

Aufklärung

THEMA: Winckelmann

Sebastian Kaufmann: Klassizistische Anthropometrie.

Idealschöne Griechen vs. „entlegene Völker“ in Winckelmanns
Geschichte der Kunst des Altertums

Martin Disselkamp: Winckelmanns Mythen. Vorläufige Überlegungen

Helmut Pfotenhauer: Winckelmann-Kritik als Ursprung einer
Autonomie-Ästhetik: Karl Philipp Moritz

Thomas Franke: Winckelmann-Apologien um 1800

Lorenzo Lattanzi: Winckelmann et la storia dell'estetica (1771–1872)

Martin Dönike: Zwiespältige Einfalt. Johann Joachim Winckelmanns
Dresdner Schriften über die Nachahmung zwischen Aufrichtigkeits-
ethos und Verstellungskunst

Tomas Sommadossi: Zwischen Ikonoklasmus, Prophetie und Kunstandacht.
Klopstock und August Wilhelm Schlegel als Rezensenten Winckelmanns

Michael Multhammer: Johann Joachim Winckelmanns *Versuch einer Allegorie*
im Kontext. Agonale Positionsbestimmungen zwischen Lessings *Laokoon*
und Heines *Ardinghello*

Pascal Griener: La sculpture antique chez les modernes.
A propos de Johann Joachim Winckelmann

Katherine Harloe: Winckelmann in the perspective of ‚Altertums-
wissenschaft‘. Christian Gottlob Heyne and Friedrich August Wolf

AUFKLÄRUNG

Interdisziplinäres Jahrbuch
zur Erforschung des 18. Jahrhunderts
und seiner Wirkungsgeschichte

Herausgegeben von
Lothar Kreimendahl, Martin Mulsow
und Friedrich Vollhardt

Redaktion:
Marianne Willems

Band 27 · Jg. 2015

Thema:
WINCKELMANN

Herausgegeben von
Elisabeth Décultot und Friedrich Vollhardt

FELIX MEINER VERLAG

ISBN 978-3-7873-2852-9 · ISSN 0178-7128

Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. – Herausgegeben von Lothar Kreimendahl, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt. – Redaktion: Dr. Marianne Willems, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für deutsche Philologie, Schellingstraße 3, 80799 München, E-Mail: aufklaerung@lrz.uni-muenchen.de

© Felix Meiner Verlag 2015. Das Jahrbuch und alle in ihm enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Druckhaus Beltz, Bad Langensalza. Printed in Germany www.meiner.de/aufklaerung

INHALT

<i>Elisabeth Décultot, Friedrich Vollhardt: Einleitung</i>	5
--	---

ABHANDLUNGEN

<i>Sebastian Kaufmann: Klassizistische Anthropometrie. Idealschöne Griechen vs. „entlegene Völker“ in Winckelmanns Geschichte der Kunst des Althertums</i>	7
--	---

<i>Martin Disselkamp: Winckelmanns Mythen. Vorläufige Überlegungen</i>	31
--	----

<i>Helmut Pfotenhauer: Winckelmann-Kritik als Ursprung einer Autonomie-Ästhetik: Karl Philipp Moritz</i>	55
--	----

<i>Thomas Franke: Winckelmann-Apologien um 1800</i>	75
---	----

<i>Lorenzo Lattanzi: Winckelmann et la storia dell'estetica (1771–1872)</i> . . .	103
---	-----

<i>Martin Dönike: Zwiespältige Einfalt. Johann Joachim Winckelmanns Dresdener Schriften über die Nachahmung zwischen Aufrichtigkeits- ethos und Verstellungskunst</i>	135
---	-----

<i>Tomas Sommadossi: Zwischen Ikonoklasmus, Prophetie und Kunstandacht. Klopstock und August Wilhelm Schlegel als Rezensenten Winckelmanns</i>	161
--	-----

<i>Michael Multhammer: Johann Joachim Winckelmanns Versuch einer Allegorie im Kontext. Agonale Positionsbestimmungen zwischen Lessings Laokoon und Heinses Ardinghello</i>	187
--	-----

<i>Pascal Griener: La sculpture antique chez les modernes. A propos de Johann Joachim Winckelmann</i>	209
---	-----

<i>Katherine Harloe: Winckelmann in the perspective of ‚Altertums- wissenschaft‘. Christian Gottlob Heyne and Friedrich August Wolf</i> . . .	219
---	-----

KURZBIOGRAPHIE

<i>Moritz Ahrens: Ludwig Heinrich von Nicolay (1737–1820)</i>	239
---	-----

EINLEITUNG

Gerne sah sich Winckelmann als Urheber eines ganz Neuen: „Es sind einige Schriften unter dem Namen einer Geschichte der Kunst ans Licht getreten; aber die Kunst hat einen geringen Antheil an denselben: denn ihre Verfasser haben sich mit derselben nicht genug bekannt gemacht, und konnten also nichts geben, als was sie aus Büchern, oder von sagen hören, hatten“.¹ Mit diesen einleitenden Worten aus der Vorrede zur *Geschichte der Kunst des Alterthums* setzte er sich nicht nur von den wenigen Autoren ab, die es vor ihm versucht hatten, eine Geschichte der Kunst zu entwerfen – so etwa Pierre Monier mit seiner *Histoire des Arts*.² Er rechnete auch mit vielfältigen Formen der Gelehrsamkeit oder der Geschichtsschreibung ab, die – wie die antiquarische Wissenschaft oder die Tradition der Künstlerviten – in seiner Vorstellung weder dem Begriff der Geschichte noch demjenigen der Kunst in angemessener Weise Rechnung trugen. Eine solche Geste der Abgrenzung gegen frühere Modelle war ihm recht vertraut. Bereits zu seiner ersten Veröffentlichung, den *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*, bemerkte er brieflich im Jahr 1755: „Meine Absicht war, nichts zu schreiben, was schon geschrieben ist“.³

Diese Selbststilisierung als Neuerer blieb in der Rezeptionsgeschichte nicht folgenlos. Auch wenn von vornherein seine Leistungen als Historiker und Altertumswissenschaftler *avant la lettre* auf Kritik stießen, wie etwa die Reaktionen von Herder oder Heyne zeigen,⁴ wurde Winckelmann schon vor Goethe als „ein neuer Kolumbus“ gefeiert⁵ – eine Bezeichnung, die ihm von Vertretern

¹ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Text: Erste Auflage Dresden 1764, Zweite Auflage Wien 1776, hg. von Adolf H. Borbein u. a., Mainz 2002, X.

² Pierre Monier, *Histoire des arts*, Paris 1698.

³ Winckelmann an Konrad Friedrich Uden, 3. Juni 1755, in: Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, hg. von Walther Rehm unter Mitwirkung von Hans Diepolder, 4 Bde., Berlin 1952–1957, Bd. 1, 171.

⁴ Christian Gottlob Heyne, Lobschrift auf Winckelmann [1778], in: *Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*, hg. von Arthur Schulz, Berlin 1963, 17–27, hier 24f. Zu Heynes scharfer Kritik an Winckelmanns Fehlern als Historiker vgl. auch Christian Gottlob Heyne, *Über die Künstlerepochen bey Plinius*, in: C. G. H., *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, 2 Bde., Bd. 1, Leipzig 1778, 165–235, hier 165 f.; Johann Gottfried Herder, *Älteres kritisches Wäldchen*, in: J. G. H., *Werke in zehn Bänden*, Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur, 1767–1781*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt am Main 1993, 11–62, hier 12–14, 25.

⁵ Johann Wolfgang Goethe, Winckelmann, in: *Goethes Werke*, hg. von Erich Trunz, 14 Bde, elfte, durchgesehene Auflage, München 1989, Bd. 12, 110; Friedrich Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie*, in: F. S., *Kritische Ausgabe seiner Werke*, 35 Bde., hg. von Ernst Behler

„neuer“ Disziplinen im 19. Jahrhundert gerne gegeben wurde.⁶ In seiner monumentalen Winckelmann-Biographie schilderte Carl Justi Winckelmann als Begründer der Archäologie sowie der Kunstgeschichte und erklärte Deutschland damit mehr oder weniger explizit zur Geburtsstätte dieser Wissenschaften: „Die von [Winckelmann] begründete Überlieferung historischer Untersuchung alter Kunstwerke ist bis auf die neuere Zeit auf deutsche Wissenschaft beschränkt geblieben“, stellte er gegen Ende seiner Biographie fest. „Italien, das allein mitzählt, kennt nur antiquarische Deutungskunst. Alles andere sind nur matte Reflexe deutscher Arbeiten“.⁷

Von solchen Lobpreisungen ist die Forschung zwar seit langem abgerückt; doch dadurch hat sich das Bild des Autors nicht tiefgreifend verändert, Winckelmanns epistemologische Position in den wissenschaftlichen Feldern seiner Zeit sowie seine Verbindung mit früheren und späteren Wissensmodellen sind noch zu präzisieren. Der vorliegende Band kann dieses weite Feld nicht vermessen, sondern nur einige Schlaglichter auf neue Aspekte und Fragen der Forschung werfen. Dabei spielt der Beitrag Winckelmanns zur Anthropologie, Ethnologie, Mythologie oder Mythen-Forschung und philosophischen Ästhetik seit der Aufklärung eine zentrale Rolle.

Elisabeth Décultot, Friedrich Vollhardt

u. a., Paderborn u. a. 1958 ff., Bd. 1, 365; Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur, in: Schellings Werke, hg. von Manfred Schröter, München 1927 ff., Bd. 3 (E.), 396–398.

⁶ Franz Xaver von Wegele, Geschichte der deutschen Historiographie seit dem Auftreten des Humanismus, München, Leipzig 1885, 682; Eduard Fueter, Geschichte der neueren Historiographie, München, Berlin ³1936 (Erstausgabe: 1911), 389–393; Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 1, Leipzig 1921.

⁷ Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 3 Bde., Leipzig 1898, Bd. 220 (Erstausgabe: Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, 3 Bde., Leipzig 1866–1872). Vgl. auch: Carl Justi, Über die Studien Winckelmann's in seiner vorrömischen Zeit, in: Historisches Taschenbuch (1866), 129–202, hier 136 f.

ABHANDLUNGEN

SEBASTIAN KAUFMANN

Klassizistische Anthropometrie

Idealschöne Griechen vs. „entlegene Völker“ in Winckelmanns
Geschichte der Kunst des Althertums

I. Winckelmanns hellenozentrische Ethno-Ästhetik

Wie der Ethnologe Fritz Kramer bereits in den 1970er Jahren herausgestellt hat, kann (und muß) Winckelmanns „Kunstgeschichte [...] als ästhetische Anthropologie gelesen werden“,¹ wobei Anthropologie nicht zuletzt in ihrer völkerkundlichen Variante² zu verstehen ist; entwirft Winckelmann doch einen idealen „anthropologischen Typus“, der sich in der klassischen Kunst der griechischen Antike manifestiere und an dem „die Physiognomie der menschlichen Rassen gemessen“ werden soll.³ Dies erörtert Winckelmann, der über eine breite Kenntnis ethnographischer Literatur verfügte,⁴ ausführlich in seinem Hauptwerk, der 1764 zuerst und 1776 in zweiter, erweiterter Auflage erschienenen *Geschichte der Kunst des Alterthums*, die seine älteren kunsthistorischen und -theoretischen

¹ Fritz Kramer, *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1977, 15.

² Die Anthropologie des Aufklärungszeitalters spaltet sich generell in zwei Stämme auf: in die medizinisch-philosophische Anthropologie, für die „der *ganze* Mensch zur Disposition [steht] – als untrennbare Einheit von Empfinden und Erkennen, Leib und Seele, Sinnlichkeit und Vernunft, Natur und Kultur, Determination und Freiheit“ und in jenen „andere[n] Zweig der Aufklärungsanthropologie, der sich mit systematischen Vergleichen zwischen den Völkern befaßt. Im Zeitalter der Weltumsegelungen und der Entdeckung fremder Kulturen erkennt man, dass es nicht nur *eine* Natur des Menschen gibt. Bewohner fremder Länder und Menschen anderer Hautfarbe leben unter sehr verschiedenen klimatischen Bedingungen, sie bilden unterschiedliche Begabungen und kulturelle Fähigkeiten aus und stellen zunehmend eine auf Europa beschränkte Geschichte der menschlichen Gattung in Frage“. Alexander Košenina, *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin 2008, 10–12.

³ Kramer, *Verkehrte Welten* (wie Anm. 1), 15.

⁴ Zu Winckelmanns umfänglicher Lektüre von Berichten über Reisen etwa nach „Mauretanien, Sierra Leone, Jamaika, Japan oder Peru“ vgl. Elisabeth Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*. Aus dem Französischen übers. von Wolfgang von Wangenheim und René Mathias Hofer, Ruhpolding 2005, 156 f., hier 156. Zu Winckelmanns „Ethnographie der Kunst“ vgl. ebd., 101 f.

Überlegungen aufgreift und zu einer umfassenden ethno-anthropologischen Ästhetik ausbaut. Winckelmanns Kunsttheorie gewinnt also – in durchaus zeit-typischer Weise⁵ – „ihre Konturen aus der vergleichenden Völkerkunde“.⁶

Hatte Winckelmann bereits in seinen epochemachenden *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* von 1755 mit besonderem Verweis auf die als „eine vollkommene Regel der Kunst“ gewertete Laokoon-Statue die These aufgestellt: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“,⁷ so bestimmt er die Kunst der griechischen Antike auch in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums*, als „die vornehmste Absicht dieser Geschichte“.⁸ Zwar schließe dies die Betrachtung „der Kunst der Aegypter, der Hetrurier, und anderer Völker“ nicht aus, doch sei deren „Abhandlung“ lediglich dazu tauglich, „unsere Begriffe [zu] erweitern, und zur Richtigkeit im Urtheil [zu] führen“, während allein die der altgriechischen Kunst „das Wahre“ dieser Begriffe und die „Regel im Urtheilen“ abgeben könne.⁹ Mit anderen Worten: Die Kunst aller Völker muß nach Winckelmann anhand der absolut gültigen Maßstabnorm der antiken Kunst Griechenlands beurteilt werden. Seine Ethno-Ästhetik beruht mithin auf der uneingeschränkten euro- bzw. hellenozentrischen Prämisse „des Vorzugs der Griechischen Kunst vor anderen Völkern“¹⁰ – einer Prämisse, die sich freilich als Ausgangs- und Endpunkt einer in sich zirkulären Begründung des vorausgesetzten Vorrangs erweist: Die wahre Kunst ist die Kunst der Griechen, weil die Kunst der Griechen die wahre Kunst ist.

Allerdings bemüht sich Winckelmann, diesen Zirkel zu verschleiern, indem er den Grund dieser ästhetischen Spitzenposition der griechischen Kunst als der allein wahren durch eine doppelspurige, sowohl klima- wie kulturtheoretische Argumentation nachzuweisen sucht. Schon in seinen *Gedancken über die Nachahmung* hatte Winckelmann den klimatischen „Einfluß eines sanften und reinen

⁵ Vgl. hierzu Stefan Hermes, Sebastian Kaufmann, *Völkerkundliche Anthropologie, Literatur und Ästhetik um 1800*. Zur Einführung, in: S. H., S. K. (Hg.), *Der ganze Mensch – die ganze Menschheit. Völkerkundliche Anthropologie, Literatur und Ästhetik um 1800*, Berlin, Boston 2014, 1–16, sowie Sebastian Kaufmann, „Was ist der Mensch, ehe die Schönheit die freie Lust ihm entlockt?“ *Völkerkundliche Anthropologie und ästhetische Theorie in Kants Kritik der Urteils-kraft* und Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: ebd., 183–211.

⁶ Jörg Robert, *Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der ‚Sattelzeit‘*, in: J. R., Friederike F. Günther (Hg.), *Poetik des Wilden*. Festgabe für Wolfgang Riedel, Würzburg 2012, 3–39, hier 20.

⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: J. J. W., *Kleine Schriften. Vorreden, Entwürfe*, hg. von Walther Rehm, Berlin 1968, 27–59, hier 29.

⁸ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, in: J. J. W., *Schriften und Nachlaß*, Bd. 4, I: Text, hg. von Adolf H. Borbein u. a., Mainz 2002, 128.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

Himmels“ auf die physioästhetische „Bildung der Griechen“ hervorgehoben, die sodann durch die hinzukommende kulturelle Praxis „frühzeitiger Leibesübungen“ und ungezwungener Nacktheit in Gymnasien und Theatern noch „die edle Form“ erhalten habe;¹¹ in seiner *Geschichte der Kunst* argumentiert er auf prinzipiell ähnliche Weise.¹² Der Vorzug der griechischen Kunst vor der anderer Völker wird zunächst – ebenfalls wie schon in der früheren Schrift – auf die größere Schönheit der griechischen Menschen selbst zurückgeführt, die sich dem gemäßigten Klima Griechenlands verdanke.¹³ Winckelmann stellt mithin einen Bezug zwischen Temperatur, Jahreszeitenfolge und der körperlichen Erscheinungsweise des Menschen her:

Die Natur, nach dem sie stufenweis durch Kälte und Hitze gegangen, hat sich in Griechenland, wo eine zwischen Winter und Sommer abgewogene Witterung ist, wie in ihrem Mittelpunkte gesetzt, [...] und in Griechenland wird sie ihre Menschen auf das feinste vollendet haben.¹⁴

Der radikale Eurozentrismus, der dieser ästhetischen Ethno-Anthropologie zugrunde liegt, ist offensichtlich: In Griechenland, der kulturellen Wiege Europas, sei die Natur gleichsam zu sich selbst gekommen; Griechenland bilde den

¹¹ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung* (wie Anm. 7), 31.

¹² Der Widerspruch zwischen der klimatheoretischen Begründung des ästhetischen Vorzugs der Griechen und der historischen Einschränkung auf die klassische Antike soll durch das Zusatzargument der kulturellen Faktoren aufgelöst werden. So erklärt Winckelmann die geringere Schönheit der modernen Griechen gegenüber ihren antiken Vorfahren durch ‚Rassenmischung‘ und kulturell-politische Veränderungen, die sich negativ auf ihre physische Bildung ausgewirkt hätten. Nichtsdestoweniger zeige sich der physioästhetische Einfluß des gemäßigten Klimas noch immer, da selbst die degenerierten Griechen der Gegenwart viel schöner seien als alle anderen Menschen: „Der Himmel ist zwar allezeit derselbe, aber das Land und die Einwohner können eine veränderte Gestalt annehmen [...] Eben diese Betrachtung läßt sich über die heutigen Griechen machen. Denn nicht zu gedenken, daß ihr Geblüt einige Jahrhunderte hindurch mit dem Saamen so vieler Völker, die sich unter ihnen niedergelassen haben, vermischt worden, so ist leicht einzusehen, daß ihre itzige Verfassung, Erziehung, Unterricht und Art zu denken, auch in ihre Bildung einen Einfluß haben könne. In allen diesen nachtheiligen Umständen ist noch itzo das heutige Griechische Geblüt wegen dessen Schönheit berühmt, und je mehr sich die Natur dem Griechischen Himmel nähert, desto schöner, erhabener und mächtiger ist dieselbe in Bildung der Menschenkinder“. Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 21.

¹³ Zur antiken und französischen Klimatheorie als Hintergrund von Winckelmanns Ästhetik (sowie von weiteren deutschen Adaptionen im 18. Jahrhundert, v.a. bei Herder) vgl. Gonthier-Louis Fink, *Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive*, in: Gerhard Sauder (Hg.), *Johann Gottfried Herder. 1744–1803*, Hamburg 1987, 156–176, besonders 156–164; als ‚Vorläufer‘ von Winckelmanns Klimatheorie nennt Fink insbesondere Hippokrates, Bodin, Charron, Bouhour, Dubos, d’Espiard, Buffon und Montesquieu; vgl. auch Thomas Franke, *Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung. Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft*, Würzburg 2006, 89–96, sowie Déculot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften* (wie Anm. 4), 98–100.

¹⁴ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 128 f.

„Nabel“ der Erde, den „Mittelpunct[]“ der Welt,¹⁵ und es habe deshalb (in der Antike) auch den idealschönen Menschentypus hervorgebracht. Konsequenterweise bezeichnet Winckelmann daher alle Völker, die weit entfernt von Griechenland leben, als „entlegene[] Völker[]“.¹⁶ „Entlegen“ ist dabei für ihn kein relationaler, vom jeweiligen Standpunkt abhängiger Begriff, sondern er bezeichnet buchstäblich eine Existenz an den peripheren Rand- und Extremzonen der Welt, fernab ihres gemäßigten und maßgeblichen Mittelpunkts. Aus dem griechischen Selbstbewußtsein größerer Schönheit gegenüber diesen „entlegenen Völkern“, die einer extremeren Natur ausgesetzt waren, resultierte nach Winckelmann dann auch eine eigentümliche Kultur des physioästhetischen Wettstreits unter den griechischen Bürgern: Begünstigt durch die freizügige „Verfassung und Regierung von Griechenland“,¹⁷ seien „Wettspiele der Schönheit“¹⁸ veranstaltet worden, worin auch ein Ursprung der plastischen Kunst liege, da die schönsten und stärksten Menschen als „Belohnungen auf Leibes-Uebungen“ in Statuen verwewigt worden seien, um „das Andenken einer Person auch durch seine [sic!] Figur zu erhalten“.¹⁹

Daß es sich bei der „Übertragung“ der schönen Körperbildung der griechischen Menschen auf Statuen für Winckelmann nicht bloß um einen mimetischen Vorgang im Sinne der Nachahmung der Natur (*imitatio naturae*) handelt, sondern um einen Idealisierungsprozeß, wird an einer prominenten Passage aus den *Gedanken über die Nachahmung* deutlich. Demzufolge ist die alltägliche Erfahrung körperlicher Schönheit lediglich der Ausgangspunkt für eine „platonische“ Steigerung derselben gewesen:

Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der [schönen menschlichen] Natur veranlassen die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten [...] der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben solten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur.²⁰

¹⁵ Vgl. auch Kramer, *Verkehrte Welten* (wie Anm. 1), 15: „Winckelmanns Anthropologie ist am Mythologem vom Mittelpunkt der Welt orientiert und deshalb prägnant ethnozentrisch“. – Zur Bedeutung des Konzepts der ‚Mitte‘ für Winckelmanns Kunsttheorie insgesamt vgl. Walter Bosshard, *Winckelmanns Ästhetik der Mitte*, Zürich, Stuttgart 1960.

¹⁶ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 145.

¹⁷ Ebd., 130.

¹⁸ Ebd., 129.

¹⁹ Ebd., 130.

²⁰ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung* (wie Anm. 7), 34. – Erik Forssmann, *Edle Einfalt und stille Größe. Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755, Freiburg i. Br. 2010, 40, kommentiert diese Passage wie folgt: „Es zeigt sich, daß man von der Natur nur die sinnliche Schönheit erlernen kann, ideale Schönheit entsteht im Geiste des Künstlers mittels im Verstand entworfener Regeln“. Für Winckelmanns Programm einer modernen „Nachahmung der Alten“ folge daraus die Maxime: „Zuerst von den Griechen lernen, was schön ist, um sich dann mit ihrer Hilfe eine

Auch seiner *Geschichte der Kunst*, in der diese (neu)platonische Dimension der Schönheit ebenfalls thematisiert wird, liegt das Konzept einer idealischen Schönheit zugrunde. Zunächst wird betont, daß die Schönheit „als der höchste Endzweck, und als der Mittelpunkt der Kunst“²¹ zu begreifen sei, und das bedeutet für den ‚Humanisten‘ Winckelmann: die *menschliche* Schönheit. Das Problem, das nun im Vordergrund steht, dreht sich freilich auch um das allgemeine, begriffliche „Wesen“ der Schönheit, aber dabei geht es ihm um den – nicht zuletzt in ethnisch-kultureller Hinsicht bedeutsamen – Urteilsaspekt: Wie kann es sein, daß die Urteile der Menschen (bzw. Völker) über das, was schön ist, auseinandergehen, wenn doch, wie Winckelmann voraussetzt, ‚wahre‘ von ‚falscher‘ Schönheit unterschieden werden kann?

Winckelmann begründet diese Uneinigkeit der Menschen über das Schöne damit, daß „ein allgemeiner deutlicher Begriff [vom Wesen der Schönheit] unter die unerfundenen Wahrheiten gehört“.²² Er meint damit nicht, daß es keinen solchen Begriff geben könne, sondern im Gegenteil, daß es sich um eine ‚Wahrheit‘ handle, die bisher bloß noch nicht ‚aufgefunden‘ worden sei. Allerdings ist er sich sicher: „Wäre dieser Begriff Geometrisch deutlich, so würde das Urtheil der Menschen über das Schöne nicht verschieden seyn, und es würde die Ueberzeugung von der wahren Schönheit leicht werden“.²³ Diese Verschiedenheit des Urteils über das (menschlich) Schöne zeige sich dabei im Bereich der Kunst noch viel mehr als im Bereich der Natur, was Winckelmann dadurch erläutert, daß menschliche Schönheit *in natura* mehr die Sinnlichkeit, *in artibus* hingegen mehr den Verstand anspreche, weshalb Kunstwerke, die „nach Begriffen hoher Schönheit gebildet, und mehr ernsthaft als leichtfertig sind, dem unerleuchteten Sinne weniger gefallen, als eine gemeine hübsche Bildung, die reden und handeln kann“.²⁴ Indem er Kants Theorem vom ‚interesselosen Wohlgefallen‘

ideale Schönheit im Geiste zu bilden. Wer den Apoll vom Belvedere als Ideal verinnerlicht hat, der ist imstande, auch die Natur mit den richtigen Augen zu sehen, sinnliche Schönheit in geistige zu verwandeln“ (ebd., 41).

²¹ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 142.

²² Ebd.

²³ Ebd. – Der Begriff der ‚geometrischen Deutlichkeit‘ entspricht dem mathematischen Methodenideal der neuzeitlichen Philosophie seit dem 17. Jahrhundert (Hobbes, Descartes, Spinoza), das bis zu Kant in Geltung blieb. Die dem *mos geometrico* verpflichtete Argumentation beruht strikt auf dem logischen Prinzip von Grund und Folge und zeichnet sich deshalb durch Gewißheit und Evidenz aus. So heißt es beispielsweise in Descartes’ *Meditationes de prima philosophia* von 1641 über die darin enthaltenen philosophischen Beweise, es verhalte „sich hier wie in der Geometrie“, wo die Beweise „von allen für einleuchtend und gewiß gehalten werden, weil sie nämlich gar nichts enthalten, was nicht für sich betrachtet ganz leicht zu begreifen wäre, und nichts, worin nicht immer das Folgende mit dem Vorhergehenden genau zusammenhinge“. Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, hg. von Lüder Gäbe, Hamburg 1959, 9 (Epistola [7]).

²⁴ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 143.

am Schönen antizipiert,²⁵ bemerkt Winckelmann hierzu abschätzig, es sei in letzterem Falle „nicht die Schönheit, die uns einnimmt, sondern die Wollust“.²⁶ Indes ist damit noch immer kein ‚geometrischer‘ Begriff der Schönheit angegeben, sondern lediglich *ex negativo* bestimmt worden, daß Schönheit nicht mit Wollust vermengt werden dürfe, mithin nicht bloß sinnlich, sondern zugleich intellektuell zu erfahren sei.

Statt allerdings sogleich einen ‚allgemein deutlichen‘ Begriff der Schönheit anzugeben, zieht sich Winckelmann im Folgenden auf einen ‚intuitiven‘ Begriff der Schönheit zurück, der durch die Betrachtung und Nachahmung der griechischen als der wahrhaft schönen Kunst zu gewinnen sei. Er spricht auch von einem ‚verneinende[n] Begriff‘, der die Frage nach den – vom griechischen – ‚verschiedene[n] Begriff[en] des Schönen“ betreffe, die als falsch zu erweisen seien; denn es könne „leichter [...] von der Schönheit gesagt werden, was sie nicht ist, als was sie ist“.²⁷ Diesem verneinenden Begriff liegt als Ausschlußkriterium offenkundig ein intuitiver Begriff zugrunde, der die Orientierung an der griechischen Schönheit präskriptiv nahelegt. Alle Nicht-Griechen könnten nur auf diesem Wege „das sanfte Gefühl der reinen Schönheit“²⁸ erlangen – ohne einen genauen Begriff von der Schönheit hierfür zu benötigen. Beispielhaft verweist Winckelmann auf die Lernpraxis des Schönschreibens: Auch die Kinder, die dies erlernen, würden schließlich nicht abstrakt

mit Gründen von Beschaffenheit der Züge, und des Lichts und Schattens an denselben, worinn die Schönheit der Buchstaben besteht, angeführet, sondern man giebt ihnen die Vorschrift ohne weiteren Unterricht nachzumachen.²⁹

Ebenso wie diese Kinder sollen auch die Adepten der Griechen verfahren: Ohne sich rational mit den Gründen der Schönheit ihrer Werke zu beschäftigen, müssen sie diese einfach nur nachahmen, und schon gelangen sie wie von allein zum richtigen Schönheitsgefühl.

Allerdings begnügt sich Winckelmann nicht mit dieser Pragmatik ästhetischer Erziehung. Vielmehr versucht er im Weiteren, tatsächlich zu einem ‚bejahenden‘, ‚geometrisch‘ evidenten Schönheitsbegriff zu gelangen, indem er die physioästhetische Erscheinung der Griechen mit derjenigen anderer, ‚exotischer‘

²⁵ Vgl. Immanuel Kant, Kritik der Urtheilskraft, Berlin 1913 (Akademie-Ausgabe, Bd. 5), 204 f.; zu Winckelmanns Vorwegnahme des kantischen Schönheitskonzepts vgl. bereits Carl Justi, Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, Zweiter Band: Winckelmann in Italien. Mit Skizzen zur Kunst- und Gelehrten-geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Erste Abtheilung, Leipzig 1872, 122: „Winckelmann berührt hier den Unterschied des Schönen und Angenehmen, indem er dem Schönen das beilegt, was Kant [ein Vierteljahrhundert später] Interesselosigkeit nannte“.

²⁶ Winckelmann, Geschichte der Kunst (wie Anm. 8), 143.

²⁷ Ebd., 142.

²⁸ Ebd., 144.

²⁹ Ebd., 143 f.

Völker vergleicht. Freilich kommt er auch damit aus seiner zirkulären Beweisführung nicht hinaus: Anstatt den wahren Begriff der Schönheit *more geometrico* zu verdeutlichen, präsentiert Winckelmann klimatheoretisch basierte anthropometrische Überlegungen, die darauf hinauslaufen, physische bzw. physiognomische Abweichungen vom vorausgesetzten griechischen Idealtypus als quasi pathologische Deformationen zu erweisen.

II. Ethno-Ästhetischer Relativismus vs. Essentialismus. Klimatheorie und Anthropometrie

Der Streit über die Schönheit betrifft, wie Winckelmann einräumt, nicht nur die Konkurrenz zwischen vergeistigter Kunst und sinnlicher Natur, sondern wird noch grundsätzlicher an den unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Vorstellungen von menschlicher Schönheit bei den verschiedenen Völkern, worauf „die Zweifeler wider die Richtigkeit der Begriffe der Schönheit“ verweisen. Winckelmann zitiert deren Behauptung, daß „die Begriffe des Schönen unter entlegenen Völkern, [...] ihrer verschiedenen Gesichtsbildung zufolge, auch verschieden von den unsrigen seyn“ müssen.³⁰ Diese Zweifler repräsentieren also einen ästhetischen Relativismus bzw. Differentialismus, während Winckelmann selbst einen ästhetischen Absolutismus bzw. Essentialismus vertritt. Behaupten jene, daß es ethnisch-kulturell verschiedene Schönheitsideale gibt, die gleichberechtigt nebeneinander existieren, so argumentiert dieser dagegen für die absolute Wahrheit eines – nämlich des griechisch-europäischen – Schönheitsideals,³¹ angesichts dessen sich alle anderen „Begriffe des Schönen“ als defizitär, ja als unrichtig erweisen. Wie Thomas Franke überzeugend gezeigt hat, schließt Winckelmann dabei bis in Einzelheiten hinein an Buffons Ausführungen im Abschnitt „Variétés de l'Espèce Humaine“ aus der *Histoire Naturelle* (1749–1758) an.³² Buffons Resümee gegen Ende dieses Abschnitts bildet in der Tat die Folie für die folgenden Argumente Winckelmanns, dessen Buffon-Lektüre denn auch durch Exzerpte in seinem handschriftlichen Nachlaß belegt ist.³³ So hebt auch

³⁰ Ebd., 145.

³¹ Markus Winkler, *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen 2009, 58, macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, daß Winckelmanns „ästhetische[r] Eurozentrismus [...] deutliche Spuren der Hellenen-Barbaren-Antithese aufweist, auch wenn Winckelmann es hier vermeidet, den Begriff des Barbarischen zu verwenden“.

³² Vgl. Franke, *Ideale Natur* (wie Anm. 13), 110–116 („Winckelmanns Anwendung von Buffons biologischer Naturgeschichte des Menschen in der *Geschichte der Kunst des Altherthums*“).

³³ Vgl. Winckelmanns handschriftlicher Nachlaß in Paris, Bibliothèque national de France, cabinet des manuscrits, Fonds allemand, vol. 64, fol. 6a–b. Zu Winckelmanns „langen Auszüge[n] aus der *Histoire naturelle* Buffons (1707–1788), die bezeichnenderweise seine naturwis-

schon Buffon den „Einfluß der Witterung“, vor allem die „Wirkungen“ von „große[r] Kälte“ und „übermäßige[r] Hitze“ auf die menschliche Körperbildung hervor und stellt einen direkten Zusammenhang zwischen gemäßigttem Klima und ‚wahrer Schönheit‘ her, die den normativen Maßstab zur Beurteilung aller anderen menschlichen Erscheinungsformen bildet:

Der gemäßigte Himmelsstrich erstreckt sich vom vierzigsten bis zum fünfzigsten Grade. In diesen Gegenden findet man die schönsten und wohlgebildetsten Leute. [...] Hier muß man das Muster nehmen, wornach man alle andere Schattierungen der Farbe und Schönheit beurteilen sollte; denn die beiden äußersten Grade sind von dem Wahren und Schönen gleich weit entfernt. Die gesittetsten Länder in diesem Erdstriche [...] machen den schönsten und am besten gebildeten Teil des menschlichen Geschlechts aus, der sich auf dem ganzen Erdboden befindet.³⁴

Winckelmann reproduziert diese Ansicht Buffons, wie zu sehen sein wird, in allen wesentlichen Punkten, um den ästhetischen Relativismus zu widerlegen, der von der Gleichberechtigung unterschiedlicher Vorstellungen von menschlicher Schönheit ausgeht. Zunächst führt er zwei Beispiele solch divergierender Schönheitsideale an. Zum einen nennt er die abweichenden Ideale einer schönen Hautfarbe bei ‚schwarzen‘ Afrikanern und ‚weißen‘ Europäern: Während „viele Völker die Farbe ihrer Schönen mit Ebenholz [...] vergleichen würden“, vergleichen „wir dieselbe mit Elfenbein“.³⁵ Zum anderen verweist Winckelmann, indem er weiter die virtuelle Argumentation seiner Gegner wiedergibt, auf Vergleiche „der Formen des [menschlichen] Gesichts mit Tieren“ bei jenen fremden Völkern, die dadurch die Schönheit von Gesichtsbildungen auf eine Weise hervorheben wollen, die „uns“ diese Gesichter „ungestalt und häßlich“³⁶ erscheinen lassen. Für den ‚Humanisten‘ Winckelmann kann menschliche Schönheit unmöglich durch Tierähnlichkeit bestimmt sein; die schöne Bildung des Menschen beruhe vielmehr auf dem physischen Durchscheinen des Geistigen als *der* anthropologischen Differenz zum Tier. Die spezifischen „Eigenschaften unseres Geschlechts“ würden durch derartige Ähnlichkeiten mit Tieren verwischt und so die „Harmonie“ sowie die „Einheit und Einfalt“,³⁷ in denen die Schönheit bestehe, gestört werden. Damit antizipiert Winckelmann seinen positiven bzw. bejahenden Begriff der Schönheit, was er durch den nachgeschobenen Zusatz „wie ich unten zeige“ eigens andeutet.

senschaftlichen Hefte eröffnen“, vgl. Décultot, Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften (wie Anm. 4), 126–128, hier 126.

³⁴ Georges-Louis Leclerc de Buffon, Allgemeine Naturgeschichte/Herrn von Buffons allgemeine Naturgeschichte. Eine freye mit einigen Zusätzen vermehrte Übersetzung nach der neuesten französischen Ausgabe von 1769 [übersetzt von Friedrich Heinrich Wilhelm Martini], 7 Bde, Berlin 1771–1774, Bd. 6: Naturgeschichte des Menschen. Zweete Abtheilung, 936.

³⁵ Winckelmann, Geschichte der Kunst (wie Anm. 8), 145.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

Im Folgenden sucht Winckelmann die aufgeführten Gegenargumente der ästhetischen Relativisten, die am schönheitstheoretischen Essentialismus zweifeln, zu widerlegen. Er fängt dabei von hinten an, diskutiert also in einem ersten Schritt die Tierähnlichkeit der „entlegenen Völker“ als Abweichung(en) vom anthropologischen Idealtypus, d.h. als Kennzeichen ihrer Häßlichkeit,³⁸ um sich danach der Frage nach der ästhetischen Bedeutung der Hautfarbe zuzuwenden. Exemplarisch werden zuerst schrägstehende „Augen [...] wie an Katzen“ behandelt, wie sie sich gelegentlich sogar „unter uns [Europäern] finden und an Sinesen und Japanesen sein sollen, wie man an einigen Aegyptischen Köpfen in Profil sieht“.³⁹ Für Winckelmann handelt es sich bei solchen schrägstehenden Augen um die gleichsam pathologische „Abweichung“ von einer Norm, die er anthropometrisch begründen will. Offenbar unternimmt er nun also doch den Versuch, einen ‚geometrischen Begriff‘ menschlicher Schönheit zu entwickeln – allerdings nicht gemäß dem philosophischen Methodenideal einer Beweisführung *more geometrico*, sondern im Sinne einer physiologisch-physiognomischen Geometrie des menschlichen Gesichts. Sie beruht auf der Voraussetzung, daß die „Base [...] des Gesichts [...] das Creutz ist, wodurch dasselbe von dem Wirbel an in die Länge und in die Breite gleich getheilet wird, indem die senkrechte Linie die Nase durchschneidet, die horizontal[e] Linie aber den Augenknochen“.⁴⁰ Die Richtung schrägstehender Augen falle nun von diesem Basiskreuz ab und schneide eine parallel zu jener horizontalen Linie durch den Augenmittelpunkt verlaufende weitere Linie, was die geometrische „Ursache“ ihrer Häßlichkeit sei, „denn wenn unter zwo Linien die eine von der andern ohne Grund abweicht, thut es dem Auge wehe“.⁴¹ Diese fundamentale geometrisch-ästhetische Prämisse, die als ‚Beweisgrund‘ für die Häßlichkeit schrägstehender Augen dienen soll, bleibt freilich ein unbegründetes Postulat.

Als eine weitere Abweichung vom rechten Mittelmaß, die Häßlichkeit erzeuge, führt Winckelmann beispielhaft die „gepletschte Nase der Calmucken, der Sinesen, und anderer entlegenen Völker“ an. Sie wird nun zwar nicht durch

³⁸ Hierzu bemerkt Dimitri Liebsch, *Die Geburt der ästhetischen Bildung aus dem Körper der antiken Plastik. Zur Bildungssemantik im ästhetischen Diskurs zwischen 1750 und 1800*, Hamburg 2001, 64, daß die Vermessung der Körperbildungen der fremden Völker bei Winckelmann „keineswegs den ethnomethodologischen Fremdblick der Aufklärung auf den ‚edlen Wilden‘ teilt, sondern einen handgreiflichen Rassismus pflegt“. Freilich bleibt anzumerken, daß die Denkfigur des ‚edlen Wilden‘ im Vergleich mit dem abwertenden Gegenmodell des ‚tierischen Wilden‘ nicht minder einem „betont ethnozentrischen Kulturbewußtsein“ entspringt (Urs Bitterli, *Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München 2004, 374); es handelt sich eben auch nur um eine europäische Projektion. Vgl. auch das Standardwerk von Karl-Heinz Kohl, *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden*, Frankfurt am Main 1986.

³⁹ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 146.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

eine ‚Störung‘ der Gesichtslinien selbst erklärt, wohl aber ebenfalls durch einen Widerspruch innerhalb der menschlichen Biometrie. So unterbreche die „tief gesenk[t]e“ Nase „die Einheit der Formen, nach welcher der übrige Bau des Körpers gebildet worden“.⁴² Zwar handle es sich bei der „gepletschte[n] Nase“, wie sie sich unter anderem bei Chinesen – die insofern mit doppelter Häßlichkeit (schräge Augen *und* eingesenkte Nase) gestraft wären – als ‚rassenphysiognomisches‘ Merkmal finde, nicht um eine Tierähnlichkeit. Allerdings stelle sie ein zum Tierschädel, bei dem „Stirn und Nase aus einem geraden Knochen“ gebildet sind, komplementäres Extrem dar, das ebenso wie dieser der „Mannigfaltigkeit in unserer Natur“⁴³ widerspreche. Die ausgewogene, menschliche Mitte zwischen diesen beiden Extremen stellt für Winckelmann dagegen „das sogenannte Griechische Profil [als] die vornehmste Eigenschaft einer hohen Schönheit“ dar: „Dieses Profil ist eine fast gerade oder sanft gesenkte Linie, welche die Stirn mit der Nase [...] beschreibt“.⁴⁴ Weshalb diese vertikale Einheit von Stirn und Nase, wie sie an griechischen Statuen zu beobachten ist, für Winckelmann zum Inbegriff der höchsten menschlichen Schönheit wird, liegt auf der Hand: Sie stellt quasi das Gegenteil der horizontalen Einheit von Stirn und Nase beim Tierschädel dar und veranschaulicht so physiognomisch die anthropologische Differenz.

Noch in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, die zwischen 1817 und 1829 gehalten wurden und in denen die klassizistisch-idealistische Kunst- und Schönheitstheorie ‚um 1800‘ ihre letzte große systematische Ausgestaltung erfährt, heißt es unter der Überschrift „Das griechische Profil“ in deutlicher Anknüpfung an Winckelmann und mit Bezug auf die entsprechende Debatte zwischen den Anthropologen Peter Camper⁴⁵ und Johann Friedrich Blumenbach:⁴⁶

Dies Profil liegt in der spezifischen Verbindung der Stirn und Nase; in der fast geraden oder nur sanft gebogenen Linie nämlich, in welcher die Stirn sich zur Nase ohne Unterbrechung fortsetzt, sowie näher in der senkrechten Richtung dieser Linie auf eine zweite hin, welche, wenn man sie von der Nasenwurzel nach dem Kanal des Ohres zieht, mit jener ersten Stirn- und Nasenlinie einen rechten Winkel macht. In solcher Linie stehen Nase und Stirn durchgängig in der idealen schönen Skulptur zueinander, und es fragt sich daher, ob dies eine bloß nationale und künstleri-

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., 177.

⁴⁵ Vgl. Peter Camper, *Über die natürliche Verschiedenheit der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters* [1786/1772/1786]. Übers. von Samuel Thomas Soemmerring, Berlin 1792.

⁴⁶ Vgl. Johann Friedrich Blumenbach, *Über die natürlichen Verschiedenheiten im Menschen-geschlechte*. Nach der dritten Ausgabe und den Erinnerungen des Verfassers übersetzt, und mit einigen Zusätzen und erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Johann Gottfried Gruber, Leipzig 1798 [Lateinischer Erstdruck: *De generis humani varietate nativa liber*, Göttingen 1775], 145–147.

sche Zufälligkeit oder physiologische Notwendigkeit ist. / *Camper*, der holländische bekannte Physiologe, hat besonders diese Linie näher als die Schönheitslinie des Gesichts charakterisiert, indem er in ihr den Hauptunterschied der menschlichen Gesichtsbildung und des tierischen Profils findet und die Modifikationen dieser Linie deshalb auch durch die verschiedenen Menschenrassen verfolgt, worin ihm freilich *Blumenbach* (*De varietate nativa*, § 60) widerspricht. Im allgemeinen aber ist die angedeutete Linie in der Tat eine sehr bezeichnende Unterscheidung des menschlichen und tierischen Aussehens. Bei den Tieren bilden Maul und Nasenknochen zwar auch eine mehr oder weniger gerade Linie, aber das spezifische Hervortreten der tierischen Schnauze, die sich als gleichsam nächste praktische Beziehung zu den Gegenständen nach vorne drängt, bestimmt sich wesentlich durch das Verhältnis zum Schädel, an welchem das Ohr weiter herauf- oder herabgestellt ist, so daß nun die zur Nasenwurzel oder zum Oberkiefer – dahin, wo die Zähne einsitzen – fortgezogene Linie mit dem Schädel, statt wie beim Menschen einen rechten, hier einen spitzen Winkel bildet. Jeder Mensch hat für sich ein allgemeines Gefühl von diesem Unterschiede, der sich allerdings auf bestimmtere Gedanken zurückführen läßt.⁴⁷

Hegel gibt also *Camper* gegen *Blumenbach* Recht, wenn er die durch eine gerade Nase gekennzeichnete Profillinie des menschlichen Gesichts – wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts bereits *Winckelmann* – als „eine sehr bezeichnende Unterscheidung des menschlichen und tierischen Aussehens“ begreift, die deshalb als „Schönheitslinie des [menschlichen] Gesichts“ gelten könne.

Anders als der von Hegel erwähnte *Camper* „verfolgt“ *Winckelmann* in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* zwar nicht „die Modifikationen dieser Linie [...] auch durch die verschiedenen Menschenrassen“, er wendet sich aber – nach den schrägstehenden Augen und der ‚gepletschten‘ Nase gewisser Völker – einer dritten ‚rassenphysiognomischen‘ ‚Abweichung‘ zu: dem ‚aufgeworfene[n] schwülstige[n] Mund‘ der ‚Mohren‘,⁴⁸ der von ihm ebenfalls als häßliche (Fehl-)Bildung gewertet wird. Auch sie wird als eine spezifische Verwischung der anthropologischen Differenz beschrieben, denn es handle sich um eine gleichsam pathologische Entartung, um „ein überflüssiges Gewächs und ein[en] Schwulst“, den „die Mohren mit den Affen in ihrem Lande gemein haben“.⁴⁹ *Winckelmann* reproduziert hier den zu seiner Zeit weitverbreiteten Topos von der Affenähnlichkeit des ‚Negers‘, und zwar anhand der ‚aufgeworfenen Lippen‘ – Kant spricht wiederholt von „Wurstlippen“⁵⁰ –, die „Mohren“ und Affen gemeinsam seien. Interessanterweise widerspricht dieser Auffassung der Anatom und Anthropologe Samuel Thomas Soemmering in seiner 1785 erschienenen Abhandlung *Über die körperliche Verschiedenheit des Negers vom*

⁴⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik II, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael (= G. W. F. H., Werke, Bd. 14), Frankfurt am Main 1990, 383 f.

⁴⁸ *Winckelmann*, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 146.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. Immanuel Kant, *Von den verschiedenen Racen der Menschen*, Berlin 1912 (Akademie-Ausgabe, Bd. 2), 438, sowie I. K., *Vorlesungen über Physische Geographie*, Berlin 1923 (Akademie-Ausgabe, Bd. 9), 312 und 407.

Europäer. Soemmering stellt zwar weder die Affenähnlichkeit der ‚Neger‘ noch die ‚aufgeworfene‘ Form ihrer Lippen in Abrede, sieht aber gerade in letzterer ein anatomisches Unterscheidungsmerkmal zwischen „Mohren“ und Affen, deren Ähnlichkeit sich lediglich auf „Augen und Nase“ beschränke:

Wenn die Mohren durch Augen und Nase den Affen näher zu treten scheinen, so unterscheiden sie sich doch leicht von ihnen durch ihre Lippen, ob sie gleich lang, groß, aufgeworfen, wulstig, dick und mehr blaulich-schwärzlich, als schmutzig rosenfarbig sind; denn die Affenschnauze hat keine Lippen, selbst des Orangs Utangs nicht.⁵¹

Freilich teilen Soemmering und Winckelmann den klimatheoretischen Ansatz. Hält Soemmering nach seiner Aufzählung etlicher anatomischer Eigenschaften der ‚Neger‘ summarisch fest, es handle sich um „Einrichtungen, die das Land und Klima, worinn sie eigentlich zu leben bestimmt sind, verrathen“,⁵² so bemerkt Winckelmann mit Blick auf den „schwülstige[n] Mund“ der „Mohren“, er sei von der „Hitze ihres Clima verursacht, so wie uns die Lippen von Hitze oder von scharfen, salzigen Feuchtigkeiten [...] aufschwellen“. ⁵³ Ein bemerkenswerter Unterschied besteht aber in der jeweiligen (ästhetischen) Wertung der klimatisch bedingten Physiologie bzw. Physiognomie. Denn während Winckelmann gemäß seiner Grundthese, das gemäßigte – griechisch-europäische – Klima bringe in diesem ‚Mittelpunkt der Natur‘ zugleich das idealschöne Mittel-Maß hervor, in den extremen Klimazonen hingegen herrsche das häßliche Über- oder Unter-Maß, betont Soemmering in relativistisch anmutender Urteilsenthaltung lediglich die perfekte Anpassung des ‚Negers‘ an das afrikanische Klima. Bei Winckelmann heißt es entsprechend über die von ihm beschriebenen ‚Abweichungen‘ des äußeren Erscheinungsbildes entlegener Völker:

Solche Bildungen wirket die Natur allgemeiner, je mehr sie sich ihren äußersten Enden nähert und entweder mit der Hitze, oder mit der Kälte streitet, wo sie dort übertriebene und zu frühzeitige, hier aber unreife Gewächse von aller Art hervorbringt.⁵⁴

⁵¹ Samuel Thomas Soemmering, Über die körperliche Verschiedenheit des Negers vom Europäer (1785), hg. von Sigrid Oehler-Klein, in: S. Th. S., Werke, hg. von Jost Benedum und Werner Friedrich Kümmel, Bd. 15: Anthropologie, Stuttgart, Jena, Lübeck, Ulm 1998, 145–251 [Faksimile der Originalschrift], hier 182 [12].

⁵² Ebd.

⁵³ Winckelmann, Geschichte der Kunst (wie Anm. 8), 146. – Vgl. auch Kant, Von den verschiedenen Racen (wie Anm. 50), 438: „Der Wuchs der schwammichten Theile des Körpers mußte in einem heißen und feuchten Klima zunehmen; daher eine dicke Stülpnase und Wurstlippen. [...] Übrigens ist feuchte Wärme dem starken Wuchs der Thiere überhaupt beförderlich, und kurz, es entspringt der Neger, der seinem Klima wohl angemessen, nämlich stark, fleischig, gelenk, aber unter der reichlichen Versorgung seines Mutterlandes faul, weichlich und tändelnd ist“.

⁵⁴ Winckelmann, Geschichte der Kunst (wie Anm. 8), 146 f.

Dagegen schreibt Soemmering gegen Ende seiner genannten Abhandlung:

Ob aber der ursprüngliche Mensch, er mag sich nun von Asien oder sonst wo aus über die Erde verbreitet haben, zum Europäer veredelt, oder zum Neger ausgeartet sey, wage ich nicht zu entscheiden, denn man findet Eigenschaften im Bau des Negern, die ihn für sein Klima zum vollkommensten, vielleicht vollkommnern Geschöpf, als den Europäer, machen.⁵⁵

Vollends deutlich wird die Differenz zwischen Soemmering und Winckelmann anhand der Pflanzenmetaphorik, derer sich beide in diesem Zusammenhang bedienen. Auch wenn Soemmering Winckelmann mit keinem Wort erwähnt, hat es fast den Anschein, als repliziere er auf ihn, wenn er dieselbe botanische Metapher aufgreift, diese aber – auf eine merklich an Rousseaus Lobpreis der unberührten Natur erinnernde Weise⁵⁶ – ins Gegenteil verkehrt. Zunächst wieder Winckelmanns Wortlaut: „Denn eine Blume verwelket in unleidlicher Hitze, und in einem Gewölbe ohne Sonne bleibt sie ohne Farbe; ja die Pflanzen arten aus in einem verschlossenen finstern Orte“.⁵⁷ Man vergleiche damit die Formulierungen Soemmerings:

Wie viele Pflanzen verlieren nicht durch die Kultur das meiste ihrer wesentlichen Vollkommenheit? Die erzwungene scheinbare Pracht und Schönheit der vergänglichen Blüthe, zerstört, verdirbt, oder mindert oft die wichtigere Hauptbestimmung der Blume, die Fortpflanzungskraft, nebst dem Wirkungsvermögen des ganzen Krautes!⁵⁸

Obwohl Soemmering durch sein Pflanzenbeispiel die degenerative Wirkung der Kultur verdeutlichen will, die, laut seiner Pointe, auch die Menschen betreffe – weshalb von einer körperlich-geistigen Überlegenheit des Europäers über den ‚Neger‘ nicht unbedingt die Rede sein könne⁵⁹ –, wohingegen Win-

⁵⁵ Soemmering, Über die körperliche Verschiedenheit (wie Anm. 51), 249 [79].

⁵⁶ Rousseau vergleicht allerdings nicht Pflanzen, sondern Tiere im natürlichen und domestizierten Zustand miteinander: „Die Natur behandelt alle Tiere, die ihrer Sorge überlassen sind, mit einer Vorliebe, die zu zeigen scheint, wie eifersüchtig sie über dieses Recht wacht. Das Pferd, die Katze, der Stier, selbst der Esel haben in den Wäldern zumeist einen höheren Wuchs, und alle haben eine robustere Verfassung, mehr Kraft, Stärke und Mut als in unseren Häusern; sie büßen die Hälfte dieser Vorzüge ein, indem sie domestiziert werden, und man möchte fast sagen, daß all unsere Sorge, diese Tiere gut zu behandeln und zu ernähren, nur zu ihrer Entartung führt“ (Jean-Jacques Rousseau, Diskurs über die Ungleichheit/Discours sur l'inégalité, hg. von Heinrich Meier, Paderborn 52001, 93).

⁵⁷ Winckelmann, Geschichte der Kunst (wie Anm. 8), 147.

⁵⁸ Soemmering, Über die körperliche Verschiedenheit (wie Anm. 51), 249 [79].

⁵⁹ Dementsprechend hält Soemmering fest, daß zwar „allgemein im Durchschnitt die Neger doch in etwas näher ans Affengeschlecht, als die Europäer, grenzen“; gleichwohl „bleiben [sie] aber drum dennoch Menschen, und über jene Klasse wahrer vierfüßiger Thiere gar sehr erhaben“ (ebd., 247 [77]). Und in – vom Durchschnitt abweichenden – Einzelfällen gelte überdies, daß ‚Neger‘ Europäer an körperlicher Schönheit und geistigem Vermögen übertreffen können: „Auch unter den Schwarzen giebt's einige, die den Weissen ihren wahren Brüdern näher treten,

ckelmann ‚nur‘ auf die wohltemperierte Natur Griechenlands abhebt, ist die Gegensätzlichkeit der Positionen doch auffallend: Hier die Behauptung, allein ein gemäßigtes Klima bringe schöne Formen hervor, dort die Vorstellung einer vollkommenen (zweckmäßigen) Anpassung an die klimatischen Bedingungen und der Zweifel an einer ‚Veredelung‘ durch Kultur.

Spricht Soemmering also am Ende seiner Abhandlung *Über die körperliche Verschiedenheit des Negers vom Europäer* erstaunlich neutral von einer in Relation zum Klima stehenden „vollkommensten“ körperlichen Beschaffenheit des ‚schwarzen‘ Afrikaners, so kommt Winckelmann nach seinen exemplarischen Ausführungen über die „Unvollkommenheit“ der Körperbildungen „entlegener Völker“⁶⁰ auf sein eigentliches Beweisziel – die alleinige Richtigkeit des griechisch-europäischen Schönheitsideals – zurück. Allerdings dreht sich seine Argumentation merklich im Kreis; die Behauptung, es handle sich bei den angeführten Körpermerkmalen um ‚Abweichungen‘, kann sich nur wieder auf die Ausgangsthese berufen: „Regelmäßiger aber bildet die Natur, je näher sie nach und nach wie zu ihrem Mittelpunkt geht, unter einem gemäßigten Himmel, wie im ersten Capitel angezeigt worden“.⁶¹ Bei dieser argumentativen Achsendrehung springt allerdings eine neue ‚Einsicht‘ heraus. Denn in umgekehrter Richtung wird aus dieser vermeintlich regelmäßigeren Bildung wiederum die größere Richtigkeit der an ihnen geschulten Schönheitsbegriffe abgeleitet:

Folglich sind unsere und der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von der regelmäßigsten Bildung genommen sind, richtiger, als welche sich Völker bilden können, die, um mich eines Gedankens eines neuern Dichters zu bedienen, von dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb verstellte sind.⁶²

Mit diesem Zitat „eines neuern Dichters“⁶³ dem in der 2. Auflage von 1776 dann noch ein Ausspruch des Euripides zur Seite gestellt wird: „was nicht schön ist, kan nirgends schön seyn“⁶⁴ wird die zirkuläre Beweisführung für den ästhetischen Essentialismus um einen neuen Aspekt erweitert: den der Gottebenbild-

und manche aus ihnen sogar an Verstande, so wie auch schöner Bildung des Körpers übertreffen“ (ebd., 248 [78]).

⁶⁰ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 146.

⁶¹ Ebd., 147.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd., 256. – Franke, *Ideale Natur* (wie Anm. 13), 172, Anm. 85, vermutet mit guten Gründen, es handle sich um eine Anspielung auf Richard Blackmores *The Nature of Man. Poem. In Three Books* (London 1711), in dem es heißt: „These stupid Nations, this degenerate Race, / Can scarce the Being of their Maker trace, / Tho’ Marks of Pow’r Divine shine bright on Nature’s Face“ (A Collection of Poems on Various Subjects. London 1718, 197).

⁶⁴ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 256. – Euripides: Phoen. 814; vgl. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Althertums, Allgemeiner Kommentar*, in: J. J. W. Schriften und Nachlaß, Bd. 4,3, hg. von Adolf H. Borbein u. a., Mainz 2007, 207.

lichkeit des Menschen.⁶⁵ Diese alttestamentarische Vorstellung, die sich zum Beispiel in Gen. 1, 27 findet: „Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn“,⁶⁶ wird wenig später von Winckelmann in einer onto-theologischen Spekulation über die „Ursachen des allgemeinen Schönen“ bzw. die „Quelle des höchsten Schönen“, das „gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit“,⁶⁷ noch einmal aufgegriffen und vertieft. Damit will Winckelmann, nachdem er bisher nur „verneinend von der Schönheit gehandelt“, also gezeigt habe, was bzw. wer nicht schön ist, nun endlich auch einen „bejahende[n] Begriff“⁶⁸ liefern. In einer neuplatonisch-idealistisch getönten Formulierung heißt es an der entsprechenden Stelle:

Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der Menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßter und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur.⁶⁹

Diese Spekulation entspricht völlig der ästhetischen Idealisierungstheorie, die Winckelmann bereits 1755 in den *Gedancken über die Nachahmung* entwickelt, wenn er dort von dem ‚geistigen Urbild‘ der Schönheit spricht, mittels dessen die griechischen Bildkünstler noch über die bloße Nachahmung der schönen (menschlichen) Natur hinausgegangen seien. Insbesondere klingt hier offenkundig das bekannte Diktum aus den *Gedancken* nach, das sinnlich-menschliche und idealisch-göttliche (erhabene) Schönheit unterscheidet und als die beiden – vereinigten – Grundelemente der griechischen Kunstwerke charakterisiert: „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die Idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche“.⁷⁰

Bemerkenswert ist nun, welche Konsequenzen Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst* daraus für die Beurteilung der Körperbildungen und Schönheitsvorstellungen fremder Völker zieht. Die hier von ihm aufgegriffene Vorstellung von der Gottebenbildlichkeit des Menschen wird insofern eingeschränkt, als die angeführten „entlegenen Völker“ in Winckelmanns Augen keinen vollen

⁶⁵ Zu Recht bemerkt Thomas Noll, *Vom Glück des Gelehrten. Versuch über Jacob Burckhardt*, Göttingen 1997, 286, über diese Gedankenführung Winckelmanns: „Eine gültige Norm ließ sich aus dieser Erklärung, die in einem *circulus vitiosus* nur eine weitere Prämisse ins Spiel bringt, kaum ohne Widerspruch gewinnen“.

⁶⁶ Vgl. auch Gen. 5, 1 und Gen. 9, 6.

⁶⁷ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 149.

⁶⁸ Ebd., 148.

⁶⁹ Ebd., 149.

⁷⁰ Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung* (wie Anm. 7), 35.

Anspruch darauf erheben können. Denn sie weichen seines Erachtens nicht nur von dem als physioästhetische Regel fungierenden anthropologischen Idealtypus des Griechen bzw. Europäers ab, sondern auch vom göttlichen Urbild. Sie sind demnach keine vollgültigen „Ebenbilde[r] ihres Schöpfers“ und damit auch – gemäß der aufgerufenen biblischen Anthropologie – gar keine Menschen im eigentlichen Sinn. Diese Völker gelten Winckelmann nicht nur als physiognomisch ‚entstellt‘ – gleichsam als pathologisch deformiert⁷¹ –, sondern überdies als anthropologisch ‚verstellt‘ – gleichsam als dem Schöpfer mißlungene „vernünftige Creatur[en]“. Jedenfalls ist der Grieche bzw. der Europäer für Winckelmann Gott am ähnlichsten.⁷²

III. „das widrige der Farbe“: *Winckelmanns Opto-Ästhetik des „Mohren“*

Winckelmann führt also mehrere, miteinander verklammerte bzw. sich gegenseitig stützende Argumente für die universale Geltung der griechisch-europäischen Schönheitsbegriffe ins Feld: So seien die physiologisch-physiognomischen Merkmale exotischer Völker, die diese für schön halten, als Abweichungen von der griechisch-europäischen Regel zu begreifen (‚Übertreibungen‘, ‚Unterbrechungen‘, ‚Störungen‘), wohingegen allein die Körperbildung der Griechen bzw. Europäer regelmäßig sei, und zwar deshalb, weil sie der ‚gesunden‘ Regel entspricht. Diese Regel aber beruht nach Winckelmann darauf, daß die Natur nur in einem gemäßigten Klima regelmäßige Bildungen hervorbringe, das wohltemperierte Mittel-Maß der Formen erzeuge, in dem die Schönheit bestehe (‚ununterbrochene Harmonie‘, ‚mannigfaltige Einheit‘, ‚gleichförmige Einfachheit‘). Überdies entspreche der ‚exotische‘ Mensch nicht der göttlichen Schöpfungsabsicht der „vernünftige[n] Creatur“. Damit leugnet Winckelmann zwar nicht, daß es bei verschiedenen Völkern unterschiedliche Schönheitsideale gibt, unterscheidet aber strikt richtige und falsche Vorstellungen. Daß sich die Völker darüber, was am Menschen als schön zu gelten hat, nicht einig sind, spreche demzufolge nicht gegen einen objektiven, allgemeingültigen Begriff der Schönheit, sondern zeuge nur vom mangelnden ästhetischen Urteilsvermögen der „entlegenen Völker“, die nicht wissen, was in Wahrheit schön sei.

⁷¹ Vgl. die treffende Beobachtung von Tanja van Hoorn, *Physische Anthropologie und normative Ästhetik. Georg Forsters kritische Rezeption der Klimatheorie in seiner Reise um die Welt*, in: *Georg-Forster-Studien* 8 (2003), 139–161, hier 147: „Nichteuropäische Varietäten [...] erscheinen Winckelmann als kranke, den widrigen Umständen geschuldete Abweichung vom Ideal“.

⁷² Wenn Fink, *Von Winckelmann bis Herder* (wie Anm. 13), 176, feststellt, „daß von Buffon bis Kant und Meiners die weiße Rasse als die schönste, gottebenbildlichste betrachtet wurde“, dann gehört also zweifellos auch – und gerade – Winckelmann in diese Reihe.

Doch Winckelmanns Argumentation ist nicht nur zirkulär, sondern auch widersprüchlich. So behauptet er nach den vorigen Ausführungen plötzlich, die differenten Schönheitsvorstellungen der Völker würden lediglich die sinnliche Empfindung betreffen, nicht aber die verstandesmäßige Erkenntnis, da hinsichtlich „der allgemeinen Form [...] beständig die mehresten und gesittetsten Völker in Europa so wohl, als in Asien und Africa übereingekommen [sind]; daher die Begriffe derselben nicht für willkürlich angenommen zu halten sind“.⁷³ Auch wenn Winckelmann offen läßt, was genau er hier unter „der allgemeinen Form“ versteht, widerspricht diese Aussage über den ästhetischen Konsens der Völker doch *prima facie* dem, was zuvor über die abweichenden Vorstellungen von menschlicher Schönheit ausgeführt wurde.⁷⁴ Freilich schließt er dabei durch den Hinweis auf die „gesittetsten Völker“ *e contrario* die ‚unzivilisierten‘, ‚wilden‘ Völker aus. Offenbar kann sich Winckelmann doch nicht mit dem Gedanken abfinden, daß Menschen, die über ein gewisses Maß an Kultur verfügen, die ästhetische Superiorität des griechischen Idealtypus bestreiten könnten. Denn evident ist: Die „allgemeinen Begriffe“, über die ein solcher Konsens herrsche, wie jetzt auf einmal behauptet wird, bleiben doch die Begriffe der „Harmonie“, der „Einheit und Einfalt [...], als worinn die Schönheit besteht“, und dies sind laut Winckelmann die Kennzeichen der *griechisch-europäischen* Schönheit.

Daß Winckelmann uneingeschränkt an seinem euro- bzw. hellenozentrischen essentialistischen Schönheitskonzept festhält, zeigt auch und gerade seine im weiteren Textverlauf geäußerte – auf den ersten Blick einigermaßen erstaunliche – Annahme, daß unter Umständen sogar ein „Mohr [...] schön heißen“⁷⁶ kann. Eingeleitet wird diese Reflexion durch Winckelmanns Wiederaufgreifen des schon angesprochenen, zunächst jedoch zurückgestellten Sachverhalts, daß „viele Völker die Farbe ihrer Schönen mit Ebenholz [...] vergleichen würden, da wir dieselbe mit Elfenbein vergleichen“.⁷⁷ Auch diese divergierende Vorliebe für eine dunkle oder helle Hautfarbe hatte Winckelmann – wie die dann zuerst diskutierten Gesichtsformen – als möglichen Einwand der ästhetischen Relativisten gegen universalgültige Schönheitsbegriffe angeführt, den es zu entkräften gelte. Die Bedeutung der Hautfarbe wird von ihm nun erst an zwei-

⁷³ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 147.

⁷⁴ Franke: *Ideale Natur* (wie Anm. 13), 114, bemerkt hierzu aufgrund seiner zentralen These der Beeinflussung Winckelmanns durch Buffon: „Die [...] etwas überraschende Sentenz Winckelmanns [...] klärt sich auf, wenn man den Bericht Buffons danebenhält, daß die Rasse der senegalesischen Mohren ähnlich ‚edelgebildet wie die Europäer‘ seien, und ‚ebenso schöne Gesichtsteile, eine ebenso erhabene [Nase] und ebenso dünne Lippen, als die Europäer haben [...]. Sie haben auch eben solche Begriffe wie wir von der Schönheit.“ (Vgl. Herrn von Buffons *allgemeine Naturgeschichte* [wie Anm. 34], 886–889).

⁷⁵ Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie Anm. 8), 145.

⁷⁶ Ebd., 148.

⁷⁷ Ebd., 145.