichend schreibt: »Meine Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst betreffen vier Hauptpuncte. I. Von der vollkommenen Natur der Griechen. II. Von dem Vorzug ihrer Werke. III. Von der Nachahmung derselben. IIII. Von der Griechen ihrer Art zu denken in Werken der Kunst, sonderlich von der Allegorie« (99, 9–13). Winckelmann will hier zwar nur die Hauptpunkte

angeben und braucht sich dabei nicht an die Abfolge in der Schrift selbst zu binden, aber es ist offenbar zugleich eine Gliederung intendiert – die Natur der Griechen steht zu Recht am Anfang, die Allegorie am Ende, dazwischen wird vom Vorzug der griechischen Werke und ihrer Nachahmung gehandelt. In einer dritten Tabelle zur gleichen Schrift wird der Gesichtspunkt der ursprünglichen Gliederung noch stärker verlassen; in einem Brief an Berendis vom 4. Juni 1755 heißt es: »Der *Werth* der Schrift bestehet vornehmlich: 1) In der zuerst aufs Höchste getriebenen Wahrscheinlichkeit von der Vorzüglichkeit der Natur unter den Griechen. 2) Die Wiederlegung des Bernini. 3) Die zuerst ins Licht gesetzte Vorzüglichkeit der Antiquen und des Raphaels, den noch niemand bisher gekannt hat. 4) Die Bekanntmachung unseres Schatzes von Antiquen. 5) Der neue Weg in Marmor zu arbeiten.«<sup>3</sup> Wir brauchen diese Differenzen und Schwankungen in der Winckelmannschen Selbstdarstellung nicht zu berücksichtigen, wenn wir die völlig eindeutige ursprüngliche Gliederung zur Interpretation heranziehen.

Wir kehren hiermit zu der vom Autor in der Schrift selbst gegebenen Disposition des Gedankens zurück.

Handelt es sich bei den vier Teilen um eine nur additive Folge oder um eine architektonisch notwendige, in der also die einzelnen Glieder ihren Ort nicht vertauschen können? Wenn das letztere der Fall ist, so gibt die Reihenfolge zugleich Auskunft über eine für den Inhalt der Schrift wichtige Begründungsstruktur.

Man wird versuchen, die Frage nach dem additiven oder syntaktischen Verhältnis der vier von Winckelmann herausgestellten Teile des Hauptgedankens wieder möglichst äußerlich zu beantworten, um die Interpretation nicht durch Prämissen zu belasten, die strittig sein könnten.

Am einfachsten und eindeutigsten ist das Verhältnis von II und III: Der Kontur, der Umriß der nackten Gestalt, ist Voraussetzung für die Gestaltung der Draperie; das Studium des nackten Körpers geht dem der künstlichen Verhüllung voraus. Zugleich ist der ideale Kontur wesentlich an Natur- und Kulturbedingungen Griechenlands geknüpft, während die Draperie stärkere Variationsmöglichkeiten bietet und eher zur Disposition steht (38, 35; 42, 16–20); II steht also I näher als III. Die Abfolge II und III ist, wie sich zeigt, durch die Sache selbst determiniert und kann nicht umgekehrt werden. Wie aber steht es mit I und IV?

Um diese Frage zu beantworten, bedarf es zunächst einer Analyse von Teil I. Winckelmann beginnt mit den Vor-Gaben der Natur bei den Griechen. Das Klima ermöglicht es, sich nackt im Freien zu bewegen; der junge Spartaner, »der in der Kindheit niemahls in Windeln eingeschrenckt gewesen, der von dem siebenden Jahre an auf der Erde geschlafen« (31, 3–5), ist in der Ausbildung seines Körpers jedem Menschen überlegen, der in den Nebelregionen nördlich der Alpen aufwächst. Die Griechen setzten fort, was die Natur mit ihnen begann, sie erwarben gleichsam durch die eigene Tat, was die Natur ihnen in freundlicher Gabe geschenkt hat. Sie übten ihren Körper und schufen politische Verhältnisse, die ihnen die Gymnastik mit nackten Körpern und deren Beobachtung durch die Künstler ermöglichten.

Der nächste Schritt in der natürlichen Genese der vollkommenen Kunst ist die

Bildung der idealen Schönheit. »Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlassten die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Theile als gantzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben solten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur« (34, 28–33).

Die Griechen folgen der Natur, ohne sie zu kopieren: Sie nehmen ihre Tendenzen auf und vollenden, was die Natur in ihren einzelnen Stücken beginnt. Aus den verstreuten (S. 37, 13; 37, 37) Gebilden natürlicher Schönheit wird ein Ideal geschaffen, das alle Natur übertrifft und doch nichts anderes als natürlich ist. Das Ideal der Schönheit ist ein Werk des Verstandes – »wie sie (die Natur) es verlangt« (39, 7). Im Vollkommenen des Ideals ist die Natur sie selbst; wird sie nicht durch den Verstand synthetisch zur Einheit gebracht, sondern realistisch abgebildet, wie man sie findet, zerfällt sie in viele mögliche Anschauungen, wie die Neueren es zeigen (37–39). Die Einheit des Verstandes ist die Einheit der Natur, sie ist ihr Inbegriff, in der die Natur sich über sich selbst erhebt und zu sich kommt. Der Realist oder Naturalist dagegen gelangt nicht zur Natur, sondern nur zu dem Teilaspekt, in dem er sie nach eigener Willkür begreifen möchte.

Man versteht, warum Winckelmann im Teil I vom Ideal handelt, den Abschnitt jedoch, wie wir sahen, wiederholt mit dem Begriff der »schönen Natur« charakterisiert. Das Ideal *ist* die schöne Natur.

Wie ist das Ideal der schönen Natur dem Künstler gegenwärtig? Die Antwort kann nur lauten: als ideal-schöner Umriss, als disegno oder Kontur. Der Künstler verfügt in seinem Verstand und seiner Einbildungskraft über die gattungsbestimmende Form, das eidos, gemäß dem die Natur selbst ihre einzelnen, vielfältigen Variationen unterworfenen Produkte gestaltet. Das Ideal ist die anschauliche Schönheits-Form sowohl der natura naturans wie auch der bildenden Kunst – die Farbe, das Material sind nur sekundäre Elemente der jeweils realen Produkte, die dem Ideal um so näher kommen, je stärker sie von den partikular-materiellen Momenten abstrahieren.

Winckelmann steht hier in einer platonisierenden Kunsttheorie-Tradition. »La ragione poi, perchè l'arte imiti la natura è, perchè il Disegno interno artificiale e l'arte istessa si muovono ad operare nella produzione delle cose artificiali al modo, che opera la Natura istessa . . .«, lautet ein herausgegriffener Satz bei Zuccari, der die kunsttheoretische Tradition Winckelmanns beleuchtet<sup>4</sup>.

Kehren wir zurück zur Struktur der Schrift von 1755: In den Teilen II und III wird die Formbestimmtheit der idealen Natur zugrundegelegt und unter dem Titel von Kontur und zugefügter Draperie behandelt.

Ist nicht hiermit die Kennzeichnung der griechischen Kunst zu ihrem Ende gekommen, so daß jetzt übergegangen werden kann zu den technischen oder, wie Winckelmann sagt, den mechanischen Problemen der Arbeitsweise? Ist das Gebiet der Plastik (und Malerei) nicht vollständig erfaßt?

Die bisherigen Bestimmungen können im Prinzip (nicht in den Detailausführungen vom griechischen Klima und griechischer Kultur) noch auf Naturwesen

überhaupt bezogen werden, Winckelmann spricht jedoch nur von der menschlichen Gestalt, und diese Einschränkung ist bisher nicht begründet worden. Im vierten, letzten Moment muß eine ästhetische Funktion erscheinen, die bei keiner andern Form als der menschlichen möglich ist.

Das vierte Kennzeichen der griechischen Kunst bringt das erwartete novum. Wurde die Natur zuvor in ihrer Ursprungsgestalt nachgebildet, so eröffnet sich jetzt eine jeder Natur überlegene Dimension: Die Seele oder der Geist des heroischen Menschen. Das über alle Natur erhabene Prinzip der Beseelung und eigenen Geistesstärke wird sichtbar im Antagonismus zwischen der bloßen Natur und dem Prinzip der Einfalt und Größe. Die Natur versucht den Menschen zu vernichten, sie kann dies jedoch nur als physische Natur – die Seele erreicht sie nicht mit ihrer Gewalt. Der Mensch ist als Naturwesen den Leiden und Leidenschaften unterworfen, aber seine Seele kann im Kampf, in dem er unterliegt, siegreich hervortreten. Dies ist das Thema des vierten Moments der Kunstbestimmung, bei dem Laokoon als Paradigma dient.

Die »große und gesetzte Seele« für sich befindet sich im Stande der Ruhe; sie ist durch keine physischen Bewegungen zu erschüttern, so wenig wie die Tiefe des Meeres durch oberflächliche Stürme in Unruhe gerät. Der Künstler nun hat zwei Möglichkeiten, die Seelengröße auszudrücken: Er kann die sublimen Seelenhaltung für sich darstellen, aber sie wird kenntlicher und bezeichnender, wie Winckelmann sagt (44, 4), wenn sie im Kampf mit den menschlichen Leiden und Leidenschaften steht. In diesem zweiten Fall erscheint die Ruhe als Ruhe des dynamischen Kontrastes, die Seelengröße zeigt sich dem Betrachter, obwohl – und weil nur – die Oberfläche der Gestalt zum Ort der heftigsten Leiden wird; die Seele muß in ihrer Ruhe und zugleich wirksam, in ihrer Tiefe und zugleich sichtbar erscheinen. Der Künstler des Laokoon bewältigt diese Aufgabe unter anderem dadurch, daß er den Heros im Schmerz seufzen, nicht schreien läßt, wie es natürlich wäre. Im Schrei unterliegt die Seele der Naturgewalt und beugt sich dem Schmerz, den der Körper erleidet.

»Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe« – wessen? Nach den Ausführungen zum Laokoon muß die Antwort auf diese Frage eindeutig lauten: des dargestellten Menschen, des Helden; seine Seelengröße wird im Werk dadurch kenntlich gemacht, zum Ausdruck gebracht, daß sie im Agon mit den Leiden oder Leidenschaften dargestellt wird. Das heißt also: nicht das Meisterwerk selbst, nicht die Skulptur ist als solche durch edle Einfalt und stille Größe gekennzeichnet, sondern der Heros, den sie – mit dem Mittel der kennzeichnenden extremen Leiden, in der Bewegung also – darstellt. Unter dem Titel des Konturs und der Draperie läßt sich eine strikte Identität des Schönen mit der Plastik oder dem Bilde selbst bewahren: der Kontur ist der Umriß der Statue oder der dargestellten menschlichen Gestalt, die Bekleidung ist das plastische oder gemalte Gewand. Es gibt keine Differenz zwischen dem Gegenstand und dem, was der Gegenstand darstellt. Erst jetzt tritt diese Differenz auf: im Stein wird etwas dargestellt, was der Stein selbst nicht ist, die Seele des Helden.