

Empfohlene Zitierweise:

Naumer, Sabine: Monumenti antichi inediti. Johann Joachim Winckelmanns großes italienisches Werk, in: ART-Dok. Publikationsplattform Kunstgeschichte, 2008. URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/521/>

Bitte geben Sie beim Zitieren dieser Publikation die exakte URL und das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse an.

„[...] denn ich habe nichts beßeres gemacht [...]“

Monumenti antichi inediti

Johann Joachim Winckelmanns großes italienisches Werk

Sabine Naumer

Magisterarbeit

Kassel

2000

Die vorliegende Magisterarbeit wurde im September 2000 in der Kunsthochschule Kassel, Fachbereich 20 der Universität Gesamthochschule Kassel vorgelegt.

Prüfer: Prof. Dr. Berthold Hinz

Dr. des. Harald Wolter-von dem Knesebeck

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Quellenlage und Forschungsstand	6
3. Entstehung der Monumenti inediti	8
4. Italienisch als Sprache der Monumenti inediti	18
5. Beschreibung der Monumenti inediti	23
6. Aufbau und Inhalt der Monumenti inediti	28
6.1 Widmungsvorrede	28
6.2 Indicazione de' rami frapposti nell'opera	29
6.3 Prefazione	29
6.4 Trattato preliminare dell'arte del disegno degli antichi popoli	30
6.5 Monumenti antichi inediti	32
6.6 Register	34
6.7 Ergebnis der Beschreibung und Inhaltsdarstellung der Monumenti inediti	34
7. Winckelmanns Intention hinsichtlich der Monumenti inediti	35
8. Winckelmanns hermeneutische Methode	38
9. Die Kupfertafeln in den Monumenti inediti	45
9.1 Die künstlerische Qualität der Kupfertafeln	45
9.2 „Suchet die edle Einfachheit in den Umrissen [...]“	60
9.3 Die Originaltreue der Kupfertafeln	63
10. Inhaltsverzeichnis und Register	71
11. Historische und persönliche Voraussetzungen für die Monumenti inediti	72
11.1 Vorläufer der hermeneutischen Methode Winckelmanns	73
11.2 Das Verhältnis der Monumenti inediti zum Gesamtwerk Winckelmanns	82
12. Winckelmanns Selbsteinschätzung zu den Monumenti inediti	86
13. Bewertung der Monumenti inediti durch Winckelmanns Zeitgenossen und die Nachwelt	88
14. Auswirkungen der Monumenti inediti	97
14.1 Auswirkungen auf Wissenschaft und Lehre	97
14.2 Die Monumenti inediti als Vorbild der ersten archäologischen Zeitschriften	104
14.3 Auswirkungen der Monumenti inediti auf die Kunst	106
15. Ergebnis	110
Literatur	112
I. Ausgaben und Übersetzungen der Monumenti inediti	112
II. Ankündigungen der Monumenti inediti	113
III. Rezensionen der Monumenti inediti	113
IV. Quellen	115
V. Primärliteratur	117
VI. Sekundärliteratur	121
Abbildungsnachweis	130

„Ueber die *Monumenti inediti* kann ich nicht reden. Das Verdienst ihrer Gelehrsamkeit und Aufklärung ist allgemein bekannt und gewissermaasse unermäßlich. Man muste [müßte] seine Deutungen (denn die Grundsätze der Deutung sind auch in den Deutschen Schriften enthalten und von ihnen ist bisher geredet) diese Deutungen müßte man einzeln durchgehen; und wer kann, wer will das von uns fordern?“¹

Johann Gottfried Herder

1. Einleitung

Die 1767 erschienenen *Monumenti antichi inediti* waren die letzte, umfangreichste und aufwendigste Veröffentlichung Johann Joachim Winckelmanns (1717 - 1768).² Winckelmann, der als Begründer der Klassischen Archäologie und der neueren Kunstwissenschaft bezeichnet wird, sprach in seinen Briefen bezüglich der *Monumenti inediti* von seinem „großen italienischen Werk“³ und bezog das Adjektiv des Ausmaßes in diesem ‚Arbeitstitel‘ sicher nicht nur auf das Buchformat. Um so erstaunlicher ist es, daß die *Monumenti inediti* lange als unoriginellste Leistung Winckelmanns angesehen wurden⁴ und selbst bei Kunsthistorikern, Archäologen und Germanisten wenig bekannt und bearbeitet sind, obwohl sich die Wissenschaft in den letzten 200 Jahren mit den unterschiedlichsten Aspekten des Winckelmannschen Schaffens und insbesondere seiner Person bibliothekenfüllend auseinandergesetzt hat.

Das zweibändige Spätwerk - die einzige Veröffentlichung Winckelmanns in italienischer Sprache - enthält zum einen eine gekürzte Übersetzung und Bearbeitung seiner bahnbrechenden Arbeit, der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), zum ande-

¹ Herder: Denkmal Johann Winckelmann's, S. 58.

² Winckelmann, Giovanni: *Monumenti antichi inediti / spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*. Roma : a spese dell'autore, 1767 [Am Ende: Nella stamperia di Marco Pagliarini]. Eingesehen wurden für diese Arbeit die Exemplare der Murhard- und Landesbibliothek Kassel, der Fürstlich Waldeckischen Hofbibliothek in Arolsen und der Winckelmann-Bibliothek in Stendal. Zitiert wird das Werk im folgenden als MI, im Text wird der geläufige Kurztitel *Monumenti inediti* verwendet; ist dagegen nur der zweite Teil des Werkes gemeint, wird dieser mit dem vollständigen Titel *Monumenti antichi inediti* bezeichnet.

³ Vgl. etwa: Winckelmann: Briefe, II, S. 300, 329, 335, 339, 343, 366 u.ö.

⁴ Vgl.: Maek-Gérard, S. 51 u. Potts: Winckelmann, Johann Joachim, S. 241.

ren stellt Winckelmann, der 1763 vom Papst zum Prefetto delle Antichità di Roma ernannt worden war, hier 208 antike Denkmäler (*Monumenti*)⁵ unterschiedlichster Gattung und Herkunft in Bildern und umfangreichen, ikonologisch deutenden Erläuterungen vor. Winckelmann hat die beiden Folianten während seines Aufenthaltes in Rom in der Villa des Kardinal Albani (1692 - 1779) auf eigene Kosten und mit höchstem persönlichen Einsatz ohne Verlag produziert und vertrieben.

Wie bereits Herder festgestellt hat, ist es kaum möglich, alle ikonographischen Deutungen Winckelmans in den *Monumenti inediti* durchzugehen, und es soll auch nicht Ziel der vorliegenden Arbeit sein, die einzelnen Identifizierungen zu kommentieren. Von Interesse ist nicht das archäologische Detail, sondern vielmehr das methodisch-systematische Vorgehen Winckelmans, das Entschlüsseln seiner Absichten sowie der damit verbundene Stellenwert der Kupfertafeln innerhalb dieses Werkes. Kulturhistorisch aufschlußreich sind darüber hinaus die anhand der Briefe rekonstruierbaren Entstehungsbedingungen und Editionsprobleme eines solchen Stichwerkes im 18. Jahrhundert sowie die Frage, warum Winckelmann das zu untersuchende Werk in italienischer Sprache verfaßte. Um die wissenschaftshistorische Relevanz des Buches zu ermitteln, bietet sich der Vergleich mit anderen Antikenstichwerken, aber auch mit Winckelmans übrigen Werken an, sowie die Betrachtung der Vorläufer Winckelmans wie auch der Bewertungen und Auswirkungen der *Monumenti inediti* in Wissenschaft und Kunst.

⁵ Zum synonymen Gebrauch der Begriffe Denkmal und Monument für bewegliche und unbewegliche dingliche Überreste im 18. Jahrhundert s. auch: Wibiral: Ausgewählte Beispiele des Wortgebrauches von „monumentum“ und „Denkmal“ bis Winckelmann, S. 96.

2. Quellenlage und Forschungsstand

Hauptquelle dieser Arbeit sind die beiden originalen Foliobände der *Monumenti antichi inediti*⁶ und die übrigen Schriften Winckelmanns.⁷ Eine unersetzliche Quellensammlung ist die von Walther Rehm herausgegebene und kommentierte vierbändige Sammlung der Briefe Winckelmanns. Zeitgenössische Stimmen zu den *Monumenti inediti* finden sich in den zahlreichen Rezensionen der Gelehrtenzeitungen des 18. Jahrhunderts sowie in den Kasseler Lobschriften auf Winckelmann von Johann Gottfried Herder (1744 - 1803) und Christian Gottlob Heyne (1729 - 1812).⁸

Die bisher einzige moderne monographische Auseinandersetzung mit den *Monumenti inediti* erfolgte in Nikolaus Himmelmanns Vortrag *Winckelmanns Hermeneutik*, der 1967 gehalten und 1971 abgedruckt wurde. Die Deutung antik-mythologischer Darstellungen sieht Himmelmann als besondere Leistung Winckelmanns, deren mangelnde Würdigung darin begründet liege, daß die *Monumenti inediti* „stets im Schatten seiner Kunstgeschichte gestanden“ hätten.⁹ Seit 1971 hatte sich dieser Schatten bis vor kurzem nicht gelichtet: Neuere Sekundärliteratur zu den *Monumenti inediti* mußte man vergeblich suchen; vielleicht wirkte hier immer noch Herders abschreckende Feststellung, daß die Überprüfung der Deutungen Winckelmanns kaum durchführbar sei. Eine aktuelle Darstellung der *Monumenti inediti* wird in Kürze in

⁶ Ein Nachdruck der Originalausgabe von 1767 ist im Jahre 1967 als Bd. 345/346 der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erschienen. Als deutsche Übersetzung habe ich den 1965 erschienenen Nachdruck der von Joseph Eiselein bearbeiteten Werkausgabe Winckelmanns aus dem Jahre 1825 verwendet. Das im Pariser Winckelmann-Nachlaß vorhandene Manuskript zu den *Monumenti inediti* wurde eingesehen, nicht aber für einen Vergleich mit dem Druckwerk herangezogen (Bibliothèque Nationale Paris: Fonds Allemand, Vol. 58). Für einen Überblick über den Nachlaß-Band vgl. auch: Tibal, André: Inventaires des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale, S. 49 - 76. Weitere handschriftliche Vorarbeiten zu den *Monumenti inediti* befinden sich laut Walther Rehm im Winckelmann-Nachlaß in der Biblioteca Accademica in Savignano (vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, II, S. 451).

⁷ Zitiert wird im folgenden überwiegend aus den faksimilierten Nachdrucken der Reihe *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, da die übrigen Neuausgaben meist verfälschend mit Winckelmanns Schriften umgehen, indem Inhaltsverzeichnisse, Anmerkungen, Register und Kupfertafeln weggelassen bzw. Fotos und Anmerkungen hinzugefügt werden. Vgl. zu den Einflüssen der veränderten Winckelmannschriften auf die Forschung auch: Kunze: Winckelmanns Sicht der griechischen Denkmäler, S. 8 - 9 u. ders.: Neue Forschungen zu Winckelmann, S. 13.

⁸ Die von dem Kasseler Landgrafen 1777 gegründete Société des Antiquités à Cassel verlangte als erste Preisaufgabe eine Beschreibung der Altertumswissenschaft vor und nach Winckelmann. Der Titel der Preisaufgabe lautete: „Lobrede auf Winckelmann, worin ausgeführt werden soll, auf welchem Punkt er die Altertumswissenschaft aufgefunden und auf welchem er sie zurückgelassen hat“ (zit. nach: Schweikhart, S. 120). Nur Herder und Heyne hatten Arbeiten eingereicht. Der Hofrat Reiffenstein schickte statt einer Schrift über Winckelmann den Abguß einer Winckelmannbüste des Bildhauers Fr. W. Doell, die sich heute in der Neuen Galerie in Kassel befindet (vgl. Schulz: Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann, S. 11).

⁹ Himmelmann, S. 5.

Form eines Aufsatzes von Agnes Allroggen-Bedel im Rahmen der Schriften der Winckelmann-Gesellschaft erscheinen.¹⁰ Allroggen-Bedel stellt Inhalt und Gliederung des Werkes, seine Entstehung sowie den Einfluß des Kardinal Albani auf die *Monumenti inediti* vor; darüber hinaus versucht sie der naheliegenden Frage, warum das Werk derart unbekannt geblieben ist, nachzugehen. Nicht ungenannt möchte ich Markus Käfers Monographie *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien* (1986) lassen. Für die konkrete Analyse der Winckelmanschen Hermeneutik in den *Monumenti inediti* im archäologischen Sinne¹¹ ist dieses Buch weniger hilfreich als der Titel vermuten läßt, da Käfer die philosophisch-ästhetischen Aspekte in Winckelmans Kunsttheorie werkübergreifend bearbeitet. Die hermeneutische Praxis Winckelmans ist dagegen nicht Gegenstand der Untersuchung Käfers, der denn auch von den *Monumenti inediti* nur den *Trattato preliminare* für seine Interpretation heranzieht.¹² Mit Winckelmans Wahl der italienischen Sprache für die *Monumenti inediti* beschäftigten sich Hellmut Sichtermann¹³ und Horst Rüdiger.¹⁴ Die umfangreichste Gesamtdarstellung der *Monumenti inediti* bleibt somit immer noch Carl Justis Kapitel über die *Monumenti antichi inediti* in seinem hervorragenden Werk *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (1866 - 1872).¹⁵ Justi, der für seine Forschungen auf Winckelmans schriftlichen Nachlaß und die Briefe zurückgriff, gibt über die Entstehungsbedingungen des Buches, den Inhalt, die Methode sowie die Reaktionen der Zeitgenossen Auskunft und nimmt auch eine Bewertung der Stiche vor. Auf die Kupfertafeln der *Monumenti inediti* greift die Literatur gerne dann zurück, wenn Ausführungen zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* bebildert werden sollen¹⁶ oder aber wenn das Werk Winckelmans in Ausstellungen visualisierbar gemacht werden soll.¹⁷

¹⁰ Allroggen-Bedel: Die *Monumenti inediti*: Winckelmans „großes italienisches Werk“. Der Winckelmann-Gesellschaft danke ich für die Überlassung des Typoskripts, so daß ich Allroggen-Bedels Beobachtungen in dieser Arbeit berücksichtigen konnte.

¹¹ Vgl. auch: Sichtermann: M. Käfer, S. 92. Die Hermeneutik in der Archäologie fragt, laut Sichtermann, wie die Gestalten eines Kunstwerkes zu benennen seien, wen sie und was die von ihnen vorgenommenen Handlungen darstellen sollen (ebd.).

¹² Vgl. auch die u.a. deshalb sehr kritische Rezension von Ernst Osterkamp (Osterkamp: Markus Käfer: Winckelmans hermeneutische Prinzipien).

¹³ Sichtermann: Winckelmann in Italien.

¹⁴ Rüdiger: Winckelmann und Italien.

¹⁵ Hier wurde die zweibändige Ausgabe von 1943 verwendet. Vgl. insbesondere: Justi, II, S. 555 - 592.

¹⁶ So z.B. Ernst H. Gombrich in seinem Büchlein „Kunst und Fortschritt“.

¹⁷ Beispielsweise: The age of neo-classicism (1972); Egger: Das Bild der Antike in Literatur und Druckgraphik der Renaissance und des Barock (1976); Hofmann: Europa 1789 (1989); Raspi Serra / Polignac: La Fascination de l'Antique (1998); Kunze: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert (1998) oder Weiss: Von der Schönheit weissen Marmors (1999).

Will man die *Monumenti inediti* mit anderen Reproduktionsstichwerken antiker Kunst vergleichen, stellt man fest, daß eine systematisch zusammengestellte Bibliographie dieser Literatur bislang fehlt. Hilfreich bei der Recherche sind Überblicksdarstellungen über Druckwerke wie die von Kerstin Merkel im *Neuen Pauly* (1999) oder von Helmut Sichtermann in seiner *Kulturgeschichte der Archäologie* (1996). Für die Zeit von 1500 bis 1700 hat Margaret Daly Davis die entsprechenden Werke aus dem reichen Bestand der Wolfenbütteler Bibliothek in ihrem Ausstellungskatalog *Archäologie der Antike* (1994) zusammengestellt. Die neueste vergleichende Darstellung einer kleinen Auswahl von Antikenstichwerken liegt in Caecilie Weisserts Dissertation *Reproduktionsstichwerke* aus dem Jahre 1999 vor. Weissert räumt Winckelmann ein umfangreiches Kapitel ein, behandelt aber die *Monumenti inediti*, das einzige Reproduktionsstichwerk Winckelmanns, bedauerlicherweise nur marginal.

Eine überaus hilfreiche Arbeitserleichterung bei der bibliographischen Recherche zur umfangreichen Winckelmannforschung ist die im November 1999 auf CD-ROM erschienene *Winckelmann-Bibliographie* der Winckelmann-Gesellschaft, die nahezu alle Schriften von und über Winckelmann enthält.

3. Entstehung der *Monumenti inediti*¹⁸

Den mühevollen und langwierigen Entstehungsprozeß der im Selbstverlag hergestellten *Monumenti inediti* spiegeln die Briefe Winckelmanns. Wenngleich nach der Lektüre einige Widersprüche und Ungereimtheiten bleiben, lassen sich durch die Briefe die Entstehungsbedingungen eines solch aufwendigen Werkes im 18. Jahrhundert hervorragend nachvollziehen. Zunächst stellt sich die Frage nach den Ursprüngen des Werkes. Verschiedene Impulse können für die Konzeption der *Monumenti inediti* herangezogen werden.¹⁹ Zum einen gehörten die Registrierung, Untersuchung und Bekanntmachung unveröffentlichter Denkmäler bzw. neuer Ausgrabungsfunde in Rom und Italien gleichsam zu Winckelmanns Aufgaben als Präsident der Altertümer in Rom. Zu berücksichtigen ist m.E. auch die Tatsache, daß Winckelmann vom säch-

¹⁸ Zu den Entstehungsbedingungen vgl. auch: Justi, II, S. 555 - 571; Stoll, S. 96 - 103 u. Allroggen-Bedel: Die *Monumenti inediti*, S. 90 - 93.

sischen Hof ein jährliches Stipendium von 200, später 100 Reichstalern für seinen Romaufenthalt erhielt, um seine Kunststudien voranzutreiben, aber auch, um den Hof in Dresden mit archäologischen Neuigkeiten - besonders bezüglich der Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji - aus erster Hand auf dem laufenden zu halten.²⁰ Regelmäßig schrieb er daher seit seiner Ankunft in Italien Briefe in italienischer Sprache an den Dresdener Leibarzt Gian Lodovico Bianconi (1717 - 1781) bzw. an den Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen, in denen er über seine neuesten Beobachtungen und über die jüngsten Ausgrabungsergebnisse berichtete.²¹ In einem Brief aus dem Jahre 1761 an seinen Freund und Förderer Heinrich Wilhelm Muzel-Stosch (1723 - 1782), den Neffen und Erben des Gemmensammlers Philipp von Stosch, bot er auch an, dem König von Preußen „Berichte von den Entdeckungen der Alterthümer in Italienischer Sprache [...] zu übersenden [...]“.²² Ebenso erwarteten die übrigen, zahlreichen Briefpartner Winckelmanns Berichte über die neuesten Entdeckungen in Rom und Italien. Was lag näher, als die in unzähligen Briefen wiederholten Beobachtungen, die ins Ausland geschickt wurden, um dort Förderer, Freunde und Interessierte zu informieren, in Form eines Buches wissenschaftlich zu bearbeiten und zu veröffentlichen und somit den eigenen Ruhm zu mehren? Zumindest bietet ein Brief an Johann Wiedewelt (1731 - 1802) vom 14. April 1761 Hinweise für eine entsprechende Verknüpfung; in diesem Brief schrieb Winckelmann, daß er regelmäßig Berichte an den Kurprinzen schicke und daß er über die Entdeckungen, die während seines Aufenthaltes in Rom gemacht worden seien, eine besondere Schrift verfertige.²³ Im Juni hatte er die äußere Form dieses Vorhabens bereits vor Augen: „Sie werden außerdem in einigen Monaten eine kleine Schrift von mir haben unter dem Titel: Nachrichten von den Entdeckungen der Alterthümer in Rom die während dem Auffenthalt des Verfaßers gemacht worden, mit einigen Kupfern: ich arbeite zuweilen daran.“²⁴

In den Zusammenhang der Berichterstattung gehört ebenfalls die Beschreibung der Villa Albani in einem Sendschreiben an Muzel-Stosch vom 10. April 1761²⁵ und eine

¹⁹ Zu den diversen Projekten und Keimzellen, die letztendlich in den *Monumenti inediti* aufgingen s. auch: Justi, II, S. 557 - 559 u. Rehm. In: Winckelmann: Briefe, II, S. 396 u. 450 - 451.

²⁰ Vgl. Winckelmann: Briefe, II, S. 336. S. hierzu auch: Leppmann, S. 142.

²¹ Vgl. hierzu: Winckelmann: Briefe, II, S. 119, 140 u. 164 - 166.

²² Winckelmann: Briefe, II, S. 133.

²³ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 140.

²⁴ Winckelmann: Briefe, II, S. 162.

²⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 134 - 139.

zeitgleich entstandene Beschreibung der Villa in italienischer Sprache, für die als Adressaten der sächsische Hof in Dresden und Kurprinz Friedrich Christian ermittelt werden konnten.²⁶ Während der im Brief an Stosch angekündigte dritte Teil der Beschreibung, der u.a. Kunstwerke „in Absicht der Fabel-Geschichte und der Gebräuche seltene Stücke berühren“²⁷ sollte, nicht vorhanden ist,²⁸ zeigt die 1987 erfolgte Veröffentlichung des vollständigen italienischen Manuskriptes der *Descrizione della Villa dell' Em^o. Alessandro Albani* im dritten Teil mit einigen „soggetti poco comuni di mitologia“ deutliche Elemente der *Monumenti inediti* sowohl bezüglich der gedanklichen Intention als auch hinsichtlich konkreter Objektbeispiele.²⁹

Zeitlich fiel die Beschreibung der Villa Albani mit zwei geplanten Schriften zusammen, die Winckelmann in einem Brief vom 27. März 1761 an den Reiseschriftsteller Johann Jakob Volkmann (1732 - 1803) erwähnte: „Ich arbeite an einen Lateinischen Commentar über nie gesehene Griechische Münzen der ältesten Zeiten, nebst einer vorläufigen Dissertation über die Kenntnisse des Stils in der Kunst der ersten Zeiten bis auf den Phidias exklusive.“³⁰ Kurz darauf schrieb er an Stosch, er wolle die lateinische Schrift über die Kunst der Griechen der Gesellschaft der Alterthümer in London „zuschreiben“, deren Mitglied er geworden war.³¹ Das Konzept des Münzkommentars läßt die *Monumenti inediti* bereits erahnen: „Jede Münze wird mit einem Bassorilievo, welches zur Erklärung dienet, und zwar von denen, welche nicht bekannt sind, begleitet werden; und ich lasse wirklich Zeichnungen machen.“³² Parallel arbeitete er an „einer kleinen Schrift, in Italienischer Sprache, über schwere und theils unbekante Punkte der Mythologie [...], welches der Akademie von Cortona zugeeignet werden soll“, weil diese Winckelmann am 29. August 1760 zum Mitglied ernannt hatte.³³ Veröffentlicht wurde letztendlich keine dieser kleinen Schriften, an

²⁶ Vgl.: Tavernier. In: Winckelmann: Unbekannte Schriften, S. 71.

²⁷ Winckelmann: Briefe, II, S. 135.

²⁸ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, II, S. 417.

²⁹ Vgl.: Winckelmann: Unbekannte Schriften, S. 57 - 58. Für den Zusammenhang der Beschreibung der Villa mit den *Monumenti inediti* s. auch: Tavernier. In: Winckelmann: Unbekannte Schriften, S. 91 u. 99. Vgl. auch: Justi, II, S. 571.

³⁰ Winckelmann: Briefe, II, S. 129.

³¹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 132. Ein Jahr später, im Mai 1762, verfolgte er diese Absicht immer noch (vgl.: ebd., S. 225).

³² Winckelmann: Briefe, II, S. 129.

³³ Winckelmann: Briefe, II, S. 129. Vgl. auch: Winckelmann: Briefe, II, S. 117, 132 u. 219 sowie Rehm. In: Winckelmann: Briefe, II, S. 402. Man erfährt in den Briefen nicht, warum sich das Projekt zerschlagen hatte.

denen er lange parallel arbeitete³⁴ und die zusammen als die Keimzellen der *Monumenti inediti* bezeichnet werden können.³⁵

Ein Jahr später, im April 1762, sprach Winckelmann in einem Brief an Bianconi erneut von der Arbeit an einem italienischen Werk über schwierige Punkte der Mythologie, ohne die Akademie weiter zu erwähnen. Das in diesem Brief angekündigte Text-Bild-Verhältnis kann als Arbeitsbeginn der *Monumenti inediti* angesehen werden: „[...] ogni articolo verrà fregiato di un Monumento inedito o di Marmo o di gemme.“³⁶ Zeitgleich schrieb Winckelmann an den Schweizer Leonhard Usteri (1741 - 1789), daß es ein „kostbar Werk“ werde, das er Albani widmen werde, der den Druck auf seine Kosten nehmen werde.³⁷ Zu diesem Zeitpunkt strebte er einen Umfang von 50 Kupfertafeln an.³⁸ Im Laufe des Mai 1762 nahm das Unternehmen konkretere Gestalt an: Es sollte ein Gemeinschaftswerk mit Giovanni Casanova werden. Dieser sollte die Zeichnungen, Winckelmann die Erklärungen anfertigen, auf einen Verleger verzichtete man, Kosten und Gewinn wollte man teilen.³⁹ Die Anfertigung der Kupferplatten wollte man an Dritte, evtl. an Stecher der Augsburger Akademie vergeben.⁴⁰ Optimistisch kündigte Winckelmann seinem Freund Mengs (1728 - 1779) gegenüber im Mai 1762 an, die italienischen Erklärungen würden in einem Monat beendet sein: „[...] la Spiegazione stesa in Italiano sarà terminata fra un mese, e passera prima sotto gli occhi de' piu esperti antiquarj e de' piu tersi ed eleganti Scrittori in Volgare, principiando da Baldani, Contucci, poi l'ultimi raffinamenti gli dara Bottari e Giacomelli.“⁴¹ Im Juni 1762 war der Plan auf 100 Kupfer angewachsen.⁴² Im September 1762 schrieb Winckelmann an seinen deutschen Verleger Walther (1706 - 1778), die Kosten des Papiere in Regalfolio seien überstanden,⁴³ aber im Oktober begann er über die Langsamkeit des Zeichners Casanova zu klagen.⁴⁴

³⁴ Vgl. auch Brief vom 1. Mai 1762 an Francke in: Winckelmann: Briefe, II, S. 225.

³⁵ Das Manuskript der lateinischen Schrift über die frühe Kunst der Griechen wurde inzwischen durch Klaus-Peter Goethert veröffentlicht: Winckelmann: De ratione delineandi Graecorum artificum primi artium seculi ex nummis antiquissimis dignoscenda.

³⁶ Winckelmann: Briefe, II, S. 219.

³⁷ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 221. In einem Brief an Francke schränkte er die Kostenzusage ein: „exclus. der Kupfer“ (vgl.: ebd., S. 225). Zu Albanis Interesse u. Beteiligung an den *Monumenti inediti* vgl.: Allroggen-Bedel: Die Monumenti inediti, S. 92 - 94.

³⁸ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 222 u. 225.

³⁹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 231 u. 234.

⁴⁰ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 245 u. Winckelmann: Briefe, IV, S. 43 u. 440.

⁴¹ Winckelmann: Briefe, II, S. 231.

⁴² Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 245.

⁴³ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 262.

⁴⁴ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 268 u. 309.

Trotzdem hoffte er, das Werk im Sommer 1763 zum Ende bringen zu können.⁴⁵ Im Juni 1762 hatte er das Projekt zum ersten Mal „das große Werck in Italienischer Sprache“ genannt.⁴⁶ Die Absicht, die besten Stellen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ins Italienische zu übertragen, zeichnete sich schon früh, allerdings noch unabhängig von den *Monumenti inediti*, ab.⁴⁷ Die Menge der Kupfer wuchs beständig an, und der Erscheinungstermin wurde immer wieder verschoben. Im Juni 1763 schrieb Winckelmann an Francke (1717 - 1775), es seien 150 Kupfer geplant, wovon die Hälfte von Casanova bereits gezeichnet sei, man wolle gegen Ostern 1000 Exemplare drucken, was Kosten von 1000 Scudi verursachen würde.⁴⁸ Winckelmann begeisterte sich selbst zunehmend mehr für sein „großes Werk“, von dem er im Juli 1763 an seinen Schweizer Freund Leonhard Usteri schrieb: „Itzo habe ich es so weit gebracht, daß ich eine Väterliche Liebe gegen daßelbe bey mir merke wie gegen einen wohlgerathenen Sohn, wie Sie sind.“⁴⁹ Das Werk, das inzwischen 200 Kupfer enthalten sollte, hoffte Winckelmann, „soll mehr Licht und Unterricht geben als was andere Antiquarii und über die Kunst geschrieben haben“.⁵⁰ Obwohl Winckelmann sich absolute Kürze in den Erklärungen auferlegte, deutete sich im September 1763 an, daß nicht alles in einen Folioband passen würde.⁵¹ Zu diesem Zeitpunkt sollen 150 Zeichnungen und mehr als 70 Radierungen fertig gewesen sein.⁵² Im November 1763 ließ Winckelmann Ankündigungen drucken, die er über seine Freunde europaweit verbreiten ließ.⁵³ Eine deutsche Ankündigung wurde 1764 in der *Bibliothek der Schönen Wissenschaften* abgedruckt (Abb. 45).⁵⁴ Einer kurzen Zusammenfassung des vorgesehenen Inhaltes des Werkes - auch die vorangestellte Abhandlung über den Stil der Ägypter, Etrurier und Griechen wird hier bereits genannt - folgen die Preisangabe und die Angabe verschiedener Buchhändler in den europäischen Städten Paris, Rom, Haag, Amsterdam, Leipzig, Lyon und Leiden, bei denen das Werk bestellt werden konnte; Subskriptionslisten lehnte Winckelmann strikt ab.⁵⁵ Von Wal-

⁴⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 288.

⁴⁶ Vgl. auch: Winckelmann: Briefe, II, S. 245, 300, 329, 335, 339, 343, 366 usw.

⁴⁷ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 306 u. 309.

⁴⁸ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 329 u. 331. Auch 1765 und 1766 nannte Winckelmann noch die Stückzahl 1000 (vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 109, 182 u. 191), in einem Brief vom 16. September 1766 sogar 1100 (vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 207).

⁴⁹ Winckelmann: Briefe, II, S. 331.

⁵⁰ Winckelmann: Briefe, II, S. 333.

⁵¹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 344.

⁵² Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 346.

⁵³ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 352, 353, 354, 355.

⁵⁴ *Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. 10. 1764, 2. Stück, S. 405 - 406.

⁵⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 360.

ther Rehm in Auszügen wiedergegebene Reaktionen von Zeitgenossen - wie die der beiden Altertumskenner Paolo Maria Paciaudi (1710 - 1785) und Anne-Claude Philippe Caylus (1692 - 1765) - zeigen, daß das illustrierte Werk mit Wohlwollen und Interesse erwartet wurde.⁵⁶ 1763 nannte Winckelmann statt 1000 geplanten Exemplaren eine Auflagenhöhe von 500 Exemplaren, ein Schwanken, das seine Unsicherheit bezüglich des Projektes deutlich macht.⁵⁷ Die fertigen Abschnitte las Winckelmann Baldani zum Zweck der Korrektur vor.⁵⁸ Die Manuskriptblätter im Pariser Nachlaß, die jeweils nur bis zur gefalzten Seitenmitte beschrieben sind, enthalten am Rand entsprechend viele Bemerkungen, Ergänzungen und Korrekturen. Viele Textabschnitte schrieb Winckelmann immer wieder neu. Im Dezember 1763 teilte Winckelmann mit, sein Anteil sei fertig, aber es hänge am Zeichner, der faul sei;⁵⁹ Casanova wiederum verwahrte sich gegenüber Dritten gegen diesen Vorwurf.⁶⁰ Mit Stolz meldete Winckelmann seinen Freunden, daß er dem Papst aus seinem großen Werk vorgelesen habe.⁶¹ Im Frühjahr 1764 spitzten sich die Spannungen mit Casanova zu: „Mein großes Werk ist noch im weiten Felde, weil mich der Zeichner täuscht.“⁶² In einem Brief an Hans Wiedewelt im Mai desselben Jahres schrieb Winckelmann dann, das Werk werde auf seine Kosten gestochen und gedruckt, von Casanova, wegen dessen Langsamkeit sich die Veröffentlichung immer wieder verschoben haben soll, berichtete er kommentarlos, daß dieser als Professor der Kunstakademie nach Dresden gehe.⁶³ Verärgerung ist dagegen in einem Brief an Heinrich Füssli (1745 - 1832) vom September 1764 zu spüren: „Casanova ist mit seiner Frau, die hochschwanger seyn soll, von hier abgegangen, ohne sich bey mir sehen zu lassen; er hat aber, wie ich höre, Verfügung gemacht, daß was er nicht zeichnen können oder wollen, von andern gemacht und ihm zugeschickt werde. Glückliche bin ich, daß ich nicht, wie er gethan, Praenumeration angenommen habe.“⁶⁴ Im Dezember 1764 schrieb Winckelmann dann Stosch, daß sich das Werk weiter verzögern werde, denn er werde es alleine fortführen, da man Casanova verschiedene Diebstähle vorwerfe.⁶⁵ In Wahrheit war Winckelmann wohl zutiefst in seiner Ehre verletzt, weil er entdeckt

⁵⁶ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, II, S. 510.

⁵⁷ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 353.

⁵⁸ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 356 u. 357.

⁵⁹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 363 u. Winckelmann: Briefe, III, S. 3.

⁶⁰ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 426.

⁶¹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 349 u. 356 sowie Winckelmann: Briefe, III, S. 3, 12 u. 39.

⁶² Winckelmann: Briefe, III, S. 34.

⁶³ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 41.

⁶⁴ Winckelmann: Briefe, III, S. 56.

⁶⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 64 u. 67.

hatte, daß Casanova ihm für die *Geschichte der Kunst des Alterthums* gefälschte Zeichnungen untergeschoben hatte.⁶⁶ Die Aufnahme der überarbeiteten *Geschichte der Kunst des Alterthums* in die *Monumenti inediti* wurde in den Briefen zum ersten Mal im Oktober 1764 erwähnt, als es darum ging, ob man die *Geschichte der Kunst* gleich ins Französische hätte übersetzen sollen: „[...] und also liegt mir nichts daran, ob es in einer anderen Sprache erscheine, zumahl ich die Substanz aus denselben in dem großen Italienischen Werke anbringe.“⁶⁷ Von nun an erwähnte Winckelmann die Fortschritte seines großen italienischen Werkes fast in jedem Brief. Im Juni 1765 schrieb er, daß drei Kupferstecher für ihn arbeiteten, 140 Kupfer bereits fertig seien und in einem Monat mit dem Druck der Kupfer begonnen werde.⁶⁸ Inzwischen war er sicher, daß das Werk zwei Foliobände füllen werde, alleine schon wegen der umfangreichen Register.⁶⁹ Wirtschaftlich belastete ihn das kostspielige Unternehmen, für das er Zeichner, Kupferstecher, Kupferplatten, Papier und den Druck vorfinanzieren mußte, ungemein. Als er 1765 in Verhandlungen stand, an den preußischen Hof zu gehen, schilderte er Nicolai seine prekäre Situation, damit dieser das Reisegeld für ihn aushandele: „Ich habe alles in dem mir kostbarn Werke gesteckt, welches über 180 Kupfer beträgt, von welchen viele an dreyßig Figuren enthalten, und ein jedes von diesen nimmt beyde Seiten eines großen Groß-Bogen ein, so daß ich fast drey Centner Kupfer am Gewichte haben werde; die großen Kosten der Zeichnungen nicht gerechnet: denn ich bin selbst der Verleger dieses Werkes, auf welches ich keine Pränumeration angenommen habe.“⁷⁰ Winckelmann hatte - vielleicht aus verhandlungstechnischen Gründen - etwas übertrieben: Letztendlich sollten nur wenige Platten einen ganzen Foliobogen einnehmen, und die dreißig Figuren auf einem Kupfer bzw. Relief erreichte keine der Abbildungen; dennoch war er als Privatmann mit diesem Projekt wirklich finanziell am Rande des Möglichen angelangt.⁷¹ Kleinere Geldhilfen von Freunden und Förderern wie Stosch oder Rochefoucauld lassen sich durch die Briefe nachweisen.⁷² Inwieweit sein Mäzen Albani sich finanziell beteilig-

⁶⁶ Zum Streitverlauf vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 151 u. Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 452 - 453 sowie Rehm. In: Winckelmann: Briefe, IV, S. 574 - 575. Es handelt sich um die Kupfertafeln auf den S. 262 - 263 in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*.

⁶⁷ Winckelmann: Briefe, III, S. 59. Vgl. auch ebd., S. 113. Justis Hinweis auf Winckelmanns erste Nennung dieses Plans am 25. Juli 1766 stimmt folglich nicht (vgl.: Justi, II, S. 564 u. 587).

⁶⁸ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 101 u. 103.

⁶⁹ Vgl.: Winckelmann, Briefe, III, S. 101, 103 u. 106.

⁷⁰ Winckelmann: Briefe, III, S. 124.

⁷¹ Vgl. auch: Winckelmann: Briefe, III, S. 169, 171.

⁷² Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 163, 176, 191 u. 200. Vgl. auch: Justi, II, S. 533.

te, ist dagegen wegen der widersprüchlichen Angaben ungewiß.⁷³ Die unterschiedlichen Äußerungen in den Briefen lassen darauf schließen, daß Winckelmann letztendlich vermutlich ohne Albanis finanzielle Unterstützung auskommen mußte, denn für den Kauf des Papiere, dessen Finanzierung Albani zugesagt hatte, war Winckelmann auf andere Spender angewiesen.⁷⁴ Die Zahl der Kupfer stieg weiter an, und im Oktober 1765 sprach er von vier Kupferstechern, die für ihn arbeiteten. Nachdem Winckelmann schon im September 1762 verkündet hatte, die Kosten für den Papierkauf habe er überstanden,⁷⁵ schrieb er 1766 erneut von den finanziellen Schwierigkeiten wegen der Papierbeschaffung.⁷⁶ Im Juli 1766 sprach er von 210 Kupfern, von denen 200 bereits gestochen seien,⁷⁷ und es sei alles ausgearbeitet „bis auf il Trattato preliminare del Disegno e della Bellezza“.⁷⁸ Der von nun an angestrebte - und eingehaltene - Erscheinungstermin war Ostern 1767.⁷⁹ Wie sehr ihn das Werk belastete, zeigt der Stoßseufzer in einem Brief an Stosch: „[...] ich sehne mich aus dieser unbegreiflich schweren Arbeit herauszukommen [...]“.⁸⁰ Im September 1766 erwähnte Winckelmann zum ersten Mal den endgültigen Titel des großen Werkes in einem Brief an Wiedewelt: „[...] Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati [...]“.⁸¹ Von ernüchternden Schwierigkeiten und Ängsten zeugt ein Brief Winckelmans vom 16. September 1766 an Stosch, aus dem hervorgeht, daß ein befreundeter Florentiner, nachdem man bereits mit dem Druck des Textes begonnen hatte, trotz der zahlreichen Korrekturdurchgänge noch sprachliche Fehler gefunden hatte.⁸² Die ersten zehn Bogen wurden eingestampft und der gesamte Text mußte ein weiteres Mal durchgesehen werden, was die Kosten nochmals erhöhte.⁸³ Dies veranlaßte Winckelmann, an seinem Vorhaben zu zweifeln: „[...] und in dieser Unruhe erschreck ich, wie jemand der aus einem verführerischen Traum aufwacht, über mein Unternehmen, theils in Betrachtung der großen Anzahl Exemplaren eines theuren Werks, theils auch durch die Besorgnis, wie es mir ergehen würde, wenn dieses Werck, ohnerachtet es aus 216

⁷³ Vgl. Stoll, S. 96 - 97 u. Allroggen-Bedel: Die Monumenti inediti, S. 92.

⁷⁴ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 335 u. Winckelmann: Briefe, III, S. 176 u. 197.

⁷⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 262.

⁷⁶ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 176 u. 180.

⁷⁷ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 182.

⁷⁸ Winckelmann: Briefe, III, S. 192.

⁷⁹ Vgl.: ebd.

⁸⁰ Winckelmann: Briefe, III, S. 196. Vgl. auch: ebd., S. 202.

⁸¹ Winckelmann: Briefe, III, S. 205.

⁸² Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 207. Walther Rehm vermutet, daß es sich hierbei um D. N. Giorgi handeln müsse (vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 512).

⁸³ Winckelmann zahlte zwei Zecchini wöchentlich für die Korrektur (vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 218).

Kupfern besteht, von denen viele ein jedes zwei folio Seiten einnehmen, von Buchhändlern in Holland und <Engeland> [getilgt] Franckreich übersetzt und nachgedruckt würde. Ich habe mich also auf 600 eingeschrenckt [...].“⁸⁴ Von diesem Zeitpunkt an bemühte sich Winckelmann in seinen Briefen verstärkt um den zukünftigen Vertrieb, indem er Freunde bat, für sein großes Werk zu werben,⁸⁵ und erneut gedruckte Ankündigungen verteilen ließ.⁸⁶ In Deutschland schrieb er an Stosch und Graf Schlabbrendorf (1743 - 1803), in Frankreich an den Duc de Rochefaucauld (1743 - 1793), in England an die Architekten Adams. Diese Initiative war wohl auch nötig: „Denn ich bin bis über die Ohren in Schulden, und gewinne bey einem so kostbaren Verlage nicht das Brod, welches ich seit der Arbeit gegessen habe“,⁸⁷ schrieb er an Volkmann. Die gefürchteten Raubdrucke und Übersetzungen versuchte Kardinal Albani durch das Erwirken eines Privilegiums in Holland und Frankreich zu verhindern,⁸⁸ was ihm aber nicht gelingen sollte.⁸⁹ Mit zwei Kupfer- und zwei Buchdruckerpressen wurde an den *Monumenti inediti* im Herbst 1766 gearbeitet.⁹⁰ Einen besonderen Förderer für den Vertrieb in England fand Winckelmann in dem britischen Gesandten in Neapel-Sizilien, Sir William Hamilton (1730 - 1803), von dem er an anderer Stelle von seinem „Freund und Gönner“ sprach.⁹¹ Hamiltons Vasensammlung erhielt im Gegenzug einen außergewöhnlich lobenden Kommentar im ansonsten sachlich-nüchternen Sammlungsregister der *Monumenti inediti*.⁹² Im Januar 1767 schrieb Winckelmann erleichtert, daß man inzwischen mit dem Druck im vierten Register angelangt sei und er bereits das Material für einen dritten Band sammele.⁹³ In den letzten Wochen fehlte nur noch der Stich des Antinous-Reliefs (Nr. 180; Abb. 38): „[...] eine von den Ursachen der Verzögerung ist das schöne Brustbild des Anti-

⁸⁴ Winckelmann: Briefe, III, S. 207. Vgl. auch: Winckelmann: Briefe, III, S. 210, wo Winckelmann wieder von ursprünglich 1000 geplanten Exemplaren sprach.

⁸⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 208 - 209 u. 212 - 213.

⁸⁶ Zwei dieser Ankündigungstexte befinden sich in: Winckelmann: Briefe, IV, S. 44 - 46.

⁸⁷ Winckelmann: Briefe, III, S. 209.

⁸⁸ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 214 u. Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 511.

⁸⁹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 223. Zur Problematik des Raubdruckes und seiner wirtschaftlichen Folgen im 18. Jahrhundert vgl. auch Ungern-Sternberg: Schriftstelleremanzipation, S. 94 - 95.

⁹⁰ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 215.

⁹¹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 223 u. 307 sowie den Brief Winckelmans an Hamilton vom 7. April 1767, in dem er sich für dessen Hilfe bedankte, veröffentlicht in: Rehm, Else: Briefe von und über Winckelmann, S. 307 - 310. Siehe auch: Knight: Una inedita lettera di Winckelmann a William Hamilton u. Constantine: Winckelmann and Sir William Hamilton. Knight und Constantine veröffentlichen und kommentieren denselben Brief.

⁹² Vgl.: MI, S. 367.

⁹³ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 228 - 229. Vgl. zum dritten Band auch: Winckelmann: Briefe, III, S. 245 u. 250. Die Vorarbeiten zum dritten Band befinden sich im Winckelmann-Nachlaß in der Bibliothèque de la Faculté de Médecine in Montpellier (vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 467 u. 520).

nous in der Villa des Cardinals, welches nach einer Zeichnung, die 6 Zecchini gekostet, völlig mit dem Grabstichel gearbeitet wird, und kaum etwas über die Hälfte fertig ist.“⁹⁴ Im April 1767 war die Arbeit schließlich vollendet, und Winckelmann schrieb voller Stolz und Erleichterung: „Unterdessen erstaune ich nun selbst darüber, daß ich ein so großes und weitläufiges Werk auf meine Kosten ohne Subscription habe zu Stande bringen können.“⁹⁵ Die Auflagenhöhe hatte sich schließlich bei 630 Exemplaren eingependelt, die aber nicht alle in einem Durchlauf gedruckt wurden.⁹⁶

So wie sich der geplante Umfang des Werkes ständig vermehrt und der Erscheinungszeitpunkt sich immer wieder hinausgezögert hatte, stieg auch der veranschlagte Preis fortwährend in die Höhe, um schließlich bei acht Zecchini anzugelangen.⁹⁷ Hinzu kamen hohe Versand- und Versicherungskosten.⁹⁸ Sowohl der Versandweg der Bücher als auch die grenzüberschreitende Bezahlung über Wechsler waren mühsam, und beides mußte von Winckelmann organisiert und überwacht werden, der sogar die Bögen vor dem Versand selbst kollationierte.⁹⁹ Der Vertrieb ließ den ohnehin schon umfangreichen Briefwechsel Winckelmanns, sozusagen aus Marketinggründen, noch stärker zunehmen, so daß Winckelmann diesem kaum noch gewachsen war.¹⁰⁰ Durch einen Brief Johann Friedrich Reiffensteins (1719 - 1793) an Christian von Mechel (1737 - 1814) weiß man, daß es Winckelmann auf diesem Wege gelungen war, ca. 200 Exemplare zu verkaufen, 30 Vorzugsexemplare auf größerem Papier hatte er verschenkt (beispielsweise an Katharina die Große), und für die restlichen ca. 400 Exemplare¹⁰¹ versuchte Reiffenstein nach Winckelmanns Tod im Auftrag Albanis einen Käufer zu finden.¹⁰²

⁹⁴ Winckelmann: Briefe, III, S. 240. Vgl. auch: ebd., S. 244, 246, 248.

⁹⁵ Winckelmann: Briefe, III, S. 250.

⁹⁶ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 252 u. Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 505. In Briefen vom Mai und Juni 1767 erwähnte Winckelmann, daß er zunächst nur für 400 Exemplare die Kupfer habe drucken lassen (vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 264 u. 270).

⁹⁷ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 228.

⁹⁸ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 295.

⁹⁹ Vgl. etwa: Winckelmann: Briefe, III, S. 262, 268, 272, 287, 293, 297 u. 310.

¹⁰⁰ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 281 u. 296.

¹⁰¹ Weisse sprach von 420 Exemplaren (vgl.: Weisse an Hagedorn, zit. in: Winckelmann: Briefe, IV, S. 324).

¹⁰² Reiffenstein berief sich für die Zahlen auf den Kupferstecher Mogalli (vgl.: Reiffenstein an Mechel, zit. in: Winckelmann: Briefe, IV, S. 321 u. 541). Zu den verschenkten Vorzugsexemplaren vgl. auch: Winckelmann: Briefe, III, S. 200 u. 383.

Ein so genannter dritter Band der *Monumenti inediti* erschien erst in den Jahren 1772 - 1779 und wurde von Stefano Raffei betreut.¹⁰³ Dieser enthält wenige Stiche und sieben längere Abhandlungen zu Werken aus der Villa Albani. Der Raffei-Band wird in der Regel in Bibliographien als dritter Band zu Winckelmanns *Monumenti inediti* aufgeführt und mit diesen gemeinsam verkauft.¹⁰⁴

4. Italienisch als Sprache der *Monumenti inediti*

Winckelmann hatte in seinen Briefen seit 1758 immer wieder angekündigt, daß er seine zukünftigen Schriften in italienischer Sprache und damit für seine „hiesige Achtung“ schreiben werde.¹⁰⁵ Dennoch waren die *Monumenti inediti* Winckelmanns erstes und einziges Werk auf Italienisch.¹⁰⁶

Für die Wahl der italienischen Sprache lassen sich verschiedene Gründe anführen. Bei der Analyse der Anfänge der *Monumenti inediti* sind bereits zwei Beziehungen zur italienischen Sprache aufgefallen. Das waren zum einen Winckelmanns italienische Briefe an den Dresdener Hof und zum anderen die geplante italienische Schrift über schwere und unbekannte Punkte der Mythologie, die Winckelmann der Akademie in Cortona widmen wollte. Ein Grund für die italienische Sprache der *Monumenti inediti* war demzufolge der Adressat der mythologischen Schrift, die als Keimzelle der *Monumenti inediti* angesehen werden kann.¹⁰⁷

Ein weiterer Grund für die Wahl des Italienischen lag in der Internationalität, die Winckelmann mit den *Monumenti inediti* anstrebte.¹⁰⁸ Seine bisherigen Schriften waren sowohl in seiner Wahlheimat Italien als auch in Frankreich und England wenig bekannt. Giorgio Zampa, der Herausgeber der italienischen Briefe Winckel-

¹⁰³ Raffei, Stefano: Ricerche sopra un Apolline della Villa dell' Eminentissimo Signor Cardinale Alessandro Albani. Roma, 1772 - 1779. Vgl. Leppmann, S. 210 - 211 u. Rüdiger: Winckelmann und Italien, S. 8. Steffi Röttgen hat ermittelt, daß von der ersten Edition 259 Exemplare bei dem Drucker Giuseppe Donnini gedruckt wurden (vgl.: Röttgen: Die Villa Albani, S. 151, Anm. 120).

¹⁰⁴ Vgl. etwa: Brunet, Bd. 5, Sp. 1463 u. Graesse, Bd. 7, S. 461.

¹⁰⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, I, S. 435. Siehe hierzu auch: Winckelmann: Briefe, II, S. 58 u. 211 u. Winckelmann: Briefe, III, S. 56, 62, 155, 156, 160 u. 222. Vgl. zu Winckelmanns schwankender Haltung auch: Sichtermann: Winckelmann in Italien, S. 145.

¹⁰⁶ Zur Wahl der italienischen Sprache für die *Monumenti inediti* vgl. auch: Sichtermann: Winckelmann in Italien, S. 143 - 145 u. Rüdiger: Winckelmann und Italien, S. 10 - 19.

¹⁰⁷ Vgl. auch: Rüdiger: Winckelmann und Italien, S. 10.

¹⁰⁸ Vgl. auch: Allroggen-Bedel: Die Monumenti inediti, S. 89.

manns, schreibt in seiner Einleitung über Winckelmanns Verhältnis zur italienischen Sprache und zu den italienischen Kollegen: „Sino, quasi, alla fine del soggiorno in Italia, le opere di Winckelmann, scritte in tedesco e pubblicate in Germania, furono ignorate dagli italiani.“¹⁰⁹ Eine Ausnahme von dieser Unbekanntheit der Winckelmannschen Schriften in Italien soll lediglich der französische Katalog der Gemmensammlung des Baron von Stosch gewesen sein.¹¹⁰ Bis zur Erscheinung der französischen Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* im Jahre 1766 bzw. der italienischen *Monumenti inediti* 1767 sollen Winckelmanns Schriften in Italien demzufolge nahezu unbekannt gewesen sein.¹¹¹ Glaubt man dieser Behauptung Zampas, wozu durchaus Anlaß besteht, da die deutsche Sprache zu Winckelmanns Zeit keine anerkannte internationale - ja nicht einmal nationale - Wissenschaftssprache gewesen war, wäre eine Ursache für die Veröffentlichung der *Monumenti inediti* mit der vorangestellten Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* die Absicht gewesen, in der Wahlheimat und im übrigen Europa be- und anerkannt zu werden. Zampas Ansicht deckt sich mit zeitgenössischen Quellen, die Auskunft über die Verbreitung deutscher Literatur im Ausland geben: Offensichtlich gab es nämlich nicht nur Sprachhindernisse, sondern auch organisatorische Probleme, die deutsche Literatur über die Alpen zu schaffen. In der italienischen Zeitschrift *Efemeridi letterarie di Roma* bedauerte man 1781, daß man in Italien von deutschen Büchern nur wenig erfahre,¹¹² und Jacob Georg Christian Adler schrieb 1783 in der *Kurze[n] Übersicht seiner biblischkritischen Reise nach Rom*: „Überhaupt ist der Bücherhandel in Rom in seiner Kindheit [...]. Monaldini war der einzige, der aus Verlangen Bücher aus Deutschland verschrieb, aber er verlor dabei so viel, daß er Banquerote machte.“¹¹³ Erschwerend wirkten dazu die hohen Preise, die schlechte Papierqualität und nicht zuletzt die in deutschen Büchern verwendete Frakturschrift. Johann Merck bezeichnete diese „Mönchsschrift“ als eine der Thorheiten, die die deutsche Literatur im Ausland behindere.¹¹⁴ So weiß man etwa, daß der französische Gemmenspezialist Mariette sich kein Urteil über die *Geschichte der Kunst des Alterthums* erlauben

¹⁰⁹ Zampa. In: Winckelmann: Lettere italiane, S. XXXVI - XXXVII.

¹¹⁰ Vgl.: ebd.

¹¹¹ Zum schwierigen Verhältnis zwischen Winckelmann und den italienischen Gelehrten vgl. auch: Sichtermann: Winckelmann in Italien, S. 121 - 160.

¹¹² Vgl.: Efemeridi, 1781, S. 128 im Rahmen einer Besprechung der Acta academiae Electoralis montinae scientiarum utilium, zit. in: Cantarutti. In: Cusatelli 1999, S. 50.

¹¹³ Adler, Jacob G.: Kurze Übersicht seiner biblischkritischen Reise nach Rom. Altona, 1783, zit. nach: Cantarutti. In: Cusatelli 1999, S. 50.

¹¹⁴ Vgl.: Merck, Johann H.: Werke / hrsg. von Arthur Henkel. Frankfurt, 1968, S. 492, hier zit. nach: Ungern-Sternberg: Schriftstelleremanzipation, S. 72.

wollte, da er der deutschen Sprache nicht mächtig war. Das angekündigte italienische Werk erwartete er dagegen mit Interesse: „L’Istoria dell’Arte preso gli Antichi del sig. Winckelman è venuta alla luce, e ne sento dire molto bene; ma essendo in tedesco, che io non intendo, non posso farne giudizio alcuno. Egli promette una opera in italiano, in cui ci darà una moltitudine di monumenti curiosi che non sono stati finora pubblicati. Quest’opera auzza la mia curiosità.“¹¹⁵

Winckelmann hoffte deshalb vielleicht zu Recht, mit der italienischen Sprache ein möglichst breites Publikum zu erreichen; insbesondere bei den italienbegeisterten Engländern meinte er mit Italienisch richtig zu liegen. Latein, sozusagen das wissenschaftliche Esperanto, kam zum einen als Wissenschaftssprache - verursacht durch die aufklärerischen Bestrebungen - außer Mode, und zum anderen hatte Winckelmann Bedenken, daß Latein den Käuferkreis einschränken könne. 1766 schrieb er an Gottlob Genzmer (1716 - 1771): „Es konnte nicht Lateinisch geschrieben werden, weil das Werk zu theuer seyn wird, und unter 5 bis 6 Ducaten nicht kann verkauft werden. Daher mußte ich mehr auf den Beutel der Liebhaber als der Gelehrten denken, und sonderlich in England ist die Italienische Sprache bekannt.“¹¹⁶ Mit einem italienischen Stichwerk hoffte Winckelmann auf ökonomischen Erfolg und wissenschaftliche Reputation. Von den Kritikern, die meinten, daß er mit der italienischen Sprache schlecht fahren werde, wollte er sich nicht beirren lassen: „[...] denn was ich nicht in 5 Jahren vertrieben, wird nach 10 Jahren vertrieben, da ich bey mir selbst des Beyfalls versichert bin.“¹¹⁷

Sicher wäre für Winckelmanns Absicht auch Französisch in Frage gekommen. Italienisch lag ihm aber offenbar in seiner Situation näher. In seinen Briefen erwähnte Winckelmann mehrfach, sein Freund und Gönner Albani wünsche, daß er auf Italienisch schreibe. 1761 schrieb er beispielsweise über sein Verhältnis zur deutschen und italienischen Sprache sowie Albanis diesbezügliche Wünsche an Weisse (1726 - 1804), den Herausgeber der *Bibliothek der Schönen Wissenschaften*: „[...] denn

¹¹⁵ Mariette an Bottari, 26.10.1764, zit. nach: Pomian, S. 30 - 31, Anm. 3.

¹¹⁶ Winckelmann: Briefe, III, S. 169.

¹¹⁷ Winckelmann: Briefe, III, S. 273. Der gut informierte Reiffenstein schrieb dagegen im Dezember 1767 an Mechel: „Es reuet ihn bereits einestheils, daß er seyn Werck [MI] italienisch herausgegeben, weil der Verkauf desselben wahrscheinlicherweise sehr langsam gehen wird, weswegen er auch gesonnen, seine Geschichte der Kunst, die durch seine letzte Reise nach Neapel sehr vermehret worden, auf seine Kosten französisch herauszugeben.“ (zit. nach: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 564).

wahrhaftig, ich bin nicht sehr regelfest, und wenn ich länger in Rom lebe, muß ich nothwendig dem Deutschen Schreiben entsagen. Ich habe keine Deutschen Schriften zu lesen, gut zu reden, habe ich eben so wenig Gelegenheit, und man wird mich mit meinem Plunder unter die Sprachverderber setzen. Der Herr, dem ich diene, ist sehr empfindlich, daß ich fortfahre in meiner Muttersprache zu schreiben. Dum vivis Romae etc. sagt er, und er hat nicht sehr unrecht. Ich habe versprochen, mit der Geschichte der Kunst aufzuhören.“¹¹⁸ Im März 1762 schrieb er an Volkmann: „Sollte ich noch 50 Jahr leben, wollte ich nach meinem großen Werke, kein ander Deutsches Werk in Italien anfangen.“¹¹⁹ Er verfaßte zwar dennoch die weiteren Werke in deutscher Sprache, blieb aber selbstkritisch. Im Sendschreiben gestand er ein: „[...] ich schäme mich nicht, zu bekennen, daß ich meiner eigenen Muttersprache nicht in ihrem völligen Umfang mächtig bin [...]“, ¹²⁰ und an Heyne schrieb er: „Ich merke, ich schreibe hölzern.“¹²¹ Im Dezember 1766 kündigte er an, die *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* sollten die letzte deutsche Arbeit sein, denn: „Wer was kann, mache sich künftig an das Italienische Werck: dieses will und muß ich vertheidigen.“¹²²

Mit der italienischen Sprache meinte Winckelmann auch Eindruck in Deutschland - insbesondere beim König von Preußen - machen zu können. So schrieb er an Stosch, daß er dem großen Manne zeigen wolle, daß ein gebohrner Unterthan etwas Würdiges hervorgebracht habe; mit der *Geschichte der Kunst des Alterthums* hätte er dies vielleicht erreichen können, „wenn es nicht im teutschen geschrieben wäre“.¹²³ Dieser Nebensatz war vermutlich ein Seitenhieb auf die von Winckelmann mißbilligte Xenophilie des Preußenkönigs.¹²⁴

Über Winckelmans Italienisch möchte ich mir kein Urteil erlauben. Nicht unerwähnt lassen will ich aber, daß sein Stil in Italien auf wenig Lob stieß. Giorgio Zampa meint, daß die *Monumenti inediti* trotz der Revisionen von Italienern „[...] sembrano scritti in una lingua morta o artificiale“.¹²⁵ Die Herausgeber der *Storia del-*

¹¹⁸ Winckelmann: Briefe, II, S. 147.

¹¹⁹ Winckelmann: Briefe, II, S. 211.

¹²⁰ Zit. nach: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, II, S. 463.

¹²¹ Winckelmann: Briefe, III, S. 111.

¹²² Winckelmann: Briefe, III, S. 222.

¹²³ Winckelmann: Briefe, II, S. 363.

¹²⁴ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 119.

¹²⁵ Zampa. In: Winckelmann: Lettere italiane, S. XXXII.

le Arti del Disegno von 1799 schrieben über das Werk: „Quell’ opera sarebbe ancor più pregevole, se l’Autore non l’avesse scritta in una lingua a lui straniera.“¹²⁶ Hellmut Sichtermann folgert daraus, daß die *Monumenti inediti* nicht dazu beigetragen hätten, Winckelmann in die italienische Geisteswelt zu integrieren.¹²⁷ Offenbar hatten die zahlreichen Korrekturdurchsichten, die Winckelmann u.a. von Baldani, „il quale cerca il pelo nell’uovo“,¹²⁸ hatte unternehmen lassen, nichts am deutschen Stil ausrichten können; ein Phänomen, mit dem auch der Übersetzer Friedrich Leopold Brunn zu kämpfen hatte: „Jeder tiefere Kenner der italienischen Sprache weiß, daß Winckelmann, aus zu großem Bemühen, acht italienische Prosa zu schreiben, seine Perioden durch zu haeufigen Gebrauch der Participien und öftere Einschiesel gedehnt, verwickelt und schwer zum Übersetzen machte.“¹²⁹

Winckelmann wollte übrigens nicht, daß die *Monumenti inediti* ins Deutsche übersetzt würden: „Was die Deutsche Übersetzung betrifft; zu derselben kann ich mich, sollte es mein Leben kosten, nicht entschließen. Es ist kein Buch für Hans und Kunz. Diejenigen die es nützlich oder nöthig finden /: wie es sich für alle Gelehrten nothwendig machen muß :/ werden suchen, auf was Art es seyn kann, es sich verständlich zu machen. Denn wer die gelehrte Alterthümer, und die zur Kunst gehören, lernen will, muß einen höheren Flug nehmen.“¹³⁰ Eine französische Oktavausgabe des *Trattato preliminare* zog er dagegen in Erwägung.¹³¹ Der Plan einer Übertragung ins Französische hing vermutlich mit seinem Unmut über die von ihm nicht autorisierte französische Übersetzung der Geschichte der Kunst des Alterthums zusammen; die geäußerte Abneigung gegenüber einer deutschen Übersetzung mag mit Winckelmanns wechselnden Emotionen seiner Heimat gegenüber zusammenhängen.¹³²

Die verschiedenen Gründe für die Sprachwahl zeigen, daß Winckelmann Italienisch vor allem ausgesucht hatte, um mit dieser Sprache das internationale Publikum zu erreichen. Auf den internationalen Auftritt ist ebenso die prachtvolle äußere Erscheinungsform der Foliobände zurückzuführen.

¹²⁶ Zit. nach: Schulz: Winckelmann und seine Welt, S. 143.

¹²⁷ Vgl.: Sichtermann: Winckelmann in Italien, S. 144.

¹²⁸ Winckelmann: Briefe, II, S. 334.

¹²⁹ Brunn: Vorbericht des Übersetzers. In: Winckelmann: Johann Winkelmanns alte Denkmäler der Kunst, S. XV.

¹³⁰ Winckelmann: Briefe, III, S. 231.

¹³¹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 224.

¹³² Zu diesen Gefühlsschwankungen vgl. auch: Sichtermann: Winckelmann in Italien, S. 121 - 160.

5. Beschreibung der *Monumenti inediti*¹³³

Aus den Briefen Winckelmanns an seinen Verleger Walther in Dresden, bei dem die früheren Werke Winckelmanns verlegt worden waren, weiß man, daß Winckelmann größten Wert auf die äußere Form und die Ausstattung seiner Schriften legte, so daß man davon ausgehen kann, daß auch bei den direkt unter Winckelmanns Händen entstandenen *Monumenti inediti* wenig dem Zufall - mehr vielleicht den finanziellen Zwängen - überlassen wurde. Bei den *Monumenti antichi inediti* handelt es sich um ein zweibändiges, mit mehr als 200 Kupfertafeln illustriertes Werk im Folioformat. Die bisherigen Schriften Winckelmanns waren in deutscher Sprache¹³⁴ und in einem großen Quartformat - dem so genannten Winckelmannformat - erschienen. Als bildliche Ausstattung hatte Winckelmann lediglich wenige vignettenartige Kupfer beigelegt. Die *Monumenti inediti* sollten dagegen ihren Platz neben den großen, repräsentativen Reproduktionsstichwerken der Franzosen, Engländer und Italiener einnehmen und in ganz Europa verbreitet und gelesen werden. Winckelmann schrieb einmal, daß im Vergleich zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* für das große italienische Werk „das Theater weit gefährlicher war, wo ich aufzutreten gedachte“.¹³⁵ Ausstattung und Format waren für den Auftritt im internationalen „Theater“ nicht unerheblich. So fügte etwa Johann Heinrich Schulze (1768 - 1847) in seinem Beitrag *Fragmente aus dem Leben des berühmten Joachim Winckelmann* im Jahre 1808 bezüglich der *Monumenti inediti* hinzu: „In Italien gelten nur Folianten und Quartanten als Bücher; Octavbände, und wenn sie auch noch so stark sind, heißen nur Piecen oder Broschüren. Der Kupfer wegen konnte Winckelmann, wenn er sich auch nicht nach dem Geschmacke der Italiener hätte richten wollen, doch nicht füglich ein anderes Format wählen.“¹³⁶

Die Paginierung der Bände ist nicht durchgängig: *Indicazione de' rami frapposti nell'opera* und *Prefazione* umfassen zusammen 24 rund geklammerte, römisch gezählte Seiten,¹³⁷ der *Trattato preliminare* umfaßt 103 ebenfalls römisch gezählte Sei-

¹³³ Für die Beschreibung beschränke ich mich auf Merkmale, die Rückschlüsse auf die Inhalte des Werkes bzw. auf Winckelmanns Absicht und Methode zulassen.

¹³⁴ Eine Ausnahme hiervon war der auf Wunsch des Auftraggebers Stosch in französischer Sprache geschriebene Katalog *Description des pierres gravées du Feu Baron de Stosch*.

¹³⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 367.

¹³⁶ Schulze. In: Ratzeburgische Literarische Blätter. 1808, 27. St., S. 225 - 232, zit. nach: Winckelmann: Briefe, IV, S. 202.

¹³⁷ Diese Seitenangaben werden auch hier in runden Klammern wiedergegeben.

ten und die *Monumenti antichi inediti*, als Hauptwerk arabisch gezählt, haben einen Umfang von 368 Seiten, von denen allein die Register 83 Seiten einnehmen. Die Tafeln mit den 208 Kupferdrucken sind ungezählt, aber in die Platten ist jeweils eine Zählung integriert. Analog zur getrennten Seitenzählung beginnen auch die Bogen-signaturen an den entsprechenden Zäsuren mit eigenen Alphabeten: Titelbogen für Titelblatt, Widmungsvorrede, Vignettenliste und Vorwort sowie jeweils ein Bogenalphabet für den *Trattato preliminare* und die *Monumenti antichi inediti*. Das vier Seiten umfassende Inhaltsverzeichnis der *Monumenti antichi inediti* hat weder Bogen- noch Seitenzählung.

Für ein Reproduktionsstichwerk im Folioformat hat Winckelmann relativ dünnes und damit durchscheinendes Papier gewählt.¹³⁸ Lediglich der aufwendige Stich des Antinous-Reliefs (Nr. 180, Abb. 38), ist auf besseres, festes und dickes Papier gedruckt. Die repräsentative Veröffentlichung enthält neben 208 Tafeln pro Band je eine Titelvignette und weitere 16 vignettenartige Kupfer zwischen den Textabschnitten. Die Vignetten, die wie die Abbildungen im Tafelteil antike Kunstwerke in schlichten Doppelstrichrahmen wiedergeben, waren ein wesentlicher inhaltlicher Bestandteil des Buches. Kurz vor Fertigstellung des Werkes schrieb Winckelmann: „Da meine so genannte Vignettes, welches aber bey mir wichtige Stücke sind und eine besondere Erklärung erfordern, wegen der leeren Stellen am Ende der vorläufigen Abhandlungen meines Wercks auf zwanzig angewachsen sind, [...], so werde ich vor Ausgang des künftigen Monats an Absendung deßelben nicht gedenken können [...].“¹³⁹ Rein ornamentale, vom Inhalt des Buches unabhängige Holzschnitzstücke finden sich nur wenige in den *Monumenti inediti*. Während die im Handdruckverfahren häufig auftretenden leeren Stellen in Büchern im Barock von den Buchdruckern verschwenderisch mit Blumen- und Girlandendekorationen geschmückt und aufgelockert wurden, hat Winckelmann die Verzierungen sparsam verwendet und wohlüberlegt auf den Inhalt des Buches abgestimmt, so daß selbst die Vignetten der Unterrichtung des Lesers dienen. Ähnlich schlicht bzw. zweckmäßig hatte auch Caylus sein Werk *Recueil d'Antiquités égyptienne, étrusques, grecques et romaines* (1752 - 1767) geschmückt, während das großformatige, reich mit Blumen- und Girlandenvignetten

¹³⁸ Die Qualität von Papier und Druckfarbe ist zusätzlich exemplarabhängig. Während beide Komponenten beim Kasseler Exemplar wenig hochwertig sind, ist das Arolsener Exemplar, das zu den früheren Abzügen gehört, insgesamt von besserer Qualität.

¹³⁹ Winckelmann: Briefe, III, S. 230. Zu den Vignetten vgl. auch: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 521.

geschmückte Prachtwerk *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719 - 1724) von Bernard de Montfaucon (1655 – 1741) in dieser Hinsicht noch ganz dem Barock zuzurechnen ist. Winckelmann selbst schrieb über die Mehrfachfunktion seiner Vignetten in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*: „Alle Denkmale der Kunst, sowohl von alten Gemälden und Figuren in Stein als in geschnittenen Steinen, Münzen und Vasen, welche ich zu Anfang und zu Ende der Kapitel oder ihrer Abteilungen, zugleich zur Zierde und zum Beweise, angebracht habe, sind niemals vorher öffentlich bekanntgemacht worden, und ich habe dieselben zuerst zeichnen und stechen lassen.“¹⁴⁰ Wie wichtig ihm die Ausführung der Vignetten war (Abb. 7 und 42), zeigen entsprechende Aussagen in Briefen an seinen deutschen Verleger Walther. 1759 schrieb er an diesen: „Ich will in dem ersten Werke von seiner Art in neuerer Zeit und in einer Historie der Kunst des Alterthums mich nicht mit Deutschen Barbarischen oder Französischen Fratzen-Figuren beschandflecken.“¹⁴¹ Und nach dem Druck der *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* beklagte er sich bei Walther über „abgeschmackte Zierrathen, welche der Kupferstecher zu den Kupfern hinzugethan“ hatte.¹⁴² Die zurückhaltende Verwendung von nur der Zierde dienendem Buchschmuck entsprach Winckelmanns Anspruch an die Kunst, die lehren und erfreuen soll, wie er in den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* schrieb,¹⁴³ wo er ebenso die sinnlose Ausschmückung von Innenräumen mit „Schnirkel“ und „allerliebstem Muschelwerk“ verurteilte.¹⁴⁴ Im *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke* konkretisierte er seine Vorstellung von Verzierungen in der Kunst: „In allen Verzierungen sind die beyden vornehmsten Gesetze: Erstlich, der Natur der Sache und dem Orte gemäß, und mit Wahrheit; und Zweitens, nicht nach einer willkürlichen Phantasie zu zieren.“¹⁴⁵ Bereits sein früherer Arbeitgeber in Nötnitz, Heinrich von Büнау (1697 - 1762), hatte seine *Kayser- und Reichshistorie* (1728 ff.), an der Winckelmann mitgearbeitet hatte, entsprechend

¹⁴⁰ Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. XXIV. Außerordentlich interessant hierzu: Osterkamp: *Zierde und Beweis : über die Illustrationsprinzipien von J. J. Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Alterthums“*. Die Praxis, Neuauflagen und Nachdrucke der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ohne Winckelmanns Kupfervignetten bzw. unter Außerachtlassung der originalen Anordnung der Kupfer zu veröffentlichen, wird von Osterkamp heftig kritisiert (vgl. ebd., S. 303 - 304 u. Anm. 15).

¹⁴¹ Winckelmann: *Briefe*, II, S. 37.

¹⁴² Winckelmann: *Briefe*, II, S. 359.

¹⁴³ Vgl.: Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, S. 44.

¹⁴⁴ Vgl.: Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, S. 42 - 43.

¹⁴⁵ Winckelmann: *Sendschreiben über die Gedanken*, S. 164.

zweckmäßig und sparsam mit schmückenden Kupfern ausgestattet - meist mit auf den Inhalt abgestimmten Münzen - und begründete dies ähnlich wie später Winckelmann mit den Worten: „Vor und nach jedem Buche sind in Kupffer gestochene Zier-rathen zu befinden, diese machen insgemein, zumahl wenn sie etwas Historisches vorstellen, einem Buche ein gutes Ansehen, sind auch nicht ohne Nutzen, ob sie gleich in Teutschen Büchern noch zur Zeit wenig im Gebrauch gewesen.“¹⁴⁶ Die Verwendung von Vignetten und Initialen indiziert in der Buchkunst, einer Schnittstelle von Kunst und Gelehrsamkeit, den Übergang vom Barock zur Aufklärung. Winckelmanns Werke und Äußerungen zeigen, daß hier nicht modische Dekorationslaunen ihren Lauf nehmen, sondern wissenschaftliche Absichten ihren Ausdruck in der Ausstattung von Büchern finden oder, um eine Formulierung Ernst Osterkamps aufzugreifen, es spiegelt sich in der äußeren Gestalt des Werkes die „Überwindung barocker Willkür“.¹⁴⁷ Geht man zeitlich dreißig Jahre weiter und betrachtet Sir William Hamiltons zweiten Vasenkatalog aus den Jahren 1791 - 1803, ist der Geschmack in Richtung kühler, schmuckloser Eleganz auf der Spitze der Schlichtheit angelangt: Das mit großen Lettern und großzügigem Rand unter Johann Heinrich Willhelm Tischbeins (1751 - 1829) Leitung gedruckte Stichwerk enthält keine einzige Vignette oder verzierte Initiale.

Die Kapitelinitialen der *Monumenti inediti* sind in Größe und Aufwand unterschiedlich hervorgehoben: Die in Kupfer gestochene Initiale der Widmungsvorrede zeigt zwei Füllhörner, während der *Trattato preliminare* mit einer über acht Zeilen reichenden aufwendigen Holzschnittinitiale beginnt, deren Initialfolie von einer antiken Ruinenlandschaft gefüllt wird. Die drei weiteren Kapitel werden lediglich durch ungeschmückte vergrößerte Initialen hervorgehoben. Im Hauptteil, den *Monumenti antichi inediti*, beginnen die vier Hauptkapitel mit ornamental geschmückten Initialen im Stil der Grotteskmalerei, deren Höhe vier Zeilen des Textes einnehmen und damit als eher klein bezeichnet werden können. Es handelt sich um Hochdrucktypen, deren Schmuck keine Beziehung zum Buchinhalt hat. Die Initialen der stark hierarchisch gegliederten Unterkapitel sind lediglich durch leichte Vergrößerung dem Text gegenüber hervorgehoben. Insgesamt fällt auf, daß der Initialschmuck am Buchanfang aufwendig beginnt und der Aufwand ziemlich rapide abnimmt. Im Vergleich zu

¹⁴⁶ Büнау, [Vorrede], Bogen C 3. Vgl. auch: Meier, S. 32.

¹⁴⁷ Osterkamp: Zierde und Beweis, S. 303.

anderen, zeitgleich erschienenen Stichwerken im Großfolioformat wie etwa in dem von Winckelmann bewunderten ersten Vasenkatalog Sir William Hamiltons¹⁴⁸ mit seinen außerordentlich großen, gestochenen, an Piranesi orientierten Initialen oder den prunkvollen Herculaneum-Bänden des Königs von Neapel-Sizilien¹⁴⁹ kann das Schmuckbeiwerk insgesamt als dezent bezeichnet werden.

Die inhaltlich getrennten beiden Hauptteile des Buches sind bei genauerem Hinsehen auch typographisch unterschiedlich gestaltet. Im *Trattato preliminare* befinden sich die Kapitelüberschriften der vier Hauptkapitel zentriert in Majuskeln über dem jeweiligen Text. Die Titel der zahlreichen, inhaltlich ineinander übergehenden - Unterkapitel dagegen stehen als Marginalien außerhalb des Satzspiegels in kleinerer Schrifttype als der Text. In den weniger verzweigt strukturierten *Monumenti inediti* dagegen stehen alle Kapitelüberschriften zentriert und in Majuskelschrift über dem jeweiligen Text. Übereinstimmend gestaltet und damit beide Teile vereinend sind dagegen die Kolummentitel in Majuskeln.

Der Tafelteil enthält 208 Kupferplatten auf 128 Blättern. Überwiegend befinden sich platzsparend mehrere Stiche auf einem Blatt; gleichwohl beansprucht jedes Monument eine eigene Kupferplatte. Einige Werke nehmen eine gesamte Seite, nur wenige Stiche einen ganzen Bogen ein. Auf eine dekorative Blattaufteilung wurde nicht geachtet. Die Stiche haben eine in die Platte integrierte Zählung, auf die Winckelmann im jeweiligen Erklärungstext verweist. Die Reihenfolge der Kupfer entspricht weitestgehend der ikonographischen Gliederung des Textteiles.

Da es im 18. Jahrhundert noch üblich war, die gedruckten Bögen erst in der jeweiligen Bibliothek vom Besitzer binden zu lassen, ist die Einteilung des Werkes exemplarabhängig. Interessant ist in diesem Zusammenhang die ‚Bindeempfehlung‘ aus dem Werk *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* von Julien LeRoy aus dem Jahre 1758, die dem Buchbinder die Wahl läßt, entweder die Tafeln en bloc hinter den Text zu binden oder aber die Illustrationen entsprechend einer beigefügten

¹⁴⁸ D'Hancarville: *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton* (1766 – 1767).

¹⁴⁹ *Delle antichità di Ercolano* (1755 - 1792). Allroggen-Bedel hält die *Monumenti inediti* in ihrer Ausstattung für vergleichbar mit den Herculaneum-Bänden (vgl.: Allroggen-Bedel: *Die Monumenti inediti*, S. 90). Eine Ansicht, die ich nicht teile und mir nur durch die Existenz unterschiedlicher Ausgaben dieses Prachtwerkes erklären kann.

Liste zwischen die Texte zu integrieren. Üblich - und von Winckelmann auch so vorgesehen - war es dennoch, die Tafeln en bloc an den Text anzuhängen. In den Briefen äußerte er mehrfach, daß die Kupfer alleine mit 60 Bogen den zweiten Band ausmachten.¹⁵⁰ Es existieren aber auch Exemplare, bei denen der Buchbinder die nummerierten Tafelseiten in die entsprechenden Textteile integriert hat.¹⁵¹ Da sich aber teilweise mehrere Stiche auf einem Bogen befinden und die textlichen Erläuterungen von Winckelmann unterschiedlich lang sind, ist auch bei dieser Bindevariante eine direkte Gegenüberstellung von Text und Illustration nicht gegeben. In barocken Stichwerken dagegen hatte man teilweise genau darauf geachtet, einer Textseite jeweils eine Stichseite gegenüber zu stellen, um das äußere Erscheinungsbild attraktiv zu gestalten.¹⁵²

Das äußere Erscheinungsbild der *Monumenti inediti* - über die Qualität der Stiche wird noch zu reden sein - ist insgesamt bescheidener als Winckelmanns eigene Beschreibungen und Ankündigungen in den Briefen vermuten lassen. Es handelt sich offenbar um ein Kompromißergebnis zwischen Anspruch und finanziellen Möglichkeiten.

6. Aufbau und Inhalt der *Monumenti inediti*

Wie bereits die getrennte Paginierung und Bogenzählung zeigt, besteht die Veröffentlichung aus mehreren selbständigen Teilen, deren Reihenfolge exemplarabhängig variiert.

6.1 Widmungsvorrede

Winckelmann beginnt sein Werk mit der im Barock und auch zu seiner Zeit noch üblichen Dedikation. Sie gilt seinem Gönner und ‚Arbeitgeber‘ Kardinal Alessandro

¹⁵⁰ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 208 u. 209.

¹⁵¹ So z.B. das Exemplar der Bibliothek des Winckelmann-Museums in Stendal.

¹⁵² Etwa in dem prachtvollen Stichwerk *Musei Kirkeriani in Romano soc. Jesu Collegio aerea notis illustrata* (1763 - 1765).

Albani, den er hier als hervorragenden Antikenkenner und sogar als Mitarbeiter der *Monumenti Inediti* preist.

6.2 Indicazione de' rami frapposti nell'opera

Nach der Widmung folgt mit der *Indicazione de' rami frapposti nell'opera* eine beschreibende Auflistung der 18 Bildvignetten, die das Werk schmücken. Bei fast allen Vignetten nennt Winckelmann Material, Technik und Sammlungsort der Originalobjekte, auf die Deutung des Dargestellten und die Beweggründe für seine Interpretation geht er dagegen in unterschiedlichem Umfang ein. Gegebenenfalls nennt er Verweise auf weitere Ausführungen zu den Objekten in den beiden folgenden Hauptteilen des Buches. Die Vignettentafeln sind nicht durchnummeriert, weshalb Winckelmann in den Beschreibungstexten angibt, an welcher Stelle im Buch sich das jeweilige Kupfer befindet. Aus dieser aufzählenden Beschreibung läßt sich der von Winckelmann vorgesehene Buchaufbau wie folgt rekonstruieren.

6.3 Prefazione

In einer ausführlichen *Prefazione* informiert Winckelmann die Leser über seine Beweggründe für das Buch, die Auswahlkriterien der Denkmäler sowie über seine Methode und deren Nutzen bei der Erklärung der Kunstwerke. Hier legt er seine Hauptthese dar, daß die Themen der Kunst nicht in der Phantasie der Künstler oder in der Ereignisgeschichte des Altertums, sondern in der Mythologie, insbesondere bei Homer, zu suchen seien. Umgekehrt nutze er die Kunstwerke für die Deutung schwieriger oder unklarer antiker Textstellen. An Beispielen bisher in der Literatur falsch oder ungenügend gedeuteter Bildthemen antiker Kunstwerke demonstriert er eingehend die Notwendigkeit seiner Veröffentlichung.

Nur mit wenigen Worten erwähnt Winckelmann in der *Prefazione* den auf die Vorrede folgenden, immerhin 103 Seiten umfassenden *Trattato preliminare*.¹⁵³

¹⁵³ MI, S. (XVI) - (XVII).

6.4 Trattato preliminare dell'arte del disegno degli antichi popoli

Der umfangreiche *Trattato preliminare dell' arte del disegno degli antichi popoli*, dessen Existenz dem Titelblatt der *Monumenti inediti* nicht zu entnehmen ist, entspricht im wesentlichen der 1764 erschienenen *Geschichte der Kunst des Alterthums* mit einer Einarbeitung der 1767 veröffentlichten *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*. Winckelmanns Absicht, die *Geschichte der Kunst* ins Italienische zu übertragen und in komprimierter Form den Denkmälern voranzustellen, läßt sich in den Briefen definitiv ab Oktober 1764 nachweisen,¹⁵⁴ war aber, wie beispielsweise der 1763 entstandene Ankündigungstext des Werkes zeigt,¹⁵⁵ wahrscheinlich bereits früher geplant.¹⁵⁶ Vor den *Trattato* setzt er ein detailliertes, in bis zu zwölf Stufen hierarchisch gegliedertes Inhaltsverzeichnis, ohne allerdings - wie auch schon bei der *Geschichte der Kunst des Alterthums* - Seitenangaben hinzuzufügen.¹⁵⁷ Der *Trattato* beginnt mit allgemeinen Ausführungen über die Kunst der Zeichnung der alten Völker. Nach einer Einführung in die Ursprünge der Zeichnung folgt eine Darstellung der ägyptischen, etruskischen und griechischen Kunst; letztere nimmt den größten Raum ein. Innerhalb der Regionen geht Winckelmann in seiner Stiltheorie chronologisch vor. Obwohl hier keine Analyse dieser ins Italienische übertragenen Überarbeitung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* vorgenommen werden soll (dieses Hauptwerk Winckelmanns ist der Wissenschaft ausreichend bekannt), möchte ich kurz einige wichtige Unterschiede zum deutschen Originalwerk und das Verhältnis zum zweiten Teil, den *Monumenti antichi inediti*, vorstellen.¹⁵⁸

Zunächst fällt auf, daß die italienische Übersetzung kürzer als das deutsche Original ist. Dies ist darauf zurückzuführen, daß Winckelmann durch eine neue Gliederung Teile der deutschen Ausgabe zusammenfaßt und daß er einige wenige Abschnitte in der Übersetzung wegläßt. So entfallen z.B. das kurze Kapitel über die Kunst unter den Phöniziern und Persern, das im Original an die Kunst der Etrusker anschließt, die

¹⁵⁴ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 59.

¹⁵⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, IV, S. 43.

¹⁵⁶ In früheren Briefen erwähnte er die Übertragung ins Italienische zuweilen (vgl: Winckelmann: Briefe, II, S. 306 u. 309).

¹⁵⁷ Das ausführliche Inhaltsverzeichnis der *Geschichte der Kunst des Alterthums* fehlt bedauerlicherweise in zahlreichen Neuausgaben, wie z.B. in der der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft aus dem Jahre 1993.

¹⁵⁸ Zur Analyse der Unterschiede s. auch Justi, II, S. 587 - 592.

Ausführungen über die Techniken und Materialien¹⁵⁹ oder der Abschnitt über die römische Männerkleidung,¹⁶⁰ denn diese Kapitel dienten mehr der antiquarischen Belehrung als dem System der Stilperiodisierung. Der Vergleich der ausführlichen Inhaltsverzeichnisse der beiden Werke zeigt, daß Winckelmann in der übersetzten Fassung seine Darstellung völlig neu strukturiert. Dies trifft insbesondere auf die Beschreibung der griechischen Kunst zu, die wie im deutschen Original den größten Raum einnimmt. Wie in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* teilt Winckelmann diesen Bereich grundsätzlich in einen ersten Abschnitt, in den *Monumenti inediti* als *Sezione sistematica* bezeichnet, und in einen zweiten, in den *Monumenti inediti* als *Sezione storica* bezeichnet. In seiner Übersetzung achtet er aber darauf, Wiederholungen zu vermeiden, indem er seine Theorie der vier Entwicklungsstile in den historischen Abschnitt integriert, während diese zentrale Passage im deutschen Original noch das eigene Kapitel *Von dem Wachstume und dem Falle der Griechischen Kunst, in welcher vier Zeiten und eben so viel Stile können gesetzt werden* im systematischen Teil ausmachte. Durch diese Überarbeitung spart Winckelmann zahlreiche Wiederholungen und bringt die Darstellung der Entwicklung der griechischen Kunst, die Künstler und ihre Werke sowie den historisch-kulturellen Kontext in eine logische Abfolge und Einheit. Neue Beobachtungen, die zumeist auch in den parallel erarbeiteten *Anmerkungen zur Geschichte des Kunst des Alterthums* enthalten sind bzw. offensichtlich durch die vergleichende Betrachtung zum Zwecke der Deutung der Bildsujets entstanden waren, wie z.B. die unterschiedlichen Ausformungen der Haare bestimmter Gottheiten,¹⁶¹ fügt Winckelmann hinzu.

Gegebenenfalls verweist Winckelmann im *Trattato* auf ergänzende Hinweise und Abbildungen in den darauffolgenden *Monumenti antichi inediti*, indem er die entsprechenden Objektnummern einfügt. Somit ist eine punktuelle Verknüpfung der beiden Teile gegeben. In der *Prefazione* schreibt er hierzu, daß sich Werke aus allen Zeiten der verschiedenen Völker in dieser Sammlung befänden, so daß er in die Lage versetzt sei, über die Kunst der Ägypter, Etrusker und Griechen zu sprechen, und man dadurch zu einer systematischen Kenntnis der Kunst dieser Völker gelangen könne.¹⁶² Da Winckelmann aber seine Stiltheorie im *Trattato preliminare* wie in der

¹⁵⁹ Vgl.: Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. 249 - 261.

¹⁶⁰ Vgl.: Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. 303 - 312.

¹⁶¹ MI, S. LIII u. LVI - LX.

¹⁶² MI, S. (XVI) - (XVII).

Geschichte der Kunst des Alterthums auf viele Kunstwerke stützt, die er weder hier noch dort abbildet, sind die *Monumenti inediti* keine illustrierte Variante der *Geschichte der Kunst des Alterthums*!¹⁶³ Auffallend ist, daß Winckelmann im Abschnitt über die griechische Kunst besonders selten auf den eigenen Abbildungsteil verweist, sondern überwiegend berühmte Kunstwerke, die bereits in anderen Stichwerken reproduziert worden waren, als Beispiele heranzieht.

Nach dieser vorläufigen Abhandlung fügt Winckelmann das Titelblatt des 2. Bandes ein und es folgen - als eigentlicher Hauptteil des Werkes - die *Monumenti antichi inediti*.

6.5 Monumenti antichi inediti

Den *Monumenti antichi inediti* wird ein ausführliches, in maximal vier Stufen hierarchisch gegliedertes Inhaltsverzeichnis vorangestellt. Im Gegensatz zum Inhaltsverzeichnis des *Trattato* sind hier jeweils die Tafelnummern und Seitenzahlen angegeben. Die *Monumenti antichi inediti* bestehen aus einem Text- und einem Tafelteil. Jedem abgebildeten Kunstwerk ist - einem modernen Katalognummerntext vergleichbar - ein Erläuterungstext zugeordnet; die Verknüpfung von Bild und Text bilden die in den Stich integrierten Tafelnummern, die Winckelmann jeweils in den ersten Sätzen der Texte nennt.

Textliche Erläuterungen sowie die Abbildungen der Denkmäler der Kunst des Altertums sind in folgender, ikonographischer Themenreihenfolge angeordnet: 1. Mythologie der Götter, 2. historische Mythologie von der Zeit vor dem trojanischen Krieg, des trojanischen Krieges und der Zeit bis zur Rückkehr des Odysseus, 3. griechische und römische Geschichte sowie 4. Sitten, Gebräuche, und Künste. Die Mythologie der Götter beginnt Winckelmann mit Göttertypen, wie geflügelte Gottheiten, blitzeschleudernde Gottheiten oder Genien. Die dann folgenden einzelnen Götter ordnet

¹⁶³ Vielleicht hatten die Zeitgenossen ein derartiges Werk von Winckelmann erwartet. Bis heute ist eine mit allen von Winckelmann erwähnten Kunstwerken illustrierte Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ein Desiderat; vgl. z.B. Gombrich, S. 36. Hilfreich wird hier die von der Winckelmann-Gesellschaft erarbeitete Bilddatei aller von Winckelmann erwähnten Kunstwerke auf CD-ROM sein sowie die historisch-kritische Werkausgabe, die neben einem archäologischen Kommentar auch die erwähnten Denkmäler verifizieren wird (vgl.: Brier: Die Wirkung Winckelmanns, S. 7 - 8).

er der Tradition entsprechend hierarchisch in Kapitel.¹⁶⁴ Kybele, Jupiter, Juno, Hebe, Minerva, Ceres, Diana usw. Anspruch ist offensichtlich nicht, den bekannten Götterhimmel handbuchartig vollständig darzustellen, sondern die Themen bzw. Namen orientieren sich am gefundenen Material. Die Kapitel der historischen Mythologie sind ebenso nach Personennamen gegliedert. Die Zeit vor dem trojanischen Krieg beginnt mit Prometheus und endet mit den Helden vor Theben, der trojanische Krieg beginnt mit den Ereignissen um Peleus und Thetis und endet mit Odysseus und Telemach. Die Gliederung der Kunstwerke und Erläuterungen zum trojanischen Krieg übernimmt Winckelmann demzufolge von Homer. Für die 14 Kapitel der griechischen und römischen Geschichte greift Winckelmann in chronologischer Reihenfolge einige Persönlichkeiten heraus, eine Vorgehensweise, die bereits Pietro Bartoli (1635 - 1700) im historischen Teil des Gemmenkataloges *Museum Odescalcum* angewendet hatte. Die letzten 28 Kupferstiche verteilen sich auf 16 Kapitel, die völlig unterschiedliche Bereiche aus dem antiken Leben, wie „Unterricht der Kinder“, „Bildhauerei“, „Theater“ oder „Das Reiten“, betreffen.

Die inhaltlich auszuwertenden Kunstwerke sollen Winckelmann zufolge entweder unbekannt oder aber bisher falsch gedeutet und somit gleichsam unbekannt sein. Die enthaltenen Objektgattungen sind Reliefs aus Ton und Marmor, Gemmen, Skulpturen, Gefäße, Mosaik und Wandgemälde. Auswahl- und Gliederungskriterium war demzufolge das dargestellte Thema, nicht die Gattung oder Form des Bildträgers. Mit dieser gattungsübergreifenden Zusammenstellung von Werken antiker Kunst unterscheidet Winckelmann sich - wie vor ihm bereits Montfaucon mit dem Werk *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* und Caylus mit dem Werk *Recueil d'antiquités égyptienne, étrusques, grecques et romaines* - von zahlreichen bisherigen Stichwerken, deren Auswahl- bzw. Gliederungskriterium sich meist an der Kunstgattung orientierte: Münzen-, Büsten-, Gemmen-, Skulpturen- oder Vasenkataloge waren die übliche Auseinandersetzung mit der Antike.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Vergleichbar sind u.a.: Beger: *Thesaurus ex Thesauro Palatino* (1685), Beger: *Thesaurus Brandenburgicus* (1696 - 1701), der Abschnitt über die Religion bei: Montfaucon: *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (Tome 1. 1719), Mariette: *Traité des Pierres Gravées* (1750), Bartoli: *Museum odescalcum* (1751 - 1752) u. Lippert: *Dactyliothece* (1767).

¹⁶⁵ Diese gattungsbezogene Einteilung geht vermutlich auf das Projekt der Accademia Vitruviana zurück, die Mitte des 16. Jahrhunderts ein detailliertes Publikationsprogramm für ein 20bändiges Werk über Vitruv und die antiken Monumente ausgearbeitet hatte. Vgl. hierzu: Daly Davis, bes. S. 11 - 13.

Die thematische Abfolge der Erläuterungen und Stiche in den *Monumenti antichi inediti* entspricht demzufolge nicht der regional-chronologischen Vorgehensweise des *Trattato preliminare*. An wenigen Stellen verweist Winckelmann von der Beschreibung eines Werkes auf die entsprechenden Ausführungen zur Kunst im *Trattato*.¹⁶⁶ Eine punktuelle Verknüpfung ist demnach gegeben, grundsätzlich stehen beide Buchteile aber selbständig und unabhängig nebeneinander.¹⁶⁷ In diesen Umständen liegt die Schwierigkeit der Benutzung des Werkes begründet, das gleichsam aus zwei selbständigen Textteilen besteht.

6.6 Register

Breiten Raum (83 Seiten) nehmen die vier Register ein. Es sind dies 1. ein Index der zitierten Bücher, 2. ein Index der erwähnten bzw. korrigierten antiken und modernen Autoren, 3. ein Themenindex und 4. ein Index der Sammlungen mit Aufführung der daraus besprochenen und erwähnten Werke.

6.7 Ergebnis der Beschreibung und Inhaltsdarstellung der *Monumenti inediti*

Die äußere Gestalt der *Monumenti inediti* korrespondiert mit dem Inhalt des Werkes und zeigt - zusätzlich bestätigt durch die in den Briefen Winckelmanns dokumentierten Entstehungsbedingungen - deutlich die Trennung der zwei nahezu selbständigen Buchteile *Trattato preliminare* und *Monumenti antichi inediti*. Darüber hinaus spiegelt die zielorientierte textunterstützende bildliche Ausstattung in Form der Vignettenbilder und des Tafelteils Winckelmanns Anspruch an eine Verbindung von Kunst und Gelehrsamkeit. Mit der Entscheidung, die *Monumenti inediti* in der repräsentativen Form des Folio-Stichwerkes zu veröffentlichen, trat Winckelmann in Konkurrenz zu den antiquarischen Prachtwerken der italienischen, englischen und französischen Altertumsforscher. Illustrierte Folianten haben in ihrer würdigen Größe damals wie

¹⁶⁶ Vgl. etwa MI, Nr. 107, S. 141.

¹⁶⁷ Die von Max Kunze beobachtete verknüpfende Nutzung Winckelmanns von Stilunterschieden für die Deutung antiker Plastik spielt für die hermeneutische Methode in den *Monumenti inediti* und die dort behandelten Kunstgattungen keine Rolle (vgl.: Kunze: Winckelmanns Sicht griechischer Denkmäler u. Kunze: Griechische Götter im Werk Johann Joachim Winckelmanns).

heute in privaten und öffentlichen Bibliotheken eine beeindruckende Wirkung, denn „das Format trägt erheblich zum Denkmalcharakter eines Buches bei“.¹⁶⁸ Somit sorgte Winckelmann bereits durch die äußere Form für eine eindrucksvolle Präsentation seiner wissenschaftlichen Erkenntnisse. Dennoch löste er sich in der Ausstattung des Werkes vom Hergebrachten, so daß rokokohafte und aufklärerische Tendenzen zusammentreffen.¹⁶⁹

7. Winckelmanns Intention hinsichtlich der *Monumenti inediti*

Winckelmanns Beweggründe für die Veröffentlichung der *Monumenti inediti* sind durch zahlreiche Briefe, Ankündigungen in Gelehrtenzeitungen, die Ankündigung in der Vorrede der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, die Vorrede in den 1767 erschienenen *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, die gleichsam ein Resümee seines Lebenswerkes enthält, und nicht zuletzt durch die ausführliche Vorrede in den *Monumenti inediti* selbst ausreichend dokumentiert. Winckelmann hielt sein Werk aus zwei Gründen für notwendig: Nachdem in den bisherigen Schriften über antike Artefakte einfach zu deutende Werke oder aber schwer zu interpretierende Darstellungen lediglich wegen der Schönheit der Komposition und Zeichnung, nicht aber um ihrer Themen willen abgebildet wurden, sah er seine Aufgabe darin, bisher nicht Bekanntes bzw. falsch Gedeutetes zu zeigen und zu interpretieren.¹⁷⁰ Den zweiten Grund, gleichsam den ersten ins Gegenteil verkehrend und von ihm als wichtiger angesehen, sah er darin, daß er mit Hilfe der Betrachtung antiker Kunstwerke Stellen in antiken Texten verbessern und illustrieren könne:¹⁷¹ „L’altro motivo di questa mia intrapresa e molto più forte, è stato la via che con l’osservazione di molte opere antiche ho veduto spianarmisi a mano a mano a correggere ed illustrare un gran numero di passi degli antichi scrittori, e molto meglio, come spero di dimostrare sino all’ evidenza, di quel che siasi potuto fare con l’ajuto de’ codici manuscritti.“¹⁷²

¹⁶⁸ Mazzoni, S. 18.

¹⁶⁹ Vgl. auch: Rüdiger: Winckelmann und Italien, S. 18.

¹⁷⁰ MI, S. (XV) - (XVI).

¹⁷¹ Zur texttheuristischen Beweiskraft von Kunstwerken bei Winckelmann s. auch: Käfer, S. 44 - 46.

¹⁷² MI, S. (XV) - (XVI). Auch in seinen Briefen erwähnte er diese Absicht immer wieder: Vgl. etwa: Winckelmann: Briefe, II, S. 264, 331, 347 u. Winckelmann: Briefe, III, S. 139. In der Vorrede zu den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst* schrieb er: „Mein größtes Vergnügen in Erläuterung der Werke alter Kunst ist gewesen, wenn ich durch dieselbe einen alten Scribenten erläutern oder verbessern können.“ (Winckelmann: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*, S. X).

Winckelmann suchte die Gelehrsamkeit mit der Kunst zu verbinden.¹⁷³ Ziel der *Monumenti inediti*, wie auch bereits der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, war für Winckelmann die Erweiterung des Wissens zur antiken Kunst und Philologie: „Durch diese Denkmale wird das Reich der Kunst mehr, als vorher geschehen, erweitert; es erscheinen in denselben ganz unbekannte Begriffe und Bilder, die sich zum Theil auch in den Nachrichten der Alten verlohren haben, und ihre Schriften werden an vielen Orten, wo sie bisher nicht verstanden worden sind, auch ohne Hülfe dieser Werke nicht haben können verstanden werden, erklärt, und in ihr Licht gesetzt.“¹⁷⁴

Auswahlkriterien der aus allen Gattungen stammenden Objekte sind die Unbekanntheit (*inediti*) und der hermeneutisch auswertbare Inhalt der Kunstwerke, nicht aber die künstlerische Qualität oder die Schönheit: „Nella scelta poi ho avuto riguardo più agli argomenti delle opere e all’ erudizione, che alla bellezza del disegno [...]“¹⁷⁵ Ein ungewohnter Sachverhalt für den Leser der bisherigen enthusiastischen Winckelmann-Schriften! Bereits in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* hatte Winckelmann sorgfältig darauf geachtet, die Vorlagen der 24 Kupfervignetten danach auszuwählen, daß sie noch nie vorher abgebildet worden waren: „Alle Denkmale der Kunst [...] sind niemals vorher öffentlich bekannt gemacht worden, und ich habe dieselben zuerst zeichnen und stechen lassen.“¹⁷⁶ Während seines gesamten Romaufenthaltes war es geradezu eine Manie Winckelmanns gewesen, nach bisher unentdeckten oder falsch identifizierten Denkmälern zu suchen. Ein solcher Fund versetzte ihn in triumphierende Begeisterung bzw. vorwurfsvolle Entrüstung gegenüber den unaufmerksamen Vorgängern, wie zahlreichen Briefstellen und Bemerkungen in seinen Veröffentlichungen zu entnehmen ist. 1767 schrieb er beispielsweise an Wiedewelt: „Das Vergnügen, das ich bey dem Anblicke neuentdeckter Denkmäler der Kunst empfinde, ist das höchste und reinste, das ich kenne, und kein anderes Vergnügen in der Welt wiegt mir dieses auf.“¹⁷⁷ Eine generelle Absicht seiner Werke war die Bekanntmachung neuer Erkenntnisse. Die Heranziehung von Objekten aus schwer zugänglichen Privatsammlungen unterstrich den Exklusivcharakter seines

¹⁷³ Vgl.: Winckelmann: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. IV.

¹⁷⁴ Ankündigung der *Monumenti inediti* in: Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. XXV - XXVI.

¹⁷⁵ MI, S. (XVI). Vgl. auch: Winckelmann: Briefe, II, S. 364.

¹⁷⁶ Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. XXIV.

¹⁷⁷ Winckelmann: Briefe, III, S. 269.

Werkes und die gesellschaftliche Reputation Winckelmanns.¹⁷⁸ So schrieb er 1762 voller Stolz an seinen Verleger Walther: „Die Kupfer in unseren sowohl als diesem Werke [*Geschichte der Kunst* und *Monumenti inediti*] sind noch niemahls erschiene- ne Denkmale des Alterthums, zu welchen nicht leicht jemand außer mir kommen kann.“¹⁷⁹ Gleichzeitig versuchte er der Konkurrenz den Zugang zur Villa Albani zu verbauen, wie ein Briefzitat an Stosch zeigt: „Er [Caylus] suchet durch verschiedene Wege in der Villa des Cardinals zeichnen zu laßen, welches ich ihm aber und einem jeden verhauen habe. Denn was ich selbst gebrauchen kann, soll kein anderer haben.“¹⁸⁰ Bereits der Titel *Monumenti antichi inediti* impliziert Winckelmanns Intention, Gelehrten und Liebhabern Neues in Wort und Bild bekannt zu machen. Wiederholungen hielt er für überflüssig.¹⁸¹ Durch diese Objektauswahl hob Winckelmann sich deutlich von den zahlreichen Reproduktionsstichwerken ab, die immer wieder die gleichen und damit publikumswirksamen, berühmten antiken Bildwerke abgebildet hatten.¹⁸² Bei der Lektüre der Briefe fällt im übrigen auf, daß in diesen erwähnte aktuelle Neufunde möglichst noch in die *Monumenti inediti* aufgenommen wurden. So etwa das Wandgemälde (Nr. 208), erwähnt in einem Brief vom 19. Juni 1765,¹⁸³ das Titus-Relief (Nr. 178), erwähnt in einem Brief im Juni 1766,¹⁸⁴ das den Bau der Argo darstellende Relief (Titelblattvignette des ersten Bandes), erwähnt als eine der neuesten Entdeckungen in einem Brief im Januar 1767 und der im selben Brief erwähnte Reifenspieler (Nr. 196).¹⁸⁵ Hier stand offenbar die Exklusivität der Neuentdeckung über der inhaltlichen Kongruenz zur Gliederung der *Monumenti inediti*, denn diese Werke füllen in auffallender Weise - sozusagen unter ‚Verschiedenes‘ - die letzten Kapitel der *Monumenti inediti* bzw. dienen als Vorlage für die Vig-

¹⁷⁸ Im handschriftlichen Nachlaß in Paris befinden sich Notizen mit dem bezeichnenden Titel: „Notes et extraits sur les antiquités conservées à Rome, particulièrement dans les collections privées“ (vgl.: Bibliothèque Nationale Paris: Fonds Allemand, Vol. 68).

¹⁷⁹ Winckelmann: Briefe, II, S. 222.

¹⁸⁰ Winckelmann: Briefe, II, S. 102.

¹⁸¹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 129 u. 324 sowie Winckelmann: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. IV. Seinem Freund Berg hatte er das Motto mit auf den Weg gegeben: „Gewöhnen Sie sich an das eigene denken, und suchen Sie Ihre eigenen Gedanken zu entwerfen: ein einziger eigener Gedanke, welcher Ihnen neu scheint, ist einen ganzen Tag werth.“ (Winckelmann: Briefe, II, S. 270).

¹⁸² Wie etwa: LaFrery: *Speculum Romanae magnificentiae* (um 1575); Perrier: *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m], quae temporis dentem invidium evasere urbis aeternae ruiniserepta Typis aeneis abce commissa Perpetuae uenerationis monumentum* (1638); Bisschop: *Signorum veterum icones* ([um 1670]) oder Rossi / Maffei: *Raccolta di statue antiche e moderne* (1704).

¹⁸³ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 104.

¹⁸⁴ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 181 u. 232.

¹⁸⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 232.

netten, von denen man weiß, daß sie zuletzt angefertigt wurden.¹⁸⁶ Mit diesem unkontrollierten Anwachsen des Kataloges, das ihn veranlaßte, die alten Schriften immer wieder von Neuem durchzusehen, war Winckelmann im Nachhinein selbst nicht zufrieden, denn seinen Nachfolger warnte er: „Er verfare nicht wie ich, und wie diejenigen die ein Gebäude stückweis und wie es nicht vorher entworfen gewesen aufführen, sondern wenn Mittel da sind, ein grosses Werk auf eigene Kosten zu umfassen, so bestimme man vorher genau alle Stücke, die an das Licht treten sollen, und wenn dieselben dem Gedächtnisse völlig gegenwärtig sind, alsdenn fange man an alle alten Scribenten, keinen ausgenommen, zu lesen.“¹⁸⁷

Winckelmanns Absicht mit seinem großen italienischen Werk war, bisher unveröffentlichte und schwierig zu deutende antike Denkmäler bekannt zu machen, antike Bildsujets zu entschlüsseln und philologische Fragen mittels antiker Kunstwerke zu lösen. Darüber hinaus hatte Winckelmann mit dem Folianten sicherlich auch das (verständliche) Ziel, seine Zeitgenossen zu beeindrucken, seinen Ruhm als Kenner antiker Literatur und Kunst zu mehren¹⁸⁸ und sich eine finanzielle Unabhängigkeit zu erarbeiten.

Neben der Darlegung der Beweggründe meint Winckelmann gleichfalls seine methodologische Vorgehensweise im Vorwort erklären, beweisen und verteidigen zu müssen.

8. Winckelmanns hermeneutische Methode

Winckelmann erläuterte in seiner Vorrede, die Voraussetzung für seine Methode der Erklärungen antiker Denkmäler sei der Grundsatz, daß die antiken Künstler ihre Bildthemen in der Regel nicht frei erfunden, sondern der antiken Mythologie und Fabel, insbesondere den Schriften Homers, entnommen hätten. Aus diesem Grunde habe er antike Bilder und Literatur zusammengeführt: „Il punto principale però di cui credo dover render conto al Lettore, è il metodo che ho tenuto nello spiegare i mo-

¹⁸⁶ Vgl. auch: Winckelmann: Briefe, III, S. 212 u. 230.

¹⁸⁷ Winckelmann: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. IX.

¹⁸⁸ Vgl. hierzu auch Herder, der die Eitelkeit Winckelmanns „seine Werke dem Ruhme darzustellen und auch im Anblick derselben sie Ruhmsprechend zu machen [...]“ als „kleine Schwachheit“ bezeichnete (Herder, S. 32).

numenti che gli propongo; a che fare mi son prefisso due massime, la prima delle quali è di non supporre che gli antichi abbiano espresse immagini oziose con le loro opere, ma cose attenenti alla mitologia; e la seconda, di ridurre perciò le immagini stesse alla mitologia ed alla favola, e d'appormi a qual parte di essa si spettino quelle che ne presento.”¹⁸⁹ Aus Winckelmanns Briefen weiß man, daß er während der Arbeit an den *Monumenti inediti* angesichts der Kunstwerke systematisch alte Schriften nach Hinweisen zum Zwecke der Deutung durchgesehen hatte. Die Evidenz seines Grundsatzes sieht Winckelmann darin manifestiert, daß Simonides die Malerei eine stumme Poesie genannt habe und nach Plato das Wesen der Malerei in der Fabel bestehe.¹⁹⁰ Darüber hinaus bestätige sich diese Evidenz, wenn man die Beschreibung von Skulpturen und Malereien in den alten Schriften, speziell bei Pausanias, lese.¹⁹¹ Ein weiteres Indiz sah Winckelmann in dem hohen Stellenwert der Schriften Homers und der Götterlehre sowohl bei den Griechen als auch bei den Römern.¹⁹² Obwohl Winckelmann eingestand, daß Bildnisse auf öffentlichen Denkmälern, Münzen und Gemmen durchaus geschichtliche Themen wiedergeben könnten,¹⁹³ hielt er es für falsch, daß man bisher bei der Deutung der Bildwerke überwiegend auf Ereignisse aus der griechischen und römischen Geschichte zurückgegriffen habe und damit Homer und die Fabel zu „paesi incogniti“ geworden seien.¹⁹⁴ Handle es sich bei den Bildnissen um die Darstellung geschichtlicher Ereignisse, stammten die Begebenheiten überwiegend aus der ältesten griechischen und römischen Geschichte und seien folglich mit der Mythologie verflochten.¹⁹⁵ Zum Zwecke der Überzeugung führte er in der Vorrede einige Beispiele bisheriger Deutungen der „interpreti romanizzanti“ an und ersetzte diese durch seine mythologische Hermeneutik.¹⁹⁶ So soll z.B. Pietro Santi Bartoli (1635 – 1700) die Frauenraubszene eines Sarkophages in seinem Werk *Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae* (1693) als Raub der Sabinerinnen ausgelegt haben; Winckelmann dagegen, der das Relief in die *Monumenti inediti* aufnahm (Nr. 61; Abb. 20), deutete die Gruppe aufgrund seines Prinzips und anhand der Kopfbedeckungen der raubenden Männer als die Entführung der Töchter

¹⁸⁹ MI, S. (XVII). Vgl. auch: MI, S. XVIII.

¹⁹⁰ Vgl.: MI, S. (XVIII).

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Vgl.: MI, S. (XVIII) - (XIX).

¹⁹³ Vgl.: MI, S. (XIX) u. (XXII - XXIII).

¹⁹⁴ Vgl.: MI, S. (XX).

¹⁹⁵ Vgl.: MI, S. (XXII) - (XXIII).

¹⁹⁶ Vgl.: MI, S. (XX) - (XXII).

des Leukippos durch die Dioskuren Kastor und Pollux.¹⁹⁷ Diese Methode der Zusammenführung bildlicher und textlicher Quellen versetzte Winckelmann darüber hinaus in die Lage, aus der Betrachtung antiker Kunst philologische Schlüsse zu ziehen, unklare, „verdorbene“ oder schwer verständliche Textstellen sprachlich zu analysieren.

Ein kurzer Blick auf die antiquarische Wissenschaftsgeschichte zeigt die Voraussetzungen und Perspektiven, die geradezu zwangsläufig bei Winckelmann zu neuen Ergebnissen führen mußten. Während die meisten seiner Vorgänger, ausgehend von der Topographieforschung Roms und Italiens sowie durch ihre Betrachtung der Kunstwerke als bildliche Quellen der Historiographie, zu „römischen“ Ergebnissen kamen und kommen mußten, öffnete Winckelmanns souveräne Kunstanschauung völlig neue Denkmuster. Dies drückt sich noch dazu im behandelten Material aus: Hatten die frühen Antikenforscher noch vorwiegend Münzen, Büsten und Architektur für ihre Geschichtsschreibung herangezogen, ließ Winckelmann sich auf die Bildsujets schwieriger Relief-, Vasen- und Gemmendarstellungen ein. Eingebunden ist diese Entwicklung natürlich auch in einen gesamteuropäischen, besonders in Frankreich im Rahmen der *Querelle des Anciens et Modernes* wahrnehmbaren, Prozeß der Hinwendung zur griechischen Antike.

Anhand eines Beispiels möchte ich Winckelmanns methodische Vorgehensweise veranschaulichen. Jeweils in den ersten Sätzen der Erläuterungstexte benannte Winckelmann in der Regel das Objekt, den Sammlungsort und die Tafelnummer sowie evtl. die Fundumstände, die Größe und den Erhaltungszustand des Werkes. Der Umfang der Ausführungen ist - abhängig vom gefundenen Material - unterschiedlich groß. Besonders ausführlich ist beispielsweise die Erklärung der Herkuleschale (Nr. 64 u. 65; Abb. 22 und 23).¹⁹⁸ Die Marmorvase wurde 1762 entdeckt, in die Albanisammlung integriert, in vielen Briefen als herausragender Neufund von Winckelmann erwähnt und in die *Monumenti inediti* aufgenommen.¹⁹⁹ Die Kupfertafel Nr. 64 zeigt das Gefäß in seiner Gesamtansicht, die Tafel Nr. 65 vergrößert die figürlichen Szenen in Form der Abrollung in ein zweidimensionales Band. Winckelmann identifizierte nicht nur die dargestellten Herkulestaten; besonderen Stellenwert räumte er

¹⁹⁷ Vgl.: MI, S. (XX) u. 74 - 75.

¹⁹⁸ MI, S. 80 - 90.

¹⁹⁹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 239, 270 oder 328.

überdies den zwischen den Taten angebrachten weiblichen Figuren ein, obwohl diese nur mit spärlichen Attributen bzw. ganz ohne dergleichen Hinweise ausgestattet und damit schwer zu deuten sind.²⁰⁰ Die erste weibliche Figur, die eine Palme in der Hand hält und einen Fuß auf einen Felsen setzt, bezeichnete Winckelmann als die Tugend. Winckelmann zog Xenophons *Memorabilia* heran, nach denen Herkules sich in seiner Jugend am Scheideweg von Tugend und Wollust befunden habe. Der Felsen stehe für den mühevollen Weg der Tugend, die Palme könne das Siegeszeichen sein für den Lohn, den Herkules für seine Taten zu erwarten habe.²⁰¹ Als erste Tat des Herkules identifizierte Winckelmann die Erwürgung des Löwen auf dem Berg Kithairon. Ausgehend von der nach Winckelmanns Ansicht mißglückten Wiedergabe des Alters des jugendlichen Helden auf dieser Vase folgen zahlreiche Vergleiche mit anderen Herkulesdarstellungen im Hinblick auf die Darstellung des Alters. Als nächste Tat folgt laut Winckelmann die Befreiung des Theseus durch Herkules von der Bewachung des Hundes Zerberus. Die daneben sitzende Figur mit einem Zepter in der Hand sei als Eurystheus, der Herkules seine Arbeiten auferlegt habe, zu erkennen. Das lange Kleid des Königs entspreche den Texten des Euripides, nicht aber denen von Thukydides oder Homer, nach denen der König hätte bewaffnet dargestellt werden müssen. In dieser Weise analysierte Winckelmann die weiteren Taten und Figuren auf der Vase. Winckelmann verschränkt seine Wahrnehmung des Kunstwerkes mit antiken Textquellen. Seine Betrachtung und Beschreibung vermischt beide Bereiche, und in der Überbewertung des Textes findet teilweise eine Überinterpretation des Gesehenen statt.

Beeindruckend ist die wissenschaftliche Transparenz, mit der Winckelmann seine Texte verfaßte und damit den Leser - unterstützt durch die stilistische Form der direkten Anrede - in seine Überlegungen einbezog. Nur selten beschränkt sich der Text zum Kupfer auf eine axiomatische Feststellung des Dargestellten. Meist stellte Winckelmann seinen Lösungsweg ausführlich dar, indem er mögliche, mitunter wieder verworfene Antworten diskutierte, verschiedene passende Textstellen antiker Autoren heranzog, die Meinung anderer Antiquare - meist negativ kritisierend - berücksichtigte, weitere Darstellungen desselben Themas oder die Darstellungen ähnlicher

²⁰⁰ Heyne ist in seiner Rezension der Ansicht, die weiblichen Figuren seien lediglich dazu da, die anderen Figuren voneinander abzusondern und Winckelmann gehe in der Deutung von Details zu weit (vgl.: Heyne: Rom, 1768, S. 158).

²⁰¹ MI, S. 80.

Figuren auf anderen Bildträgern, wie z.B. Münzen, oder aber in Texten beschriebene Kunstwerke verglich,²⁰² um schließlich zu einer inhaltlichen Bestimmung der Figuren und Handlungen zu kommen. In manchen Fällen zog er sogar sein vorgeschlagenes Ergebnis in Zweifel und stellte dieses lediglich als Lösungsvorschlag der gelehrten Diskussion zur Verfügung, wie etwa die Deutung der in der obersten Reihe links von der Palme sitzenden weiblichen Figur auf der Herkulesvase als Nymphe der Quelle Amymone.²⁰³ Mit dieser vergleichenden Methode bearbeitete Winckelmann im übrigen erheblich mehr Kunstwerke in den *Monumenti inediti*, als die 226 Kupfer zunächst vermuten lassen; viele dieser Werke sind in die Register aufgenommen und damit recherchierbar. Bei manchen Texten bewegte Winckelmann sich allerdings weit weg vom eigentlichen Objekt. So führte ihn etwa ein ägyptisches Zepter mit einem Vogel an der Spitze (Nr. 79; Abb. 26) zu Diodor, der gesagt habe, daß die ägyptischen Zepter einem Pfluge glichen, und von da gelangte Winckelmann zu kaum nachvollziehbaren weitschweifigen Ausführungen über den Pflug im Altertum.²⁰⁴ Im Hinblick auf das zu deutende Objekt ist diese Weitschweifigkeit wenig von Nutzen, andererseits zeigen diese Exkurse, daß Winckelmann nicht nur daran lag, das Dargestellte ikonologisch zu deuten, sondern die Kunstwerke mit der Gesamtanschauung des antiken Lebens zu verbinden. Sieht man von den Abschweifungen ab, bleiben trotz allem sehr informative, umfangreiche, detailreiche und präzise Objektbeschreibungen und -deutungen, die für ihre Zeit einzigartig waren.

Die methodische Vorgehensweise Winckelmans wirkte unbestritten initiiierend auf die Entwicklung der Hermeneutik.²⁰⁵ Die konsequente Anwendung seines Prinzips, zum Bild passende antike Textstellen ausfindig zu machen, führte ihn allerdings auch zu etlichen Fehltritten. Bereits die Zeitgenossen Winckelmans kritisierten zahlreiche seiner in den *Monumenti inediti* erarbeiteten mythologischen Deutungen, und Justi stellte etliche Irrtümer zusammen, nicht ohne allerdings einleitend auf die Bedeutung und Wirkung des epochemachenden Werkes hinzuweisen.²⁰⁶ Erst 1971 untersuchte Nikolaus Himmelmann systematisch die richtigen und falschen Ergebnisse und stellte sie zu Winckelmans hermeneutischer Methode in Beziehung. Er kam zu

²⁰² Vgl. beispielsweise den Vergleich einer Vasenszene (Nr. 143) mit einem von Pausanias beschriebenen Gemälde des Polygnot (MI, S. 190).

²⁰³ MI, S. 83.

²⁰⁴ MI, S. 104 - 106.

²⁰⁵ Vgl.: Himmelmann, S. 22 u. Bruer: Die Wirkung Winckelmans, S. 5 u. 19.

²⁰⁶ Vgl.: Justi, II, S. 577 - 581.

dem interessanten Schluß, daß an Winckelmanns erfolgreichen Deutungen insbesondere der Umstand maßgebend gewesen sei, daß es sich bei der Masse der Denkmäler um spätkaiserzeitliche Reliefs gehandelt habe.²⁰⁷ Diese hätten - Buchillustrationen vergleichbar - in einem besonders engen Bezug zur klassischen griechischen Dichtung gestanden.²⁰⁸ Diese Rückbesinnung römischer Kunst auf die griechische Klassik seit der Zeit des Augustus sorgte dafür, daß Winckelmann literarische Texte und Kunstwerke erfolgreich miteinander verknüpfen konnte.²⁰⁹

Für Winckelmanns Fehltritte macht Himmelmann verschiedene Kriterien verantwortlich. Ein Hauptgrund sei Winckelmanns absolute Kunstauffassung, die ihn davon abgehalten habe, neben der figürlichen Szene auch den Bildträger sowie dessen Zweck und Adressaten für die Interpretation zu berücksichtigen.²¹⁰ Insbesondere bei den zahlreichen Reliefs stellte Winckelmann nicht die Beziehung zum Bildträger, nämlich den antiken Sarkophagen her. Diese Beziehung aber ist nicht unwesentlich für die Deutung der Reliefs, wie auch Herbert von Einem deutlich hervorhob: „Bei den von Winckelmann in den Monumenti behandelten Sarkophagreliefs ist die Thematik häufig durch die Zweckbestimmung der Sarkophage als Bestattungsort von Ehepaaren bestimmt. Deshalb spielt (in mythologischer Verbrämung) das Hochzeits-thema eine große Rolle, wobei die mythischen Figuren oftmals die Porträtzüge der in den Sarkophagen bestatteten Personen erhalten haben.“²¹¹ Eheleiche Liebe und Sagenstoffe aus den Bereichen Tod und Sterben waren häufig gewählte Sarkophagdarstellungen. Obwohl Winckelmann die Verquickung mythologischer Szenen mit Porträts auf Sarkophagreliefs bekannt war,²¹² ist der Bildträger der Figurenszenen für ihn weder in der Inhaltserörterung noch in der bildlichen Darstellung von größerer Bedeutung. Form, Größe, Zustand und Verwendungszweck von Bildträgern wie Gemmen, Sarkophagen oder Vasen werden in der Abbildung sowie bei der Interpretation des Bildsujets wenig berücksichtigt. Himmelmann bezeichnet es als „tragische Ironie“, daß Winckelmanns Methode besonders bei den Werken der griechischen Klassik versage. Ursache hierfür sei, daß diese Szenen nicht als Literaturillustration zu interpretieren seien, sondern Denkmäler „im Dienste bürgerlich-religiöser Reprä-

²⁰⁷ Vgl.: Himmelmann, S. 11.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. auch: Maek-Gérard, S. 52.

²¹⁰ Vgl.: Himmelmann, S. 14 u. Maek-Gérard, S. 53.

²¹¹ Einem, S. 269. Vgl. auch: Himmelmann, S. 21.

²¹² Vgl. etwa: MI, Nr. 110, S. 150.

sentationen“ darstellten.²¹³ Als Beispiel hierfür zieht Himmelmann das Reiterrelief (Nr. 62 und 63) heran, das Winckelmann als Kampf zwischen dem Dioskuren Polydeukes und Lynkeus deutete (Abb. 21). Auslöser für die Benennung der stehenden Figur als Polydeukes war für Winckelmann die genaue Betrachtung und Beschreibung der Form des Ohres, das zudem auf einer eigenen Kupferplatte detailvergrößert reproduziert wurde. Ein derart ‚gequetschtes‘ Ohr sei ein Merkmal der Pankratiasten; Polydeukes wiederum habe laut Hyginus als Pankratiast an den Spielen in Delphi teilgenommen, woraus Winckelmann den Rückschluß zog, daß es sich hier um diesen handeln müsse.²¹⁴ Die umständlich über das Ohr hergeleitete Deutung hat sich als falsch erwiesen. Vergleiche mit ähnlichen Reliefs haben ergeben, daß es sich um ein attisches Gefallenendenkmal handelt.²¹⁵ Durch umfangreicheres Fundmaterial weiß man inzwischen, daß einige der von Winckelmann mythologisch gedeuteten Reliefs letztendlich zum Typus griechischer Grabreliefs, die heute ganze Museen füllen, gehören. Bei den Dargestellten handelt es sich demnach nicht um mythologische Figuren und Szenen, sondern um typisierte Darstellungen von Verstorbenen mit ihren Verwandten.²¹⁶

Ein weiterer von Himmelmann aufgezeigter methodischer Fehler Winckelmanns war die Deutung der Figuren aufgrund neuzeitlich ergänzter Attribute, ein Verhalten, das Winckelmann bei seinen Konkurrenten heftigst verurteilte. So wurde aus der Göttin Eirene mit dem Plutosknaben eine Leukothea mit Dionysos (Nr. 54; Abb. 15), weil Winckelmann seine Auslegung auf zwei Attributen aufbaute: dem Diadem der weiblichen Figur und dem Kännchen in der Hand des Kindes. Das Gefäß aber ist eine von ihm nicht erkannte falsche Ergänzung.²¹⁷

Es stellt sich die Frage, welche Bedeutung die Kupfertafeln in bezug auf Absicht und Methode der *Monumenti inediti* haben.

²¹³ Himmelmann, S. 14.

²¹⁴ MI, S. 75 - 80.

²¹⁵ Vgl. Himmelmann, S. 15 u. Bol, S. 248 - 249.

²¹⁶ Himmelmann zeigt dies an den Nr. 56, 19 u. 20. Vgl. Himmelmann, S. 15 - 18.

²¹⁷ Himmelmann, S. 19.

9. Die Kupfertafeln in den *Monumenti inediti*

Die *Monumenti inediti* enthalten 208 von Winckelmann erklärte Kupfer im Tafelteil und 18 über beide Bände verteilte Vignettenkupfer. Es handelt sich um Tiefdrucke in Form von Kupferstichen und Radierungen. Zwar sind häufig mehrere Kunstwerke auf einem Blatt abgebildet, aber jedes Kunstwerk hat eine eigene Kupferplatte. Damit bekommen die Objekte, die überwiegend mit unterschiedlichen Strich- oder Doppelstrichrahmen schlicht rechteckig eingefasst sind, mehr eigenständigen Wert als in den Reproduktionsstichwerken von Caylus oder Montfaucon, in denen sich meist mehrere Objekte eine Platte teilen. Die Reproduktionen sind sehr unterschiedlich in Größe, Ausführungsart und Qualität; insgesamt kann man die Abbildungen allerdings als künstlerisch wenig herausragend bezeichnen. Zeichner- und Stechernamen sind nicht angegeben; eine Ausnahme hiervon bildet nur der Antinous-Stich (Nr. 180), der von Nicolas Mosman gezeichnet und von Nicolo Mogalli gestochen wurde.

9.1 Die künstlerische Qualität der Kupfertafeln

Ursprünglich hatte Giovanni Casanova sämtliche Denkmäler zeichnen und die Hälfte der Kosten übernehmen sollen. Für die Ausführung der Stiche planten Casanova und Winckelmann, die Zeichnungen nach Augsburg zu schicken: „Die Ursach warum wir von den Augspurger Kupferstechern, die ebenfalls das Antique nicht begreifen, etwas zu versprechen haben, ist die knechtische Nachahmung der Deutschen: denn der Welsche und Franzos wollen den Doctor machen, und halten sich nicht genau an die Zeichnung, in der Schönheit aber verändert ein halbes Haar die Gestalt.“²¹⁸ Dieser Auszug aus einem Brief an Walther zeigt, wie wichtig Winckelmann die Reproduktion in seinem Sinne war. Als Stecher suchte er nicht interpretierende Künstler, sondern korrekte Handwerker. In den Briefen bezeichnete Winckelmann das Vorhaben lange als gemeinsames Werk mit Casanova, und als solches wurde die Veröffentlichung auch 1764 von Winckelmann in der Vorrede der *Geschichte der Kunst des Alterthums* angekündigt.²¹⁹ Ein Brief vom September 1763 an Barthélemy zeigt, daß nach den ursprünglichen Plänen Casanova als Zeichner auf dem Titelblatt hätte ge-

²¹⁸ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 245. Vgl. auch Winckelmann: Briefe, IV, S. 43 u. 440.

²¹⁹ Vgl.: Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. XXV - XXVI.

nannt werden sollen.²²⁰ 1764 ging Casanova als Direktor an die Dresdener Kunstakademie, ohne sich von Winckelmann zu verabschieden.²²¹ Im Dezember 1764 schrieb Winckelmann an Stosch, daß er das Werk alleine fortsetzen werde.²²² Als Ursache nannte Winckelmann einen falschen Wechsel Casanovas und einige Diebstähle.²²³ Zu diesem Zeitpunkt sollen „an 120 Kupfer fertig“ gewesen sein.²²⁴ Tatsächlicher Auslöser des Streites waren Zeichnungen Casanovas gewesen, die entgegen dem erweckten Anschein nicht nach antiken Vorlagen entstanden waren; erst im Januar 1766 ging Winckelmann mit dem wahren Eingeständnis an die Öffentlichkeit.²²⁵ Zwei dieser gefälschten Zeichnungen Casanovas hatte Winckelmann in die *Geschichte der Kunst des Alterthums* aufgenommen.²²⁶ Winckelmann war ob des Betruges, auf den er hereingefallen war, in seiner Ehre tief getroffen. Im Juni 1765 schrieb er an Füssli: „Meine Monumenti haben, nachdem ich den Bösewicht ausgeschlossen habe, eine ganz andere Gestalt gewonnen; das Werck ist um die Hälfte angewachsen, und wird nunmehr in 2 Bänden, in fol. erscheinen. Viele Sachen habe ich ausgemertzt, Betrügereien, die mir der Schelm aufgehänget hatte, sind vertilget, viele Platten werden von neuen gezeichnet und gestochen [...].“²²⁷ Wie viele fertige Zeichnungen von Casanova Winckelmann tatsächlich ersetzt hat, ist bis heute nicht geklärt.²²⁸ So wäre es denkbar, daß alle Tafeln anonym gedruckt wurden, um Zeichnungen von Casanova ohne Urheberangabe doch noch verwenden zu können. Zumindest warf Casanova in einem öffentlichen Brief an Hagedorn (1713 - 1780), der in den *Hallischen Neuen Gelehrten Zeitungen* erschien, Winckelmann den Mißbrauch seiner Zeichnungen vor: „Die eigentliche Ursache und die wahre Absicht, warum Hr. W. mich angreift, ist bloß diese, daß er auf diese Art sich die Platten zueignen könne, die ich für das Werk stechen lassen, welches wir auf gemeinschaftli-

²²⁰ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 348: „Le Frontisp. sera Antichi Monumenti inediti disegnati da Gio. Casanova ed illustrati etc.“

²²¹ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 56 u. Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 430.

²²² Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 64.

²²³ Vgl. Winckelmann: Briefe, III, S. 64 u. 67.

²²⁴ Winckelmann: Briefe, III, S. 65.

²²⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 151. Auch von seinem Freund Mengs war Winckelmann aus diesem Grunde enttäuscht (vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 219). Von der Fälschung des Ganymed-Freskos durch Mengs erfuhr Winckelmann vermutlich nichts (vgl.: Röttgen: Storia di un falso, S. 256 - 270).

²²⁶ Siehe: Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 262 u. 263. Vgl. auch: Pelzel: Winckelmann, S. 305 - 306.

²²⁷ Winckelmann: Briefe, III, S. 103.

²²⁸ Vgl. auch: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 532. Axel Rügler schreibt in seinem Katalogtext über die *Monumenti inediti*, das Werk sei nicht nur aufgrund der vielen, größtenteils von Giovanni Battista Casanova gezeichneten und gestochenen Abbildungen ein kostbares Buch, ohne diese Aussage mit Quellen zu belegen (vgl.: Rügler, S. 99).

che Kosten unter dem Titel: *Monumenti antichi spiegati et illustrati* herauszugeben unternommen hatten. Auf diese Art sucht er mich um die Früchte meines Aufwandes und der Mühe zu betrügen, die ich auf die Zeichnungen der in diesem Werke befindlichen Denkmähler gewendet, und (Hr. Winckelm. verzeihe mir immer dieses Geständniß!) auf den Unterricht des H. W. selbst, um ihn abzuhalten, keine lächerlichen Fehler zu begehen, und das Antike mit dem Neuen zu verwechseln [...].²²⁹ In einer Anmerkung wurde darüber hinaus hinzugefügt, daß Casanova „die Helfte der Unkosten für die Kupferplatten hergegeben“ habe.²³⁰ Da diese Aussagen Casanovas im Kontext einer Kette polemischer Vorwürfe gegen Winckelmann stehen, muß der Wahrheitsgehalt mit Vorsicht behandelt werden. Bezüglich der Unkosten scheint Casanova nicht ganz Unrecht gehabt zu haben, denn Winckelmann hatte selbst sogar 1763 in einem Brief an Stosch geschrieben: „[...] die Kosten schießt derjenige vor, welcher die Kupfer zeichnet, ob es gleich heißt a Spese dell’ Autore.“²³¹

Winckelmann erwähnte die Arbeit an den *Monumenti inediti* über Jahre hinweg in fast jedem Brief, Zeichner- oder Stechernamen fielen - mit Ausnahme des aus dem Projekt ausgeschiedenen Casanova - allerdings nie. In einigen Briefen sprach er von drei Kupferstechern,²³² in einem Brief sogar von vier Stechern,²³³ die er an den *Monumenti inediti* hatte arbeiten lassen - die Augsburger Akademie wurde nicht mehr erwähnt. Selbst Kupferplatten, die bereits in früheren Werken als Vignetten verwendet worden waren, ließ Winckelmann für die *Monumenti inediti* ohne Künstlerangaben neu anfertigen (vgl. Abb. 6 und 7). Immerhin elf Werke waren bereits in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* abgebildet worden.²³⁴ Von den 24 überwiegend anonymen Vignettentafeln in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* sind einige mit Künstlernamen gekennzeichnet: Der Zeichner und Kupferstecher Michael Keyl (1722 - 1798), der u.a. am Dresdener Galeriekatalog mitgearbeitet hatte, Nicolas

²²⁹ Casanova, S. 674 - 675. Casanova reagierte damit auf Winckelmann, der in den *Göttingischen Anzeigen von Gelehrten Sachen* öffentlich erklärt hatte, daß in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* Kupfer aufgrund gefälschter Zeichnungen von Casanova veröffentlicht worden seien (vgl.: *Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen*, 1.2. 1766, S. 109 - 111). Der Abdruck des öffentlichen Briefes von Casanova findet sich wortgleich in: Winckelmann: Briefe, IV, S. 398 - 403 mit einem ausführlichen Kommentar von Walther Rehm.

²³⁰ Casanova, S. 674. Rehm schreibt, die Anmerkungen stammen teils von Casanova selbst, teils von Klotz (Rehm. In: Winckelmann: Briefe, IV, S. 574).

²³¹ Winckelmann: Briefe, II, S. 355.

²³² Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 101, 106, 114.

²³³ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 126.

²³⁴ Nr. 10, 38, 75, 78, 97, 105, 106, 125, 153, 186 und 190. Da die *Geschichte der Kunst des Alterthums* in Leipzig gedruckt worden war, lagen Winckelmann evtl. die Kupferplatten für die *Monumenti inediti* nicht mehr vor.

Mosman (1727 - 1787) und Domenico Cunego (1726 - 1803) signierten ihre Tafeln.²³⁵ Mosman, der Zeichner des Antinous-Reliefs, hatte demnach über einen längeren Zeitraum für Winckelmann gearbeitet. Walther Rehm vermutet, daß Mosman der wichtigste Zeichner für die *Monumenti inediti* gewesen sein könnte.²³⁶ Weitere Rückschlüsse auf beteiligte Künstler an den *Monumenti inediti* erlaubt nur eine Liste aus dem Winckelmann-Nachlaß von Montpellier, auf die Walther Rehm in den Erläuterungen zu zwei Winckelmann-Briefen aus dem Jahre 1767 verweist.²³⁷ Es handelt sich um eine Auflistung von Kunstwerken, die Winckelmann für einen dritten Band der *Monumenti inediti* vorgesehen hatte. Auf dieser Liste hatte er mit Bleistift vermerkt, wer für die jeweilige Zeichnung in Frage käme. Die genannten Künstler sind: Mogalli, Ricciolini, Gio. Antonio, Gregoriotti und Maron.²³⁸ Rehm nimmt an, daß die Genannten und der Casanova-Schüler Follin auch für die ersten beiden Bände der *Monumenti inediti* gearbeitet haben könnten.²³⁹ An anderer Stelle verweist Walther Rehm auf 26 Zeichnungen in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, die vielleicht für die *Monumenti inediti* bestimmt gewesen sein könnten.²⁴⁰ Letztendlich bleibt ungeklärt, wer für die Kupfer verantwortlich ist. Kunsthistorisch betrachtet ist dieses Ergebnis zwar unbefriedigend; interessante Rückschlüsse auf den Stellenwert der Kupfertafeln für Winckelmann läßt es dennoch zu.

Allen Überlegungen in dieser Hinsicht müssen zweifelsohne die materiellen Tatsachen vorangestellt werden. Winckelmann produzierte das Werk auf eigene Kosten, und durch die Trennung vom Partner Casanova wurde er zeitlich weit zurückgeworfen. Seine beschränkten finanziellen Mittel erlaubten es ihm sicherlich nicht, die besten und damit teuersten Zeichner und Stecher anzuwerben. Angesichts des kritischen und anspruchsvollen Publikums war die Anonymität der Kupfertafeln evtl. weniger verkaufshemmend als die Nennung mittelmäßiger Randfiguren. Allerdings ist in Winckelmanns Briefen nie die Rede von der Schwierigkeit, geeignete und bezahlbare Künstler zu finden, obwohl die durch die *Monumenti inediti* verursachten

²³⁵ Walther Rehm nennt als weitere mögliche Zeichner: Johann Adam Schweickart (1722 - 1787), Georg Abraham Nagel (1712 - 1779), Giovanni Battista Casanova und Karl Markus Tuscher (1705 - 1751) (vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, II, S. 452). Gestochen wurden die Platten vermutlich meist von Augsburger Künstlern (vgl.: ebd.). Für konkrete Zuschreibungen der einzelnen Vignetten vgl.: Trautwein, S. 120 -123.

²³⁶ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 532.

²³⁷ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 520 u. 531 - 532.

²³⁸ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 532.

²³⁹ Vgl.: ebd.

²⁴⁰ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, I, S. 483.

Probleme der Vorfinanzierung und insbesondere die Kosten für das Papier der Folianten durchaus von ihm thematisiert wurden. Die materiellen Voraussetzungen sind deshalb m.E. nicht zu vernachlässigen, sollten aber auch nicht überbewertet werden. Aus der Anonymität und dem unterschiedlichen künstlerischen Niveau der Kupfer könnten sich von Winckelmann beabsichtigte Schwerpunkte im Text-Bild-Verhältnis ableiten lassen.

Winckelmans in Briefen und Ankündigungen der *Monumenti inediti* geäußerte Erwartungen und Ansprüche an die Kupfer lassen darauf schließen, welchen Stellenwert er den Abbildungen beimaß. In der Vorrede zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* kündigte er vielversprechend an, daß „kein Werk der Alterthümer Zeichnungen aufzuweisen hat, welche mit so viel Richtigkeit, Geschmack und Kenntnis des Alterthums sich anpreisen können“²⁴¹ wie sein zukünftiges Werk in „welscher“ Sprache. Man darf die *Monumenti inediti* nicht an dieser Aussage messen, da Winckelmann zu diesem Zeitpunkt noch im Glauben war, daß alle Zeichnungen aus Casanovas Hand kommen würden. Ebenso verhält es sich mit einer Ankündigung aus dem Jahre 1763, in der er schrieb, die von Casanova angefertigten Zeichnungen seien „eseguito con tutta l'esattezza ed imitazione di stile, per quanto è stato possibile“.²⁴² Trotzdem ist die Heranziehung dieser Quellen legitim, da sie Winckelmanss eigentliche Ansprüche an die Kupfer belegen. In der 1766 geschriebenen Vorrede der *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* klingt die Ankündigung der im Endstadium begriffenen *Monumenti inediti* denn auch weitaus bescheidener: „Es enthält dasselbe ausser den Kupfern zur Zierde des Werks, zweyhundert und zehen Kupfer alter Denkmale, welche indemselben erkläret und erläutert worden [...]“.²⁴³ In den Briefen erwähnte Winckelmann die *Monumenti inediti* und deren Ausstattung - wohl auch aus Werbegründen - außerordentlich häufig. Auffallend ist die Betonung äußerer Merkmale in Ankündigungen und Briefen: das große Papierformat,²⁴⁴ die gute Papierqualität,²⁴⁵ die Ausstattung mit Verzierungen²⁴⁶ und in

²⁴¹ Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. XXVI.

²⁴² Winckelmann: *Briefe*, IV, S. 43.

²⁴³ Winckelmann: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. XVI.

²⁴⁴ Vgl. beispielsweise: Winckelmann: *Briefe*, II, S. 338, 347, 353 u. Winckelmann: *Briefe*, IV, S. 43 u. 440.

²⁴⁵ Vgl.: Winckelmann: *Briefe*, II, S. 347 u. Winckelmann: *Briefe*, IV, S. 43 u. 440.

²⁴⁶ Vgl.: Winckelmann: *Briefe*, IV, S. 43 u. 440.

Kupfer gestochenen Initialen,²⁴⁷ die Größe der Kupfer, von denen viele über einen ganzen Bogen reichen sollten²⁴⁸ und die große Anzahl der Figuren je Platte.²⁴⁹ An Nicolai hatte er 1765 geschrieben: „Ich habe alles in dem mir kostbarn Werke gesteckt, welches über 180 Kupfer beträget, von welchen viele an dreyßig Figuren enthalten, und ein jedes von diesen nimmt beyde Seiten eines großen Groß-Bogen ein [...]“²⁵⁰ So hätte Winckelmann die *Monumenti inediti* gerne gehabt. Letztendlich blieb zwar das Folioformat, aber die einzelnen Platten waren überwiegend so klein gehalten, daß meist mehrere Platten eine Seite füllen. Den gesamten Foliobogen nehmen lediglich 9 Tafeln ein.²⁵¹ Sarkophagansichten reichen häufig in der Breite, nicht aber in der Höhe über einen Bogen. Die Größe der Abbildung steht übrigens nicht im Zusammenhang mit der Qualität der Tafeln.²⁵² Die Sarkophagreliefs sind reich an Figuren, 30 Personen werden dennoch nie erreicht und in Kupfer wurde nur eine einzige Initiale, nämlich die der Widmungsvorrede, gestochen. Letzten Endes wurde die Qualität der Abbildungen nicht den von Winckelmann angekündigten Ansprüchen und Erwartungen gerecht.²⁵³ Während die Zeitgenossen enttäuscht reagierten,²⁵⁴ plagte sich Winckelmann selten mit Selbstzweifeln.²⁵⁵ Winckelmann war mit seinem Werk zufrieden, was daran liegen könnte, daß die Illustrationen ihren von Winckelmann gewünschten Zweck erfüllten, indem sie den Lesenden die Möglichkeit gaben, Winckelmanns Deutungsvorschläge bildlich nachzuvollziehen und an der von ihm initiierten Diskussion teilzunehmen.

Aufgrund ihrer Schlichtheit stehen die Stiche in der Veröffentlichung bezüglich des Stellenwertes nicht über dem Text, sondern Text und Stiche ergänzen sich gegenseitig zum wissenschaftlichen Buch. Dies steht im Gegensatz zu vielen früheren Stich-

²⁴⁷ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 347 u. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums, S. XXVI.

²⁴⁸ Vgl. etwa: Winckelmann: Briefe, III, S. 112, 124, 191 u. 207.

²⁴⁹ Vgl. etwa: Winckelmann: Briefe, III, S. 124, 126, 133, 139, 191 u. 205.

²⁵⁰ Winckelmann: Briefe, III, S. 124. Vgl. auch: Winckelmann: Briefe, III, S. 126.

²⁵¹ Vgl.: MI Nr. 62/63, 64, 65, 110, 111, 137, 204, 207 u. 208.

²⁵² Vgl.: MI Nr. 89 - 91, 123, 197 u. 198.

²⁵³ Heinrich Füsslis Erwartungen an die Kupfertafeln waren beispielsweise so hoch, daß er die Platten - ohne die *Monumenti inediti* gesehen zu haben - kaufen wollte (vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 271). Nach Winckelmanns Tod hatte Albani Reiffenstein beauftragt, die Kupferplatten mit der Restauflage der *Monumenti inediti* zu verkaufen (vgl.: Winckelmann: Briefe, IV, S. 322). Es fand sich kein Abnehmer, und die Kupferplatten gerieten schließlich in die Hände der französischen Kunstkommissare (vgl.: Allroggen-Bedel: Die *Monumenti inediti*, S. 92).

²⁵⁴ Vgl. Kap. 13 dieser Arbeit.

²⁵⁵ Ein Anflug von Enttäuschung zeigt sich in einem Brief, in dem Winckelmann die *Monumenti inediti* selbstkritisch mit Hamiltons Vasenkatalog verglich (vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 360). Vgl. auch: Winckelmann: Briefe, III, S. 292.

werken, in denen die Stiche häufig wichtiger als der Text waren und in graphischen Kabinetten gesammelt wurden²⁵⁶ bzw., dann meist als Vorlagenbücher für Künstler, teilweise sogar ohne Text erschienen.²⁵⁷ In den *Monumenti inediti* ist der bedeutend umfangreichere Textanteil, der die originäre Arbeit Winckelmanns ausmacht, eindeutig wichtiger als der Tafelteil. Die abgebildeten Objekte sind denkbar unspektakulär und die Qualität der Kupfertafeln läßt zu wünschen übrig. Bei den bildlichen Darstellungen handelt es sich demzufolge um Illustrationen, die kein künstlerisches Eigenleben haben und nicht dafür vorgesehen waren, vom Text getrennt genutzt zu werden. Kunst steht im Dienst der Wissenschaft.²⁵⁸ Äußeres Merkmal hierfür sind fehlende Bildunter- oder -überschriften für Thema bzw. Sammlungsort und Zeichner- bzw. Stecherangaben; Angaben, die in vergleichbaren Veröffentlichungen meist in die Platten integriert worden waren.²⁵⁹ Dieses Detail läßt sich wiederum mit den Vorgängerwerken von Caylus' *Recueil d'antiquités* und Montfaucons *L'Antiquité expliquée* vergleichen: Auch in den Stichwerken der beiden Franzosen fehlen bis auf wenige Ausnahmen Zeichner- und Stechernamen. Betrachtet man einen Querschnitt der Antikenstichwerke des 18. Jahrhunderts, stellt man fest, daß sich hier ein bereits vor Winckelmann wahrnehmbarer, aber von ihm maßgeblich beeinflusster Trend abzeichnet: vom repräsentativen Barockstichwerk hin zum informativen, illustrierten wissenschaftlichen Buch bzw. Katalog.²⁶⁰ Obwohl Winckelmann mit seinem ‚großen italienischen Werk‘ in der Tradition der prachtvollen Reproduktionsstichwerke stand und, wie die Ankündigungen deutlich machen, stehen wollte, zeigen zahlreiche Merkmale, daß er sich mit den *Monumenti inediti* vom Stichwerk als Liebhaberobjekt für Sammler oder Connoisseurs zum wissenschaftlichen Gelehrtenbuch hinwendete, das seinen Platz eindeutig in einer Bibliothek und nicht in einem Graphischen Kabinett hatte.

²⁵⁶ Vgl. den entsprechenden Hinweis im Vorwort von: D'Hancarville: *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton* (1766 - 1767), Bd. 1, S. XIX. Vgl. auch: Trautwein, S. 101.

²⁵⁷ Beispielsweise: Statius: *Inlustrium viror. ut extant in urbe expressi vultus* (1569); LaFrery: *Speculum Romanae magnificentiae* (1575); Cavalleriis: *Antiquarum Statuarum urbis Romae* (1585); Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani (1631); Perrier: *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant a Francisco Perrier* (1645) oder Bisschop: *Signorum veterum icones* ([um 1670]).

²⁵⁸ Zur Graphik als Buchillustration vgl. auch: Gramaccini, S. 157 - 159.

²⁵⁹ So etwa bei: LeRoy: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758); *Le antichità de Ercolano esposte* (1757 - 1792) oder *Musei Kirkeriani in Romano soc. Jesu Collegio aerea notis illustrata* (1763 - 1765).

²⁶⁰ Vgl. zur Beobachtung dieser Entwicklung auch: Grubert, S. 36.

Die Funktion der Kupfer liegt demnach - ähnlich den Fotos eines modernen Ausstellungs- oder Bestandskataloges - in der bildlichen Dokumentation der Fundobjekte sowie der Illustration der Deutungsvorschläge in den textlichen Erläuterungen. Bezogen auf Winckelmanns hermeneutische Absicht und Methode, bildliche Szenen und Literatur zusammenzuführen, ist es nur konsequent, daß der Schwerpunkt der Abbildungen im wesentlichen auf den figürlichen Szenen liegt. Die Bildträger (wie etwa Sarkophage oder Gemmen), deren Zustand, Größe, Zweck, Adressat usw. sind für Winckelmann im Hinblick auf die Deutung der Darstellungsinhalte weder in der verbalen Beschreibung noch in der bildlichen Wiedergabe relevant. Dieser Umstand belegt das enge Text-Bild-Verhältnis in den *Monumenti inediti* und unterstützt das von Himmelmann beobachtete Defizit in Winckelmanns hermeneutischer Methode bezüglich der Berücksichtigung der Bildträger für die Interpretation der Bildinhalte. Ausnahmen hiervon bilden u.a. die Tafeln der 13 Vasen, die die Gefäße meist in der Gesamtansicht und zusätzlich die figürliche Szene in einer Detailvergrößerung wiedergeben oder die Ansicht der Sarkophage Nr. 102 und 123. Die Ovale der Gemmen deuten zwar den Stein als Bildträger an, die individuelle Materialität der jeweiligen Gemme wird jedoch ignoriert.

Es stellt sich die Frage, ob die unterschiedliche Stichqualität eine inhaltliche Aussage enthält oder aber rein zufälliger Natur ist. Um dieser Frage nachzugehen, müssen zunächst die verschiedenen Kategorien grob unterschieden werden:

Als Anschauungsbeispiel für eine vergleichsweise aufwendige Ausführung wähle ich den sogenannten Kopf der Leukothea (Nr. 55; Abb. 16).²⁶¹ Unterschiedlich dicht gesetzte Kreuz- und Parallelschraffuren, durchgängige und unterbrochene, dicke und dünne Linien sowie Punzierungen und eine insgesamt fein gesetzte Linie sorgen für zart differenzierte Hell-Dunkel-Stufen und damit für eine plastische Wirkung der Büste.²⁶² Besonders schön ist die Darstellung des Apollo Sauroktonos (Nr. 40; Abb. 12). Die in Dichte und Winkel unterschiedlich gesetzten Kreuzschraffuren sowie die dezenten Punktierungen erzeugen weichzeichnende Abschattierungen, die eine Beleuchtung von links vorne fingieren. Das zarte Lichtspiel modelliert einen biegsa-

²⁶¹ Bereits Visconti sah in dem Kopf einen Bacchus (vgl.: Eiseleins Anmerkung in: Winckelmann: Johann Winckelmanns sämtliche Werke, VII, S. 445).

²⁶² Vergleichbar hiermit sind die Nr. 59, 64, 103, 105, 106, 109, 112, 113, 114, 115, 132, 150, 160, 175, 179 u. 196.

men, jungen Körper und bringt den eleganten Kontrapost des nackten Jünglings einfühlend zur Geltung (Abb. 13).²⁶³ Die Nähe zum rundlichen, weichen Stil des Barockstichs ist hier noch deutlich wahrnehmbar,²⁶⁴ ohne daß jedoch die hohe künstlerische Qualität zahlreicher barocker oder zeitgenössischer Kupferstiche und Radierungen von antiken Kunstwerken - wie beispielsweise in den *Herculaneum*-Bänden - erreicht worden wäre.²⁶⁵ Bei einigen Reliefs ist ein dunkler, gleichmäßiger Schatten neben den Umrissen angedeutet, um die Tiefe des Objektes zu markieren und damit von zweidimensionalen Malereien zu unterscheiden (Bsp. Nr. 134; Abb. 35).²⁶⁶ In den Faltenwürfen deuten sparsam gesetzte Schraffuren Kontraste und Körperlichkeit an.²⁶⁷

Das Gros der Tafeln ermöglicht durch eine mittelmäßige bis schlechte Ausführung eine eher vage optische Vorstellung der von Winckelmann beschriebenen Kunstwerke.²⁶⁸ Meist erzeugen parallel gesetzte, horizontale, starke Linien einen dunklen, einheitlichen Hintergrund, vor dem sich die steifen Figuren hell und hart abheben. Konturlinien umreißen Figuren und Gegenstände; die Binnenmodellierung geschieht durch wenige Nadelstriche, die Gewandfalten und Muskeln andeuten. Die Linien sind von einheitlicher Breite und ohne großzügigen Schwung. Aufwendige Kreuzschraffuren und Schattenwirkungen fehlen hier nahezu ganz. Bei den Objekten handelt es sich überwiegend um Sarkophagreliefs (Bsp. Nr. 61; Abb. 20) und Gemmen (Bsp. Nr. 39; Abb. 11), die zusammen den größten Anteil an den *Monumenti inediti* ausmachen. Aber auch die Skulptur des Sardanapalus (Nr. 163) gehört in diesen Darstellungstypus der schlichten Ausführung. Die griechischen Vasenmalereien dagegen finden in dieser Art der Umrißstiche eine angemessene Reproduktion (Nr. 131).²⁶⁹ Victor Wiener, der in seiner Darstellung *Eighteenth-century italian prints* die *Monu-*

²⁶³ Nuanciert, wenngleich meist weniger aufwendig in der Darstellung sind auch die Nr. 14, 17, 18, 19, 21, 23, 41, 47, 48, 50, 51, 54, 57, 62, 63, 67, 72, 80, 83, 87, 95, 97, 106, 108, 110, 112, 116, 124, 134, 141, 151, 152, 153, 162, 165, 171, 172, 173, 176, 183, 185, 187, 192, 203, 205, 207 u. 208.

²⁶⁴ Vgl.: Wiener, S. 214. Wiener, der seine Verblüffung über die unterschiedlichen Stilvarianten der Kupfer zum Ausdruck bringt, vergleicht diese Kategorie mit den besten Techniken von Barock- bzw. Rokokostichen.

²⁶⁵ Vgl.: *Delle antichità di Ercolano* (1755 - 1792).

²⁶⁶ Vgl. Nr. 50, 51 oder 134.

²⁶⁷ Vgl. auch Nr. 50, 51, 64, 65 u. 66.

²⁶⁸ Zu dieser Kategorie gehören die Nummern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 22, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 53, 61, 68, 69, 70, 71, 78, 84, 85, 86, 88, 90, 99, 102, 104, 107, 111, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 137, 138, 142, 143, 145, 146, 147, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 177, 181, 182, 184, 186, 188, 189, 190, 193, 195, 197, 198, 200, 201 u. 202.

menti inediti berücksichtigt, bemüht sich um eine vergleichende Einordnung der unterschiedlichen Stichqualitäten. Den hier genannten Darstellungstypus vergleicht er mit der Schule Marcantonios. Damit wird er diesen Stechern des 16. Jahrhunderts jedoch nicht gerecht, die weitaus differenzierter und feiner arbeiteten als die Künstler der angeführten Tafeln in den *Monumenti inediti*.²⁷⁰

Schlichte, aber wirkungsvolle Umrißlinienzeichnungen liegen mit den Nr. 56, 73, 74 und 79 vor. Hier ist die kraftvolle Linie stilistisches Ausdrucksmittel für die Wiedergabe ägyptischer und frühgriechischer Werke. Beim sogenannten Leukothea-Relief (Nr. 56; Abb. 17)²⁷¹ bilden die bildparallele Anordnung der Figuren im strengen Profil sowie die klare durchgängige Linienführung eine überzeugende Spiegelung des strengen archaischen Stils (vgl. Abb. 19). Zwar reicht die Qualität der Umrißzeichnungen nicht an die sichere Hand von Michael Keyl in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Abb. 42) oder gar an die perfektionierten Umrißstiche à la Flaxman (1755 - 1826) (Abb. 43) oder Tischbein (Abb. 44) heran; eine Vorstufe und damit wohl auch Vorbild dieses graphischen Ideals des Umrisses ohne Binnenzeichnung ist insbesondere mit der Leukothea-Tafel dennoch gegeben.

Einige Platten fallen durch ihre extrem grobe Linienführung auf. Diese Reproduktionen machen den Eindruck von flüchtigen Skizzen, die lediglich dem Zweck dienen, die Anordnung der Figuren sowie deren Attribute als Gedächtnisstütze festzuhalten.²⁷² Den Figuren fehlt es an körperlicher Vitalität und individuellem Ausdruck. Am unteren Ende der Skala befindet sich das Relief Nr. 52 (Abb. 14), dessen breite Linien eher an einen Holzschnitt als an die Kupferteknik denken lassen. Victor Wiener sieht in diesem Typus eine rohe Vorausahnung der linearen Klarheit John Flaxmans.²⁷³

Herausragend ist einzig der Antinous-Stich (Nr. 180, Abb. 38), an dem bis kurz vor Fertigstellung der Bände gearbeitet wurde.²⁷⁴ Das Blatt ist aufwendig in differen-

²⁶⁹ Vasen wurden auch in anderen Stichwerken im Umrißstich wiedergegeben. Vgl. etwa: *Musei Kirkeriani in Romano soc. Jesu Collegio aerea notis illustrata* (1763 - 1765).

²⁷⁰ Vgl.: Wiener, S. 214.

²⁷¹ Es handelt sich hier um eine Grabstele strengen Stils, vgl. auch Himmelmann, S. 15.

²⁷² Vgl. die Kupfer Nr. 89, 123, 135, 139 u. 178.

²⁷³ Vgl.: Wiener, S. 214.

²⁷⁴ Vgl. dazu: Winckelmann: Briefe, III, S. 240, 244, 246 u. 248.

zierter Hell-Dunkel-Technik gestochen und mit Zeichner- und Stechernamen signiert: „N. Mosman delin.“, „N. Mogalli sculp.“. Mit dem Grabstichel wurde fein nuanciert jedes Detail herausgearbeitet, und sogar das Papier hebt sich durch Dicke und Festigkeit vom Gesamtwerk ab und wird damit dem durch die aufwendige Schraffur entstandenen intensiveren Farbauftrag gerecht. Mit diesem Stich ließ Winckelmann sich von Maron für seinen Freund und Förderer Stosch portraituren (Abb. 1); den fertigen Druck legte er zudem besonders wichtigen Käufern der *Monumenti inediti* als Einzelblatt bei.²⁷⁵ Daraus läßt sich schließen, daß die künstlerische Qualität der Kupfer für Winckelmann nicht unbedeutend war. Der Zeichner und Stecher Nicolo Mogalli wurde von Winckelmann nie namentlich in seinen Briefen genannt. Dennoch vermutet Walther Rehm, daß es sich bei dem 1767 öfter lobend erwähnten Zeichner und Stecher, von dem Winckelmann sagte, daß er für ihn bereits seit zwei Jahren arbeite, er ihn auf seiner Reise nach Sizilien begleiten und die Zeichnungen für den dritten Band der *Monumenti inediti* anfertigen werde,²⁷⁶ um Mogalli handeln dürfte.²⁷⁷ Daß Winckelmann Mogalli in seinem Testament mit 350 Zecchinen bedachte, unterstützt Rehms Vermutung.²⁷⁸

Der optische Eindruck von unterschiedlichen Ausführungsqualitäten deckt sich mit Winckelmanns Erwähnung von mehreren Kupferstechern, die er für die *Monumenti inediti* arbeiteten ließ. Die stark differierenden Reproduktionen zeigen, daß ein einheitliches stilistisches „Programm“, wie es etwa bei Tischbeins Katalog der Hamiltonschen Vasen wahrnehmbar ist, an dem ebenso mehrere Zeichner arbeiteten, bei den *Monumenti inediti* fehlt. Dieser Umstand unterstützt die bereits genannte Vermutung, daß Winckelmann seine Texte als wichtiger erachtete als die illustrierenden Kupfertafeln. Andererseits drängt sich dann die Frage auf, warum nicht alle Tafeln in schlichter Umrißtechnik ausgeführt wurden. Damit wäre ich wieder bei meiner Fragestellung angekommen, ob die unterschiedliche Qualität eine unausgesprochene Wertung der Kunstwerke enthalten könnte.

Verschiedene Theorien dafür, welche Kriterien eine solche Wertung beeinflußt haben könnten, lassen sich ausmachen. Da wäre zunächst die These von Kerstin Mer-

²⁷⁵ Vgl. Winckelmann: Briefe, III, S. 268.

²⁷⁶ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 235, 259, 296 - 298, 300 u. 305.

²⁷⁷ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 531.

²⁷⁸ Testamentabdruck in: Winckelmann: Briefe, IV, S. 387.

kel: „Archaische Stücke erscheinen lediglich in harten Umrißlinien, hellenistische oder kaiserzeitliche hingegen weich abschattiert.“²⁷⁹ Dieser Ansatz, der sich ähnlich auch bereits bei Justi findet,²⁸⁰ würde ein nachvollziehbares Verhältnis von den bildlichen Darstellungen zu Winckelmanns Stiltheorie herstellen. Der von Winckelmann hervorgehobene Stellenwert des edlen Konturs in der griechischen Kunst fände im einfachen Umrißstich seine angemessene Umsetzung in die Zweidimensionalität. Dafür sprechen das sogenannte Leukothea-Relief (Nr. 56; Abb. 17) als Beispiel für ein archaisches Kunstwerk, wiedergegeben in Umrißtechnik, und das im Gegensatz dazu differenziert ausgearbeitete Antinous-Relief (Nr. 180; Abb. 38) als Beispiel für ein kaiserzeitliches Objekt. Dagegen lassen sich allerdings die zahlreichen römischen Sarkophagreliefs anführen, die in schlichter, wenn auch nicht harter Umrißtechnik reproduziert sind, oder andererseits der Skarabäus mit den fünf Helden gegen Theben (Nr. 105), den Winckelmann als das älteste Stück seiner *Monumenti inediti* einstufte und dennoch abschattiert reproduzieren ließ, sowie die fast barocke Weichheit in der nuancierten Reproduktion der Skulptur des Apollo Sauroktonos (Nr. 40; Abb. 12), die Winckelmann des Meißels des Praxiteles für nicht unwürdig hielt.²⁸¹ Auch die Darstellung der archaischen Minerva (Nr. 17), die Winckelmann dem ältesten griechischen Stil zuordnete, widerspricht dieser Theorie. Eine konsequente Umsetzung der Stiltheorie auf unterschiedliche Darstellungsmodi läßt sich demzufolge nicht belegen.

Eine zweite Theorie wäre, daß Winckelmann bei Stücken, die ihm besonders wichtig waren oder deren herausragende Schönheit er im Text hervorhob, auf aufwendigere Reproduktionen achtete.²⁸² Wichtig waren ihm offenbar der Apollo Sauroktonos (Nr. 40; Abb. 12), die mehrfach in seinen Briefen erwähnte Herkulesvase (Nr. 64 u. 65; Abb. 22 und 23),²⁸³ Werke aus seinem eigenen Besitz, wie die einzige Münze in den *Monumenti inediti* (Nr. 41), der Faunskopf (Nr. 59) oder das Relieffragment mit Ajax und Cassandra (Nr. 141) und, wegen seines Alters, der Skarabäus mit den Helden vor Theben (Nr. 105). Viele der Werke, die Winckelmann in den Texten als herausragend schön oder als auffällig in ihrer künstlerischen Qualität beschrieb, heben sich durch ihre genauere Zeichnung von den durchschnittlichen Kupfertafeln ab. Zu die-

²⁷⁹ Merkel, Sp. 895.

²⁸⁰ Vgl.: Justi, II, S. 573.

²⁸¹ Vgl.: MI, S. 46.

²⁸² Vgl. hierzu auch: Justi, II, S. 569.

²⁸³ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 239, 270 oder 328.

ser Gruppe gehören die archaische Statue der Minerva (Nr. 17), die Winckelmann als wunderschön und vollendet in ihrer Arbeit bezeichnete und die er in die „scultura greca d’antichissimo stile“ einordnet sowie das für Winckelmann zu den schönsten zählende Relief mit Telepho und Auge (Nr. 72). Aber auch kleinere Stücke, wie drei wegen ihrer ungewöhnlichen Schönheit bzw. herausragenden Kunst gerühmte Gemmen (Nr. 97, 106 und 112), erfahren eine detaillierte Behandlung im Kupfer. Insbesondere der mit einem Tuch bedeckte Jünglingskopf der Gemme Nr. 112 hebt sich von den durchschnittlichen Gemmendarstellungen auffallend ab. Das mit vielfältigen Schraffurvariationen wiedergegebene Relief mit den Figuren Helena und Aphrodite (Nr. 115) beschrieb Winckelmann als „bellissimo“.²⁸⁴ Von einem „stile grandioso“ sprach Winckelmann bei einem ihm lediglich durch eine Zeichnung von Leo Ghezzi bekannten Relieffragment (Nr. 108) und dem Relief mit zwei Jünglingen (Nr. 150). Ebenso zum hohen Stil rechnete er die mit einem Olivenzweig bekränzte Herme (Nr. 171). Das sogenannte Alexanderportrait (Nr. 175) bezeichnete Winckelmann als „bellissima testa“, und von dem Antinous-Kopf (Nr. 179) schrieb er begeistert: „[...] testa piú grande, piú bella e piú conservata di questa d’Antinoo [...] non credo trovarsi altrove“.²⁸⁵ Kopf und Relief des Antinous (Nr. 180) zählte Winckelmann zur erhabensten Kunst aus der Zeit Hadrians.²⁸⁶ Die Zeichnung des Kopfes war ihm besonders wichtig, wie eine Briefstelle belegt: „Gestern war ich zu Frascati, den wunderwürdigen Kopf des Antinous in Monte Dragone zeichnen zu lassen, und zwar zum zweytenmale, weil die erste Zeichnung nicht nach meinem Sinne war. Nach dem Apollo und dem Laocoon ist dieser Kopf gewiß das schönste unter der Sonne.“²⁸⁷ Das Antinous-Relief war ihm derart wichtig, daß an der Kupfertafel bis kurz vor Erscheinen des Werkes gefeilt wurde.²⁸⁸ Den Reifenspieler auf einer Gemme (Nr. 196) bezeichnete Winckelmann als „una delle piú eleganti e delle piú belle figure, che siano mai state scolpite nelle gemme“.²⁸⁹

Zur Gruppe der Werke, die Winckelmann vermutlich besonders am Herzen lagen, gehören auch die nackten, männlichen Figuren - insbesondere Jünglinge. Es fällt auf,

²⁸⁴ MI, S. 157.

²⁸⁵ MI, S. 235.

²⁸⁶ Vgl.: MI, S. 235.

²⁸⁷ Winckelmann: Briefe, III, S. 125.

²⁸⁸ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 240, 244, 246 u. 248.

²⁸⁹ MI, S. 258. Carlo Fea wies übrigens bereits 1783 darauf hin, daß der Stein neu und von Pichler geschnitten sei (vgl.: Winckelmann: Storia delle Arti, II, S. 30). Auch Joseph Eiselein machte in sei-

daß man zwölf der sorgfältiger ausgearbeiteten Kupfer dieser Gruppe zuordnen kann.²⁹⁰ Die Schriften und Briefe Winckelmanns zeigen, daß die Darstellung männlicher Nacktheit in der antiken Kunst für ihn ein besonderes ästhetisches Erlebnis bedeutete.²⁹¹ Eine Verbindung zum biographischen Moment der Homosexualität Winckelmanns ist hier angebracht. Einige dieser körperbetonten Werke decken sich wiederum mit den bereits erwähnten, auch im Text als herausragend bezeichneten Objekten. Ein Umstand, der nicht gegen, sondern für diese Theorie spricht.

Im Gegensatz dazu gibt es aber auch Werke, die Winckelmann zwar im Text aus ästhetischen Gründen hervorhob, deren Abbildungen aber kein besonderer Wert beigemessen wurde und umgekehrt kann nicht jeder aufwendigeren Kupfertafel die entsprechende außergewöhnliche Begeisterung im Text zugeordnet werden. Ein Beispiel der ersten Variante liegt mit dem Sarkophagrelief Nr. 111 (Abb. 29) vor, das Winckelmann nicht nur wegen des Inhalts, sondern auch wegen der künstlerischen Ausführung für hervorragend hielt.²⁹² Die über den gesamten Bogen reichende Kupferplatte ist vergleichsweise groß, in der Ausführung übertrifft sie dagegen die durchschnittliche Qualität nicht. Ebenso bezeichnete Winckelmann die Mosaiken Nr. 197 und 198 als hervorragend, was sich anhand der fast holzschnittartigen groben Linienführung in den Abbildungen nicht nachvollziehen läßt. Das Philosophen-Mosaik (Nr. 185) dagegen rechnete er wegen der schlechten Zeichnung zum Stil des Verfalls, und doch ist es detailreich - hier sogar mit schmückendem (vermutlich ergänztem) Weinblattrahmen - wiedergegeben.²⁹³ Trotz dieser Gegenbeispiele spiegeln sich offenbar Winckelmanns Geschmacksvorlieben in der unterschiedlichen Wiedergabequalität der Abbildungen. Bemerkenswert ist, daß ausgerechnet die Darstellungen der von Winckelmann bevorzugten Stücke mehr den üppigen Rokokostichen verhaftet sind; ein Aspekt, an dem sich die wissenschaftliche und ästhetische Umbruchsituation zeigt, in der sich Winckelmann mit seinem Stichwerk befand.

ner Ausgabe der Winckelmann-Werke eine entsprechende Anmerkung (vgl. Winckelmann: Johann Winckelmanns sämtliche Werke, VIII, S. 413). Vgl. auch: Trube: „Credito antico“.

²⁹⁰ Vgl. hierzu die 6. Vignette und die Nr. 40, 59, 95, 106, 109, 132, 150, 172, 175, 179, 180, 196 u. 205.

²⁹¹ Vgl. z.B. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 152 - 153 u. 158 - 160.

²⁹² Vgl.: MI, S. 151.

²⁹³ Vgl.: MI, S. 242. Bezüglich der Restaurierungen und Ergänzungen dieses Mosaiks vgl.: Bol, IV, S. 456 - 459.

Rechnerisch - und damit relativ zweifelsfrei - läßt sich eine dritte Theorie belegen: Büsten, Skulpturen und Statuetten wurden überwiegend weicher dargestellt als die übrigen Werke. Schattenerzeugende Nuancen in der Linienführung sorgen dafür, daß der Eindruck der Plastizität in das zweidimensionale Medium Buch hinübergerettet wird. 14 von 18 Tafeln dieser Gattungen stützen diese These.²⁹⁴ Justi schreibt die Ausführung sämtlicher Köpfe und Statuen Niccolo Mogalli zu, ohne dies allerdings durch Quellen zu belegen.²⁹⁵ Mit der Wiedergabe der Gemälde fällt eine weitere Gattung aus dem Rahmen. Der Stecher der vier Kopien nach Bartolis kolorierten Zeichnungen antiker Gemälde²⁹⁶ nutzt facettenreiche Schraffurtechniken, um landschaftliche Tiefe, Architekturteile, Schatten sowie Farb- und Materialunterschiede der Malerei graphisch zu imitieren (Nr. 113; Abb. 33).²⁹⁷

Obwohl keine der drei vorgeschlagenen Theorien sich als uneingeschränkt richtig hat beweisen lassen, hat jede ihre nachgewiesene Berechtigung. Betrachtet man die Anzahl der Werke, die die jeweilige These unterstützen und darüber hinaus die sich daraus ergebende beachtliche Schnittmenge, läßt sich daraus schließen, daß unterschiedliche Merkmale den Aufwand der Reproduktionsgraphik beeinflußt haben. Auszuschließen ist dagegen, daß Winckelmann die Form der Reproduktion dem Zufall überlassen hatte. Nicht nachweisen läßt sich übrigens, daß die Werke aus der Sammlung Albani, aus der insgesamt der größte Teil der Denkmäler stammte, durch hochwertigere Abbildungen grundsätzlich bevorzugt worden wären: Lediglich 19 der 48 Werke aus dem Besitz des Kardinals gehören zu den sorgfältiger ausgeführten Kupfern.²⁹⁸

²⁹⁴ Vgl. die Nr. 14, 17, 21, 35, 40, 54, 55, 59, 171, 172, 173, 175, 179 u. 205. Bei den vier Ausnahmen handelt es sich um die Nr. 25, 37, 163 u. 168.

²⁹⁵ Vgl.: Justi, II, S. 574.

²⁹⁶ Vgl. die Nr.: 18, 113, 114 u. 160.

²⁹⁷ Vgl. auch: Justi, II, S. 573.

²⁹⁸ Vgl. für die sorgfältigen Kupfer die Nr.: 17, 19, 23, 47, 48, 54, 62/63, 64/65, 87, 95, 109, 171, 172, 173, 180, 185, 187, 203 u. 208. Bei den übrigen Werken aus der Albani-Sammlung handelt es sich um die Nr. 6, 7, 20, 25, 28, 29, 36, 51, 52, 56, 60, 66, 75 (Zeichnung), 86, 96, 102, 111, 155, 157, 168, 174, 177, 186, 193, 194, 197 u. 198. Allroggen-Bedel vertritt die Ansicht, die Albani-Objekte seien durch das Format der Abbildungen deutlich hervorgehoben: „37 Reliefs und Statuen sind ganzseitig abgebildet, davon stammen zwölf aus der Villa und eines aus dem Palazzo Albani, hinzu kommen zwei Zeichnungen aus dem Albani-Besitz.“ (Allroggen-Bedel: Die Monumenti inediti, S. 94). Das mag aber auch an der Art der Objekte liegen, denn die Albani-Stücke waren überwiegend groß abgebildete Sarkophagreliefs und Skulpturen im Gegensatz zu den zahlreichen klein abgebildeten Gemmen aus anderen Sammlungen. Insgesamt nennt der Bestandskatalog der Sammlung Albani von Stefano Morcelli aus dem Jahre 1785 übrigens 677 Objekte (vgl.: Allroggen-Bedel: Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns, S. 304).

9.2 „Suchet die edle Einfalt in den Umrissen [...]“²⁹⁹

Sowohl bei der Einteilung der Kupfertafeln in Kategorien als auch bei der Frage nach dem Verhältnis der Kunstwerke zu ihrer Darstellungsart bin ich bislang davon ausgegangen, daß ein Großteil der Umrißkupfer in den *Monumenti inediti* einer schwächeren künstlerischen Qualitätsstufe zuzuordnen ist. Da „der Contour“ oder die Umrißlinie für Winckelmann das herausragende und nachzuahmende Merkmal der griechischen Kunst war, stellt sich die Frage, ob es sich hier nicht um mindere Qualität, sondern um ein ästhetisches Programm Winckelmanns handelt. Seit seiner Erstlingschrift, den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, zog sich die Betonung der Konturlinie in der Kunst durch Winckelmanns Werk.³⁰⁰ Im *Trattato preliminare* schrieb er beispielsweise bezüglich der Grazie in der griechischen Kunst: „Imperocch`el vero metodo s`insegna non con i contorni vaganti o leggermente accennati, ma con quelli che fermi sono e precisi, senza temer la durezza e l`austerità [...]“³⁰¹ So liegt es mehr als nahe, daß die für die *Monumenti inediti* beauftragten Stecher bei der Wiedergabe der Kunstwerke auf den Umriß zu achten hatten. Für entsprechende Anweisungen an die Zeichner und Stecher der *Monumenti inediti* liegen keine schriftlichen Quellen vor, die dies belegen könnten. Aus den Briefen Winckelmanns - insbesondere aus denen an den deutschen Verleger seiner früheren Schriften Walther - weiß man dagegen, daß Winckelmann bei seinen Werken größten Wert auf schlichte, den antiken Originalen gemäße Ausführungen legte. So wies er beispielsweise im Juli 1762 Walther an, daß die Gemme für das Titelblatt zu den herculanischen Entdeckungen rechteckig zu rahmen sei, so daß ein Viereck das Oval einschließe und das dadurch entstehende Feld mit langen Zügen gemacht werden solle. Eine von ihm beigefügte Skizze zeigt die „langen Züge“ als mit dem Lineal gezogene parallele Linien.³⁰² Da die Neuanfertigungen der Kupfer von Kunstwerken, die bereits in früheren Veröffentlichungen Winckelmanns in schlichter Umrißtechnik abgebildet worden waren, kaum stilistische Veränderungen erfahren haben, kann man trotz mangelnder schriftlicher Quellen davon ausgehen, daß auch die Reproduktionen in den *Monumenti inediti* Winckelmanns Ansprü-

²⁹⁹ Dies war eine Aufforderung Winckelmanns an den Künstlerfreund Wiedewelt (vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 140).

³⁰⁰ Vgl. etwa: Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung, S. 16 - 17.

³⁰¹ MI, S. L.

³⁰² Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 258.

che an Antikenwiedergaben reflektieren. Hatten Barockkünstler in ihren Stichwerken die Statuen übernatürlich ‚lebendisiert‘, indem sich die Skulpturen auf natürlichem Felsboden ‚bewegten‘,³⁰³ führte Winckelmann eine statische Entvitalisierung ein, indem er die Objekte in einen leblosen rechteckigen Rahmen ohne akzentuierten Vorder- oder Hintergrund einfügen ließ. Nicht vortäuschende Mimesis wird hier forciert, sondern das durch die Reduktion auf die edle Linie erzeugte Ideal ist das Ziel.

Für den Betrachtenden sind die Illustrationen in den *Monumenti inediti* dennoch enttäuschend. Justi urteilte schonungslos: „Es macht einen kläglichen, fast komischen Eindruck, nach den hohen Worten im Text diese Bilder anzusehen, die jene doch eingegeben haben sollen. Man hat es ihnen nachgerühmt, daß sie von der modischen Grazie französischer Zeichner frei seien. Das ist richtig; aber sie sind auch ohne die Grazie der Antike.“³⁰⁴ Robert Trautwein, der die Vignettenstiche der *Geschichte der Kunst des Altertums* mit Winckelmanns Kunsttheorie in Vergleich gesetzt hat, ist der Ansicht, daß sich in der Reduktion auf die Linie in den Stichen das ästhetische Empfinden Winckelmanns spiegele: „Durch die Beschränkung auf die Linie einerseits und andererseits durch deren Kompensation und ‚Auffüllung‘ durch die Vorstellungskraft des Betrachters konnte so der im Lauf der Geschichte vergangene Gesamtzusammenhang wahrer Kunst wiederhergestellt werden: allerdings nicht in der sichtbaren Welt, sondern in der inneren Vorstellung.“³⁰⁵ Obwohl Trautwein die Analogien zwischen Winckelmanns Auffassung antiker Kunst und den Umrißstichen kenntnisreich und überzeugend darstellt,³⁰⁶ verdrängt der visuelle Eindruck der Tafeln in den *Monumenti inediti* die Illusion der perfekten Theorie. Die Unsicherheiten in den breiten, oft schwunglosen Linien wirken skizzenhaft. Den Figuren, die häufig auf den Fußspitzen stehen, fehlt der Halt, wenn ihnen nicht etwa die Füße durch die Hintergrundschraffur ganz abgeschnitten werden.³⁰⁷ Der dunkle Hintergrund hat zudem eine zuweilen unangenehme Aufdringlichkeit, er führt zu harten Kontrasten, verweigert dem Auge die Illusion von Relieftiefe und nimmt den Darstellungen jegliche Leichtigkeit. Die meist schwachen Ausführungen und die fehlende Formkraft in der Linie der an den griechischen Vasenmalereien orientierten Umrißstiche machen dem antiken Vorbild weder Ehre noch entsprechen sie Winckelmanns Anspruch an

³⁰³ Vgl. etwa: Perrier: *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m]* (1638).

³⁰⁴ Justi, II, S. 572.

³⁰⁵ Trautwein, S. 133.

³⁰⁶ Vgl.: Trautwein, S. 99 - 162.

³⁰⁷ Vgl.: MI, Nr. 28.

die feine Konturlinie, wie er ihn in den *Gedanken über die Nachahmung* geäußert hatte: „Der griechische Künstler hingegen hat seinen Contour in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haares gesetzt, auch in den feinsten und mühsamsten Arbeiten, dergleichen auf geschnittenen Steinen ist.“³⁰⁸ Darüber hinaus sind in den *Monumenti inediti* weder alle Werke als Umrißstich wiedergegeben, wie es z.B. in dem 30 Jahre später erschienenen Vasenkatalog Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins der Hamiltonschen Vasensammlung³⁰⁹ der Fall war, noch wird, wie in eben jenem Katalog, konsequent auf Binnenzeichnung in Form von Schraffur oder Punzierung verzichtet. Eine Tendenz in die Richtung des programmatischen Umrißstiches ist deutlich wahrnehmbar - besonders augenfällig beim sogenannten Leukothea-Relief (Nr. 56) - und zwar in einer Zeit, in der der Umrißstich noch keinen guten Ruf genoß: Er galt als billiges und einfach herzustellendes Hilfsmittel der Reproduktion.³¹⁰ Die große Mode des Umrißstiches als künstlerisches Ideal der klassizistischen Graphik entstand erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit Tischbein, Flaxman oder Runge. Die Umrißstiche in den *Monumenti inediti* sind wegen der unterschiedlichen Qualität der Kupfer und der fehlenden schriftlichen Quellen nicht eindeutig auf Winckelmanns kunsttheoretischen Hintergrund zurückzuführen; eine entsprechende Beziehung ist allerdings nicht gänzlich von der Hand zu weisen.

Zweifelsfrei ist dagegen Winckelmanns mit den *Monumenti inediti* verbundene Absicht: Das Werk soll keine illustrierte Stiltheorie sein, sondern schwierige Inhalte antiker Kunstwerke sollen in Wort und Bild dargestellt und entschlüsselt werden. Dies ließe den Schluß zu, daß es sich bei den Tafeln nicht um künstlerische Illustrationen, sondern um wissenschaftliche Dokumentationsgraphik im Sinne der exakten Archäologie handeln könnte. Merkmal der wissenschaftlichen Dokumentation ist die zuverlässige Kopie des Originals, so daß sich die Frage stellt, wie sich in den *Monumenti inediti* die Zeichnung zum Original verhält.

³⁰⁸ Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, S. 17.

³⁰⁹ Tischbein: *Collection of engravings from ancient vases* (1791 - 1795).

³¹⁰ Vgl.: Weissert, S. 121. Weissert zitiert Böttiger, der an Tischbein appellierte: „Unser Publikum, und warum sage ich nur unser Publikum, das Publikum in Europa überhaupt, will ausgesuchte Kupferstiche. Die bloßen Umrisse und wenn sie Parrhasios und Zeuxis selbst gemacht hätten, haben für das ungeübte Auge nicht sinnliche Masse genug.“ (ebd., Anm. 468).

9.3 Die Originaltreue der Kupfertafeln

Mit scharfen Worten kritisierte Winckelmann die schlechten und verfälschenden Wiedergaben antiker Kunstwerke in den Schriften seiner Konkurrenten.³¹¹ Deshalb ist es von besonderem Interesse zu sehen, wie das Verhältnis zwischen Original und Druckwiedergabe in den *Monumenti inediti* aussieht. In seiner Ankündigung der *Monumenti inediti* in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* hatte er sich das hohe Ziel gesteckt, „daß kein Werk der Alterthümer Zeichnungen aufzuweisen hat, welche mit so viel Richtigkeit, Geschmack und Kenntniß des Alterthums sich anpreißen können“.³¹² Werden die Abbildungen dem Anspruch auf Genauigkeit gerecht? Winckelmann schrieb in der *Prefazione* der *Monumenti inediti*: „Or questi monumenti possono considerarsi da una parte per l'argomento in essi figurato, e dall' altra per l'arte con cui sono stati disegnati.“³¹³ Lassen sich die Denkmäler anhand der Kupfertafeln in bezug auf Thema und künstlerische Ausführung beurteilen?

Zunächst fällt auf, daß die Platten unabhängig von der Originalgröße der Objekte unterschiedliche Formate haben. Große Stücke, wie Sarkophage und Skulpturen, werden selbstverständlich verkleinert, kleine Objekte, wie Gemmen, werden vergrößert dargestellt. Winckelmann nannte die Maße der Kunstwerke selten in den Erläuterungen und nie in den Stichen. Die Darstellung des Kopfes eines Wassergottes (Nr. 35) hebt sich beispielsweise nicht von der Größe der Reproduktion einer Gemme ab. In der Erläuterung bezeichnete Winckelmann den Kopf zwar als „kolossal“, eine Vorstellung davon, daß dieser Kopf im Original eine Höhe von fast 1,70 Metern hat, erlaubt dieses Adjektiv jedoch nicht.³¹⁴ Ausgehend von Darstellungen antiker Architektur kannte man im 18. Jahrhundert durchaus das Bedürfnis, Reproduktionsstiche mit Maßangaben zu versehen³¹⁵ bzw. den vergrößerten Darstellungen von Gem-

³¹¹ Vgl. beispielsweise: MI, S. 131, 145, 150, 162, 166, 171, 186 oder 191.

³¹² Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. XXVI.

³¹³ MI, S. (XVI).

³¹⁴ Vgl.: Bol, V, S. 425.

³¹⁵ Vgl. etwa: LaFrery: *Speculum Romanae magnificentiae* (um 1575); Manillus: *Jacobi Manilli Descriptio Villae Burghesiae* (1723); Ficoroni: *Le vestigia e rarità di Roma antica* (1744); LeRoy: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758); *Delle antichità di Ercolano* (1755 - 1792); D'Hancarville: *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton* (1766 – 1767) oder Desgodetz: *Les édifices antiques de Rome / mesurés et dessinés très-exactement sur les lieux par feu M. Desgodetz* (1779).

men schematische Abdrucke der Originalgröße zur Seite zu stellen.³¹⁶ Altertumswissenschaftler, die wie Heyne auf Stichwerke für ihre Studien angewiesen waren, kritisierten denn auch die fehlenden Angaben von Größe und Beschaffenheit der Objekte in den *Monumenti inediti*.³¹⁷ In der unveröffentlichten Beschreibung der Villa Albani hatte Winckelmann die Maße der Stücke noch aufgeführt,³¹⁸ und Elisabeth Schröter schreibt, daß er für das im Pariser Nachlaß dokumentierte Projekt einer Beschreibung der Altertümer Roms gelegentlich Statuen mit Zirkel und Bleiwaage vermessen habe.³¹⁹ Größenangaben waren für Winckelmann demzufolge nicht grundsätzlich uninteressant, spielten aber offenbar für die mit den *Monumenti inediti* verbundene Absicht der Erklärung schwieriger Kunstwerke keine Rolle. Ebenso wenig interessierte sich Winckelmann im Zusammenhang mit der Findung der Bildsujets für die Bildträger der figürlichen Szenen, weshalb beispielsweise Sarkophage, aber auch die direkt die Szenen einfassenden Ornamentleisten mit Zahnschnitt, Eierstab, Hohlkehle etc. in der Regel weggelassen wurden. Besonders verfälschend in dieser Hinsicht ist beispielsweise die „Abrollung“ eines viereckigen Altars mit einem umlaufenden archaischen Götterzugrelief in eine rechteckige Bildfläche (Nr. 6; Abb. 5). Lediglich dem Text ist zu entnehmen, daß es sich bei der Vorlage um einen dreidimensionalen Altar handelt. Auffällig ist überdies die häufig seitenverkehrte Wiedergabe der Kunstwerke; auch dies ist ein Umstand, der nur damit zu erklären ist, daß Winckelmann den größeren Wert auf die Inhalte als auf die Komposition der Werke gelegt hatte. In den Erläuterungstexten richtete er sich im übrigen wiederum nach dem Original bzw. der seitenrichtigen Zeichnung, was bei den Lesenden ein Umdenken erfordert. Seitenverkehrte Stiche sind ein vom Druckherstellungsverfahren verursachtes bekanntes Phänomen in Stichwerken. Die verfälschende Wirkung war bereits zu Winckelmanns Zeiten ein vieldiskutiertes Thema. Edward Wright hatte beispielsweise in seinem Werk *Some observations made in travelling through France, Italy etc. in the years 1720, 1721 and 1722*, das Winckelmann in seiner Bibliographie auch aufführt, großen Wert darauf gelegt, die Illustrationen alle seitenrichtig zu drucken.³²⁰ Er kritisierte Perrier, Sandrart, Bishop oder Rossi, die die Werke mal richtig, mal seitenverkehrt abgebildet hätten, „which leaves you at an uncertainty, a grea-

³¹⁶ Vgl.: Mariette: *Traité des Pierres Gravées* (1750).

³¹⁷ Vgl.: Heyne: *Rom*, 1768, S. 149.

³¹⁸ Vgl.: Winckelmann: *Unbekannte Schriften*.

³¹⁹ Vgl.: Schröter, S. 85.

³²⁰ Wright: *Some observations made in travelling through France, Italy etc. in the years 1720, 1721 and 1722* (2. edition, 1764).

ter inconveniency than if all were reversed“.³²¹ Mit dieser Unsicherheit müssen auch die Lesenden der *Monumenti inediti* leben.

Da Winckelmann offenbar den Schwerpunkt der Darstellungen auf die figürlichen Szenen gelegt hatte, soll die exemplarische Betrachtung des Peleus-Thetis-Sarkophagreliefs (Nr. 111; Abb. 29) zeigen, wie sich eine durchschnittliche Kupferumsetzung gegenüber dem Original verhält (Abb. 30 u. 31). Zunächst wird die Szene in einen universellen, rechteckigen Bildrahmen gesetzt. Der Reliefhintergrund wirkt durch dichte, horizontale, mit dem Lineal gezogene Parallellinien dunkel und anorganisch; die behauene Steinstruktur wird damit negiert. Während die Sarkophagfiguren im Original den gesamten Bildraum ausschöpfen oder diesen sogar überschreiten, erhalten die Reproduktionen, indem die Szenen aus ihrem ursprünglichen Rahmen gelöst werden, gemäldeähnlichen Charakter mit entsprechenden Freiräumen zur rechteckigen Rahmung.³²² Im Original stoßen die Köpfe der stehenden Erwachsenen an den oberen Rand und schmiegen sich in die Hohlkehle, der Helm der Athena geht sogar leicht in den Zahnschnitt über und der rechts sitzende Jüngling reicht mit seinem linken Arm und dem darüber gelegten Gewand über die Sarkophagecke hinaus. Durch die Trennung der Szenen vom Bildträger bewegen sich die Figuren in der Reproduktion insgesamt freier vom Bildrand. Die Darstellung der Szene entspricht bezüglich der Figurenzahl und -anordnung, der Kleidungsstücke sowie der Attribute dem Original. Unterschiede lassen sich in den Details ausmachen. Die Kopfhaltung etwa wird bei dem Jüngling links mit der Amphore in der rechten Hand oder bei dem am rechten Sarkophagrand sitzenden Jüngling vom hinterschnittenen Dreiviertelprofil der Vorlage in ein strenges klassisches Profil umgewandelt. Die rundlichen und kompakten Figuren des Reliefs erfahren in der Reproduktion eine Streckung, sie wirken dadurch eleganter und graziöser. So sind die Körper des Eroten und des Knaben auf der linken Sarkophagseite im antiken Original deutlich runder und gedrungen als in der Reproduktion, die die kindlichen Körper schlanker macht. Insbesondere der Knabe mit der Fackel in der Rechten unterscheidet sich erheblich von seinem pausbäckigen Original. Die leicht geneigten Köpfe der ersten und dritten Hore sowie des bereits genannten Amphorenträgers werden in gerade Kopfhaltungen verwandelt und die Figuren damit vergrößert. Zusätzlich erzeugt der

³²¹ Wright, I, S. VIII.

³²² Eine Ausnahme ist die Sarkophagdarstellung MI, Nr. 102.

freie Bildraum über den Köpfen den Eindruck der Streckung; die Figuren wirken aufrechter, da ihnen die geduckte Kompaktheit durch das Anheben des oberen Bildrandes genommen wird. Unterschiede zeigen sich auch in der Stofflichkeit: Während die Gewänder im Original nur sparsam in Falten gelegt sind und die Plastizität der Figuren durch schattenerzeugende Relieftiefe verursacht wird, arbeitet die schattenlose Umrißzeichnung mit unruhig plissierten Faltenwürfen, die offenbar den Eindruck von Körperlichkeit ersetzen sollen. Die Flügel des kleinen Eros sind im Original mit wenigen tiefen Einschnitten und Rundungen strukturiert, die Reproduktion dagegen vermittelt hier durch viele kleine Häkchenlinien den Anschein einzelner Federn. Für das Bildsujet unwichtige Details (wie etwa die Anzahl und Form der Äste der Bäume links im Hintergrund) werden nicht originalgetreu wiedergegeben. Auch die Seitenansichten des Sarkophages sind - in vom Original leicht abweichender Form - in den *Monumenti inediti* wiedergegeben. Wie bei der Hauptansicht des Sarkophages bewegen sich die Figuren freier vom Bildrand, die Haltung der Körper ist weniger gedrungen und die Vermittlung von Stofflichkeit geschieht über einzelne Linienformen statt über Bildtiefe. So ist etwa die im Original glatte Haut des Ketos in den *Monumenti inediti* durch versetzt angeordnete Halbkreislinien geschuppt wiedergegeben oder die Wellen des Meeres werden durch unzählige Wellenlinien statt durch wenige Reliefeinschnitte imitiert. Betrachtet man dagegen den Stich dieses Sarkophages in Montfaucons *L'Antiquité expliquée*, kann man feststellen, daß der Stich in diesem barocken Werk mehr Nähe zum Original zeigt (Abb. 32). Differenzierte Schraffurtechniken sorgen hier für starke Schattenuancen und damit für eine Imitation der Relieftchnik. Der Sarkophag ist mit Zahnfries und Deckel wiedergegeben und die Figuren stehen im exakten Verhältnis zum Bildumfeld. Plastizität entsteht durch den Kontrast zwischen dunklen Schraffuren und hellen Lichtinseln, nicht durch Gewandfaltenlinien oder aufgesetzte Häkchenlinien für im Original nicht vorhandenen Flügelfedern oder Hautschuppen.

Die vergleichende Detailbetrachtung des Beispiels hat gezeigt, daß die Kupfertafel in den *Monumenti inediti* das Original stilistisch verändert, aber dennoch den Bildinhalt der antiken Vorlage in schlichter Form klar und übersichtlich wiedergibt. Somit kann anhand der einfachen Abbildung die Identifizierungsdiskussion Winckelmanns problemlos bildlich nachvollzogen werden.

Wichtig für die Beurteilung der Treue gegenüber dem Original ist darüber hinaus die Frage, wie Winckelmann mit Ergänzungen und Beschädigungen umging. Sein beständiges Bestreben bei der Untersuchung der Kunst zielte auf die Kenntnis, „das neue von dem alten, und das wahre von den Zusätzen zu unterscheiden“.³²³ In der Vorrede der *Geschichte der Kunst des Alterthums* hatte Winckelmann heftigst Auslegungen seiner Vorgänger kritisiert, die auf nicht erkannte falsche Ergänzungen zurückgegangen waren.³²⁴ Er empfahl deshalb: „Die Ergänzungen sollten in den Kupfern, oder in ihren Erklärungen, angezeigt werden [...]“.³²⁵ Er selbst ging in den *Monumenti inediti* unterschiedlich mit dieser Problematik um. Nur bei einer einzigen Reproduktion wird die moderne Ergänzung vom originalen Teil durch eine leichte Trennlinie gekennzeichnet (Nr. 23).³²⁶ Bei einigen Objekten werden die Beschädigungen des Originals in der Zeichnung übernommen,³²⁷ während bei anderen zwar im Text auf Ergänzungen verwiesen wird, die entsprechende Abbildung aber den Eindruck der Vollständigkeit vermittelt.³²⁸ Beim Relief aus dem Hause Spada (Nr. 116) erfährt der Leser beispielsweise nur aus dem Text von Winckelmanns Hinzufügung im Bild: „Mi sono preso l'arbitrio di supplire la mano destra di Paride che manca, dandogli il pomo; l'atto medesimo della mano lo sembra additare.“³²⁹ Besonders irreführend sind Reproduktionen, die gleichzeitig Beschädigungen abbilden und Ergänzungen ohne Kennzeichnung hinzufügen, wie etwa das Altarrelief, das Jupiter auf einem Kentaurus reitend zeigt (Nr. 11; Abb. 8). Beine und Arme werden beschädigt, das Gesicht des Kentaurus dagegen wird unversehrt wiedergegeben. Erst der Text verrät die aus ästhetischen Gründen vorgenommene Ergänzung des Gesichtes: „Nel nostro marmo è scagliato e mancante il viso del Centauro, e non iscorgendogli sotto il mento verun indizio di barba, fu nel disegno, per non fare una figura deforme, supplita la testa, e senza barba [...]“.³³⁰ Leider gibt es auch Objekte, deren Ergänzungen weder in der Abbildung noch im Text kenntlich gemacht werden,³³¹ obwohl

³²³ Winckelmann: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. IV.

³²⁴ Vgl.: Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. XVIII - XIX.

³²⁵ Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. XIX.

³²⁶ Diese Ausnahme hat Allroggen-Bedel übersehen, weshalb ihre Aussage, daß Winckelmann bei den Abbildungen nicht zwischen antikem Original und modernen Zutaten unterscheidet, nicht ganz korrekt ist (vgl.: Allroggen-Bedel: Die Monumenti inediti, S. 94).

³²⁷ Vgl.: MI, Nr. 17, 20, 29, 57, 75, 76, 103, 147, 152, 162, 165, 205, 207 oder 208.

³²⁸ Vgl.: MI, Nr. 6, 25, 36, 62, 104, 116, 123 oder 168. Für diese Objekte trifft Allroggen-Bedels Bemerkung, daß man in den erläuternden Texten vergebens nach Hinweisen auf Ergänzungen suche, nicht zu (vgl.: Allroggen-Bedel: Die Monumenti inediti, S. 95).

³²⁹ MI, S. 158.

³³⁰ MI, S. 12.

³³¹ Vgl. etwa: MI, Nr. 66, 95, 109, 174, 180 oder 185.

Winckelmann vermutlich meist von den Ergänzungen wußte. Am Rande sei noch erwähnt, daß es auch Winckelmann wie seinen Vorgängern erging und er auf falsche Ergänzungen (Nr. 54) oder Fälschungen hereinfiel (Nr. 126 und 196). Die unterschiedliche Behandlung beschädigter oder ergänzter Stücke in den *Monumenti inediti* macht das Werk in archäologischer Hinsicht unzuverlässig und führte prompt zu dem - etwa von Carl Justi geäußerten - generellen Urteil, Winckelmann habe restaurierte Teile nicht angegeben.³³² Diese Aussage Justis wird auch in dem jüngsten Aufsatz von Agnes Allroggen-Bedel nicht dementiert. Allroggen-Bedel vermittelt den Eindruck, daß bei den Abbildungen in den *Monumenti inediti* nicht zwischen antikem Original und modernen Zutaten unterschieden würde und auch die erläuternden Texte keine Hinweise auf Ergänzungen gäben.³³³ Eine Erklärung hierfür suchend, kommt sie zu dem Schluß, daß die Ergänzungsdiskussion für Winckelmann hinfällig geworden sei, sobald er der Ansicht gewesen sei, daß die Antiken richtig ergänzt worden seien und darüber hinaus eine Anhäufung von Fragmenten oder beschädigten Statuen und Reliefs kaum im Sinne Albanis gewesen sei. Da das Ergänzungsthema in den *Monumenti inediti* von Winckelmann zwar unterschiedlich behandelt wird, aber durchaus existiert, ist ihre Schlußfolgerung m.E. so nicht haltbar.³³⁴ Dagegen vermittelt Markus Käfer in seinem Kapitel *Ergänzungen antiker Statuen* den Eindruck, Winckelmann habe mit kritischem Auge für Ergänzungen diese Problematik vorbildlich behandelt, was sich für die *Monumenti inediti* sicher nicht belegen läßt.³³⁵ Die korrekte Abbildung bzw. Benennung von Ergänzungen oder Beschädigungen diene offenbar nicht der primären Absicht des Werkes, unbekannte Denkmäler bekannt zu machen und zu erklären und wurde deshalb von Winckelmann nur zweitrangig und damit nicht stringent bearbeitet. Winckelmans unterschiedliche Behandlung von beschädigten Kunstwerken in den *Monumenti inediti* zeigt zum einen seine Schwierigkeit, theoretischen Anspruch in die Praxis umzusetzen, zum anderen zeigt sich auch hierin die wissenschaftliche Umbruchsituation, in der Winckelmann sich befand.

³³² Vgl.: Justi, II, S. 571.

³³³ Vgl.: Allroggen-Bedel: Die *Monumenti inediti*, S. 94 - 95. So schreibt Allroggen-Bedel etwa, an der Euripides-Statuette (Nr. 168) sei nicht vermerkt, daß Kopf und Hände ergänzt sind (vgl.: Allroggen-Bedel: Die *Monumenti inediti*, S. 95). Für die Abbildung stimmt dies, im Erläuterungstext hat Winckelmann dagegen vermerkt, daß die Statuette ohne Kopf und Hände gefunden worden war (vgl.: MI, S. 224).

³³⁴ Vgl.: Allroggen-Bedel: Die *Monumenti inediti*, S. 95.

³³⁵ Vgl.: Käfer, S. 46 - 49.

Liest man die Briefe Winckelmanns aufmerksam, stellt man mit Verwunderung fest, daß Winckelmann sich bei einigen Erläuterungen auf die Zeichnung und nicht auf das Original stützte. So beklagte er sich im Februar 1764 in einem Brief an Mengs über die Langsamkeit Casanovas, die sich auch auf seine Arbeit auswirke: „La parte mia assai più faticosa è finita, prescindendo da certi monumenti, che non possono esattamente spiegarsi senza avere sott’occhio il disegno.“³³⁶ Diese Abhängigkeit von der Zeichnung läßt darauf schließen, daß Winckelmann in einigen Fällen gar nicht in der Lage war, die Richtigkeit der Kopie zu überprüfen. Dabei hatte er kritisch in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* bemerkt: „Viele Vergehungen der Scribenten rühren auch aus unrichtigen Zeichnungen her [...].“³³⁷ Er selbst hatte offenbar die Korrektheit der Reproduktion auch nur nachlässig geprüft und sich bei seinen Auslegungen auf Zeichnungen verlassen. Kein Wunder also, daß Winckelmann schon bald dasselbe Vergehen nachgewiesen wurde. Georg Zoega schrieb 1808 in der Vorrede zu seinem auf die *Monumenti inediti* aufbauenden Werk *Die antiken Basreliefe von Rom*: „Zuviel hat auch der unsterbliche Winckelmann, als er das kostbare Werk monumenti inediti ans Licht gab, sich von nachlässigen Zeichnern täuschen lassen und oftmals Gelehrsamkeit über Gegenstände verschwendet, die nicht Statt haben, wie schon bei verschiedenen Gelegenheiten Visconti bemerkt hat, und wie wir mit Bedauern Schritt vor Schritt zu bemerken haben werden.“³³⁸ Carl Justi rügte ebenso die Ungenauigkeit der Stiche in den *Monumenti inediti* und führte einige Fehldeutungen aufgrund verfälschender Reproduktionen an, wie etwa beim Prometheus-Relief (Nr. 82), von dem Justi meinte, daß der Stich so falsch sei, daß er gar keine Vorstellung vom Original gäbe.³³⁹

In den Ankündigungen³⁴⁰ und Erläuterungstexten der *Monumenti inediti* wird darüber hinaus deutlich, daß Winckelmann etliche Kupferplatten nicht nach Originalen, sondern nach Zeichnungen hatte anfertigen lassen, so daß er selbst die Originaltreue gar nicht prüfen konnte.³⁴¹ Dieser Umstand ist insofern erstaunlich, als Winckelmann

³³⁶ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 15.

³³⁷ Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. XIX. Vgl. auch Winckelmanns Kritik an Montfaucon, der nach Kupfern und Zeichnungen geurteilt habe, „die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben“ (ebd., S. XV).

³³⁸ Zoega: *Die antiken Basreliefe*, S. 5.

³³⁹ Vgl.: Justi, II, S. 572.

³⁴⁰ Vgl.: Winckelmann: Briefe, IV, S. 44.

³⁴¹ Vgl. MI: Nr. 18, 26, 46, 73/74, 75, 88, 90, 104, 108, 113, 114, 127, 156, 160, 162, 165 u. 184. Beim Sarkophag Nr. 90, dessen Kupfer nach einer Zeichnung aus der Villa Albani angefertigt worden

keine Gelegenheit ausließ, anderen vorzuwerfen, daß sie für ihre falschen Deutungen nicht auf Originale, sondern auf schlechte Reproduktionen zurückgegriffen hätten. Insbesondere Montfaucon, der sein umfangreiches Stichwerk überwiegend aus Abbildungsvorlagen anderer Werke zusammengestellt hatte, um ein möglichst umfangreiches Bildrepertoire zur Antike zu bieten, wurde hierfür oft von Winckelmann kritisiert. Mit der Wiedergabe aus zweiter Hand nahm Winckelmann zwangsläufig Verfälschungen gegenüber dem Original in Kauf. Eine solche Fehlerquelle kam für den bereits zitierten Edward Wright beispielsweise nicht in Frage. Weil er Autopsie höher ansetzte als künstlerische Perfektion, entschuldigte er sich bei seinen Lesern für die eigenhändig angefertigten Zeichnungen: „[...] if, upon these accounts, they have less deicacy than I could wish, I hope the assurance I can give my reader, of fidelity in the delivery of them, will make some amends: and that assurance I could not have given, had I taken them upon trust from others; as some have done, and that too perhaps at second or third hand.“³⁴² Winckelmanns vergleichsweise häufiger Rückgriff auf Zeichnungen zeigt, daß das dargestellte Thema demnach für die Aufnahme in die *Monumenti inediti* wichtiger war als die mit eigenen Augen überwachte originalgetreue Abbildung des antiken Kunstwerks.

Die Kupfertafeln der *Monumenti inediti* erlauben trotz der Diskrepanz zwischen Original und Abbildung Winckelmanns Deutungsdiskussionen der Denkmäler bildlich nachzuvollziehen; eine Vorstellung von der künstlerischen Qualität der antiken Kunstwerke erzeugen die zumeist sehr reduzierten und zum Teil verfälschenden Wiedergaben dagegen nicht. Carl Justis Urteil, „[...] nicht bloß die Eleganz des Stichs, auch die Genauigkeit der Zeichnung ließ viel zu wünschen übrig“,³⁴³ ist deshalb zuzustimmen. Es handelt sich bei den Abbildungen der *Monumenti inediti* weder um Zeichnungen mit zufriedenstellendem künstlerischem Eigenwert noch um korrekte wissenschaftliche Dokumentationsgraphik. Die Abbildungen liegen zwischen diesen beiden Extremen und können als wissenschaftliche Buchillustrationen bezeichnet werden, die in einem engen Verhältnis zum Text, nicht aber unbedingt zum Original stehen.

war, entdeckte Winckelmann im Nachhinein noch das Original im Hause Lancellotti in Rom (vgl.: MI, S. 122).

³⁴² Wright, I, S. VII - VIII.

³⁴³ Justi, II, S. 571.

10. Inhaltsverzeichnis und Register

Inhaltsverzeichnisse und Register sind in Winckelmanns Schriften nicht nur wegen ihres außerordentlichen Umfangs von großer Bedeutung. Winckelmann legte großen Wert auf eine bequeme Handhabung seiner Bücher.³⁴⁴ Die beiden Buchteile *Trattato preliminare* und *Monumenti antichi inediti* haben jeweils ein eigenes ausführliches und streng hierarchisch gegliedertes Inhaltsverzeichnis. Die Zweiteilung des Werkes wird auch hier wieder bei der äußeren Gestaltung deutlich: Das Inhaltsverzeichnis des *Trattato* ist ohne Seitenangaben in bis zu zwölf Stufen gegliedert, deren Hierarchie sich in komplizierten Notationen ausdrückt, während bei den *Monumenti antichi inediti* jeweils Tafelnummern und Seitenangaben vermerkt sind und die Hierarchie sich auf vier Stufen beschränkt, deren unterste Stufe - nämlich der Inhalt des dargestellten Kunstwerks - mit einfachen Kapitelnummern in römischen Zahlen benannt wird. Beide Inhaltsverzeichnisse sind derart detailliert in ihrer Struktur und in der durchdachten, extrem nah am Text liegenden Benennung der Kapitelüberschriften, daß sie gleichsam eine Zusammenfassung des Inhalts und der systematischen Vorgehensweise bieten. Inhalt und Form der Überschriften waren für Winckelmann außerordentlich wichtig. In den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* konnte er sich nicht enthalten, sich über die werkverändernde Anordnung und Zerstückelung der Überschriften in der von ihm nicht autorisierten französischen Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* zu beklagen.³⁴⁵

Wie die Inhaltsverzeichnisse lassen sich auch die ausführlichen vier Register der *Monumenti inediti* „lesen“. Die vier Alphabete vereinigen die beiden Teile des Buches, indem ein *P* hinter der Seitenzahl auf die *Prefazione*, ein *T* auf den *Trattato preliminare* verweist; Seitenzahlen ohne Buchstaben gelten demzufolge für die *Monumenti antichi inediti*. Auf die Kupfertafeln wird nicht verwiesen. Im Index der zitierten Bücher liefert Winckelmann in knappster Weise (häufig mit Abkürzungen von Vor- und Ortsnamen) die nötigen bibliographischen Angaben auf vier Seiten. Mit der Wahl einer kleineren Schrifttype und dem Zweispaltendruck wird hier Papier gespart. Anders verhält es sich bei dem winckelmanntypischen Index der korrigierten

³⁴⁴ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 68 u. die italienische Ankündigung in: Winckelmann: Briefe, IV, S. 46.

³⁴⁵ Vgl.: Winckelmann: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. XV.

und erklärten Autoren, der - wieder in großzügigen Lettern - die modernen und antiken verbesserten Autoren unter knapper Angabe des korrigierten Sachverhaltes auführt. Am umfangreichsten ist das alphabetische Themenregister, das Begriffe aller Art, wie Künstler, Schriftsteller, Kunstwerke usw., mit einer jeweiligen knappen Angabe zum Kontext enthält. Das letzte Register führt die genannten - nicht nur die abgebildeten - Kunstwerke entsprechend ihres Sammlungsortes auf. Dieses Register ist systematisch angelegt: Es beginnt mit Rom, unterteilt nach Kirchen, Palästen, Villen, anderen Museen Roms, dann folgen die übrigen Städte Italiens und am Ende die Sammlungen außerhalb Italiens. Damit bietet das Sammlungsregister einen topographischen Einstieg und Überblick der genannten Kunstwerke, worin Winckelmann einen ungemeinen Nutzen für Reisende sah.³⁴⁶

Register (insbesondere Themenregister) sind durchaus üblich für Werke diesen Charakters und dieser Zeit. Außergewöhnlich, aber winckelmanntypisch, ist ein Register der korrigierten Autoren, und ebenso ungewöhnlich ist die ausführliche Akribie - Rehm spricht sogar von Winckelmanns „Registromanie“³⁴⁷ -, mit der Winckelmanns Register angelegt sind; dies läßt auf die systematische Arbeitsweise Winckelmanns schließen und auf den Anspruch, den er an wissenschaftliche Veröffentlichungen stellte. Die Register der *Monumenti inediti* sind ein deutliches Merkmal für die von Winckelmann wesentlich beeinflusste Entwicklung vom repräsentativen Reproduktionsstichwerk hin zum wissenschaftlichen Katalog.

11. Historische und persönliche Voraussetzungen für die Monumenti inediti

Der von Winckelmann in der *Prefazione* der *Monumenti inediti* vermittelte Eindruck, seine Methode, den Inhalt antiker Denkmäler aufgrund der Erkenntnis zu deuten, die Themen der Denkmäler seien vornehmlich in der Mythologie zu suchen, sei neu, wurde in der Sekundärliteratur - beginnend mit den Werkrezensionen - überwiegend kritiklos übernommen. Carl Justi etwa erweckte den Eindruck, Winckelmanns Methode sei die Frucht eines glücklichen Einfalls und sprach von einer förmlichen Re-

³⁴⁶ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 154 - 155.

³⁴⁷ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 544.

volution für die damalige Archäologie.³⁴⁸ Diese Einschätzung wurde bis in die gegenwärtige Winckelmannforschung übernommen. So sprach etwa Adolf Borbein 1986 davon, daß Winckelmann die Hermeneutik revolutioniert habe oder Max Kunze führte 1999 aus, daß Winckelmanns Hermeneutik zu den methodischen Neuheiten gerechnet werden konnte.³⁴⁹ Nikolaus Himmelmann vertrat zwar auch die Ansicht, daß Winckelmann die Hermeneutik revolutioniert habe, hielt es aber dennoch für nötig, den Eindruck, Winckelmanns hermeneutische Methode beruhe auf „zeitloser Intuition“, zu korrigieren, indem er nach den historischen, geistesgeschichtlichen und methodischen Voraussetzungen für Winckelmanns Hermeneutik fragte³⁵⁰ - ohne allerdings den ersten Teil der Frage zu beantworten.³⁵¹ Zu den historischen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen sind vor allem die Vorläufer Winckelmanns zu zählen, deren Berücksichtigung den Eindruck, Winckelmann habe die hermeneutische Methode aus dem Nichts erfunden, korrigiert.

11.1 Vorläufer der hermeneutischen Methode Winckelmanns

Selbstverständlich war Winckelmann von der antiquarischen Literatur, die ihm zur Verfügung stand, beeinflußt. Die Register der zitierten und korrigierten Schriften in den *Monumenti inediti* und anderen Schriften Winckelmanns sowie Winckelmanns Literaturliste im handschriftlichen Nachlaß und seine umfangreichen Exzerpte zeigen, wie intensiv und umfassend er sich mit seinen Vorgängern auseinandersetzte. Zwei dieser Vorgänger werden wegen ihrer großen Bedeutung im 18. Jahrhundert immer wieder herangezogen. Es handelt sich um die beiden bereits erwähnten Franzosen Bernard de Montfaucon und Anne-Claude Philippe Caylus.³⁵² Beide erstellten mehrbändige, illustrierte Antikenkompendien, in denen sie die Kunstwerke ins Zen-

³⁴⁸ Vgl.: Justi, II, S. 575 u. 577. Siehe hierzu auch: Himmelmann, S. 6.

³⁴⁹ Vgl.: Borbein, S. 291 u. Kunze: Archäologie aus der Sicht Winckelmanns, S. 14. Vgl. auch: Buer: Die Wirkung Winckelmanns, S. 5 u. 19.

³⁵⁰ Himmelmann, S. 6.

³⁵¹ Vgl. Käfers Kritik an Himmelmann: Käfer, S. 72 - 74. Insgesamt halte ich Käfers scharfe Kritik an Himmelmann für verfehlt. Die methodischen Voraussetzungen Winckelmanns hat Himmelmann entgegen Käfers Auffassung deutlich herausgearbeitet. Winckelmanns Betrachtung der Kunst im Gesamtkontext der antiken Welt in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* hinderte ihn nicht daran, bei der inhaltlichen Deutung der Objekte in den *Monumenti inediti* Zweck, Adressaten oder religiöse Hintergründe zu ignorieren. Vgl. zur verfehlten Kritik Käfers auch die Meinung renommierter Winckelmann-Forscher: Kunze: Markus Käfer, S. 39; Osterkamp: Markus Käfer, S. 474 - 475; Sichter: M. Käfer, S. 92.

³⁵² Vgl. auch Käfer, S. 19 - 32 u. 44.

trum ihrer Betrachtung stellten. Montfaucon und Caylus betonten den hohen Stellenwert der Kunst für den Erkenntnisgewinn über die antike Kultur und legten Wert auf die Zusammenführung von antiker Literatur und Kunst. So schrieb Caylus 1752 in seinem Avertissement des 1. Bandes der *Recueil d'Antiquités*: „Ils [die antiken Monumente] expliquent les usages singuliers, ils éclaircissent les faits obscurs ou mal détaillés dans les Auteurs, ils mettent les progrès des Arts sous nos yeux, et servent de modèles à ceux qui les cultivent.“³⁵³ Ebenso verfolgte Montfaucon die Absicht, seinen Zeitgenossen antike Kunstwerke als selbständige historische Quelle näher zu bringen. Er teilte die antiken Monumente in die zwei großen Klassen Schriften und Kunstwerke ein, die gleichwertig zu betrachten seien, denn die Klasse der Kunstwerke „nous instruit aussi sur un nombre infini de choses, que les Auteurs n'apprennent pas“.³⁵⁴ Beide schufen damit bereits eine theoretische Basis für Winckelmanns Methode, Kunstwerke mit Hilfe der Texte und Texte mit Hilfe der Kunstwerke zu deuten. Indem sie allerdings in ihren Werken ein möglichst großes Bildrepertoire zur Antike zusammenstellten (das Werk von Montfaucon enthält ca. 40 000 Abbildungen), verfolgten sie die Deutungsfragen erheblich weniger intensiv als Winckelmann dies in den *Monumenti inediti* tun sollte. Entsprechend großzügiger ist offenbar auch ihr Anspruch zu verstehen, schwer verständliche Stellen antiker Schriften mittels der Kunstwerke zu klären. Montfaucon und Caylus strebten die allgemeine Erweiterung des Wissens über die Antike durch das bildliche Medium und weniger die philologische Detailgenauigkeit Winckelmanns an. Samuel Rocheblave prägte denn auch in seinem Essay über Caylus die passende Metapher: „Si l'idée sur laquelle reposent les Monumenti inediti est déjà dans Caylus, elle n'y existe que comme la statue existe dans la carrière.“³⁵⁵

Theoretische Überlegungen zur Zusammenführung antiker Kunst und Literatur waren auch an deutschen Universitäten in der Mitte des 18. Jahrhunderts im Umlauf.³⁵⁶ Johann Karl Zeune veröffentlichte 1778 die Vorlesungen Johann Friedrich Christs (1701 - 1756) in dem Bändchen *Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke vornemlich des Alterthums*. Christ, den Winckelmann anerkennend in seinen Briefen erwähnte,³⁵⁷ hatte in seinen Vorlesungen auf das nützliche Verhältnis von Literatur

³⁵³ Caylus: *Recueil d'Antiquités*, Bd. 1, Avertissement, S. II.

³⁵⁴ Montfaucon: *L'Antiquité expliquée*, Suppl. I, Préface, S. III.

³⁵⁵ Rocheblave, S. 360.

³⁵⁶ Vgl. auch: Bruer: *Die Wirkung Winckelmanns*, S. 26 - 28.

³⁵⁷ Vgl.: Winckelmann: *Briefe*, I, S. 219, 222 - 223 u. 273.

und Kunstwerk für die Erschließung antiker Texte hingewiesen. Er betonte den hohen Stellenwert der antiken Denkmäler, deren Betrachtung Teil der Literaturwissenschaft sei: „Ferner, weil in den Büchern, die bis auf unsere Zeiten erhalten worden sind, theils nicht alles enthalten ist, was uns interessiret, theils nicht durchgehends auf so eine deutliche, gewisse und bestimmte Art ist vorgetragen worden, oder hat vorgetragen werden können, als wir es auf den übrigen Denkmälern des Alterthums antreffen: so würde unserer Litteraturkenntnis vieles an der Vollständigkeit mangeln, wenn man sich blos an der Erkenntnis, so uns die noch übrig gebliebenen Schriften gewähren, wollte begnügen lassen.“³⁵⁸ In diesen Überlegungen zeichnet sich eine Bewertung der Kunstbetrachtung ab, die der Winckelmanns gleicht, die aber erst er in aller Konsequenz in die Praxis umsetzte.

Erwähnenswerte Vorbilder fand Winckelmann darüber hinaus in den Werken von Jacques Spon (1647 - 1685), Giovanni Pietro Bellori (1613 - 1696) und Pietro Santi Bartoli (1635 - 1700). Neben seinen vielbeachteten Reisebeschreibungen und der Sammlung von Inschriften widmete sich der Griechenlandsreisende Spon in den beiden Werken *Recherches curieuses d'antiquité, contenues en plusieurs dissertations sur les medailles, bas-reliefs, statues, mosaïques & inscriptions antiques, enrichies d'un grand nombre de figures en taille douce* (1683) und *Miscellanea eruditae antiquitatis* (1679 - 1683) u.a. der antiken Ikonographie. Spon zog bereits Kunstwerke als Ergänzung zu schriftlichen Quellen heran.³⁵⁹ Die großen Stichwerke antiker Reliefs von Bellori und Bartoli *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae exstant* (1645) und *Colonna Trajana* (1667) gehörten zu den bekanntesten Reliefstichwerken zu Winckelmanns Zeit. Bartolis Stiche könnten zudem als Vorbild für die Tafeln der *Monumenti inediti* gedient haben. Merkmale hierfür sind die meist schlichten Strichrahmen, mit denen Bartoli die Reliefs einfaßte, und die Reliefhintergründe in Parallelschraffur. Bartoli zog allerdings die Linien aus der freien Hand, wie überhaupt seine Strichführung und Schraffuren wesentlich lebhafter und geschmeidiger waren als die der *Monumenti inediti*.

³⁵⁸ Christ: Abhandlungen, S. 28. Die Abhandlungen wurden zwar erst 1778 durch Zeune veröffentlicht, waren aber, da sie auf Vorlesungsmitschriften beruhten, bereits vorher bekannt (vgl. auch: Bruer: Die Wirkung Winckelmanns, S. 29).

³⁵⁹ Vgl. auch: Allroggen-Bedel: Die Monumenti inediti, S. 99 u. Käfer, S. 16 - 19.

Neuerdings hat die archäologische Sarkophagforschung herausgearbeitet, daß das hermeneutische Wissen der Antiquare bereits in der Renaissance und im Barock (und damit lange vor Winckelmann) beachtlich gewesen war. Henning Wrede und Richard Harprath haben durch die analytische Rekonstruktionsarbeit des *Codex Coburgensis* nachgewiesen, daß bereits in der Renaissance eine inhaltliche Bestimmung der Sarkophagreliefs anhand mythologischer Texte vorgenommen worden war.³⁶⁰ Da die Forschungen zum *Codex Coburgensis* Winckelmanns Hermeneutik aus einer bisher in der Winckelmannforschung nicht beachteten Perspektive beleuchten, möchte ich hier in einem Exkurs die Ergebnisse - fokussiert auf Winckelmanns *Monumenti inediti* - zusammenfassen. Der 282 Zeichnungen umfassende *Codex Coburgensis*, der um 1555 in Rom entstanden ist und nie publiziert wurde, wird von Wrede und Harprath als „das erste systematische Archäologiebuch“ bezeichnet.³⁶¹ Es wäre denkbar, daß der Codex Teil oder eine Folge des nicht zum Ende gekommenen Publikationsprogrammes der Accademia Vitruviana in Rom war.³⁶² Dieses Programm, dessen Absichten sich durch einen Brief des Senesen Claudio Tolomei aus dem Jahre 1542 erhalten haben, sah eine zwanzigbändige Veröffentlichung vor, in der antike Literatur und Denkmäler vorgestellt werden sollten.³⁶³ Buch elf und dreizehn hätten antike Reliefs enthalten sollen. Für die Reliefs hatte Tolomei vorgeschlagen, daß diese u.a. auch hinsichtlich ihrer historischen oder mythologischen Bedeutung („l'una per via d'istoria, dichiarando che favola o istoria vi sia scolpita, e a che proposito, e quel che significhi la tal figura o tale“) untersucht und daß die Bildwerke zur Erklärung von Schriftquellen herangezogen werden sollten („e per la dichiarazione di molti luoghi de li scrittori greci e latini.“).³⁶⁴ Eine rekonstruierte Gliederung des *Codex Coburgensis* zeigt, daß neben verschiedenen kleineren Themenschwerpunkten ein Schwerpunkt die griechischen Götter- und Heroengenerationen waren, denen eine umfangreiche mythologische Abteilung folgte, die unterteilt war in vortrojanische, trojanische und nachtrojanische Mythen und römische Sagenwelt.³⁶⁵ Die hermeneutischen Kommentare zu den Zeichnungen sind nur in Fragmenten vorhanden.³⁶⁶ In den von

³⁶⁰ Vgl. hierzu: Wrede / Harprath: Der Codex Coburgensis u. Wrede: Die Opera de' Pili von 1542 und das Berliner Sarkophagcorpus.

³⁶¹ So der Untertitel der 1986 stattgefundenen Ausstellung zum Codex Coburgensis in der Veste Coburg. Vgl. auch Wrede: Opera de' Pili, S. 381.

³⁶² Vgl.: Daly Davis, S. 12 u. Wrede: Opera de' Pili, S. 379.

³⁶³ Vgl.: Daly Davis, S. 11.

³⁶⁴ Zit. nach: Wrede: Opera de' Pili, S. 377.

³⁶⁵ Vgl.: Wrede: Opera de' Pili, S. 380.

³⁶⁶ Vgl.: Wrede: Opera de' Pili, S. 380 - 381.

Tolomei formulierten Absichten der Reliefbände der Vitruvakademie sowie in der rekonstruierten Gliederung des *Codex Coburgensis* offenbaren sich auffallende Parallelen zu Winckelmanns *Monumenti inediti*.³⁶⁷

Die Brücke zwischen Winckelmann und dem unveröffentlichten, bereits im 16. Jahrhundert nicht mehr in Italien befindlichen *Codex Coburgensis*, der sich heute in Coburg befindet,³⁶⁸ schlägt Lorenz Beger (1653 - 1705). Beger war zunächst Bibliothekar und Antiquar am kurfürstlichen Hof in Heidelberg und anschließend Aufseher der Antikensammlung in Berlin. Er führte in seinen hervorragenden Stichwerken zur Antike bereits Literatur und Kunst zum Zwecke der ikonographischen Deutung zusammen: So etwa in der Zusammenstellung von Stichen von Ilias-Szenen aus verschiedenen, nach antiken Originalen entstandenen Zeichnungsvorlagen in dem 1699 erschienenen Werk *Bellum et excidium Trojanum ex antiquitatis reliquiis*, weiterhin in seinem Katalog *Thesaurus ex Thesauro Palatino* (1685), in dem er Gemmen und Münzen mit mythologischem und historischem Inhalt abbildete und erklärte sowie im eindrucksvollen Berliner Katalog *Thesaurus Brandenburgicus selectus* (1696), in dem er die antiken Werke in einem fingierten Dialog erklärte. Für die Erklärungen der mythologischen Figuren zog er antike Schriften - wie etwa Homer - heran. Begers Werke kannte und nutzte Winckelmann, wie die Literaturverzeichnisse in seinen Werken, aber auch eine Bibliographie in seinem handschriftlichen Nachlaß beweisen.³⁶⁹ Beger wiederum verwertete für seine Stichwerke Manuskripte und Zeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß von Stephan Pighius (1520 - 1604), dem sogenannten *Codex Pighianus*, der sich in Berlin befand.³⁷⁰ Pighius hatte hier bereits Zeichnungen nach Antiken mit lateinischen Beischriften inhaltlich erläutert.³⁷¹ So verwendete Beger etwa Vorlagen aus dem Pighius-Manuskript für einige der Tafeln in dem Werk *Bellum et excidium Trojanum ex antiquitatum reliquiis* (1699).³⁷² Pighius schöpfte seinerseits aus dem umfangreichen Schatz des *Codex Coburgensis*, aus dem er 175 Zeichnungen kopiert hatte.³⁷³

³⁶⁷ Vgl. auch: Wrede: *Opera de' Pili*, S. 380 u. Wrede / Harprath, S. 50.

³⁶⁸ Vgl.: Wrede: *Opera de' Pili*, S. 383.

³⁶⁹ Vgl.: MI, S. 287 u. 291 u. Bibliothèque Nationale Paris: Fonds Allemand, Vol. 73, S. 51.

³⁷⁰ Vgl.: Stark, S. 104 u. 158 u. Zoega: *Die antiken Basreliefe*, S. 5.

³⁷¹ Vgl.: Stark, S. 104.

³⁷² Vgl.: Beger: *Bellum et excidium Trojanum ex antiquitatum reliquiis*, Taf. 1, 7 und 69 sind gekennzeichnet mit den Worten: „EX MSC PICHII“.

³⁷³ Vgl.: Wrede: *Opera de' Pili*, S. 383.

Weitere mögliche Verbindungen vom *Codex Coburgensis* zu Winckelmanns *Monumenti inediti* liegen in den Zweitkopien des Pighius im *Codex Ursinianus* der Vatikanischen Bibliothek³⁷⁴ und in der Zeichnungssammlung *Museum Chartaceum* des Cassiano dal Pozzo (um 1589 - 1657), in der sich Kopien aus dem *Codex Coburgensis* nachweisen lassen.³⁷⁵ Die von Cassiano dal Pozzo angelegte Zeichnungssammlung wurde 1714 von der Familie Albani übernommen; 1762 wurde sie von Alessandro Albani an Georg III. von England verkauft.³⁷⁶ Winckelmann konnte die Zeichnungen demzufolge bis 1762 nutzen. Briefstellen und auch Erwähnungen in seinen Werken zeigen, daß er die Sammlung außerordentlich schätzte.³⁷⁷ Bezeichnend für den großen Nutzen, den er in hermeneutischer Hinsicht aus der Sammlung zog, ist die folgende Bemerkung aus einem Brief an Barthélemy aus dem Jahre 1763: „J’ai tiré du gran Recueil de dessein du celebre Commendeur del Pozzo qui étoit entre mes mains et à present se trouve au Cabinet du Roi d’Angleterre, des sujets fort peu connus, meme aux Anciens, telle est la fable d’Alope, dont nous ne savons qu’une partie seulement, et après des recherches de plusieurs années je puis assurer, que par moyen de cet Ouvrage il ne reste plus rien a Rome des sujets obscurs.“³⁷⁸ Ein Relief, dessen Sinn Montfaucon und alle Antiquare nicht erkannt hätten, sei dort erklärt.³⁷⁹ Henning Wrede ist der Ansicht, daß dieser Corpus, die umfangreichste Sammlung von Antikenzeichnungen, einen kaum zu überschätzenden Einfluß auf die *Monumenti inediti* gehabt habe, der bisher von der Winckelmannforschung nicht berücksichtigt worden sei und der der weiteren Untersuchung bedürfe.³⁸⁰ Wie Wrede ist auch Cornelius C. Vermeule der Meinung, die systematische Zeichnungssammlung des dal Pozzo habe den Weg bereitet für die Reliefwerke von Bartoli, Bellori, Winckelmann und Zoega.³⁸¹ Die Rekonstruktionsversuche der ursprünglichen Gliederung dieser Sammlung lassen darauf schließen, daß auch hier in römische historische Reliefs und Darstellungen des (griechischen) Mythos unterschieden worden war.³⁸² Drei Kupfertafeln der *Monumenti inediti* dienen Wrede als Beweis dafür, „daß Winckelmann nach dem

³⁷⁴ Vgl.: Wrede: Opera de’ Pili, S. 383.

³⁷⁵ Vgl.: Wrede: Opera de’ Pili, S. 384, bes. Anm. 41.

³⁷⁶ Vgl.: Vermeule, S. 194. Die Sammlung ist heute zerstreut, befindet sich aber zum größten Teil in der Königlichen Bibliothek in Windsor.

³⁷⁷ Vgl.: Winckelmann: Briefe, II, S. 129.

³⁷⁸ Winckelmann: Briefe, II, S. 347.

³⁷⁹ Vgl.: ebd.

³⁸⁰ Vgl.: Wrede: Opera de’ Pili, S. 389 - 390.

³⁸¹ Vgl.: Vermeule, S. 213.

Verkauf des *Museum Chartaceum* vielleicht über einzelne Pausen verfügte“: Nr. 18, 75 und 89.³⁸³ Nur bei Nr. 75 nennt Winckelmann selbst als Quelle seines Stiches die Sammlung *dal Pozzo*.³⁸⁴ Bei Nr. 18 gibt Winckelmann an, bei der Vorlage habe es sich um eine Zeichnung Bartolis aus der vatikanischen Bibliothek gehandelt.³⁸⁵ Dem Erläuterungstext zum Niobe-Relief (Nr. 89) ist zu entnehmen, daß der *Monumenti*-Stich auf die Ansicht eines Originalreliefs zurückgeht; Winckelmann verweist aber auf ein themengleiches Relief, das in der Sammlung *dal Pozzo* abgebildet sei.³⁸⁶ Wredes Formulierung ist nicht zu entnehmen, ob er beweisen wollte, daß die drei genannten Kupfertafeln auf Vorlagen aus dem *Museum Chartaceum* beruhten; eine genauere Begründung seinerseits wäre an dieser Stelle wünschenswert gewesen.

Wegen der nachweisbaren mythographischen Sarkophagforschungen der Antiquare im 16. und 17. Jahrhundert korrigiert Henning Wrede zu Recht die Ansicht Himmelmanns, daß Winckelmann der erste gewesen sei, der die Themen der antiken Reliefs in der griechischen Mythologie und nicht in der römischen Sage und Geschichte gesucht habe.³⁸⁷ Wenngleich Wrede der Ansicht ist, daß Winckelmann mit seiner hermeneutischen Methode in den *Monumenti inediti* in der Tradition der älteren Altertumswissenschaft, wie sie sich in Renaissance und Barock entwickelt habe, gestanden habe, räumt er dennoch ein, daß Winckelmann sich in programmatischer Intention und in Umfang wie Geschlossenheit des Konzeptes von seinen Vorgängern abgehoben habe.³⁸⁸ Dennoch habe Winckelmann die aufgezeigte Abhängigkeit zur früheren Forschung „verschleiert“, indem er im Vorwort zu den *Monumenti inediti* seine Methode als neu herausgestellt habe³⁸⁹ - ein hartes Urteil angesichts der Tatsache, daß die hermeneutischen Methoden und Erkenntnisse des nicht veröffentlichten *Codex Coburgensis* Winckelmann nur über Umwege bekannt waren und diese anscheinend auch seinen Zeitgenossen nicht geläufig waren, denn sonst hätten diese bereits Winckelmanns vermeintliche Verschleierung enttarnt.³⁹⁰ Winckelmann selbst

³⁸² Vgl.: Wrede: *Opera de' Pili*, S. 392. Wrede bezieht sich auf die Forschungen von Cornelius C. Vermeule in: *Art Bulletin*. 38. 1956, S. 32.

³⁸³ Vgl.: Wrede: *Opera de' Pili*, S. 391.

³⁸⁴ Vgl.: *MI*, S. 100.

³⁸⁵ Vgl.: *MI*, S. 19.

³⁸⁶ Vgl.: *MI*, S. 119 u. 120.

³⁸⁷ Vgl.: Wrede: *Opera de' Pili*, S. 385 und Wrede. In: Wrede / Harprath, S. 107.

³⁸⁸ Vgl.: Wrede: *Opera de' Pili*, S. 385 und Wrede. In: Wrede / Harprath, S. 108.

³⁸⁹ Wrede: *Opera de' Pili*, S. 386.

³⁹⁰ Heyne etwa scheint den Beginn der Forschung der „erhabenen Werke“ bei Sante Bartoli anzusetzen (vgl.: Heyne: *Lobschrift auf Winkelmann*, S. 23). Eva Maek-Gérard schreibt, die Deutungsmethode Winckelmanns sei zu seiner Zeit als „genialisch“ empfunden worden (vgl.: Maek-Gérard, S. 51).

war m.E. überzeugt von der Einzigartigkeit seiner Methode; so zitierte er beispielsweise in einem Brief an Stosch Kardinal Albani, der versichert sei, „daß wir bis auf diese Arbeit gleichsam blind gewesen im Alterthume“.³⁹¹

In Wredes Kerbe schlagen auch Stefan Lehmanns Ergebnisse seiner Untersuchung von Restaurierungen und Ergänzungen antiker Reliefs im Barock.³⁹² Die Künstler, deren Auftrag es gewesen war, zerstörte antike Kunstwerke zu ergänzen oder zu restaurieren, waren augenscheinlich ikonographisch äußerst versiert, denn die Grundlage einer überzeugenden Ergänzung war die Identifizierung des dargestellten Themas. Seit der Renaissance griffen die gelehrten Künstler hierfür auf schriftliche Quellen und auf die Methode des gattungsübergreifenden Vergleichs zurück. Lehmann veranschaulicht diese Tatsache in seinem Aufsatz *Die Reliefs im Palazzo Spada und ihre Ergänzungen* (1989). Er stellt fest, daß die Ergänzungen der Spada-Reliefs aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts auf ein erstaunliches ikonographisches Wissen des Ergänzers zurückzuführen seien.³⁹³ Lehmann ist deshalb der Ansicht, daß diese Methode als „praktische Hermeneutik“ bezeichnet werden könne.³⁹⁴ Somit können auch die Ergänzungskünstler antiker Kunstwerke bezüglich der Hermeneutik als Vorläufer Winckelmanns bezeichnet werden. Winckelmann profitierte sogar direkt von den wissensreichen Ergänzungen der von Lehmann bearbeiteten Spada-Reliefs, da er drei der ergänzten Reliefs in die *Monumenti inediti* aufnahm,³⁹⁵ wobei der Ergänzer des Reliefs mit Paris und Oinone (Nr. 116) sogar Winckelmann übertroffen hatte, der die Szene fälschlich als Raub der Helena deutete.³⁹⁶

Die wechselseitige Beziehung von antiker Kunst und Literatur war demzufolge zweifelsohne schon vor Winckelmann bekannt und wurde auch genutzt. Trotzdem war Winckelmanns systematisches Zusammenführen schriftlicher und bildlicher Quellen offenbar für seine Zeitgenossen revolutionär, denn auch Christian Gottlob Heyne schrieb in seiner nicht unkritischen Lobschrift auf Winckelmann: „Winckelmann steckte für die gesunde Erklärung der alten Denkmäler mitten in Rom die Fackel auf; genährt mit dem Geiste des Alterthums, nicht ungeübt in der Critick, mit einer

³⁹¹ Winckelmann: Briefe, III, S. 197.

³⁹² Vgl.: Lehmann: *Die Reliefs im Palazzo Spada und ihre Ergänzungen*.

³⁹³ Vgl.: Lehmann, S. 257.

³⁹⁴ Vgl.: Lehmann, S. 257.

³⁹⁵ Vgl.: MI, Nr. 83, 94 u. 116.

³⁹⁶ Vgl. auch: Wrede: *Opera de' Pili*, S. 393.

grammatischen Kenntnis der gelehrten Sprachen ausgerüstet, gewohnt, aus der Quelle selbst zu schöpfen, und griechische Schriftsteller im Zusammenhange zu lesen, bekannt mit Dichtern und mit der Dichterfabel, fand er die besseren Grundsätze der Erklärung, indem er auf den mythischen Cyclus zurück ging und aufmerkte, wieviel davon die Künstler aufgenommen hatten [...].³⁹⁷ Den zeitgenössischen Kontext betrachtend und die Initialwirkung der *Monumenti inediti* berücksichtigend liegt die Winckelmannforschung deshalb nach wie vor richtig, wenn sie von der hermeneutischen Revolution Winckelmanns spricht; falsch dagegen ist, daß Winckelmann der erste war, der diesen Weg der Hermeneutik beschritt.

Die Themen der Kunstwerke sah Winckelmann hauptsächlich in den Epen Homers verankert. Für die Deutung ging Winckelmann damit einen neuen Weg, denn bisher hatte man überwiegend - verursacht durch die Betrachtung antiker Kunst aus historiographischer Perspektive - die Interpretation der Themen in der Darstellung historischer Ereignisse gesucht.³⁹⁸ Die Besinnung auf Homer war allerdings keine „Erfindung“ Winckelmanns: Homer stand grundsätzlich zu Winckelmanns Zeiten in einem hohen Kurs. Die Homer-Begeisterung drückt sich sichtbar in den französischen, englischen und schließlich auch deutschen Homer-Übersetzungen aus, von denen die der Madame Dacier (1654 - 1720) wegen ihres Bezuges zur *Querelle des Anciens et des Modernes* am herausragendsten war.³⁹⁹ Eine komplette Übertragung Homers aus dem Griechischen ins Deutsche existierte zur Zeit der *Monumenti inediti* noch nicht. Erst 1769 erschien die vollständige Übersetzung durch Christian Tobias Damm (1699 - 1778). Damm, der Lehrer Winckelmanns am Köllnischen Gymnasium in Berlin gewesen war,⁴⁰⁰ hatte durch seine Schwerpunkte auf der Lehre der griechischen und deutschen Sprache sicherlich keinen unwesentlichen Einfluß auf Winckelmanns Entwicklung. Die sich durch Winckelmanns Leben ziehende Verehrung der Epen Homers als Urquelle der griechischen Kultur steht in logischem Zusammenhang zu der von ihm betriebenen Hervorhebung der griechischen Kunst und leitet damit über zur Themenzuordnung der Inhalte in den Bereich der griechischen Mythologie.

³⁹⁷ Heyne: Lobschrift, S. 21.

³⁹⁸ Vgl. auch: Kunze: Archäologie aus der Sicht Winckelmanns, S. 14.

³⁹⁹ Zur Homerbegeisterung und der Übersetzungssituation vgl. auch: Keller: Die neue Popularität Homers im Rokoko, S. 11 - 14.

⁴⁰⁰ Vgl.: Justi, I, S. 42 u. 46 - 49.

Auch im Bereich der Kunst etablierten sich Homerthemen im 18. Jahrhundert, nicht zuletzt verursacht durch das Engagement des Grafen Caylus in seinem Werk *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile* aus dem Jahre 1757, in dem dieser Szenen aus Homer und Vergil speziell für Künstler beschrieb.⁴⁰¹ Winckelmanns *Monumenti inediti* unterstützten diesen Prozeß, wie Caecilie Weissert schrieb, ganz wesentlich, denn seine „Rückführung vieler Denkmäler auf Textpassagen aus den homerischen Epen macht die Kunstproduktion zur Nachahmung nur noch brauchbarer“.⁴⁰²

11.2 Das Verhältnis der *Monumenti inediti* zum Gesamtwerk Winckelmanns

Carl Justi, der die *Monumenti inediti* als das zweite große Hauptwerk Winckelmanns bezeichnete,⁴⁰³ schrieb: „[...] um den neuen, eigentümlichen Kern, die *Inedita*, kristallisierten sich nach und nach die Quintessenzen früherer Arbeiten, der Gemmenbeschreibung, der Schönheitslehre, der Periodenlehre, so daß dies Werk der Brennpunkt wurde, in dem alle seine Forschungen und Betrachtungen sich sammelten.“⁴⁰⁴ Diese auf den ersten Blick überschwenglich erscheinende Einschätzung hält auch der näheren Betrachtung stand.

Die hermeneutische Methode Winckelmanns in den *Monumenti inediti* basiert auf den im gesamten Werk Winckelmanns wahrnehmbaren Prinzipien der Auseinandersetzung mit den Kunstwerken. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen antiquarischen Schriften - auch den reich bebilderten von Montfaucon und Caylus - ist das Zentrum der Betrachtung Winckelmanns die Kunst selbst. Ausgehend von der Epigraphik und Numismatik hatten die antiken Denkmäler den Vorgängern Winckelmanns lediglich als die Schriften ergänzende bildliche Quellen zur Erschließung der Lebens- und Kulturumstände der antiken Welt gedient. Winckelmann aber bewertete die Artefakte nicht als Hilfsmittel der Geschichtsrekonstruktion, sondern er betrachtete die Kunst als ein wesentliches Zentrum des antiken Lebens. Durch diese autonome

⁴⁰¹ Vgl.: Weissert, S. 70 - 71.

⁴⁰² Weissert, S. 71.

⁴⁰³ Vgl.: Justi, II, S. 560.

⁴⁰⁴ Justi, II, S. 555.

Kunstauffassung gelangen Winckelmann völlig neue Einsichten, die ihn einerseits zu seiner bahnbrechenden Stiltheorie in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* führten und ihn andererseits in die Lage versetzten, losgelöst von den überkommenen Deutungsmustern der Historiographen, in den *Monumenti inediti* schwer zu erklärende Bildsujets zu entschlüsseln.⁴⁰⁵ Wilhelm Waetzoldt formulierte dies treffend mit den Worten: „Winckelmann erkannte, daß Kunstwerke nicht nur illustrieren und monumentalisieren, sondern Sinn und Wert in sich selbst tragen - und dadurch schuf er sich aus einem Antiquar zu einem Kunsthistoriker um.“⁴⁰⁶ Winckelmanns Arbeitsgrundlagen waren exakte Beobachtung, Beschreibung und Vergleich der Kunstwerke vorwiegend aufgrund von Autopsie. Damit übertrug Winckelmann die - insbesondere in den Naturwissenschaften betriebene - „Wissenschaftshaltung“ des 18. Jahrhunderts auf die Kunstwissenschaft.⁴⁰⁷ Caylus hatte bereits 1752 die naturwissenschaftlich-systematische vergleichende Betrachtung der Kunstwerke, die er mit den Methoden der Physiker auf eine Ebene stellte, in seinem Avertissement propagiert, um neue Erkenntnisse über die Antike zu gewinnen.⁴⁰⁸ Winckelmanns Vorgehen basierte demzufolge nicht auf einem individuellen Erkenntniserlebnis, sondern war das auf die Spitze getriebene Ergebnis der zeitgenössischen Wissenschaftsentwicklung.

Das besondere Moment der *Monumenti inediti* ist das ganzheitliche Verständnis von Poesie und Kunst - ut pictura poesis - als Voraussetzung der Hermeneutik. Diese Einstellung zieht sich von Beginn an durch Winckelmanns Werk. Bereits in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* forderte er die Künstler seiner Zeit auf, mit der Kunst Dichtung zu schaffen: „Er [der Künstler] suchet sich als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu malen.“⁴⁰⁹ Mythologie war für Winckelmann ein „Gewebe von Allegorie“.⁴¹⁰ Den Endzweck von Kunst sah Winckelmann in der Horazschen Maxime, daß Kunst vergnügen und zugleich unterrichten solle.⁴¹¹ Diese Verbindung auch in den antiken Werken voraussetzend führte Winckelmann zu dem ersten Grundsatz in den *Monumenti inediti*, „di non supporre che gli antichi abbiano espres-

⁴⁰⁵ Osterkamp spricht von „Autonomieästhetik“ (vgl.: Osterkamp: Zierde und Beweis, S. 313).

⁴⁰⁶ Waetzoldt: Die Begründung der deutschen Kunstwissenschaft, S. 166.

⁴⁰⁷ Für die Einflüsse der Naturwissenschaften und ihrer Methoden auf Winckelmann s. auch: Lepenies: Johann Joachim Winckelmann sowie Lepenies: Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert.

⁴⁰⁸ Vgl.: Caylus: Recueil d'Antiquités, Bd. I, Avertissement, S. III.

⁴⁰⁹ Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung, S. 40.

⁴¹⁰ Vgl.: Winckelmann: Sendschreiben über die Gedanken, S. 162.

⁴¹¹ Vgl.: Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung, S. 44.

se immagini oziose con le lor opere“.⁴¹² Der zweite Grundsatz, daß die Kunstwerke mit der Götterlehre und Fabelgeschichte und insbesondere mit Homer in Beziehung zu setzen seien, ist wiederum eine Folgerung aus der Gleichsetzung von Kunst und Poesie. Bereits in den *Gedanken über die Nachahmung* hatte Winckelmann die Parallele gezogen, daß die alte Kunst nur derjenige nachahmen könne, der sie verstehe, wie auch Homer nur derjenige bewundern könne, der ihn verstehe.⁴¹³ Biographisch betrachtet war Winckelmanns Ausgangslage für die Kunstbetrachtung die antike Literatur und hier wiederum schwerpunktmäßig die griechische Literatur. Schon für die Erarbeitung seiner chronologischen Stiltheorie der griechischen Kunst war die Analogie zur Entwicklung der griechischen Literatur eine wesentliche Voraussetzung. So verglich er die Kunst des Phidias mit den Werken von Aischylos, Pindar und Sophokles, die des Praxiteles mit Xenophon und Platon sowie die des Lysipp mit Menander, was ihn in die Lage versetzte, Kontexte und Zäsuren für die Datierung der Kunstwerke zu schaffen.⁴¹⁴ Die von Winckelmann in der Vorrede der *Monumenti inediti* herausgestellte Methode der Textklärung mittels der Betrachtung der Kunstwerke hatte er ebenso bereits häufig in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* angewandt.⁴¹⁵ Wie bei den *Monumenti inediti* war auch hier ein *Register der in diesem Werke verbesserten und erklärten Stellen alter und neuer Skribenten* angefügt.⁴¹⁶

In seiner ikonographischen Vorgehensweise war der von Winckelmann erarbeitete Katalog der Gemmensammlung des Baron von Stosch *Description des pierres gravées du feu Baron Stosch* (1760) ein Vorläufer der *Monumenti inediti*. In den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* schrieb Winckelmann rückblickend: „Ich kam hier zu erst auf die Spur einer Wahrheit, die mir nachher in Erklärung der schwersten Denkmale von grossen Nutzen gewesen, und diese bestehet in dem Satze, daß auf geschnittenen Steinen sowohl als in erhobenen Arbeiten die Bilder sehr selten von Begebenheiten genommen sind, die nach dem Trojanischen Kriege, oder nach der Rückkehr des Ulysses in Ithaca vorgefallen [...]“.⁴¹⁷ Ähnlich

⁴¹² MI, S. XVII.

⁴¹³ Vgl.: Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung*, S. 3.

⁴¹⁴ Vgl.: Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. 228 - 229, 233 u. 346 sowie MI, S. LXXVI. Vgl. hierzu auch: Potts: *Flesh and the ideal*, S. 99 u. Potts: *The verbal and visual*, S. 230.

⁴¹⁵ Vgl. etwa: Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. 46 oder 52.

⁴¹⁶ Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, S. [433 - 434]. In diesem Zusammenhang möchte ich nochmals darauf hinweisen, wie werkverfälschend und wissenschaftlich rückschrittlich die Winckelmannausgaben ohne Inhaltsverzeichnisse, Anmerkungen, Register und Vignetten sind.

⁴¹⁷ Winckelmann: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*, S. VI - VII.

wie in den *Monumenti inediti* hatte er hier der exakt hergeleiteten Figurendeutung unter Heranziehung zahlreicher gattungsübergreifender Vergleiche breiten Raum eingeräumt. Bereits ein Blick auf die Gliederung des fast 3500 Steine umfassenden Kataloges zeigt mit den Kapiteln *La mythologie sacrée* (geordnet nach der chronologischen Genealogie des Götterhimmels) und *La mythologie historique, le siècle fabuleux et le siège de Troie* deutliche Parallelen zu den ikonographisch strukturierten *Monumenti inediti*.⁴¹⁸ Einige Gemmen der Sammlung übernahm Winckelmann wegen ihres besonderen Bildinhalts in die *Monumenti inediti*. Im handschriftlichen Nachlaß von Montpellier befindet sich ein unveröffentlichtes Schreiben Winckelmanns aus dem Jahre 1759, in dem er unter der Überschrift *Von heiligen Alterthümern und der Fabel-Geschichte* ikonographische Merkwürdigkeiten auflistete.⁴¹⁹ Walter Boehlich sah in diesen Aufzeichnungen den ersten, deutschen Entwurf zu den *Monumenti inediti*.⁴²⁰ Walther Rehm bezeichnete dies als Irrtum: Die ikonographischen Bemerkungen seien als Vorarbeiten zum Stoschschen Gemmenkatalog einzuordnen. Den Gemmenkatalog wiederum sah auch Rehm als eine der Vorarbeiten für die *Monumenti inediti*.⁴²¹

Es zeigt sich, daß Winckelmann in den *Monumenti inediti* nicht intuitiv eine völlig neue hermeneutische Methode der Kunstinterpretation erfand, sondern daß verschiedene historische und werkimmanente Voraussetzungen zu der von ihm durchgeführten Synopse von Kunst und mythologischer Literatur führten. Winckelmanns Vorgehen ist eingebettet in die Entwicklung der Wissenschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts, die er - auch mit den *Monumenti inediti* - wesentlich beeinflusst hat, so daß dieses Buch trotz der aufgeführten Vorläufer als Initiationswerk für die archäologische Hermeneutik angesehen werden kann.

⁴¹⁸ Auch wenn man berücksichtigt, daß die Gliederung auf den Auftraggeber Stosch zurückging, existieren hier Parallelen im Buchaufbau, die nicht von der Hand zu weisen sind (vgl.: Justi, II, S. 35). Allroggen-Bedels Feststellung, das Gliederungsschema der *Monumenti inediti* sei für Winckelmanns Gesamtwerk ungewöhnlich, ist demnach nicht korrekt (vgl.: Allroggen-Bedel: Die *Monumenti inediti*, S. 97).

⁴¹⁹ Der Text ist abgedruckt in: Winckelmann: Briefe, IV, S. 6 - 12.

⁴²⁰ Vgl.: Boehlich, S. 547.

⁴²¹ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, IV, S. 420.

12. Winckelmanns Selbsteinschätzung zu den *Monumenti inediti*

Winckelmann sprach in seinen Briefen - wie eingangs bereits bemerkt - bezüglich der oft erwähnten *Monumenti inediti* stolz von seinem „großen italienischen Werk“. Die Arbeit an den *Monumenti inediti*, die sich etwa von 1762 bis 1767 hinzog und mit erheblichen finanziellen Belastungen einherging, nahm - wie die Briefe zeigen - in diesen Jahren eine zentrale Stellung in Winckelmanns Leben ein. In vielerlei Hinsicht hob sich das Werk von den übrigen Arbeiten Winckelmanns ab: Es war als einziges im Folioformat, in italienischer Sprache, im Selbstverlag erschienen und reich mit Kupfertafeln illustriert. Verschiedene Briefstellen belegen, daß er selbst das Werk hoch einschätzte und sich ein gutes internationales Verkaufsergebnis versprach, das ihm als Altersversorgung dienen sollte.⁴²² 1765 schrieb er beispielsweise an Heyne: „Es ist eine Arbeit, welche unendlich viel neues Licht geben wird.“⁴²³ Im selben Jahr schrieb er an Stosch: „[...] es wächst alle Tage an Kupfern und an Gelehrsamkeit und man sagt mir, daß niemand anders dergleichen zu machen im Stande sey. Ich versichere Sie, daß ich mich selbst verwundere über die verborgene Gelehrsamkeit in dieser Arbeit, und es ist fast kein alter Scribent, welcher nicht an verschiedenen Orten verbeßert und in ein neues Licht gesetzt wird durch Hülfe der alten Werke, welche ich liefere.“⁴²⁴ Mitten in den Mühen des Druckes, im Dezember 1766, äußerte er sich nochmals begeistert gegenüber Stosch: „Mich deucht der Vertrieb müße beträchtlich seyn, wenn das Werk anfängt bekannt zu werden: denn ich kann unter uns sagen, daß ich selbst über diese Arbeit erstaune, und es ist allezeit ein gutes Zeichen, wenn eine Schrift, die man vielfältig abschreiben und so oft in der Correctur lesen muß, beständig mehr gefällt.“⁴²⁵ Von sich und seinem Werk überzeugt schrieb er nach der Fertigstellung im April 1767 an Paul Usteri (1746 - 1814), der neun Exemplare bestellt hatte: „[...] denn ich habe nichts beßeres gemacht, und wenn es möglich seyn wird, mich selbst zu übertreffen, werde ich suchen, dieses in dem dritten Bande zu erreichen, an welchen ich bereits arbeite [...]“⁴²⁶ Die positiven Äußerungen in den Briefen Winckelmanns dienten nicht nur der Verkaufsförderung, sondern waren offenbar ehrlicher Ausdruck seiner Selbsteinschätzung. Äußerst selten

⁴²² Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 109, 112, 157, 180, 182, 204, 231 u. 273.

⁴²³ Winckelmann: Briefe, III, S. 89.

⁴²⁴ Winckelmann: Briefe, III, S. 99.

⁴²⁵ Winckelmann: Briefe, III, S. 223. Vgl. auch seine geäußerte Selbstzufriedenheit in: Winckelmann: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. X.

⁴²⁶ Winckelmann: Briefe, III, S. 251.

findet man versteckte Selbstkritik, wie etwa in einem Brief an Heyne, in dem er begeistert die kolorierten Kupfer in Hamiltons Vasenkatalog lobt, mit denen die Liebhaber mehr bekommen würden, als sie hofften. „Mit meinem Werke wird es das Gegenteil seyn“, schrieb er, nicht ohne die nachvollziehbare Begründung und Entschuldigung gleich anzufügen: „aber ich habe es nicht mit Englischem Gelde, sondern mit saurem und eigenen Fleiße an das Licht gestellt [...]“. ⁴²⁷ Winckelmann war derart zufrieden und überzeugt von seinem Werk, daß er sich noch vor dem Erscheinen der Bände in die Vorbereitungen zu einem dritten Band der *Monumenti inediti* stürzte: „Die gute und geneigte Aufnahme des Publici, die ich mir fast zuversichtlich verspreche, wird mich aufmuntern, noch an einen dritten Band die Hand anzulegen.“ ⁴²⁸

Visuelles Zeugnis der herausragenden Bedeutung der *Monumenti inediti* für Winckelmann ist sein Portrait, an dem Anton von Maron von März 1767 bis Ostern 1768 arbeitete und das für den Freund Heinrich Wilhelm Muzel-Stosch bestimmt war (Abb. 1). ⁴²⁹ Winckelmann wird hier eingerahmt von „allegorischen Nebendingen“, ⁴³⁰ die ihn während des Arbeitsprozesses an den *Monumenti inediti* zeigen: Den Antinous-Stich vor Augen, eine Darstellung des Hermes Psychopompos links und eine Büste Homers rechts im Hintergrund, unterbricht er seine Schreibe, um den Betrachter anzuschauen. Sowohl das Antinous-Relief aus der Sammlung Albani (Nr. 180; Abb. 38), das seit seiner Auffindung 1735 zu den Meisterwerken antiker Kunst zählte, ⁴³¹ als auch die Hermes-Gemme aus der Sammlung Stosch (Nr. 39; Abb. 11), des Adressaten des Bildnisses, hatte Winckelmann in den *Monumenti inediti* abgebildet und erklärt. Die Homer-Büste weist auf die zentrale Bedeutung des antiken Dichters für Winckelmanns gesamtes Leben und Schaffen hin. Ilias und Odyssee waren die wesentliche Inspirationsquelle für Winckelmanns Methode der Zusammenführung antiker Literatur und Kunst in den *Monumenti inediti*. ⁴³² Schriftliche und bildliche Quellen bestätigen somit, daß Winckelmann sehr zufrieden mit seinem

⁴²⁷ Winckelmann: Briefe, III, S. 360.

⁴²⁸ Winckelmann: Briefe, III, S. 250.

⁴²⁹ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 507.

⁴³⁰ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 201.

⁴³¹ Vgl.: Tutsch, S. 60 u. Haskell / Penny, S. 146.

⁴³² Zur Homer-Bedeutung für Winckelmann vgl. auch: Schadewaldt u. Kraus. Beide gehen nicht auf den Bezug des Homerstudiums zu den *Monumenti inediti* ein. Zur detaillierten Analyse des ikonographischen Programms des Bildnisses vgl.: Tutsch.

illustrierten Foliowerk war und er eine positive Aufnahme des Werkes in der Gelehrtenwelt erwartete.

13. Bewertung der *Monumenti inediti* durch Winckelmanns Zeitgenossen und die Nachwelt

Wie man aus Winckelmanns Briefen weiß, verkaufte sich die *Monumenti inediti* schlechter als erwartet.⁴³³ Der Preis war mit 8 Zecchinen hoch, und es sprach sich auch herum, daß die Abbildungen enttäuschend waren. Mariette etwa, der das Werk mit Interesse erwartet hatte, wollte zuerst die Kupfertafeln sehen oder zumindest ein zuverlässiges Urteil darüber abwarten, bevor er die hohe Ausgabe tätigen wollte; er befürchtete, daß die Originaltreue der Kupfertafeln zu wünschen übrig lassen könne.⁴³⁴ Bis zu Winckelmanns Tod wurden nur ca. 200 Exemplare verkauft.⁴³⁵ Nach Winckelmanns spektakulärer Ermordung im Jahre 1768 war das Interesse am einzigen Stichwerk des berühmten deutschen Altertumkenners offenbar deutlich angewachsen, denn schon bald erschienen Übersetzungen und Neuauflagen der beiden Bände.

Ein Bild der zeitgenössischen Bewertung des Buches vermitteln die Rezensionen in den deutschen Gelehrtenzeitungen, von denen ich hier die umfangreichsten zusammenfassend darstellen möchte. Vorweg ist festzustellen, daß allein die hohe Zahl der Rezensionen der *Monumenti inediti* in verschiedenen deutschen Periodika zeigt, mit welchem großem Interesse das italienische Werk in Winckelmanns Heimat aufgenommen wurde.⁴³⁶ Eine sicherlich viel beachtete Präsentation der *Monumenti inediti* stammt von dem in der Gelehrtenwelt anerkannten Göttinger Professor Christian Gottlob Heyne. Heyne rezensiert die *Monumenti inediti* im Februar 1768 ausführlich in den *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen*, indem er mit dem Hauptteil, den *Monumenti antichi inediti*, beginnt⁴³⁷ und den inhaltlich kaum Neues liefernden

⁴³³ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 353 u. 355.

⁴³⁴ Vgl.: Mariette an Paciaudi, zit. in: Winckelmann: Briefe, III, S. 543 - 544. Vgl. auch: Pomian, S. 31.

⁴³⁵ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 565.

⁴³⁶ Eine Liste der ermittelten Rezensionen befindet sich im Anhang dieser Arbeit. Für die Ermittlung und eine zusammenfassende Darstellung der zeitgenössischen Reaktionen auf Winckelmanns gesamtes Werk ist sehr hilfreich: Hatfield: Winckelmann and his german critics.

⁴³⁷ Heyne: Rom, 1768, S. 146 - 158.

Trattato in einem späteren Stück anschließt.⁴³⁸ Vorab bemerkt Heyne, daß das Lesen der Schriften Winckelmanns bisher beschwerlich gewesen sei, da man keine Vorstellung von den beschriebenen Kunstwerken gehabt habe. Die *Monumenti inediti* würden jetzt „gleichsam die Beläge und Urkunden zu seinen bisherigen Schriften, besonders zur Geschichte der Kunst“, enthalten.⁴³⁹ Damit wird der Eindruck vermittelt, der Leser finde in den *Monumenti inediti* die fehlenden Abbildungen zur *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Heyne faßt den Inhalt der *Monumenti inediti* anhand der Gliederung zusammen und führt zahlreiche der von Winckelmann identifizierten Kunstwerke auf. Insgesamt bemängelt er die fehlenden Größen- und Zustandsangaben zu den Abbildungen,⁴⁴⁰ vermißt in den Erklärungen Ausführungen über die künstlerischen Aspekte der Objekte,⁴⁴¹ lobt aber die inhaltlichen Erklärungen der Kunstwerke, wengleich die „Gelehrsamkeit gar oft ins Verschwenderische und Ueppige“ falle.⁴⁴² An Beispielen zeigt Heyne, daß von Winckelmann angeführte Textstellen nicht immer inhaltlich korrekt benutzt wurden und Winckelmanns Erklärungen und Verbesserungen unklarer Textstellen alter Schriften habe er nur „selten Beyfall geben können“.⁴⁴³ Außerordentlich interessant ist Heynes Kritik an Winckelmanns Methode: Winckelmann habe sämtliche Schriften zur Mythologie herangezogen, um die Bildsujets zu entschlüsseln. Heyne aber ist der Ansicht, daß der historische Kontext der Werke hätte stärker beachtet werden müssen und somit alte Werke nur mit den ältesten Schriften in Verbindung gebracht werden dürften.⁴⁴⁴ Bei neueren Kunstwerken dagegen hätte berücksichtigt werden müssen, daß die Künstler vermutlich ohne Rücksicht auf den direkten Bezug zur Fabel ältere Kunstwerke als Vorlage für ihre Auftragswerke benutzt hätten.⁴⁴⁵ Die Qualität der Arbeiten hätte von Winckelmann ebenso bedacht werden müssen, da schlechte Ausführungen Rückschlüsse auf den mangelnden inhaltlichen Gehalt der Werke zuließen. Heyne bezweifelt Winckelmanns Prinzip, daß die alten Künstler für ihre Kunstwerke nur auf die Fabel zurückgegriffen hätten.⁴⁴⁶ Trotz zahlreicher einzelner Kritikpunkte rühmt Heyne dennoch insgesamt Winckelmanns Erklärungen.⁴⁴⁷ In der Rezension des *Trattato*

⁴³⁸ Heyne: Rom, 1768, S. 169 - 178.

⁴³⁹ Vgl.: ebd., S. 147.

⁴⁴⁰ Vgl.: ebd., S. 149.

⁴⁴¹ Vgl.: ebd., S. 150.

⁴⁴² Vgl.: ebd., S. 151.

⁴⁴³ Vgl.: ebd., S. 152 - 153.

⁴⁴⁴ Vgl.: ebd., S. 154.

⁴⁴⁵ Vgl.: ebd., S. 155.

⁴⁴⁶ Vgl.: ebd., S. 156 - 157.

⁴⁴⁷ Vgl. auch: Hatfield, S. 33 - 34. Hatfield charakterisiert Heynes Rezension m.E. zu sehr als lobend.

preliminare faßt Heyne Winckelmanns Kunstgeschichte zusammen und stellt die Unterschiede zum deutschen Werk heraus, indem er neue Erkenntnisse Winckelmanns lobend oder kritisierend hervorhebt.

Die ebenfalls 1768 erschienene Rezension in der *Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften* ist der Einschätzung von Heyne auffallend ähnlich. Auch dieser (anonyme) Autor sieht den Vorzug der *Monumenti inediti* darin, daß diese durch die Abbildungen „gleichsam die Urkunden und Beweise seiner historischen Nachrichten“ abgäben.⁴⁴⁸ Der Rezensent geht ähnlich vor wie Heyne, lobt das Werk als Ganzes, faßt die Erklärungen zahlreicher Denkmäler zusammen und kritisiert punktuell seiner Ansicht nach zu weit hergeholte Deutungen als Spekulationen Winckelmanns. Nach dieser zusammenfassenden Aufzählung der Denkmäler kommt der Autor zu einer Wertung:⁴⁴⁹ Obwohl er Winckelmann hoch achte, wirft er ihm vor, daß Winckelmann seine Gelehrsamkeit in italienischer Manier überflüssig auftürme.⁴⁵⁰ Sein Abschweifen in Details deutet der Rezensent als gelehrte Eitelkeit. Zuweilen zitiere Winckelmann falsch, was aber den Wert des Werkes insgesamt nicht schmälere. Nichtsdestotrotz führt der Autor zwei Seiten lang solche falschen Stellen auf, um dann abrupt mit den Worten zu enden: „Jedoch genug über den Pantoffel an der Venus des Apelles.“⁴⁵¹ Den *Trattato* behandelt der Autor im Gegensatz zu Heyne nicht, genausowenig wie die hermeneutische Methode Winckelmanns.

Die Rezension der *Monumenti inediti* des Halleschen Professors Christian Adolf Klotz (1738 - 1770) in seiner Zeitschrift *Acta Litteraria* erschien erst 1769, also nach Winckelmanns Tod. Klotz bringt zuerst sein großes Bedauern über Winckelmanns Tod zum Ausdruck und würdigt die großen Leistungen Winckelmanns für Deutschland durch seine Werke.⁴⁵² Auch Klotz vermittelt dem Leser den Eindruck, daß die *Monumenti inediti* die Illustrationen zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* böten: „Hinc argumenta, quibus viri nuper doctissimi opiniones nituntur, hoc opere continentur: hinc mirifice artium historia iisdem illustratur, inprimis Graecorum.“⁴⁵³

⁴⁴⁸ [Anonymus]: *Monumenti antichi inediti*. In: *Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften*. 1768, 6. Bd., 1. St., S. 26.

⁴⁴⁹ Vgl.: [Anonymus]: *Monumenti antichi inediti*. In: *Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften*. 1768, 6. Bd., 1. St., S. 76 ff.

⁴⁵⁰ Vgl.: ebd., S. 76.

⁴⁵¹ Ebd., S. 80.

⁴⁵² Vgl.: Klotz, S. 116.

⁴⁵³ Klotz, S. 117 - 118.

Äußerst lobend stellt er den *Trattato preliminare* dar, der keine nackte Wiederholung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* sei.⁴⁵⁴ Wie Heyne faßt er dann die wesentlichen Denkmalsdeutungen Winckelmanns mit lobenden Worten zusammen. Insbesondere die durch Homer gewonnen Erklärungen hält Klotz für glücklich.⁴⁵⁵ Am Ende äußert er dennoch differenzierte Kritik an den *Monumenti inediti*, die die Erwartungen an Winckelmann nicht befriedigt hätten, denn von diesem hätte man sich Urteile über das Talent der Künstler erwartet: „Sed eiusmodi disputationes fere frustra quaesivimus.“⁴⁵⁶ Klotz meint, Winckelmann habe sich zu sehr den italienischen Gelehrten angepaßt, denen eine wortreiche Belehrung anhafte.⁴⁵⁷ Ein Vorwurf, der auf die *Monumenti inediti* von den deutschen Zeitgenossen häufig angewandt wurde. Winckelmanns Prinzip, daß antike Künstler nicht leere Phantasie dargestellt hätten, sondern in ihren Werken überwiegend nach Themen aus der Fabel zu suchen sei, kann Klotz nicht grundsätzlich zustimmen, da beispielsweise bei Gemmen auch nach dem Nutzen der Objekte gefragt werden müsse. Da dieser im Falle der Gemmen darin gelegen habe, dem Besitzer zum Ruhme zu verhelfen, seien häufig reale Begebenheiten auf ihnen abgebildet gewesen.⁴⁵⁸ Aus der Lektüre des Plinius ergäbe sich darüber hinaus, daß Künstler oft Werke ohne tieferen Inhalt, lediglich um ihre Kunst zu zeigen, angefertigt hätten.⁴⁵⁹ Wie Heyne fragt auch Klotz, wie man den Künstlern schlechter Werke das Wissen über die Fabel zuordnen könne⁴⁶⁰ und desgleichen hält er Winckelmanns Textemendationen nicht unbedingt für glücklich.⁴⁶¹ Insgesamt spricht auch Klotz den *Monumenti inediti* wortreiches Lob zu, um aber gleichzeitig detailreiche Kritik zu üben.

Diese Auswahl von zeitgenössischen Stimmen zu den *Monumenti inediti* zeigt, daß man einerseits von Winckelmanns hermeneutischer Methode beeindruckt war, andererseits aber dem Werk viele Fehler im Detail angelastet wurden. Der Eindruck wird bestätigt durch Heynes 1778 gedruckte Kasseler Lobschrift auf Winckelmann, in der er Winckelmanns innovatives Vorgehen bei der Erklärung der alten Denkmäler be-

⁴⁵⁴ Vgl.: Klotz, S. 119.

⁴⁵⁵ Vgl.: Klotz, S. 122.

⁴⁵⁶ Klotz, S. 128.

⁴⁵⁷ Vgl.: Klotz, S. 128.

⁴⁵⁸ Vgl.: Klotz, S. 129.

⁴⁵⁹ Vgl.: Klotz, S. 130.

⁴⁶⁰ Vgl.: Klotz, S. 130.

⁴⁶¹ Vgl.: Klotz, S. 131 - 132.

tonte⁴⁶² und die *Monumenti inediti* in einem Atemzug mit der *Geschichte der Kunst des Alterthums* nannte, während er sich bei den übrigen „kleinern Schriften“ nicht aufhalten wollte;⁴⁶³ dennoch fügte er kritisierend hinzu: „Vor den Augen der gelehrten Antiquarier zu glänzen, scheint Winkelmann insonderheit seine *monumenti inediti* bestimmt zu haben. Man bemerket es deutlich, dass er sich hier vorzüglich Mühe gibt, Gelehrsamkeit anzubringen, und Erklärungen von alten Denkmälern, insonderheit von erhabnen Werken, die andere für unerklärbar hielten, zu geben. Er scheint hierunter sich nach dem unter den Italiänern herrschenden Geschmack gerichtet, und mehr Auskrabung und Belesenheit, als nöthig war, beygebracht zu haben.“⁴⁶⁴ Weniger moderat folgen an späterer Stelle derselben Schrift die Worte: „Das ganze Streben seines Geistes war in seinen letzten Jahren auf Erklärung von alten Werken und Stücken gerichtet, welche von andern für unerklärbar gehalten wurden, und die es auch zu grossem Theil waren, von denen er aber dennoch eine Erklärung geben wollte. Gleich als wenn die Luft Italiens diesen Einfluß hätte, ergriff ihn, wie es die *monumenti inediti* lehren, die Krankheit der Zeichendeuterey und Wahrsagekunst in der Alterthumskunde; er fing an nicht mehr zu erklären, sondern zu rathen; nicht ein Ausleger des Alterthums, sondern ein Seher zu seyn.“⁴⁶⁵

In privaten Texten war man noch unverhohlener in seinem Urteil. So schrieb etwa Lessing am 20. Dezember 1768 an Nicolai: „Wenn Winckelmann nicht ein so besonderer Freund und Klient von Albani gewesen wäre: so, glaube ich, wären seine *Monumenti* auch anders ausgefallen. Es ist eine Menge Schund darin, bloß weil er in der Villa Albani steht; von seiten der Kunst taugt er nicht, und von Seiten der Gelehrsamkeit ist auch nicht mehr darin, als Winckelmann mit Gewalt hineinpreßt.“⁴⁶⁶ Hier kommt zum Ausdruck, daß man Winckelmanns *Monumenti inediti* an den eigenen Erwartungen und nicht an Winckelmanns deutlich formulierten Absichten maß. Winckelmann hatte in seiner *Prefazione* ausdrücklich betont, daß er nicht die Absicht habe, die besten Werke vorzustellen, sondern ihm lag daran, unbekannte Themen zu entschlüsseln. So hatte er auch in einem Brief an Stosch im Dezember 1763 zur Auswahl der Gemmen aus dessen Sammlung geschrieben: „Ich habe mich an die

⁴⁶² Vgl.: Heyne: Lobschrift, S. 21.

⁴⁶³ Vgl.: Heyne: Lobschrift, S. 22 u. 23.

⁴⁶⁴ Heyne: Lobschrift, S. 23.

⁴⁶⁵ Heyne: Lobschrift, S. 23.

⁴⁶⁶ Lessing an Nicolai. Zit. nach: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, IV, S. 527.

schweren und gelehrten mehr als an die schönen gehalten.“⁴⁶⁷ Genausowenig waren die *Monument inediti* eine illustrierte Ergänzung zur *Geschichte der Kunst des Alterthums*, wie man vielleicht gehofft hatte und was auch die Rezensenten suggerierten.⁴⁶⁸

Differenzierter war das Urteil Mariettes, der sich offenbar doch zum Kauf der Bände durchgerungen hatte, denn im Verkaufskatalog seiner Sammlung aus dem Jahre 1775 sind die *Monumenti inediti* aufgeführt.⁴⁶⁹ Er äußerte sich in einem Brief an Paciaudi überaus positiv bezüglich des gelehrten Textes, von den Kupferplatten aber war er enttäuscht: „Enfin j’ai vu, manié et parcouru le livre de M. Winckelmann, et je ne puis dissimuler, que j’y ai trouvé une infinité de traits d’erudition bien développés, des découvertes heureuses, une lecture immense et un chemin tracé qui, par des voies nouvelles, conduit à des explications qu’aucun antiquaire n’avait encore entrevues. C’est dommage que les planches, assez mal gravées, donnent une idée si peu juste des monuments antiques qu’elles exposent sous les yeux.“⁴⁷⁰ Georg Brandes (1719 - 1791) schrieb in einem Brief an Heyne, er habe sich von Winckelmann gewünscht, daß dieser seine Erklärungen mehr nach den Kriterien des *Trattato preliminare* und unter der „Beurtheilung des Mechanischen der Kunst“ verfaßt hätte, dennoch seien ihm unerreichte Erklärungen gelungen. Hinsichtlich der Objektauswahl und der daran geknüpften Deutungen war Brandes unzufrieden: „Es sind ein paar zu viel Stücke von geringern Künstlern, die vermuthlich wie die unsrigen sich auch mit kleinen Gegenständen, des Verdienstes willen, beschäftigen müssen, und von nicht bedeutenden, nur zur Ausfüllung dienenden Figuren hat Winckelmann selbst viele angeführt, mithin sich darunter wiederversprochen.“⁴⁷¹ Insgesamt war man offensichtlich enttäuscht von der in kunstästhetischer Hinsicht unspektakulären Objektauswahl.⁴⁷² Die Erwartung an das lang erwartete Stichwerk aus den Händen Winckelmanns waren anscheinend in eine andere Richtung gegangen: Stilkritische Diskussionen und Einordnungen herausragender antiker Kunstwerke und deren hervorragende Abbildung

⁴⁶⁷ Winckelmann: Briefe, II, S. 364.

⁴⁶⁸ Vgl. besonders: Heyne: Rom, 1768, S. 147.

⁴⁶⁹ Vgl.: Basan: Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette, S. 397, Nr. 1334.

⁴⁷⁰ Mariette an Paciaudi. Zit. nach: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 544. Vgl. auch: Pomian, S. 31.

⁴⁷¹ Brandes an Heyne. Zit. nach: Winckelmann: Briefe, IV, S. 145.

⁴⁷² Vgl.: Allroggen-Bedel: Die Monumenti inediti, S. 96 u. 103.

in Stichen hätte man gerne gesehen.⁴⁷³ Die langatmigen, weitschweifigen hermeneutischen Erklärungstexte und die zu schlecht reproduzierten Kunstwerke minderer Qualität aus überwiegend spätrömischer Zeit entsprachen weder in Wort noch im Bild den Erwartungen, die die bisherigen enthusiastischen Schriften Winckelmanns geweckt hatten.

Goethe dagegen, der die *Monumenti inediti* aus Herders Nachlaß übernommen hatte,⁴⁷⁴ bezeichnete das Kupferstichwerk als gelungen.⁴⁷⁵ Er widmet den *Monumenti inediti* in der Lobrede *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805) den eigenen Abschnitt *Spätere Werke*. Goethe legt den Schwerpunkt allerdings auf den *Trattato preliminare*, indem er schreibt: „[...] dann tritt das Interesse hinzu, die von ihm in der Kunstgeschichte einmal aufgestellte Methode auch hier an Gegenständen, die er dem Leser vor Augen legt, zu prüfen, da denn zuletzt der glückliche Vorsatz sich entwickelte, in der vorausgeschickten Abhandlung das Werk über die Kunstgeschichte, das ihm schon im Rücken lag, stillschweigend zu verbessern, zu reinigen, zusammenzudrängen und vielleicht sogar teilweise aufzuheben.“⁴⁷⁶ Dieses Hervorheben zeigt, daß Goethe das Buch so wertete, wie er es vor allem genutzt hatte, nämlich als gekürzte und illustrierte Variante der *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Goethe zeigte damit einen leider nicht weiter verfolgten Weg in der Winckelmann-Rezeption, denn beim *Trattato preliminare* handelt es sich im Grunde um die letzte und konzentrierteste Fassung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* aus Winckelmanns eigener Feder. Die originale *Geschichte der Kunst des Alterthums* selbst dagegen streifte Goethe in seiner Laudatio nur am Rande⁴⁷⁷ und die Denkmalsdeutungen Winckelmanns standen für Goethe im Hintergrund. Ernst Osterkamp hat bei seiner Untersuchung *Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns* die interessanteste Frage gestellt, welche Schriften Winckelmanns Goethe wann, wo, wie genau und mit welcher Absicht gelesen hat.⁴⁷⁸ Das überraschende Ergebnis lautet: „Winckelmanns Hauptwerk spielt in Goethes Winckelmann-Lektüre eine nahezu marginale

⁴⁷³ Nicht nachvollziehbar ist für mich Caecilie Weisserts Argumentationskette, wenn sie schreibt, daß die große Wirkung der *Monumenti antichi inediti* auf Winckelmanns Zeitgenossen mit auf die zahlreichen Abbildungen zurückzuführen sei, um direkt im Anschluß die Defizite der Kupfertafeln darzustellen (vgl.: Weissert, S. 73).

⁴⁷⁴ Vgl.: Ruppert: *Goethes Bibliothek*, S. 309. Dort auch Hinweise auf Briefe und Tagebucheinträgen Goethes, in denen er die *Monumenti inediti* erwähnte.

⁴⁷⁵ Vgl.: Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert*, S. 448.

⁴⁷⁶ Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert*, S. 442.

⁴⁷⁷ Vgl.: Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert*, S. 447.

⁴⁷⁸ Vgl.: Osterkamp: *Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns*, S. 575.

Rolle!“⁴⁷⁹ In einem als „Tragblatt“ bezeichneten Notizheft hatte Goethe unter der Überschrift „Geschichte der Kunst“ nicht aus dem Hauptwerk exzerpiert, sondern die kurzen Vermerke mit Seitenangaben stammten aus „Winc. Mon. inediti“.⁴⁸⁰ Osterkamp kommt mit seinen umfangreichen Recherchen zu dem Ergebnis, daß für den „Augenmenschen Goethe“ die *Monumenti inediti*, die nach ihrem Erscheinen viel Kritik erfahren hatten, offensichtlich wichtiger gewesen seien als die *Geschichte der Kunst des Alterthums*.⁴⁸¹ Dies ist im Hinblick auf die heutige Unbekanntheit des Werkes eine äußerst interessante Feststellung.

Die kritische Beurteilung der *Monumenti inediti* findet sich in der postumen Veröffentlichungspraxis wieder. 1779 kündigte der Buchhändler Christian Ludwig Stahlbaum im Teutschen Merkur eine deutsche Übersetzung an.⁴⁸² Er begründete das Vorhaben damit, daß er der Gelehrsamkeit und dem Kunststudium einen Dienst damit tun wolle, das Werk in deutscher Sprache und auf „wohlfeilere Art“ anzubieten.⁴⁸³ In der Ankündigung des in sechs Lieferungen über zwei Jahre geplanten Werkes räumte der Buchhändler ein, daß man Winckelmann Fehler in dem Werk nachsage oder sogar nachgewiesen habe und daß Künstler zeigten bzw. Winckelmann nachsagten, manche der gezeichneten Kunstwerke seien schlecht. Stahlbaum hielt das materialreiche Werk trotzdem für unentbehrlich und rief zur Subskription auf. 1780 erschien dann seine erste Lieferung einer Übersetzung ins Deutsche von Johann Heinrich Biester (1749 - 1816), die nach acht Bogen Text und 40 Kupfern abgebrochen wurde, da der Verleger Stahlbaum starb.⁴⁸⁴ Friedrich Leopold Brunn setzte die Übersetzungsarbeit fort und 1791/92 erschien das Buch in deutscher Sprache. Brunn übernahm Winckelmanns Anmerkungen, nicht aber die vier Indices. Die Kupfertafeln waren magere Kopien des italienischen Originals. 1804 wurde die deutsche Übersetzung zum zweiten Mal aufgelegt. 1809 erschien eine französische Übersetzung, und 1821 erfolgte eine zweite italienische Auflage, deren Abbildungen mit den Originalkupferplatten hergestellt wurden. Eine Übersetzung ins Englische existiert

⁴⁷⁹ Osterkamp: Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns, S. 576 - 577.

⁴⁸⁰ Vgl.: Osterkamp: Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns, S. 578. Das Notizheft ist veröffentlicht in der von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz hrsg. Ausgabe der Italienischen Reise, Frankfurt, 1993, S. 800.

⁴⁸¹ Vgl.: Osterkamp: Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns, S. 580.

⁴⁸² Stahlbaum, S. 198 - 200.

⁴⁸³ Vgl.: ebd., S. 198.

⁴⁸⁴ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, I, S. 468 u. Brunn: Vorbericht des Übersetzers. In: Winckelmann: Johann Winckelmanns alte Denkmäler der Kunst.

bis heute nicht. Brunet bezeichnet in seiner Bibliographie aus dem Jahre 1864 die Erstausgabe der *Monumenti inediti* als „ouvrage très-recherché“.⁴⁸⁵

Nach den rasch erschienenen Übersetzungen und der von Pietro Montagnani-Mirabili bearbeiteten italienischen Neuauflage verschwand das Werk des Vaters der Archäologie und der Kunstgeschichte bald aus den Regalen der Buchhändler und aus dem Blickwinkel der Forschung. Agnes Allroggen-Bedel ist der Ansicht, daß das Problem der Sprache nicht ohne Bedeutung für die Rezeption der *Monumenti inediti* gewesen sei, da die Winckelmann-Forschung im wesentlichen von Germanisten bestimmt sei.⁴⁸⁶ Die zahlreichen Rezensionen in deutschen Gelehrtenzeitungen zeigen, daß direkt nach dem Erscheinen der *Monumenti inediti* eine Auseinandersetzung - auch und besonders in Deutschland - mit dem Werk stattfand. Allerdings waren die Reaktionen meist ambivalent: Zwar wurde das methodische Vorgehen grundsätzlich gelobt, gleichzeitig wiesen die Rezensenten Winckelmann seitenweise Fehler nach. Von Clemente Cardinali erschien 1822 ein Aufsatz, in dem 40 falsche Erklärungen sowie 30 Berichtigungen und Zusätze aufgezählt wurden, die weitere 15 Erklärungen zweifelhaft machten.⁴⁸⁷ Die von allen Seiten angeführte Detailkritik führte schließlich dazu, daß Carl Ludwig Fernow bereits in der ersten, von Goethe initiierten Werkausgabe Winckelmanns (1808 - 1820) nur den *Trattato preliminare* in deutscher Übersetzung aufnahm und den eigentlichen Hauptteil, die *Monumenti antichi inediti*, wegließ, weil dieser zuviele Fehler enthalten würde. Fernow begründete das Weglassen der *Monumenti antichi inediti* in der Vorrede mit den folgenden Worten: „Die Erklärung der Monumenti inediti selbst zu übersetzen und in unsere Sammlung aufzunehmen schien um so weniger rathsam, als der Nachstich der vielen dazu gehörigen Kupfer, deren manche überdies durch Unrichtigkeiten entstellt sind, einen sehr beträchtlichen Aufwand erfordert hätte, wie denn auch den gelehrten Erklärungen Winckelmann's manche Irrthümer vorzuwerfen sind, denen abzuhelpen ausserhalb Rom unmöglich sein würde. Glücklicherweise können wir erwarten, daß eine solche Berichtigung, sowohl der Abbildungen als der Erklärungen der meisten in den Monumenti inediti enthaltenen erhobenen Bildwerke, jetzt durch Zoega's Bemühungen in seinen *Bassirilievi antichi* werde geleistet werden.“⁴⁸⁸ Damit wurden die *Monu-*

⁴⁸⁵ Brunet, Bd. 5. 1864, Sp. 1463.

⁴⁸⁶ Vgl.: Allroggen-Bedel: Die Monumenti inediti, S. 89.

⁴⁸⁷ Vgl.: Justi, II, S. 581.

⁴⁸⁸ Fernow. In: Winckelmann: Winckelmann's Werke, Bd. 1, S. 4.

menti inediti bereits 1820 als überholt abgestempelt. Die Werkausgabe in Oktav von Joseph Eiselein aus dem Jahre 1825 enthält zwar den ins Deutsche übersetzten Text der *Monumenti inediti*, nicht aber die umfangreichen Register; die Abbildungen befinden sich hier in stark vereinfachter Form in einem Abbildungsband, der auch sämtliche Kupfervignetten aus allen Werken Winckelmanns enthält. In Bd. 12 stellte Eiselein „Verbesserungen und Zusätze zu den Denkmälern“ auf den Seiten CXXII - CLV in der Reihenfolge der durchnummerierten Monumente zusammen. 1965 erschien von dieser Werkausgabe ein faksimilierter Nachdruck. Die letzte deutsche monographische Ausgabe der *Monumenti inediti* erschien folglich 1804. Erst der verkleinerte Nachdruck der italienischen Originalausgabe innerhalb der Reihe *Studien zur Deutschen Kunstgeschichte* von 1967 machte das Werk für die gegenwärtige Forschung allgemein verfügbar. Ich sehe den Grund für die mangelnde Auseinandersetzung mit den *Monumenti antichi inediti* deshalb in der frühen kritischen Auseinandersetzung und der damit verbundenen Publikationspraxis. Daß Winckelmanns *Monumenti inediti*, von der Forschung nahezu unbeobachtet, sozusagen an dieser vorbei, trotz allem in der wissenschaftlichen und künstlerischen Praxis rezipiert wurden, zeigen die greifbaren Auswirkungen des Werkes.

14. Auswirkungen der *Monumenti inediti*

Die *Monumenti inediti* erhielten von den Zeitgenossen Winckelmanns und von der wissenschaftlichen Nachwelt grundsätzliches Lob, aber auch umfangreiche und berechtigte Detailkritik. Dennoch ist die nachweisbare Rezeption des Werkes sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst von verblüffendem Ausmaß.

14.1 Auswirkungen auf Wissenschaft und Lehre⁴⁸⁹

Winckelmanns Pionierleistung der genauen und detaillierten Betrachtung antiker Kunst unter Hinzuziehung antiker Quellentexte, insbesondere aus dem Bereich der

⁴⁸⁹ Zur Wirkung Winckelmanns auf die deutsche Klassische Archäologie vgl. auch: Bruer: Die Wirkung Winckelmanns in der deutschen Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts. Bruer legt in ihrer fundamentalen Darstellung der Entwicklungsgeschichte der deutschen Archäologie den Schwerpunkt auf die Auswirkungen von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*, berücksichtigt aber auch die *Monumenti inediti*.

Mythologie, zum Zwecke der inhaltlichen Deutung, wurde zu einer von nun an häufig angewandten wissenschaftlichen Vorgehensweise in der Archäologie und Kunstwissenschaft. Winckelmanns ikonographische Methode fand ihre Anwendung bei der Bearbeitung neuer Ausgrabungsstücke sowie bei der wissenschaftlichen Katalogisierung bereits bestehender Sammlungen. Bis in unsere Zeit lehnt sich die methodische Vorgehensweise bei der Erstellung von Sammlungskatalogen an Winckelmanns System an.⁴⁹⁰ Horst Rüdiger ist der Ansicht, „daß die Archäologie als Wissenschaft durch die ‚Monumenti‘ befruchtet worden ist wie durch kein anderes Werk zuvor, auch nicht durch Winckelmanns ‚Geschichte der Kunst des Altertums‘.“⁴⁹¹ Die systematisch disponierten *Monumenti inediti* bezeichnen laut Rüdiger „trotz all ihren Fehlern und methodischen Überspitzungen den Beginn der eigentlichen archäologischen Methodik und Hermeneutik“.⁴⁹² An einigen Beispielen soll der Vorbildcharakter der *Monumenti inediti* nachgewiesen werden.

Pierre-François D’Hancarville (1729 - 1805) verwies bereits in dem kurz nach den *Monumenti inediti* erschienenen Katalog der Vasensammlung des britischen Gesandten in Neapel-Sizilien, Sir William Hamilton, auf Winckelmanns *Monumenti inediti*.⁴⁹³ Winckelmann äußerte sich mehrfach begeistert in seinen Briefen über die kolorierten Kupfertafeln des Vasenkataloges und zitierte geschmeichelt in einem Brief an Paul Usteri aus dem ersten Band D’Hancarvilles dessen lobende Erwähnung seiner *Monumenti inediti*.⁴⁹⁴ Für die Gliederung oder Methode des Kataloges hatten die *Monumenti inediti* allerdings keine Auswirkungen auf D’Hancarville. Der umfangreiche Textteil, ein Versuch einer Gesamtdarstellung antiker Kunst, steht in keinem direkten Verhältnis zur Ikonographie der kolorierten Vasentafeln. Offensichtlich war die inhaltliche Deutung der Vasenmalereien analog zu Winckelmanns *Monumenti inediti* geplant, blieb aber in den Anfängen stecken, denn im 1. Band wurde die genaue Beschreibung und ikonographische Erläuterung nur für die ersten fünf Vasen durchgeführt. Hamilton hatte versucht, Winckelmann für die Erläuterungstexte der

⁴⁹⁰ Vgl. auch: The age of neo-classicism, S. 467 u. Curtius, S. 17.

⁴⁹¹ Rüdiger: Winckelmann und Italien, S. 9.

⁴⁹² Ebd. u. Rüdiger: Winckelmanns Persönlichkeit, S. 32.

⁴⁹³ Vgl.: D’Hancarville: Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton (1766 – 1767), Bd. 1, S. 52 - 53 u. 151, Bd. II, S. 23 - 24. Die Kupfertafel Nr. 190 der *Monumenti inediti* entspricht Nr. 105 in Bd. 4 des Hamiltonschen Vasenkataloges. Erschienen sind die Bände des Hamilton-Kataloges wohl erst später als auf dem Titelblatt vermerkt; so wird etwa im 4. Band, der 1767 erschienen sein soll, der erst 1772 erfolgte Verkauf der Vasensammlung ans British Museum erwähnt. (vgl.: D’Hancarville, Bd. 4, S. I u. Fothergill, S. 62 u. 119).

⁴⁹⁴ Vgl. Winckelmann: Briefe, III, S. 278.

Vasen zu gewinnen; im Gegenzug bot er Winckelmann Hilfe bei dem Vertrieb der *Monumenti inediti* in England an.⁴⁹⁵

Die erste methodische Fortsetzung der *Monumenti inediti* findet sich im Katalog der antiken Bildwerke der Vatikanischen Sammlung *Il Museo Pio-Clementino* (1782 - 1807).⁴⁹⁶ Begonnen wurde der Katalog von Winckelmanns Nachfolger im Amt des Präsidenten der Altertümer Roms, Giambattista Visconti, und fortgesetzt von dessen Sohn Ennio Quirino Visconti (1751 - 1818). In sieben prächtigen Großfoliobänden werden die Sammlungsobjekte abgebildet, beschrieben und ikonographisch gedeutet. Die Kupfertafeln sind wesentlich prächtiger und genauer als die der *Monumenti inediti*, und auch die Erläuterungen sind methodologisch korrekter und wissenschaftlich strukturierter als die Winckelmanns.⁴⁹⁷ Die Visconti zitierten häufig aus Winckelmanns *Monumenti inediti*.⁴⁹⁸ Giambattista Visconti erwähnte seinen Vorgänger, „quell‘ egregio antiquario“,⁴⁹⁹ im Erläuterungstext zur Statue des Apollo Sauroktonos mit den ehrenden Worten: „[...] celebre Winckelmann mio immortale antecessore, verso la cui memoria la mia privata riconoscenza non dee esser minore pe’suoi benefizj, di quella della repubblica Letteraria per le sue scoperte“.⁵⁰⁰ Ein weiterer Sohn, Filippo Aurelio Visconti (1754 - 1831), erarbeitete zusammen mit Giuseppe Antonio Guattani (1748 - 1830) den mit Stichen illustrierten, großformatigen Katalog *Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio Clementino* (1808 - 1837), in dem er Winckelmann als „[...] uno scrittore per quale ho una venerazione, riguardandolo come il padre dell’arte d’interpretare i monumenti figurati dell’antichità [...]“ bezeichnete.⁵⁰¹

Der zweite Katalog der Vasensammlung Sir William Hamiltons orientierte sich in seiner ikonographischen Methode in jeder Beziehung an den *Monumenti inediti*.⁵⁰²

⁴⁹⁵ Vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 230, 234, 242 u. 251. Zu den Kontakten zwischen Winckelmann und Hamilton vgl. auch: Constantine: Winckelmann and Sir William Hamilton sowie Knight: Una inedita lettera di Winckelmann.

⁴⁹⁶ Vgl. zum Einfluß von Winckelmann auf Visconti auch: Bruer: Die Wirkung Winckelmanns, S. 49 - 51.

⁴⁹⁷ Vgl.: Potts: Winckelmann’s interpretation of the history of ancient art in its eighteenth century context, Vol. 2., S. 359.

⁴⁹⁸ Vgl.: Visconti, Bd. 1 - 7, *Indice delle cose più notabili*, jeweils am Ende der sieben Bände.

⁴⁹⁹ Visconti: *Il Museo Pio-Clementino*, I, S. 32.

⁵⁰⁰ Visconti: *Il Museo Pio-Clementino*, I, S. 22.

⁵⁰¹ Visconti / Guattani: *Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio Clementino*, II, S. 47.

⁵⁰² Tischbein: Collection of engravings from ancient vases, mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years 1789 and 1790 now in the possession of Sir Wm. Hamilton (1791 - [1795]).

Unter Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Leitung wurden von den Vasen die figürlichen Szenen in Umrißstichen wiedergegeben, während Hamilton selbst, gemeinsam mit dem russischen Gesandten Italinsky, unter Heranziehung antiker Texte das Dargestellte deutete. In Anlehnung an den Vasenkatalog begann Tischbein 10 Jahre später das Projekt, den gesamten Homer nach antiken Originalkunstwerken zu illustrieren. Das Werk blieb mit neun Lieferungsheften ein Fragment. Für die Erläuterungen der Szenen der ersten sechs Hefte hatte Tischbein Christian Gottlob Heyne gewinnen können,⁵⁰³ die Stiche der Hefte 7 bis 9 erläuterte Ludwig Schorn.⁵⁰⁴ Schorn zitierte häufig Winckelmann und schrieb im Vorwort: „[...] Winckelmann’s und Visconti’s Erklärungen alter Denkmäler bleiben die klassischen Muster für die folgenden.“⁵⁰⁵

Deutlich wahrnehmbar sind die Parallelen auch zu den Veröffentlichungen des französischen Antikenkonservators der Bibliothèque Nationale in Paris, Aubin-Louis Millin (1759 - 1818). In dem Heyne gewidmeten Werk *Monumens antiques, inédits ou nouvellement expliqués* (1802 - 1806) stellte Millin unbekannte antike Denkmäler Frankreichs vor. Obschon Millin Caylus’ *Recueil* und Guattanis *Monumenti antichi inediti* im Vorwort als Vorbilder seines Kataloges nennt, erwähnt er gleich in der ersten Beschreibung einer Kamee die von Winckelmann entdeckte und nur diesem zu verdankende Idee der Zusammenführung von Kunst und Mythologie: „Cette belle idée a été la source des nombreuses explications qui on réformé la science de l’antiquité figurée, et lui ont donné une marche plus certaine.“⁵⁰⁶ Unübersehbar ist auch der Einfluß der *Monumenti inediti* auf Millins für Künstler und Kunstfreunde gedachte handbuchartige Zusammenstellung antiker Monumente zur Mythologie mit dem Titel *Galerie mythologique* (1806). In dem kleinformatigen vierbändigen Werk erläutert Millin ca. 700 klare und schlichte Umrißkupfer mythologischen Inhalts. Die Zeichnungsvorlagen stammen aus verschiedenen Stichwerken, auch aus Winckelmanns *Monumenti inediti* (vgl. Abb. 3).⁵⁰⁷

⁵⁰³ Tischbein: Homer, nach Antiken gezeichnet, H. 1 - 6 (1801 - 1804).

⁵⁰⁴ Tischbein: Homer, nach Antiken gezeichnet, H. 7 - 9 (1821 - 1823).

⁵⁰⁵ Schorn. In: Tischbein: Homer, nach Antiken gezeichnet, H. 7, S. V. Zit. nach: Grubert, S. 46.

⁵⁰⁶ Millin: Monumens, Bd. 1, S. 3.

⁵⁰⁷ Vgl.: Millin: Galerie, Planches, Tome 2. Millin, Nr. 417 = MI Titelvignette mit dem Schiff Argos, Millin, Nr. 486 = MI, Nr. 94, Millin, Nr. 488 = MI, Nr. 95, Millin, Nr. 511 = MI, Nr. 83, Millin, Nr. 536 = MI, Nr. 113.

1808 publizierte der Däne Georg Zoega (1755 - 1809) sein Werk *Li Bassirilievi antichi di Roma*, von dem Carl Justi sagt, es sei aus einer Revision der *Monumenti inediti* hervorgegangen.⁵⁰⁸ Zoegas Ziel war ein nach Sammlungen gegliedertes Gesamtverzeichnis der römischen Reliefs, in dem jedes Stück erläutert und abgebildet werden sollte. In seiner Vorrede stellte Zoega einen Überblick zu den bisher erschienenen Stichwerken antiker Reliefs zusammen; auch das „kostbare Werk *monumenti inediti*“ des „unsterblichen“ Winckelmann erwähnte er. Er kritisierte allerdings, daß dieser sich zuviel von nachlässigen Zeichnern habe täuschen lassen.⁵⁰⁹ Da Zoega sein nicht vollendetes Repertorium mit den Reliefs aus dem Besitz Albani begann, ergeben sich einige Überschneidungen mit den *Monumenti inediti*, die einen direkten Vergleich der beiden Werke ermöglichen. Die Stiche Zoegas enthalten integriert in die Platte den Sammlungsort, das Thema und die Größenangaben. Moderne Ergänzungen - und damit hebt er sich deutlich von Winckelmann ab - sind durch punktierte Linien gekennzeichnet. Die schlichten, aber ausdrucksstarken Umrißstiche im Stile Tischbeins stammen von Thomas Piroli, der wiederum für Flaxman gearbeitet hatte und von dessen Umrißzeichnungen beeinflusst war.⁵¹⁰ Auffällig ist die Ähnlichkeit der Stiche des sogenannten Leukothea-Reliefs in den *Monumenti inediti* (Nr. 56; Abb. 17) und in Zoegas *Bassirilievi* (Abb. 18). Hieran wird deutlich, daß dieser schlichte Umrißstich ohne Binnenzeichnung und Schattenwirkung in den *Monumenti inediti* Vorbildfunktion für die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts graphische Mode des klaren Umrißlinienstiches zum Zwecke der Antikenwiedergabe hatte. Die Erläuterungstexte Zoegas sind näher am konkreten Objekt und damit weniger weitschweifig als die Winckelmanns, in der Vorgehensweise sind die *Monumenti inediti* aber eindeutig als Vorbild für Zoega auszumachen. Eine Briefstelle Zoegas zeigt, daß er wie sein Vorgänger Winckelmann die exakte Beobachtung der Kunstwerke ins Zentrum seiner Forschungen zur Antike stellte: „But I flatter myself by thinking that it is well worth the time and the effort, and that I am taking the first, necessary step towards a study of ancient monuments which is no less precise than the way written sources are studied in our times. A bas-relief is after all not different from a hymn, an epigram or some other kind of poetry: an arm of a figure is no less important than a line of a

⁵⁰⁸ Vgl.: Justi, II, S. 586. Stephanie-Gerrit Bruer, Hellmut Sichtermann und Horst Rüdiger bestätigen diese Feststellung, s.: Bruer: Die Wirkung Winckelmanns, S. 47, Sichtermann: Kulturgeschichte, S. 192 u. Rüdiger: Winckelmann und Italien, S. 9.

⁵⁰⁹ Vgl.: Zoega: Die antiken Basreliefe, S. 5.

⁵¹⁰ Vgl.: Flaxman: Iliade d’Homere gravée par Thomas Piroli d’après le dessins composés par Jean Flaxman sculpteur à Rome (1793).

poem.“⁵¹¹ Zoegas Schüler Friedrich Gottlieb Welcker (1784 - 1868), der die *Bassirilievi* Zoegas ins Deutsche übertrug, plante die Herausgabe eines weiteren Bandes von Winckelmanns *Monumenti inediti*. Hierfür wollte er die Bemerkungen Zoegas zu den *Monumenti inediti* und Winckelmanns handschriftliche Vorarbeiten aus dem Nachlaß in Montpellier zusammenführen.⁵¹²

1822 nannte der Engländer James Millingen sein zweibändiges Reproduktionsstichwerk *Ancient unedited monuments*.⁵¹³ Das Werk enthielt Vasen, Statuen, Büsten, Reliefs und andere griechische Stücke aus verschiedenen Sammlungen. Wie in Winckelmanns *Monumenti inediti* wurde auch hier jedes Kunstwerk unter Heranziehung antiker Texte erklärt und abgebildet.

Archäologische Bestandsaufnahmen und Corpuswerke des 19. Jahrhunderts, wie die Kataloge von Eduard Gerhard (1795 - 1864) *Neapels antike Bildwerke* (1828) und *Berlins antike Bildwerke* (1836), orientierten sich für die Entschlüsselung der Bedeutung des Dargestellten an Winckelmanns *Monumenti inediti*.⁵¹⁴

Reproduktionsstichwerke lieferten wie Gipsabgußsammlungen bis zur Einführung der Fotografie das wissenschaftliche Anschauungsmaterial in der universitären Lehre der Archäologie. Auch Heyne soll die *Monumenti inediti* in Göttingen als archäologisches Lehrbuch genutzt haben.⁵¹⁵ Die *Monumenti inediti* dienten offenbar nicht nur als Lehrbuch, sondern auch als Materialquelle für die um die Jahrhundertwende erschienen Lehr- und Handbücher zur Mythologie, die mit Illustrationen nach Vorlagen antiker Kunstwerke versehen wurden. Hierzu gehören etwa David Christoph Seybolds *Einleitung in die griechische und römische Mythologie* (1797) oder die bekannte *Götterlehre* (1791) von Karl Philipp Moritz mit 65 von Asmus Jakob Carstens (1754 - (1798) in Umrißlinien gezeichneten Szenen nach Gemmen aus den Sammlungen Lippert und Stosch. Die Deutung der Stoschschen Gemmen geht wiederum auf Winckelmann zurück, aus dessen *Monumenti inediti* auch einige Illustrati-

⁵¹¹ Brief von Georg Zoega an P. F. Suhm vom 29.10.1791. Zit. nach: Mejer: Welcker and Zoega, S. 62.

⁵¹² Vgl.: Welcker: *Alte Denkmäler*, II, S. 4 - 5 u. Bruer: *Die Wirkung Winckelmanns*, S. 97. Dieser Band war bereits als 9. Band der Winckelmannschen Werkausgabe bei Walther angekündigt worden, kam aber nicht zustande.

⁵¹³ Millingen: *Ancient unedited monuments* (1822 - 1826).

⁵¹⁴ Vgl. auch: Bruer: *Die Wirkung Winckelmanns*, S. 127 u. 186.

⁵¹⁵ Vgl.: Fittschen, S. 46 u. Bruer: *Die Wirkung Winckelmanns*, S. 41.

onsvorlagen stammen.⁵¹⁶ In diese Kategorie gehört auch Martin Gottfried Herrmanns Lehrbuch *Die Mythologie der Griechen* (1801 - 1802). 23 Szenen, zum Teil aus den *Monumenti* übernommen, alle in ovaler Form, auch die nach Relief- und Vasenvorlagen, illustrieren in einfacher Umrißtechnik das mythologische Grundwissen.⁵¹⁷ Eben solchen lehrhaften Charakter hatte das von Aloys Hirt 1805 publizierte *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst*.⁵¹⁸ Hirt begründete, warum er für die zahlreichen Abbildungen „blosse Umrisse“ wählte: „Theils, weil der Contur einen hinreichenden Begriff von dem Charakter giebt, Theils damit durch Schattirungen das Werk nicht vertheuert werden mußte“.⁵¹⁹ Der für Zeichnungen und Stiche verantwortliche Erdmann Hummel griff offenbar auch auf Kupfer aus den *Monumenti inediti* zurück.⁵²⁰ Ingeborg Krueger zeigt in ihrer Zusammenstellung von illustrierten Homerausgaben darüber hinaus, daß am Ende des 18. Jahrhunderts die Buchillustrationen von Homerausgaben verstärkt auf Reproduktionsstichwerke antiker Monumente - und damit auch in einigen Fällen auf die *Monumenti inediti* - zurückgriffen.⁵²¹ Während Winckelmann vom Kunstwerk ausgegangen war, gingen die Verfasser der mythologischen Kompendien und die Homer-Illustratoren vom Text aus, suchten passende authentische Illustrationen und zogen dafür offensichtlich gerne Winckelmanns *Monumenti inediti* als Vorlagen heran.

Winckelmanns Absicht, bisher unbekannt antike Kunstwerke durch Abbildung und Erläuterung bekanntzumachen, wurde nicht nur Vorbild für die hier vorgestellte Auswahl von Sammlungs-, Bestandskatalogen und mythologischen Lehrbüchern, sondern auch für die ersten wissenschaftlichen archäologischen Zeitschriften.

⁵¹⁶ Vgl. etwa: Moritz, p. 130 = MI Nr. 142, p. 275 = MI Nr. 72 u. p. 361 = MI Nr. 105.

⁵¹⁷ Vgl. etwa: Herrmann, Nr. 2 (Bellerophon) u. 3 (Medea). Es handelt sich um Wiedergaben von Vasenmalereien aus Tischbeins Vasenkatalog der Sammlung Hamilton, die hier den Eindruck von Gemmen vermitteln. Nr. 3 (Helden von Theben) aus MI, Nr. 105, Nr. 5 (Phaeton) aus MI, Nr. 43, Nr. 8 (Narkissos) aus MI, Nr. 24, Nr. 10 (Bacchanten) aus MI Nr. 53.

⁵¹⁸ Vgl. hierzu auch: Bruer: Die Wirkung Winckelmanns, S. 78.

⁵¹⁹ Hirt, S. XII.

⁵²⁰ Vgl.: Hirt, H.1, Nr. 19 mit MI, Nr. 56; H. 2, Nr. 5 mit MI, Nr. 53; Tafel 4 mit MI, Nr. 10.

⁵²¹ Vgl.: Krueger. Zu den *Monumenti* als Vorlage s. besonders S. 38 - 39, 62, 74, 80 u. 170.

14.2 Die Monumenti inediti als Vorbild der ersten archäologischen Zeitschriften

Eine Auswertung von Magrit Papes chronologischer Dokumentation der ersten wissenschaftlichen Zeitschriften für Klassische Archäologie in Deutschland und des Römischen Instituts zeigt eine verblüffende inhaltliche und methodische Nähe dieser Periodika zu Winckelmanns *Monumenti inediti*.⁵²²

Das erste und gleichzeitig unmittelbar an Winckelmanns Publikation anknüpfende archäologische Journal waren die von 1784 - 1789 monatlich erschienenen gleichnamigen *Monumenti antichi inediti* des Italieners Giuseppe Antonio Guattani, der sich in seinem Vorwort direkt auf sein Vorbild Winckelmann bezog: „Le gallerie, ed i Gabinetti sono quà, e là provisti di bassirilievi, busti, iscrizioni, medaglie, gemme, ed altro che non uscirono giammai in istampa, e si sa che l’immortal Winkelmann aveva in animo di seguitare la sua opera de’ monumenti inediti; quella medesima, che ha spianato la strada alla idea presente.“⁵²³ Unbekannte Funde wurden hier in Wort und Bild vorgestellt.⁵²⁴ Ein ebenfalls von den *Monumenti inediti* beeinflusstes Journal war die von Friedrich Gottlieb Welcker in den Jahren 1817 bis 1818 herausgegebene *Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst*, deren Hauptzweck darin bestand, noch nicht publizierte Denkmäler durch Stiche und Beschreibungen bekanntzumachen und thematisch zu deuten.⁵²⁵ In der 1820, 1822 und 1825 von Carl August Böttiger herausgegebenen archäologischen Zeitschrift *Amalthea oder Museum der Kunstmythologie und bildlichen Alterthumskunde* machte die mythologische Deutung unbekannter Kunstwerke einen der Hauptteile aus.⁵²⁶ Nicht zur Veröffentlichung kam ein Zeitschriftenprojekt mit dem Titel *Monumenti antichi inediti della Società Iperborea-Romana*, an dem der deutsche Archäologe Eduard Gerhard beteiligt gewesen war.⁵²⁷ Realisiert wurde dann vom 1829 gegründeten Istituto di Corrispondenza Archeologica das große Projekt einer internationalen archäologischen Zeitschrift, für die Beiträge in französischer, italienischer und lateinischer Sprache

⁵²² Magrit Pape danke ich für die Möglichkeit zur Einsicht in das unveröffentlichte Typoskript ihrer Assessorarbeit, ihre freundliche Erlaubnis daraus zu zitieren und für ihre zahlreichen Anregungen zu dieser Arbeit.

⁵²³ Guattani: *Monumenti*, 1784, S. V - VI.

⁵²⁴ Vgl. auch: Pape, S. 29.

⁵²⁵ Vgl. hierzu: Pape, S. 28.

⁵²⁶ Vgl. hierzu: Pape, S. 44 - 45.

⁵²⁷ Vgl.: Pape, S. 70 - 72.

zugelassen wurden. Die Zeitschrift erschien fast durchgängig in drei Teilen: 1. *Annali dell' Istituto di corrispondenza archeologica* (1829 - 1885), 2. *Bullettino degli Annali dell' Istituto di corrispondenza archeologica* (1829 - 1853, 1856 - 1885) und 3. *Monumenti inediti* (1829 - 1885). Diese *Monumenti* erschienen im Folio-Format und enthielten pro Jahr zwölf Reproduktionen unbekannter antiker Denkmäler; beschrieben wurden die Objekte in den *Annali*.⁵²⁸ Das deutsche Nachfolgeprojekt wurde die Zeitschrift *Antike Denkmäler*, die von 1886 bis 1931 in Berlin erschien.⁵²⁹ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch das Lieferungswerk *Antike Bildwerke zum ersten Male bekannt gemacht* (1827 - 1839) von Eduard Gerhard, in dem er gattungs- und sammlungsübergreifend noch nicht veröffentlichte Denkmäler in großen, klaren Umrißstichen ohne textliche Erklärungen dokumentierte.

Diese auf die *Monumenti inediti* zurückzuführende Folge von archäologischen Zeitschriften sowie die aufgeführten wissenschaftlichen Werke zeigen Winckelmanns tiefgreifenden Einfluß auf die Entwicklung der wissenschaftlichen Archäologie. Die wissenschaftsmethodischen Impulse, die von den *Monumenti inediti* ausgingen und bis in unsere Zeit reichen, sind erstaunlich und werden häufig vergessen, da Winckelmanns Einfluß an den Auswirkungen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* gemessen wird. Nur so läßt sich Hellmut Sichtermanns Aussage erklären, Winckelmann habe am wenigsten auf die beginnende wissenschaftliche Archäologie gewirkt.⁵³⁰ Wenn Sichtermann schreibt, „die Gelehrten Georg Zoega, Friedrich Gottlieb Welcker, Eduard Gerhard und Aloys Hirt etwa waren keineswegs Fortsetzer seiner Gedanken“,⁵³¹ stimmt das - wie hier für eben die Genannten gezeigt werden konnte - nicht für die aus den *Monumenti inediti* übernommenen methodischen Grundsätze der archäologischen Hermeneutik.⁵³² Obwohl die *Monumenti inediti* in der Winckelmannforschung kaum Berücksichtigung gefunden haben, wurde der methodische Vorbildcharakter oft erkannt und benannt. Bereits 1796 schrieb Quatremère de Quincy: „Winckelmann hat ohne Zweifel viel gethan; wenn er aber der

⁵²⁸ Vgl.: Pape, S. 86 - 95. Vgl. zum Instituto und seinen an den *Monumenti inediti* angelehnten Aufgaben auch: Bruer: Die Wirkung Winckelmanns, S. 126.

⁵²⁹ Vgl.: Pape, S. 95.

⁵³⁰ Vgl.: Sichtermann: Kulturgeschichte der klassischen Archäologie, S. 107.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² An anderer Stelle zeigt Sichtermann deutlich den Zusammenhang zwischen den *Monumenti inediti* und Zoegas *Bassirilievi* (vgl.: Sichtermann: Kulturgeschichte der klassischen Archäologie, S. 192).

Wissenschaft Dienste leistete: so geschah es mehr noch durch seine Methode, als durch seine Schriften.“⁵³³ Julius Vogel betonte in seinem Beitrag über Winckelmann in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* von 1898 die Vorbildfunktion des großen kunstthermeneutischen Werkes, das für alle Zeiten ein Vermächtnis bilde, das dem Namen Winckelmanns die größte Ehre mache: „Grundlegend ist das Werk für die Methode archäologischer Interpretation geworden, für die W. hauptsächlich seine Belesenheit in den griechischen Dichtern und seine genaue Kenntnis der Mythologie zu statten kam.“⁵³⁴ Winckelmanns Grundsatz, antike Kunstdarstellungen auf griechische Götter- und Heldensagen zurückzuführen, bildet laut Vogel „die fundamentalste Grundlage aller archäologischen Interpretationen“.⁵³⁵

14.3 Auswirkungen der *Monumenti inediti* auf die Kunst

Winckelmann betätigte sich selbst kaum künstlerisch, verfügte aber über tiefgehende theoretische Kenntnisse, die er nicht nur durch die Betrachtung der Kunst, sondern auch durch intensive Kontakte zu Künstlern wie Adam Oeser, Hans Wiedewelt oder Anton Raphael Mengs erweiterte.⁵³⁶ In Winckelmanns Erstlingsschrift, den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755) sowie auch im *Versuch einer Allegorie* (1766) wird sein Bestreben, auf die Kunst seiner Zeit einzuwirken, deutlich sichtbar. Obwohl in der Ankündigung der *Monumenti inediti der Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste* aus dem Jahre 1764 stand, das Werk werde „nicht nur den Gelehrten, sondern auch den Liebhabern und den Künstlern von großen Nutzen seyn“,⁵³⁷ waren die *Monumenti inediti* nicht als Vorlagen- oder Musterbuch für Künstler gedacht. Sowohl die ausführliche *Prefazione* als auch die zahlreichen Erwähnungen der *Monumenti inediti* in den Briefen Winckelmanns zeigen, daß Winckelmann mit diesem Werk das Wissen über die antike Kunst bereichern und weniger eine illustrierte Anweisung für

⁵³³ Quatrèmere de Quincy, S. 17.

⁵³⁴ Vogel, S. 360.

⁵³⁵ Ebd. Ähnliche Äußerungen finden sich bei Justi, II, S. 586; Rüdiger, S. 9; Osterkamp: Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns, S. 573 - 574; Kunze: Archäologie aus der Sicht Winckelmanns, S. 14 oder Bruer: Die Wirkung Winckelmanns, S. 5.

⁵³⁶ In einem Brief an Genzmer schrieb Winckelmann, daß er, wenn er keinen Zeichner bei sich habe, selbst zeichne (vgl.: Winckelmann: Briefe, III, S. 169). Zum Thema Winckelmannzeichnungen s. auch: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 523. Zu den Auswirkungen von Winckelmanns Schriften auf die deutsche Kunst seiner Zeit vgl.: Röttgen: Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst.

⁵³⁷ Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, 10. 1764, 1. St., S. 406.

Künstler schaffen wollte. Auch wenn Winckelmann an wenigen Stellen Künstler als Leser seines Werkes ansprach, wie beispielsweise bei der „per insegnamento degli artefici che non possono consultar l’antico“⁵³⁸ eingeschobenen Beschreibung darüber, auf welche Art die alten Helden das Schwert trugen, war es nicht Winckelmanns primäre Absicht mit den *Monumenti inediti* jungen Malern beim systematischen Studium antiker Denkmäler zu helfen, wie etwa Victor Wiener meint.⁵³⁹ In der Praxis wurden die Kupfertafeln offenbar dennoch intensiv von Künstlern genutzt, wie sich beispielsweise der einleitenden Bemerkung einer deutschen Zusammenfassung der *Monumenti inediti* in Wielands *Teutschem Merkur* von 1776 entnehmen läßt: „Schon mancher Künstler, dessen Gefühl sich an den reingezeichneten Conturen, und dem mit so wenigen Strichen angegebenen Ausdruck der hier abgebildeten Werke, in den meisten Zeichnungen (denn sie sind von sehr verschiedenem Werthe) geweidet hat, beseufzt es lange, daß ihm durch die italiaenische Sprache dieser Brunnen versiegelt bleibt.“⁵⁴⁰ Anhand einer kleinen - überwiegend von Caecilie Weissert ermittelten - Auswahl von Kunstwerken möchte ich zeigen, daß die *Monumenti* wie zahlreiche andere Antikenreproduktionswerke von Künstlern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts studiert und kopiert wurden.⁵⁴¹

Caecilie Weissert fand u.a. in den *Monumenti inediti* ideenstiftende Vorlagen für Blätter des klassizistischen Zeichners Asmus Jakob Carstens.⁵⁴² Die Zeichnung *Bacchus und Amor* (1795) (Abb. 39) vergleicht Weissert mit dem Stich des Antinous-Reliefs (Nr. 180; Abb. 38) und der sitzenden männlichen Figur der Gemme Nr. 167 in den *Monumenti inediti*.⁵⁴³ In der Tat gleicht die spiegelverkehrte Ausführung des Bacchus dem Antinous sehr: Die Form des gelockten und bekränzten Kopfes im strengen Profil, die gerade Linie des Nasenrückens, der langgezogene, elliptische Schwung der Augenbraue, die Markierung des Augenlides, die dezente aber deutliche Modellierung der Muskeln des nackten Oberkörpers sowie die Haltung des angewinkelten linken Armes des Bacchus entsprechen dem halbfigurigen Antinous-

⁵³⁸ MI, S. 168.

⁵³⁹ Vgl.: Wiener, S. 214.

⁵⁴⁰ [Anonymus]: *Gesammlete neue Bemerkungen Winkelmanns, als ein Beytrag zur Kunstgeschichte, aus den Monumenti inediti desselben*. In: *Der Teutsche Merkur*. 1776, 4. Viertelj., S. 97

⁵⁴¹ Zum Einfluß von Reproduktionsstichwerken auf die Malerei um 1800 siehe: Weissert: *Reproduktionsstichwerke*.

⁵⁴² Vgl.: Weissert, S. 79.

⁵⁴³ Vgl.: ebd.

Stich.⁵⁴⁴ Die Haltung der Beine des Bacchus wiederum ist der des auf einem Quader sitzenden Aischylos (Nr. 167) sehr ähnlich. Für Weisserts Vergleich von Carstens Aquarell *Ajax und Tekmessa* (1789) (Abb. 28) mit der Kupfertafel der Theseus-Gemme aus den *Monumenti* (Nr. 101; Abb. 27) gilt, daß die Körperhaltung der beiden männlichen Figuren auf den ersten Blick identisch ist: Beide sitzen auf einem Hocker und legen nachdenklich ihr Kinn in die rechte Hand, während der Ellbogen aufs Knie gestützt ist.⁵⁴⁵ Im Detail, beispielsweise in der Kopfdrehung oder der Beinhaltung, unterscheiden sich beide Figuren allerdings dennoch.

Für das Gemälde *Perseus und Andromeda* (1778) (Abb. 25) von Anton Raphael Mengs sieht Thomas Pelzel die Quelle in der Reproduktion eines antiken Mosaiks der Sammlung Albani, das die themenverwandte Befreiung der Hesione durch Herkules in veränderter Form darstellt (Nr. 66; Abb. 24).⁵⁴⁶ Umrißstichartig ist im Gemälde jedes Attribut (wie die geflügelten Sandalen aus gekreuzten Lederbändern des Perseus, sein Schwert und Helm, die Pegasuszügel in seiner Hand sowie die Fackel des geflügelten Putto) deutlich konturiert.⁵⁴⁷ Letztendlich ist kaum nachzuweisen, ob Mengs mehr von dem Original in der Villa Albani oder von der Reproduktion in den *Monumenti inediti* beeinflusst wurde.

Eine direkte Übertragung einer in den *Monumenti inediti* abgebildeten Gemmenfigur in die monumentale Historienmalerei nahm Jacques Louis David (1748 - 1825), der intensiv Winckelmanns Schriften studiert hatte,⁵⁴⁸ in seinem großformatigen Gemälde *Leonidas bei den Thermopylen* (Abb. 37) vor. Leonidas, die zentrale Hauptfigur des 1814 entstandenen Bildes, entspricht nahezu deckungsgleich dem auf einem Felsen sitzenden Krieger auf einer Gemme, die Winckelmann in den *Monumenti inediti* abbildete (Nr. 142; Abb. 36).⁵⁴⁹ Übereinstimmend ist die fast frontale, leicht nach links gedrehte Ansicht der beiden nackten Krieger, die gleiche gespannte Sitzhaltung

⁵⁴⁴ Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß Carstens, der von 1792 bis zu seinem Tod 1798 in Rom lebte, das Original-Relief, das erst 1798 von den Franzosen nach Paris gebracht wurde, als Vorlage für seine Zeichnung diente. Da Weissert mehrere nachvollziehbare Vergleiche zwischen verschiedenen Stichwerken und Zeichnungen Carstens herstellt, ist es dennoch wahrscheinlich, daß Carstens mit der Reproduktion in den *Monumenti inediti* arbeitete.

⁵⁴⁵ Vgl.: Weissert, S. 79.

⁵⁴⁶ Vgl. Pelzel: Anton Raphael Mengs, S. 162 u. Weissert, S. 92.

⁵⁴⁷ Zu den Auswirkungen der Stichwerke auf die Malweise von Mengs vgl. auch: Weissert, S. 92.

⁵⁴⁸ Vgl.: Villars, S. 37.

⁵⁴⁹ Vgl.: Weissert, S. 112; Baeumer, S. 211 u. Gaetgens: Jacques-Louis David, S. 221.

mit angewinkelttem linken Bein, der runde Schild am linken Arm, die Lanze in der linken Hand sowie der gefederte Helm auf dem Kopf.

Auf dem Gemälde *Charles Towneley et des amis dans sa galerie de Park Street, Westminster* (1781 - 1783) von Johan Zoffany (1733 - 1810) sitzen antikenbegeisterte Engländer - darunter auch Charles Greville, der Neffe Sir William Hamiltons, und D'Hancarville - studierend im überbordenden Antikenkabinett des Auftraggebers Charles Towneley (Abb. 4).⁵⁵⁰ An den Wänden hängen antike Büsten und Reliefs, darunter auch an der linken Wand das in den *Monumenti inediti* als Titelblattvignette abgebildete Tonrelief, das den Bau des Argonautenschiffes zeigt (Abb. 2). Da sich das Relief noch heute in der Villa Albani befindet,⁵⁵¹ besaß Towneley entweder eine Kopie des Reliefs oder Zoffany kopierte das Stück aus den *Monumenti inediti*.

Offenbar gehörten die *Monumenti inediti* in der Zeit um 1800 zur Ausstattung einer Künstlerbibliothek.⁵⁵² Mit Hilfe der Abbildungen und Texte verschafften sich Künstler das theoretische und bildliche Wissen über die Antike. Die nach antiken Originalen angefertigten Kupfertafeln dienten als authentische Vorlage für Zeichenstudien. In den umfangreichen Zeichnungsbeständen des Franzosen Eugène Delacroix (1798 - 1863) im Musée du Louvre befindet sich eine Zeichnung einer sitzenden weiblichen Figur, die ein Kind stillt (Abb. 10), die zweifelsohne auf Winckelmanns Juno mit dem Bacchusknaben (Nr. 14; Abb. 9) zurückgeht.⁵⁵³ Bei einer Zeichnung von Jean Auguste Dominique Ingres (1780 - 1867) nach dem Motiv einer griechischen Vase (Abb. 41) könnten die *Monumenti inediti* oder aber D'Hancarvilles Vasenkatalog der Sammlung Hamilton als Vorbild gedient haben, da die Vase in beiden Werken abgebildet war (Nr. 190; Abb. 40).⁵⁵⁴ Nicht nur bildende Künstler nutzten die *Monumenti inediti* mit ihrer Verknüpfung von Text und Bild als Informationsgrundlage für antikes Ambiente. Victor-Joseph Étienne de Jouy (1764 - 1846), der das Libretto für die Oper *Die Vestalin* (1805) von Gaspare Spontini (1774 - 1851) verfaßte, schrieb in seiner *Préambule historique*, daß er sich für die historische Beziehung der im Jahre

⁵⁵⁰ Vgl.: Raspi Serra / Polignac, S. 11.

⁵⁵¹ Vgl.: Bol, III, Taf. 88.

⁵⁵² Das Exemplar der *Monumenti inediti* im Metropolitan Museum gehörte beispielsweise ursprünglich dem Maler Joseph Wright of Derby (vgl.: Wiener, S. 214).

⁵⁵³ Vgl.: Weissert, S. 152 u. Sérullaz, S. 22 - 23, Nr. 1246.

⁵⁵⁴ Vgl.: Weissert, S. 138.

269 spielenden Handlung auf Winckelmanns *Monumenti antichi inediti* gestützt habe.⁵⁵⁵

Die aufgeführten Beispiele aus den Bereichen Kunst und Wissenschaft zeigen, daß die *Monumenti inediti* rezipiert wurden und insbesondere in der Wissenschaft für erhebliche Neuerungen sorgten.

15. Ergebnis

Die *Monumenti inediti* wurden erwartet, gelesen, rezensiert, diskutiert und kopiert - nur erforscht wurden sie bisher kaum. Dieses ‚Schattendasein‘ wird dem Spätwerk Winckelmanns nicht gerecht, denn die *Monumenti inediti* stellen sowohl bezüglich ihrer Ausstattung als auch ihres Inhalts durch die Mischung aus eindrucksvollem Repräsentationswerk und informativem Gebrauchswerk ein gedrucktes Denkmal des wissenschaftlichen Umbruchs des 18. Jahrhunderts dar.

Die Betrachtung der *Monumenti inediti* im Vergleich zu antiquarischen Forschungen seit dem 16. Jahrhundert hat gezeigt, daß die von Winckelmann in den *Monumenti inediti* angewandte Methode der Deutung antiker Kunstwerke unter Heranziehung antiker Quellentexte eingebettet ist in die Entwicklung der Wissenschaftsgeschichte und dem genialen Schustersohn aus der Altmark nicht durch intellektuelle Intuition in den Schoß gefallen war. Winckelmann war nachweisbar nicht der erste, der antike Schriftquellen und bildliche Überreste zusammenführte, und er war auch nicht der erste, der die Deutung antiker Kunstwerke in der Mythologie suchte; er war aber der erste, der dies mit systematischer Methode tat und damit neue Wege für die Hermeneutik wies, die grundlegend für die archäologische Forschung wurden. In den *Monumenti inediti* verstand es Winckelmann durch sein unglaublich reiches Repertoire an Wissen aus antiker Kunst und Literatur, drei in unserer Zeit getrennte Wissenschaftszweige - Philologie, Archäologie und Kunstwissenschaft - miteinander zu vereinigen. Die Betrachtung des äußeren Erscheinungsbildes des Buches, die Wahl der italienischen Sprache, die Auswahl der Kunstwerke und insbesondere die methodische Vorgehensweise Winckelmanns bei den Texterläuterungen und Abbildungen

⁵⁵⁵ Vgl.: Rosenblum, S. 17.

der *Monumenti inediti* hat gezeigt, daß Winckelmanns Adressatenkreis die internationale Gelehrtenwelt war. Mit seiner akribischen Beschreibung und wissenschaftlichen Methode der Deutung der Kunstwerke sowie der Nutzung der Kupferstiche als Mittel der wissenschaftlichen Illustration seiner Deutungsvorschläge setzte Winckelmann neue Standards in der Auseinandersetzung mit der Antike: Wenig aufwendig, ohne künstlerischen Eigenwert und statt dessen informativ illustrieren die Kupfertafeln den Text und dienen somit mehr der Wissenschaft als dem Sinn für Ästhetik. Es handelte sich bei den *Monumenti inediti* nicht um eine der zahlreichen, immer wieder neu zusammengestellten Wiederholungen von illustrierten Darstellungen der Hauptwerke antiker Kunst, sondern Winckelmann nutzte das Medium des Kupferstichwerkes, um neu erarbeitetes Wissen in Text und Bild bekannt zu machen. Wiederholungen waren ihm ein Graus. Text und Abbildungen stehen in den *Monumenti inediti* in einem äußerst engen Verhältnis. Ohne die Abbildungen, ohne Winckelmanns reichen Anmerkungsapparat und seine detaillierten Inhaltsverzeichnisse und Register wären die *Monumenti inediti* ein wissenschaftlicher Torso.

Die Betrachtung der Auswirkungen der *Monumenti inediti* auf die Wissenschaft und Kunst ist Bestätigung dafür, daß Winckelmann mit diesem ‚Musterbuch‘ einen wesentlichen Markstein in der Entwicklung der Wissenschaftsgeschichte und in der Beschäftigung mit der Antike gesetzt hat.

Alex Potts Urteil im *Dictionary of Art*, daß die *Monumenti inediti* gemeinsam mit anderen Schriften Winckelmanns im Gegensatz zum Hauptwerk *Geschichte der Kunst des Alterthums* weniger innovativ gewesen seien, kann ich nach intensiver Betrachtung des Werkes und seiner Auswirkungen nicht zustimmen.⁵⁵⁶ Die *Monumenti inediti* sind ein in der wissenschaftshistorischen Forschung viel zu wenig bekanntes Beispiel für Winckelmanns vorbildliche Beobachtung, Beschreibung und Deutung antiker Kunst; sie dürfen mit Recht als eines der ikonographischen Initialwerke der Archäologie und Kunstwissenschaft bezeichnet werden.

⁵⁵⁶ Potts: Winckelmann, Johann Joachim, S. 241.

Literatur

I. Ausgaben und Übersetzungen der Monumenti inediti⁵⁵⁷

Winckelmann, Johann Joachim: Monumenti antichi inediti / spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann. Roma : a spese dell'autore, 1767. [Drucker: Pagliarini]
2 Bde

*Winckelmann, Johann J.: Alte Denkmäler der Kunst / [übers. von Johann Heinrich Biester]. Berlin : Stahlbaum
1. Lieferung. 1780
mehr nicht erschienen

*Winckelmann, Johann J.: Monumenti inediti de Winckelmann, ou choix de monumens antiques, les plus précieux et les moins connus / avec leurs explications traduites de l'italien du même auteur par [Jean-Baptiste-Christophe] Grainville. [Paris] : Simon, [1788]
2 Lieferungen
mehr nicht erschienen

Winckelmann, Johann J.: Johann Winkelmanns alte Denkmäler der Kunst / aus dem Italien. übers. von Friedrich Leopold Brunn. Berlin : Schöne
Bd. 1. 1791
Bd. 2. 1792

*Winckelmann, Johann J.: Johann Winkelmanns alte Denkmäler der Kunst / aus dem Italien. übers. von Friedrich Leopold Brunn. 2., mit einem Kupfer vermehrte Aufl. Berlin, 1804

Winckelmann, Johann J.: Winckelmann's Werke / hrsg. von C. L. Fernow. Dresden : Walther, 1808 - 1820
Bd. 7. 1817: Trattato preliminare oder vorläufige Abhandlung von dem Werke: Monumenti antichi inediti

*Winckelmann, Johann J.: Les monuments inédits de l'antiquité, statues, peintures antiques, pierres gravées, bas-reliefs de marbre et de terre cuite / expliqués par Winckelmann. Gravés par David et Mademoiselle Sibire. Avec des explications françaises par A.-F. Desodoards. Paris, 1808 - 1809
3 Bde

Winckelmann, Johann Joachim: Monumenti antichi inediti / spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann. Ed.: Pietro P. Montagnani-Mirabili. Seconda edizione, aggiuntevi alcune erudite adizioni. Roma : dai torchi di Carlo Mordacchini, 1821
2 Bde

⁵⁵⁷ Eine Liste der Ausgaben, Übersetzungen und Rezensionen befindet sich in Rossetti: Il sepolcro di Winckelmann. Da man diese Bibliographie dort kaum vermutet und sie zudem nicht vollständig ist, stelle ich hier nochmals eine Liste in chronologischer Ordnung zusammen. Die Aufführung der mit * gekennzeichneten Titel geht nicht auf Autopsie zurück. Neben Rossetti ist Hatfield: Winckelmann and his German Critics eine ergiebige Quelle für das Auffinden der Rezensionen.

Winckelmann, Johann J.: Johann Winckelmanns sämtliche Werke / von Joseph Eiselein. Donaueschingen : Verl. Dt. Klassiker, 1825 - 1829
Nachdruck d. Ausg. von 1825 - 1829: Osnabrück : Zeller, 1965
Bd. 7 u. 8: Denkmale der Kunst des Altertums

Winckelmann, Johann Joachim: Monumenti antichi inediti / spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann. Baden-Baden : Heitz, 1967
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte ; 345/346)
Verkleinerter Faksimilenachdruck d. Ausg. Roma, 1767

II. Ankündigungen der Monumenti inediti

Vier Ankündigungstexte druckt Walther Rehm in der Briefausgabe ab: Winckelmann: Briefe, IV, S. 43 - 46

Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. 10. 1764, 1. St., S. 405 - 406
Nachdruck in: Winckelmann: Briefe, IV, S. 440 - 441

*Altonaer Gelehrter Mercurius. 1764, 8. St., 23.2.1764, S. 61
Nachweis in: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, III, S. 453 u. 529

*Altonaer Gelehrter Mercurius. 1767, S. 397
Nachweis in: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, IV, S. 537

*Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit. 1767, 10.4.1767, S. 227 - 228
Nachweis in: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, IV, S. 536

[Heyne, Christian G.]: Rom. In: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen. 154. St., 24.12.1767, S. 1227 - 1231

Stahlbaum, Christian Ludwig: Ankündigung einer Uebersetzung von Winkelmans Monumenti antichi inediti. In: Der Teutsche Merkur. 1779, 3. Viertelj., S. 198 - 200

III. Rezensionen der Monumenti inediti

*Bibliothèque des sciences. 18. 1767, Teil 2, S. 463
Nachweis in: Rossetti, S. 240

Amaduzzi, Giov. Cristofano: Articolo di Lettera scrittami [...] sotto di 6. Giugno 1767. In: Novelle letterarie pubblicate in Firenze. 28. 1767, Sp. 457 - 458

[Genzmer, Gottlob B.]: Aus dem Mecklenburgischen : [Rezension]. In: Hamburgische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit. 1767, 99. St., 18.12.1767, S. 817 - 823

[Heyne, Christian G.]: Rom. In: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen. 1768, 19. u. 20. Stück, 13. u. 15.2.1768, S. 146 - 158

Rezension der Monumenti antichi inediti

[Heyne, Christian G.]: Rom. In: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen. 1768, 22. u. 23. Stück, 20. u. 22.2.1768, S. 169 - 178

Rezension des Trattato preliminare

[Anonymus]: Gelehrte Berichte. In: Jenaische Zeitungen von gelehrten Sachen. 1768, 18. St., 29.2.1768, S. 151 - 152

[Anonymus]: Monumenti antichi inediti. In: Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften. 1768, 6. Bd., 1. St., S. 25 - 80

*Leipziger neue Zeitung von gelehrten Sachen. 1768, S. 157

Nachweis in: Eiselein. In: Winckelmann: Johann Winckelmanns sämtliche Werke, I, S. CLXXV

[Wacker, Johann H.]: Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winkelmann. In: Allgemeine Deutsche Bibliothek. 7. 1768, 1. Stück, S. 194 - 238, 2. Stück, S. 1 - 17

Der Göttinger Rezensionsindex hat Wacker als Autor ermittelt, nicht Johann August Eberhard, wie Rehm schreibt.⁵⁵⁸

Klotz, Christian A.: Monumenti antichi inediti. In: Acta Litteraria. 5. 1769, Teil 2, S. 115 - 133

*Leipziger neue Zeitung von gelehrten Sachen. 1769, S. 819 - 822

Nachweis in: Rossetti, S. 241

Nova Acta Eruditorum. 1770, S. 145 - 179

Teutscher Merkur. 1776, 4. Viertelj., S. 97 - 105

*Wittenbergische Nachrichten von neuen Schriften. 1780, S. 371 ff.

Nachweis in: Rossetti, S. 242

[Wacker, Johann H.]: Alte Denkmäler der Kunst. In: Allgemeine Deutsche Bibliothek. 43. 1780, 1. St., S. 538

*Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen. 1790, Bd. 3, S. 1575

Rezension der Brunn-Übersetzung

Nachweis in: Ersch: Allgemeines Repertorium der Literatur für die Jahre 1750 bis 1790.

⁵⁵⁸ Vgl.: Rehm. In: Winckelmann: Briefe, IV, S. 489 u. 537. Der Göttinger Rezensionsindex, eine Arbeitsstelle der Akademie der Wissenschaften, erarbeitet ein Gesamtverzeichnis der Rezensionen des 18. Jahrhunderts.

*Allgemeine Literatur Zeitung. 1791, 2, S. 150 - 152

Rezension der Brunn-Übersetzung.

Nachweis in: Ersch: Allgemeines Repertorium der Literatur für die Jahre 1750 bis 1790.

*Allgemeine Deutsche Bibliothek. Bd. 105, H. 1, S. 112

Rezension der Brunn-Übersetzung

Nachweis in: Ersch: Allgemeines Repertorium der Literatur für die Jahre 1750 bis 1790.

*Neue allgemeine deutsche Bibliothek. Bd. 6, H. 1, S. 301 u. Bd. 12, H. 2, S. 305

Rezension der Brunn-Übersetzung

Nachweis in: Ersch: Allgemeines Repertorium der Literatur für die Jahre 1750 bis 1790.

*Cardinali, Clemente: Annotazioni di Clemente Cardinali sulla 2e edizione de' monumenti inediti. Roma : de' Romanis, 1825

Nachweis in: Brunet. Justi nennt einen Aufsatz von Cardinali in: Effem. di Roma. 1822, S. 308. Die Winckelmann-Bibliographie nennt wiederum einen ähnlichen Titel von Cardinali aus dem Jahre 1823.

IV. Quellen

Brunet, Jacques-Charles: Manuel du Libraire et de l'Amateur de livres. Paris : Didot
Bd. 5. 1864

Bünau, Heinrich von: Genaue und umständliche Teutsche Kayser- und Reichs-
Historie. Leipzig : Glditschen
Bd. 1. 1728

[Casanova, Giovanni]: [Brief ohne Titel]. In: Hallische Neue Gelehrte Zeitungen. 85.
St., 20.10.1766, S. 673 - 679

Christ, Johann Friderich: Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke vornem-
lich des Alterthums / durchgesehen und mit Anmerkungen begleitet von Johann Karl
Zeune. Leipzig : Saalbach, 1776

Ersch, Johann S.: Allgemeines Repertorium der Literatur für die Jahre 1750 bis
1790. Jena [u.a.] : Allg. Literatur-Zeitung, 1793 - 1807

Goethe, Johann W. von: Italienische Reise / hrsg. von Christoph Michel u. Hans-
Georg Dewitz. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verl., 1993
(Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche ; 15)
Frankfurter Ausgabe

Goethe, Johann W. von: Winckelmann und sein Jahrhundert. In: Ders.: Schriften zur Kunst. 2. Aufl. Zürich [u.a.] : Artemis, 1965
(Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche ; 13), S. 407 - 450

Graesse, Jean G.: Trésor de livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique. Milano : Görlich, 1950
Nachdr. d. Ausg. Paris, 1859 - 69

Herder, Johann G.: Denkmal Johann Winckelmann's : eine ungekrönte Preisschrift Johann Gottfried Herder's aus dem Jahre 1778 / nach d. Kasseler Handschrift zum ersten Male hrsg. u. mit literaturhistor. Einl. Versehen von Albert Duncker. Kassel : Kay, 1882. Nachdruck in: Schulz, Arthur: Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann / Einf. u. Erl. von Arthur Schulz. Berlin : Akademie-Verl., 1963
(Jahresgabe / Winckelmann-Gesellschaft Stendal ; 1963)

Heyne, Christian G.: Lobschrift auf Winkelmann. Cassel : Estienne, 1778. Nachdruck in: Schulz, Arthur: Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann / Einf. u. Erl. von Arthur Schulz. Berlin : Akademie-Verl., 1963
(Jahresgabe / Winckelmann-Gesellschaft Stendal ; 1963)

Quatrèmere de Quincy: Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften (1796) / mit einer Einführung von Édouard Pommier. Stendal : Winckelmann-Gesellschaft, 1998
(Schriften der Winckelmann-Gesellschaft ; 16)

Winckelmann, Johann J.: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums. Baden-Baden [u.a.] : Heitz, 1966
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte ; 344)
Faksimileneudruck der 1. Aufl., Dresden, 1767

Winckelmann, Johann J.: Briefe / in Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walter Rehm. Berlin : de Gruyter, 1952 - 1957
4 Bde

Winckelmann, Johann J. : De ratione delineandi Graecorum artificum primi artium seculi ex nummis antiquissimis dignoscenda / hrsg. von Klaus-Peter Goethert. Wiesbaden : Steiner, 1974
(Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur; 1973,7)

Winckelmann, Johann J.: Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch / par M. L'Abbé Winckelmann. Baden-Baden [u.a.] : Heitz, 1970
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte ; 348)
Faksimileneudruck d. 1. Ausg. Florenz, 1760

Winckelmann, Johann J.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Baden-Baden [u.a.] : Heitz, 1962
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte ; 330)
Faksimileneudruck der 2. vermehrten Aufl., Dresden, 1756

Winckelmann, Johann J.: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Baden-Baden [u.a.] : Heitz, 1966

(Studien zur deutschen Kunstgeschichte ; 343)

Faksimileneudruck d. 1. Aufl. Dresden, 1764

Winckelmann, Johann, J.: *Handschriftlicher Nachlaß*

Ms. Fonds Allemand, No. 56 - 76 der Bibliothèque Nationale Paris

Winckelmann, Johann J.: *Johann Winckelmanns sämtliche Werke / von Joseph Eiselein*. Osnabrück : Zeller, 1965

Nachdruck d. Ausg. Donaueschingen, 1825 - 1835

12 Bde + Abb.-Bd.

Winckelmann, Johann J.: *Lettere italiane / a cura di Giorgio Zampa*. Milano : Feltrinelli, 1961

Winckelmann, Johann J.: *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. In: ders.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Baden-Baden [u.a.] : Heitz, 1962

(Studien zur deutschen Kunstgeschichte ; 330)

Faksimileneudruck der 2. vermehrten Aufl., Dresden, 1756

Winckelmann, Johann J.: *Storia delle arti del disegno presso gli antichi / di Giovanni Winckelmann*. Tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall' abate Carlo Fea. Roma : Pagliarini, 1783 - 1784

Winckelmann, Johann J. : *Unbekannte Schriften : antiquarische Relationen und die Beschreibung der Villa Albani / hrsg. u. bearb. von Sigrid von Moisy, Hellmut Sichter mann u. Ludwig Tavernier*. München : Verl. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1987

(Abhandlungen / Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse ; N.F. 95)

Winckelmann, Johann J.: *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. Baden-Baden [u.a.] : Heitz, 1964

(Studien zur deutschen Kunstgeschichte ; 339)

Faksimileneudruck d. 1. Aufl. Dresden, 1766

Winckelmann, Johann J.: *Winckelmann's Werke / hrsg. von C. L. Fernow*. Dresden : Walther, 1808 - 1820

8 Bde

V. Primärliteratur

Bartoli, Pietro Santi: *Museum odescalcum, sive Thesaurus antiquarum gemmarum cum imaginibus in iusdem insculptis et ex iusdem exsculptis quae a serenissima*

Christina Svecorum regina collectae in Museo Odescalcho adservantur [...]. Romae, 1751 - 1752
2 Bde

Basan, F.: Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette / par F. Basan, Graveur. Paris, 1775

Beger, Lorenz: Bellum et excidium Trojanum ex antiquitatum reliquiis, tabula praesertim, quam Raphael Fabrettus edidit, Iliaca delineatum, et adjecto in calce commentario illustratum à Laurentio Begero. Berlin, 1699

Beger, Lorenz: Thesaurus Brandenburgicus selectus: sive Gemmarum, et Numismatum graecorum, in Cimeliarchio electorali Brandenburgico. Köln : Liebpert, 1696 - 1701
3 Bde

Beger, Lorenz: Thesaurus ex Thesauro Palatino selectus, sive gemmarum et numismatum quae in electorali cimeliarchio continentur. Heidelbergae : Delborn, 1685

Bellori, Giovanni Pietro: Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia[...] / a Petro Sancte Bartolo delineata incisa [...] notis Io. Petri Bellorii illustrata. Romae : Rubeis, [1693]

Bellori, Giovanni Pietro: Colonna Trajana, eretta dal Senato e Popolo Romano all'Imperatore Trajano Augusto nel suo Foro in Roma / disegnata et intagliata da Pietro Santi Bartoli. Roma : de Rossi, [1667]

Bisschop, Jan de: Signorum veterum icones. S. l., [um 1670]

Cavalleriis, Giovanni Battista de: Antiquarum Statuarum urbis Romae : primus et secundus liber / Io. Baptista de Cavalleriis authore. [S.l.], 1585

Caylus, Anne-Claude Philippe (1692 – 1765): Recueil d'antiquités égyptienne, étrusques, grecques et romaines. Paris, 1752 – 1767
7 Bde

Ab Bd. 3 u. d. Titel : Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises

[Caylus, Anne-Claude-Philippe de Thubieres]: Tableaux tirés de l'Iliade de l'Odyssée d'Homere, et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume. Paris : Tilliard, 1757

Delle antichità di Ercolano. Napoli : Regia Stamperia, 1755 - 1792
8 Bde

Desgodetz, Antoine B.: Les édifices antiques de Rome / mesurés et dessinés très-exactement sur les lieux par feu M. Desgodetz. Nouvelle édition. Paris : Jombert, 1779

D'Hancarville, Pierre-Francois Hugues: Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton. Naples, 1766 – 1767
4 Bde

Ficoroni, Francesco de: Le vestigia e rarità di Roma antica / ricercate e spiegate da Francesco de' Ficoroni. Roma : Mainardi, 1744

Flaxman, John: Iliade d'Homere gravée par Thomas Piroli d'après le dessins composés par Jean Flaxman sculpteur à Rome, 1793

Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani. Rom, 1631
2 Bde

Gerhard, Eduard: Antike Bildwerke zum ersten Male bekannt gemacht. Stuttgart [u.a.] : Cotta, 1827 - 1839
Lieferungswerk

Gerhard, Eduard: Berlins antike Bildwerke. Berlin : Reimer, 1836

Gerhard, Eduard ; Panofka, Theodor: Neapels antike Bildwerke. Stuttgart [u.a.] : Cotta, 1828

Guattani, Guiseppe A.: Monumenti antichi inediti. Roma, 1784 - 1785
2 Bde

Herrmann, Martin G.: Mythologie der Griechen, für die obere Classe der Schulen und Gymnasien. Berlin : Vossische Buchhandlung, 1801 - 1802
2 Bde

Hirt, Aloys L.: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst. Berlin : Sander, 1805 - 1816
2 Bde

LaFrery, Antoine: Speculum Romanae magnificentiae. Rom, um 1575

LeRoy, Julien R.: Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce : ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire ; et dans la seconde, du côté de l'architecture. Paris, 1758

Lippert, Philipp Daniel: Dactyliothech : das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler, in zweitausend Abdrucken. Leipzig : Breitkopf, 1767 - 1776
2 Bde

Maffei, Paolo Alessandro: Raccolta di Statue antiche e moderne [...] illustrata colle spozizioni a ciascheduna immagine i Pavolo Alessandro Maffei. Rom, 1704

Manillus, Jacobus: Jacobi Manilli Descriptio Villae Burghesiae / latine ex Italicis vertit, praefationem, elenchum rerum praecipuarum, atque indicem adjecit Sigebertus Havercampus. In: Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae / ed. J. J. Graevius. Leiden

Bd. 8., Teil 4. 1723

Mariette, Pierre Jean: *Traité des Pierres Gravées*. Paris : de l'imprimerie de l'auteur, 1750

Millin, Aubin-Louis: *Galerie mythologique : Recueil de monuments*. Paris : Soyer, 1811
4 Bde

Millin, Aubin-Louis: *Monumens antiques inédits ou nouvellement expliqués*. Paris, 1802 - 1806
2 Textbände, 1 Tafelband

Millingen, James: *Ancient unedited monuments*. London : Selbstverlag, 1822 - 1826
2 Bde

Montfaucon, Bernard de: *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. Paris, 1719 - 1724.
5 Tome in 9 Bänden + 5 Supplementbände

Moritz, Karl P.: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten : mit 65 in Kupfer gestochenen Abb. nach antiken geschnittenen Steinen u. anderen Denkmälern d. Alterthums*. Berlin : Unger, 1791

Musei Kirkeriani in Romano soc. Jesu Collegio aerea notis illustrata / Contuccio Contucci. Romae, 1763 - 1765
2 Bde

Perrier, Francisco (1590 - 1650): *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant a Francisco Perrier*. Romae, 1645

Perrier, Franciscus: *Segmenta nobilium signorum e[t] statuaru[m], quae temporis dentem invidium evasere urbis aeternae ruiniserepta Typis aeneis abce commissa Perpetuae uenerationis monumentum*. [Roma], 1638

Raffei, Stefano: *Ricerche sopra un Apolline della Villa dell' Eminentissimo Signor Cardinale Alessandro Albani*. Roma, 1772 - 1779

Rossi, Domenico de ; Maffei, Pavolo A.: *Raccolta di statue antiche e moderne : data in luce sotto i gloriosi auspici della santità di N.S. Papa Clemente XI. illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pavolo Alessandro Maffei*. Roma : Stamperia alla Pace, 1704.

Spon, Jacques: *Miscellanea eruditae antiquitatis*. Ultrajectum, 1679

Spon, Jacques: *Recherches curieuses d'antiquité, contenues en plusieurs dissertations sur les medailles, bas-reliefs, statues, mosaïques & inscriptions antiques, enrichies d'un grand nombre de figures en taille douce*. Lyon : Thomas Amaury, 1683

Stadius, Achilles: *Inlustrium viror. ut extant in urbe expressi vultus / Farmis Antonij Lafreerj*. Romae, 1569

Tischbein, Johann H. W.: Collection of engravings from ancient vases, mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years 1789 and 1790 now in the possession of Sir Wm. Hamilton [...] with remarks on each vase by the collector / published by Mr. Wm. Tischbein. Naples, 1791 - [1795]
4 Bde

Tischbein, Johann H. W. von: Homer, nach Antiken gezeichnet
H. 1 - 6. Mit Erläuterungen von Christian Gottlob Heyne. Göttingen : Dieterich, 1801 - 1804
H. 7 - 9. Mit Erläuterungen von Ludwig Schorn. Stuttgart u. Tübingen : Cotta, 1821 - 1823

Visconti, Ennio Quirino: Il Museo Pio-Clementino. Roma : Mirri, 1782 - 1807
7 Bde
Bd. 1 stammt von Giambattista Visconti

Visconti, Filippo Aurelio ; Guattani, Giuseppe Antonio: Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio Clementino. Roma, 1808 - 1837
2 Bde

Welcker, Friedrich Gottfried: Alte Denkmäler. Göttingen : Dieterich, 1849 - 1864
5 Bde

Wright, Edward: Some observations made in travelling through France, Italy etc. in the years 1720, 1721 and 1722 : in 2 volumes. 2. edition. London : Millar, 1764

Zoega, Georg: Die antiken Basreliefe von Rom : in den Originalkupferstichen von Tomaso Piroli in Rom / übers. u. mit Anmerkungen begleitet von F. G. Welcker. Giessen : Müller, 1811

Zoega, Georg: Li Bassirilievi antichi di Roma incisi da Tommaso Piroli. Roma : Pietro Piranesi, 1808

VI. Sekundärliteratur

The age of neo-classicism : The Royal Academy and The Victoria & Albert Museum London, 9.9. - 19.11.1972. [S.l.] : The Arts Council of Great Britain, 1972

Allroggen-Bedel, Agnes: Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns. In: Beck, Herbert [Hrsg.] ; Bol, Peter C. [Hrsg.]: Forschungen zur Villa Albani : antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Berlin : Mann, 1982 (Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 10), S. 300 - 380

Allroggen-Bedel, Agnes: Die Monumenti inediti: Winckelmanns „großes italienisches Werk“

Noch nicht veröffentlichtes Typoskript, S. 89 - 107

Baeumer, Max L.: Klassizität und republikanische Freiheit in der außerdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts. In: Gaechtens, Thomas W. [Hrsg.]: Johann Joachim Winckelmann : 1717 – 1768. Hamburg : Meiner, 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert ; 7), S. 195 - 219

Beck, Herbert [Hrsg.] ; Bol, Peter C. [Hrsg.]: Forschungen zur Villa Albani : antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Berlin : Mann, 1982 (Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 10)

Beck, Herbert [Hrsg.] ; Bol, Peter C. [Hrsg.] ; Maek-Gérard, Eva [Hrsg.]: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin : Mann, 1984 (Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 11)

Boehlich, Walter: Winckelmans Sudelbuch in Montpellier. In: Neue Schweizer Rundschau. N.F. 20. 1953, S. 531 - 548

Bol, Peter C. [Hrsg.]: Forschungen zur Villa Albani : Katalog der antiken Bildwerke. Berlin : Mann, 1989 - 1998
5 Bde

Borbein, Adolf H.: Winckelmann und die Klassische Archäologie. In: Gaechtens, Thomas W. [Hrsg.]: Johann Joachim Winckelmann : 1717 – 1768. Hamburg : Meiner, 1986 (Studien zum 18. Jahrhundert ; 7), S. 289 - 299

Both, Rolf: Kunstsammlungen zu Weimar : Schloßmuseum, Gemäldegalerie. München : Dt. Kunstverl., 1994

Bruer, Stephanie-Gerrit: Die Wirkung Winckelmans in der deutschen klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts. Mainz [u.a.] : Akademie der Wissenschaften und der Literatur [u.a.], 1994 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur ; 1994, 3)

Cantarutti, Giulia: Gian Lodovico Bianconi und Gian Cristofano Amaduzzi in den Kulturbeziehungen zwischen Deutschland und Italien. In: Cusatelli, Giorgio [u.a.]: Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert. Tübingen : Niemeyer, 1999, S. 41 - 68

Constantine, David: Winckelmann and Sir William Hamilton. In: Oxford German Studies. 22. 1993, S. 55 - 83

Curtius, Ludwig: Johann Joachim Winckelmann : 1768 - 1768. In: Johann Joachim Winckelmann : 1717 / 1968. Bad Godesberg : Inter Nationes, 1968, S. 5 - 19

Cusatelli, Giorgio [u.a.]: Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert. Tübingen : Niemeyer, 1999

Daly Davis, Margaret: Archäologie der Antike : aus den Beständen der Herzog August Bibliothek, 1500 – 1700 ; Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 16. Juli bis 2. Oktober 1994 / [Ausstellungskatalog: Margaret Daly Davis]. Wiesbaden : Harrassowitz, 1994
(Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek ; 71)

Egger, Gerhart: Das Bild der Antike in Literatur und Druckgraphik der Renaissance und des Barock. Wien : Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1976
(Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst ; 12)

Einem, Herbert von: Himmelmann, Nikolaus: Winckelmanns Hermeneutik : [Rezension]. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 19. 1974, S. 268 - 269

Essick, Robert ; LaBelle, Jenijoy: Flaxman's illustrations to Homer : drawn by John Flaxman, engraved by William Blake and others. New York : Dover Publ., 1977

Fittschen, Klaus: Heyne als Archäologe. In: Bendach, Bärbel: Christian Gottlob Heyne (1729 - 1812) : Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages. Göttingen : Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 1979, S. 46

Fothergill, Brian: Sir William Hamilton : Diplomat, Naturforscher, Kunstsammler. München : Biederstein, 1971

Gaetgens, Thomas: Jacques-Louis David: Leonidas bei den Thermopylen. In: Beck, Herbert [Hrsg.] ; Bol, Peter C. [Hrsg.] ; Maek-Gérard, Eva [Hrsg.]: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin : Mann, 1984
(Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 11), S. 211 - 251

Gaetgens, Thomas W. [Hrsg.]: Johann Joachim Winckelmann : 1717 – 1768. Hamburg : Meiner, 1986
(Studien zum 18. Jahrhundert ; 7)

Gombrich, Ernst H.: Kunst und Fortschritt : Wirkung u. Wandlung einer Idee. Köln : DuMont, 1996
Nachdr. d. 2. Aufl.

Gramaccini, Norberto: Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Bern [u.a.] : Lang, 1997
(Neue Berner Schriften zur Kunst ; 2)

Grubert, Beate: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein „Homer nach Antiken gezeichnet“. Bochum, 1975
Dissertation

Harprath, Richard [Hrsg.] ; Wrede, Henning [Hrsg.]: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock : Akten des internationalen Symposiums 8. - 10. September 1986 in Coburg. Mainz am Rhein : von Zabern, 1989

Haskell, Francis ; Penny, Nicholas: Taste and the Antique : the lure of classical sculpture 1500 – 1900. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1998

Hatfield, Henry C.: Winckelmann and his German Critics : 1755 - 1781. New York : King's Crown Press, 1943

Himmelmann, Nikolaus: Winckelmanns Hermeneutik. Mainz : Verl. der Akademie der Wissenschaften u. der Literatur, 1971
(Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur ; 1971,12)

Hofmann, Werner [Hrsg.]: Europa 1789 : Aufklärung, Verklärung, Verfall ; Hamburger Kunsthalle, 15.9. - 19.11.89. Köln : DuMont, 1989

Jenkins, Ian ; Sloan, Kim: Vases and volcanoes : Sir William Hamilton and his collection. London : British Museum Press, 1996

Justi, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 4. Aufl. Leipzig : Köhler & Amelang, 1943
2 Bde

Käfer, Markus: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien. Heidelberg : Winter, 1986

Keller, Peter: Die neue Popularität Homers im Rokoko: Dichtung und fürstliche Repräsentation. In: Kunze, Max [Hrsg.]: Wiedergeburt griechischer Götter und Helden : Homer in der Kunst der Goethezeit : eine Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft im Winckelmann-Museum Stendal, 6. November 1999 bis 9. Januar 2000 / hrsg. im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft von Max Kunze. Mainz : von Zabern, 1999 , S. 11 - 18

Knight, Carlo: Una inedita lettera di Winckelmann a William Hamilton, letta all'Accademia nella seduta del 26 novembre 1992. In: Atti della Accademia Pontaniana. N.S. 17. 1993, S. 386 – 390

Kraus, Konrad: Winckelmann und Homer. Berlin : Junker und Dünnhaupt, 1935

Krueger, Ingeborg: Illustrierte Ausgaben von Homers Ilias und Odyssee vom 16. bis ins 20. Jahrhundert. Tübingen, 1971
Dissertation

Kunze, Max: Archäologie aus der Sicht Winckelmanns. In: Weiss, Thomas [Hrsg.]: Von der Schönheit weissen Marmors : zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis ; Ausstellungskatalog. Mainz : von Zabern, 1999. S. 11 – 16

Kunze, Max: Griechische Götter im Werk J. J. Winckelmann. In: Concilium Eirene. 26, Vol. 2. 1982, S. 178 – 181

Kunze, Max: Markus Käfer, Winckelmanns hermeneutische Prinzipien : [Rezension]. In: Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft Stendal. 52. 1988, S. 36 - 39

Kunze, Max: Neue Forschungen zu Winckelmann : ein Literaturbericht. In: Gaehtgens, Thomas W. [Hrsg.]: Johann Joachim Winckelmann : 1717 – 1768. Hamburg : Meiner, 1986

(Studien zum 18. Jahrhundert ; 7), S. 11 - 30

Kunze, Max [Hrsg.]: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert : Ausstellungskatalog. Mainz am Rhein : von Zabern, 1998

Kunze, Max [Hrsg.]: Wiedergeburt griechischer Götter und Helden : Homer in der Kunst der Goethezeit : eine Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft im Winckelmann-Museum Stendal, 6. November 1999 bis 9. Januar 2000 / hrsg. im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft von Max Kunze. Mainz : von Zabern, 1999

Kunze, Max: Winckelmanns Sicht der griechischen Denkmäler. In: Johann Jochim Winckelmann, Neue Forschungen : eine Aufsatzsammlung. Stendal : Winckelmann-Gesellschaft, 1990

(Schriften der Winckelmann-Gesellschaft ; 11)

Lehmann, Stefan: Die Reliefs im Palazzo Spada und ihre Ergänzungen. In: Harprath, Richard [Hrsg.] ; Wrede, Henning [Hrsg.]: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock : Akten des internationalen Symposions 8. - 10. September 1986 in Coburg. Mainz am Rhein : von Zabern, 1989, S. 221 - 263

Lepenes, Wolf: Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert : Linné, Buffon, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin. München [u.a.] : Hanser, 1988

Lepenes, Wolf: Johann Joachim Winckelmann : Kunst- und Naturgeschichte im achtzehnten Jahrhundert. In: Gaehtgens, Thomas W. [Hrsg.]: Johann Joachim Winckelmann : 1717 – 1768. Hamburg : Meiner, 1986

(Studien zum 18. Jahrhundert ; 7), S. 221 - 237

Leppmann, Wolfgang: Winckelmann : e. Leben für Apoll. Berlin : Propyläen, 1996

Maek-Gérard, Eva: Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. In: Beck, Herbert [Hrsg.] ; Bol, Peter C. [Hrsg.]: Forschungen zur Villa Albani : antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Berlin : Mann, 1982

(Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 10), S. 3 - 58

Mazzoni, Ira D.: Prachtausgaben : Literaturdenkmale in Quart und Folio. Marbach am Neckar : Deutsche Schillergesellschaft, 1991

(Marbacher Magazin ; 58/1991)

Meier, Hans J.: Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes. München : Deutscher Kunstverl., 1994

Mejer, Jørgen: Welcker and Zoega. In: Calder, William M. [Hrsg.]: Friedrich Gottlieb Welcker : Werk u. Wirkung. Stuttgart : Steiner, 1986, S. 53 - 78

Merkel, Kerstin: Druckwerke. In: Der neue Pauly. Stuttgart [u.a.] : Metzler Bd. 13. 1999, Sp. 883 - 900

Osterkamp, Ernst: Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns. In: Flemming, Victoria von [Hrsg.]: Ars naturam adiuvens : Festschrift für Matthias Winner. Mainz : von Zabern, 1996, S. 572 – 582

Osterkamp, Ernst: Markus Käfer: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien : [Rezension]. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. N.F. 37. 1987, S. 474 - 477

Osterkamp, Ernst: Zierde und Beweis : über die Illustrationsprinzipien von J. J. Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. N.F. 39. 1989, S. 301 - 325

Pape, Magrit: Die ersten wissenschaftlichen Zeitschriften für klassische Archäologie in Deutschland (bis 1885), mit Einschluß der vom Römischen Institut herausgegebenen Zeitschriften : Hausarbeit zur Prüfung für den höheren Dienst an wissenschaftlichen Bibliotheken, Bibliothekar-Lehrinstitut des Landes Nordrhein-Westfalen. Köln, 1977

Unpubliziertes Typoskript

Pelzel, Thomas: Anton Raphael Mengs and Neoclassicism. New York [u.a.] : Garland, 1979

Princeton, Univ., Dissertation, 1968

Pelzel, Thomas: Winckelmann, Mengs und Casanova. In: The Art Bulletin. 54. 1972, S. 300 - 315

Pomian, Krzysztof: Mariette et Winckelmann. In: Écrire l'histoire de l'art: France-Allemagne : 1750 - 1920. Paris : Presses Universitaires de France, 2000 (Revue Germanique Internationale ; 13), S. 11 - 38

Potts, Alex: Flesh and the ideal : Winckelmann and the origins of art history. New Haven [u.a.] : Yale Univ. Press, 1994

Potts, Alex: The verbal and visual in Winckelmann's analysis of style. In: Word and Image. 6. 1990, S. 226 - 240

Potts, Alex: Winckelmann, Johann Joachim. In: Dictionary of Art. New York : Grove

Bd. 33. 1996, S. 241 - 242

Potts, Alexander: Winckelmann's interpretation of the history of ancient art in its eighteenth century context. London, [1978]. Vol. 1 - 6

Unpublizierte Diss., Warburg Institute. London, Univ. 1978

Raspi Serra, Joselita [Hrsg.] ; Polignac, Francois de [Hrsg.]: La Fascination de l'Antique : 1700 - 1770 ; Rome découverte, Rome inventée ; Musée de la civilisation gallo-romaine, Lyon, du 20.12.1998 au 14.3.1999. Paris : Somogy, 1998

Rehm, Else: Briefe von und über Winckelmann. In: Arcadia. 2, 1967, S. 305 - 319

Rocheblave, Samuel: Essai sur le Comte de Caylus : l'homme, l'artiste, l'antiquaire. Paris : Hachette, 1889

Röttgen, Steffi: Storia di un falso : il Ganimede di Mengs. In: Arte Illustrata. 54. 1973, S. 256 - 270

- Röttgen, Steffi: Die Villa Albani und ihre Bauten. In: Beck, Herbert [Hrsg.] ; Bol, Peter C. [Hrsg.]: Forschungen zur Villa Albani : antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Berlin : Mann, 1982
(Frankfurter Forschungen zur Kunst ; 10), S. 59 - 152
- Röttgen, Steffi: Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst. In: Gaehtgens, Thomas W. [Hrsg.]: Johann Joachim Winckelmann : 1717 – 1768. Hamburg : Meiner, 1986
(Studien zum 18. Jahrhundert ; 7), S. 161 - 178
- Rosenblum, Robert: Transformations in Late Eighteenth Century Art. Princeton, N.J. : Univ. Press, 1967
- Rossetti, Domenico: Il sepolcro di Winckelman in Trieste. Venezia : a spese dell'autore, 1823
- Rüdiger, Horst: Winckelmann und Italien : Sprache - Dichtung - Menschen. Krefeld : Scherpe, 1956
- Rüdiger, Horst: Winckelmanns Persönlichkeit. In: Johann Joachim Winckelmann : 1717 / 1968. Bad Godesberg : Inter Nationes, 1968, S. 20 - 40
- Rügler, Axel: Giovanni Battista Casanova? In: Kunze, Max [Hrsg.]: Wiedergeburt griechischer Götter und Helden : Homer in der Kunst der Goethezeit : eine Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft im Winckelmann-Museum Stendal, 6. November 1999 bis 9. Januar 2000 / hrsg. im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft von Max Kunze. Mainz : von Zabern, 1999, S. 99 - 100
- Ruppert, Heinz: Goethes Bibliothek : Katalog. Weimar : Arion-Verl., 1958
- Schadewaldt, Wolfgang: Winckelmann und Homer. Leipzig, 1941
(Leipziger Universitätsreden ; 6)
- Schröter, Elisabeth: Winckelmanns Projekt einer Beschreibung der Altertümer in den Villen und Palästen Roms : die Bedeutung seiner Aufzeichnungen im Pariser Nachlaß (Ms. Fonds Allemand 68) für die Rekonstruktion des Antikenbestandes in den römischen Sammlungen um 1756. In: Gaehtgens, Thomas W. [Hrsg.]: Johann Joachim Winckelmann : 1717 – 1768. Hamburg : Meiner, 1986
(Studien zum 18. Jahrhundert ; 7), S. 56 - 119
- Schulz, Arthur: Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann / Einf. u. Erl. von Arthur Schulz. Berlin : Akademie-Verl., 1963
(Jahresgabe / Winckelmann-Gesellschaft Stendal ; 1963)
- Schulz, Arthur: Winckelmann und seine Welt. Berlin : Akademie-Verl., 1962
(Jahresgabe / Winckelmann-Gesellschaft Stendal ; 1961)
- Schweikhart, Gunter: Antikenrezeption. In: Aufklärung und Klassizismus in Hessen-Kassel unter Landgraf Friedrich II. 1760 - 1785 : Kassel, Orangerie, 7. Juli bis 7.

Oktober 1979 / Hrsg.: Staatlich Kunstsammlungen Kassel. Kassel, 1979, S. 119 – 127

Sérullaz, Maurice [Hrsg.]: Inventaire général des dessins, école française, dessins d'Eugène Delacroix / Musée du Louvre. Paris : Editions de la Réunion des Musées Nationaux
Bd. 2. 1984

Sichter mann, Hellmut: Kulturgeschichte der klassischen Archäologie. München : Beck, 1996

Sichter mann, Hellmut: M. Käfer: Winckelmanns Hermeneutische Prinzipien : [Rezension]. In: Gymnasium. 96. 1989, S. 91 - 93

Sichter mann, Hellmut: Winckelmann in Italien. In: Gaehtgens, Thomas W. [Hrsg.]: Johann Joachim Winckelmann : 1717 – 1768. Hamburg : Meiner, 1986
(Studien zum 18. Jahrhundert ; 7), S. 121 - 160

Stark, Carl Bernhard: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. München : Fink, 1969
Nachdr. d. Ausg. Leipzig, 1880

Stoll, Heinrich A.: Winckelmann seine Verleger und seine Drucker. Berlin : Akademie-Verl., 1960
(Jahresgabe / Winckelmann-Gesellschaft Stendal ; 1960)

Tibal, André: Inventaires des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale. Paris : Hachette, 1911

Trautwein, Robert: Geschichte der Kunstbetrachtung : von der Norm zur Freiheit des Blicks. Köln : DuMont, 1997

Trube, Christa ; Trube, Gert: „Credito antico“ (für antik gehalten) : zu Giovanni Pichlers Reifenspieler-Intaglio im Cabinet des Médailles in Paris. In: Antike Welt. 1990, S. 565 - 568

Tutsch, Claudia: „Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freund bekannt geworden seyn ...“ : zum Bildnis Johann Joachim Winckelmanns von Anton von Maron. Mainz : von Zabern, 1995
(Schriften der Winckelmann-Gesellschaft ; 13)

Ungern-Sternberg, Wolfgang von : Schriftstelleremanzipation und Buchkultur im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. 8. 1976, S. 72 - 98

Vermeule, Cornelius C. : Aspects of scientific archaeology in the seventeenth century : marble reliefs, greek vases, manuscripts, and minor objects in the Dal Pozzo-Albani Drawings of classical antiquities. In: Proceedings of the American Philosophical Society. 102. 1958, S. 193 - 214

Villars, Miette de: Mémoires de David. Paris, 1850

Vogel, Julius: Winckelmann. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig : Duncker & Humblot
Bd. 43. 1898, S. 343 - 362

Waetzoldt, Wilhelm: Die Begründung der deutschen Kunstwissenschaft durch Christ und Winckelmann. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 15. 1921, S. 165 - 186

Webster, Mary: Johan Zoffany : 1733 - 1810. [London] : National Portrait Gallery, [1976]

Weiss, Thomas [Hrsg.]: Von der Schönheit weissen Marmors : zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis ; Ausstellungskatalog. Mainz : von Zabern, 1999
(Wissenschaftliche Bestandskataloge ; 2)

Weisert, Caecilie: Reproduktionsstichwerke : Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Berlin : Reimer, 1999

Wibiral, Norbert: Ausgewählte Beispiele des Wortgebrauches von „monumentum“ und „Denkmal“ bis Winckelmann. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. 36. 1982, S. 93 - 98

Wiener, Victor: Eighteenth-century italian prints. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Jan. 1971, S. 203 - 225

Winckelmann-Bibliographie Stendal / Winckelmann-Gesellschaft Stendal. München : Biering & Brinkmann, 1999
CD-ROM

Wrede, Henning ; Harprath, Richard: Der Codex Coburgensis : das erste systematische Archäologiebuch ; Ausstellungskatalog, Kunstsammlungen Veste Coburg, 7.9. – 2.11.1986. Coburg, 1986

Wrede, Henning: Die opera de' Pili von 1542 und das Berliner Sarkophagcorpus : zur Geschichte von Sarkophagforschung, Hermeneutik und klassischer Archäologie. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 104. 1989, S. 373 – 414

Abbildungsnachweis

Abb. 1. Anton Maron: Bildnis Johann Joachim Winckelmann, 1768. Staatliche Kunstsammlungen, Weimar. Aus: Spoth, S. 81.

Abb. 2. MI, Titelblatt mit Titelvignette.⁵⁵⁹

Abb. 3. Millins: Galerie mythologique, Tafel S. CXXX.

Abb. 4. Johan Zoffany: Charles Towneleys Bibliothek in der Park Street, 1781 - 1783. Towneley Hall Art Gallery, London. Aus: Webster, S. 72.

Abb. 5. MI, Nr. 6.

Abb. 6. MI, Nr. 10.

Abb. 7. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 313, Vignette 22.

Abb. 8. MI, Nr. 11.

Abb. 9. MI, Nr. 14.

Abb. 10. Eugène Delacroix: Juno, Zeichnung, um 1820 - 1824. Louvre, Paris. Aus: Sérullaz, S. 23, Nr. 1246.

Abb. 11. MI, Nr. 39.

Abb. 12. MI, Nr. 40.

Abb. 13. Apollo Sauroktonos nach Praxiteles. Louvre, Paris. Aus: Potts: *Flesh and the ideal*, S. 92.

Abb. 14. MI, Nr. 52.

Abb. 15. MI, Nr. 54.

Abb. 16. MI, Nr. 55.

Abb. 17. MI, Nr. 56.

Abb. 18. Zoega: Li Bassirilievi, Tafel XLI.

Abb. 19. Leukothea-Relief. Villa Albani, Rom. Aus: Beck / Bol: *Forschungen zur Villa Albani : Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Tafel 34, Abb. 47.

Abb. 20. MI, Nr. 61.

⁵⁵⁹ Alle Abbildungen aus den *Monumenti inediti* stammen aus dem Faksimileneudruck des Bandes 346 in der Reihe *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*.

Abb. 21. MI, Nr. 62 u. 63.

Abb. 22. MI, Nr. 64.

Abb. 23. MI, Nr. 65.

Abb. 24. MI, Nr. 66.

Abb. 25. Anton Raphael Mengs: Perseus und Andromeda, 1778. Ermitage, St. Petersburg. Aus: Pelzel: Anton Raphael Mengs, Abb. 65.

Abb. 26. MI, Nr. 79.

Abb. 27. MI, Nr. 101.

Abb. 28. Asmus Jakob Carstens: Ajax und Tekmessa, um 1791. Staatliche Kunstsammlungen, Weimar. Aus: Beck / Bol: Ideal und Wirklichkeit, S. 190.

Abb. 29. MI, Nr. 111.

Abb. 30. Sarkophag „Peleus und Thetis“. Villa Albani, Rom. Aus: Bol, III, Taf. 4, Kat.-Nr. 260.

Abb. 31. Sarkophag „Peleus und Thetis“, Schmalseiten. Villa Albani, Rom. Aus: Bol, III, Taf. 5, Kat.-Nr. 260.

Abb. 32. Montfaucon: L'Antiquité expliquée, Suppl. V, Tafel LI.

Abb. 33. MI, Nr. 113.

Abb. 34. MI, Nr. 131.

Abb. 35. MI, Nr. 134.

Abb. 36. MI, Nr. 142.

Abb. 37. Jacques Louis David: Leonidas bei den Thermopylen, 1814. Louvre, Paris. Aus: Beck / Bol: Ideal und Wirklichkeit, S. S. 212.

Abb. 38. MI, Nr. 180.

Abb. 39. Asmus Jakob Carstens: Bacchus und Amor, 1795. Staatliche Kunstsammlungen, Weimar. Aus: Weissert, Abb. 36.

Abb. 40. MI, Nr. 190.

Abb. 41. Jean Auguste Dominique Ingres: Zeichnung. Aus: Weissert, Abb. 96.

Abb. 42. Michael Keyl: Vignettenkupfer. In: Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 289, Vignette 20.

Abb. 43. John Flaxman: Das Urteil des Paris, gestochen von James Parker. In: *The Iliad of Homer*. London, 1805. Hier aus: Essick / LaBelle, Tafel 37.

Abb. 44. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Collection of engravings from ancient vases, Bd. 1, Tafel 1. Aus: Jenkins / Sloan, S. 54

Abb. 45. Text der Ankündigung der Monumenti inediti in der Bibliothek der Schönen Wissenschaften. 10. 1764, 1. St., S. 405 - 406.

Ich versichere, daß ich die Arbeit selbständig verfaßt habe, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe und die Stellen, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, mit Quellenangaben kenntlich gemacht habe. Dies gilt auch für die bildlichen Darstellungen.

Kassel, im September 2000