

MAX KUNZE

«WINCKELMANN – EIN FANATIKER DER ALTEN» (DIDEROT)

Als man in Paris im Sommer 1791 die rote phrygische Mütze als Symbol der Freiheit des Volkes erhob, war dieses Zeichen aus der römischen Geschichte wohl bekannt: Einer der Mörder Caesars trug eine solche Mütze auf der Stange als Zeichen der Freiheit vor dem Tyrannen. In seiner 1766 in Dresden erschienenen *Allegorie, besonders für die Kunst* empfahl Winckelmann deshalb dieses Symbol als «Zeichen der Freyheit»¹. 1786 erschien diese Schrift in Paris in französischer Übersetzung.

Ob diese symbolisch verstandene rote phrygische Mütze und andere antike Symbole und Zeichen auf die winckelmannsche Schrift direkt oder indirekt zurückgehen, bleibt freilich zweifelhaft, da die antike Ikonographie Mütze und Dolche als Zeichen der Caesarmörder ebenso kannte wie Generationen vor Winckelmann sie als Freiheitssymbole bereits benutzten². Fest dürfte dagegen stehen, daß der revolutionäre Grundton seiner Geschichtsanalyse und Kulturutopie eine erstaunliche Wirkung in der Zeit der französischen Aufklärung und Revolution zeitigte. In einem Bericht vor dem Nationalkonvent wird Winckelmanns Kunstgeschichte in einem Zuge mit Miltons *Verlorenem Paradies* und Stewarts politischer Ökonomie genannt, Bücher, die «vor allem in Revolutionszeiten» nicht verlorengehen sollten³, und Varon, der Kandidat für das Konservatoren-

¹ J. J. Winckelmann, *Werke*, hrg. v. J. Eiselein, Donauöschingen 1825, Bd. 9, S. 116.

² Vergleiche dazu ausführlich den Beitrag von George B. Clarke in diesem Band.

³ *Von Brutus zu Marat. Kunst im Nationalkonvent 1789-1795*, hrg. v. K. Scheinfuß, Dresden 1973, S. 188.

kollegium im Louvre wird vor dem Nationalkonvent als derjenige gepriesen, der Winckelmanns *Monumenti antichi inediti* hätte vollendet, wäre er nicht wie andere französische revolutionäre Künstler den Verfolgungen in Rom ausgesetzt gewesen⁴.

Die überlieferten Protokolle der Reden und Dekrete des Nationalkonvents bezeugen, daß Jacques-Louis David, der bedeutendste und einflußreichste Künstler und Kulturpolitiker der französischen Revolution, ausdrücklich Winckelmann als Maßstab und Vorbild nannte; unschwer sieht man, wie eng sich übrigens auch David terminologisch an Winckelmanns Theorien orientierte.

In Frankreich war Winckelmann, der mit Voltaires Werken in der Tasche Rom betrat und der Rousseaus Schriften genau verfolgte, längst kein Unbekannter mehr. Bereits 1756 waren seine *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* ins Französische übersetzt worden, die *Geschichte der Kunst des Altertums* erschien im Revolutionsjahr 1789 bereits in einer vierten französischen Ausgabe und die *Monumenti antichi inediti*, mit neuen Stichen versehen, 1788 und 1808/1810; nicht einzeln erwähnt seien die kleineren Schriften Winckelmanns, die in diesen Jahrzehnten mehrfach ins Französische übertragen wurden⁵. Die Wertschätzung äußerte sich wohl auch in der Tatsache, daß man 1797 neben den antiken Skulpturen der Villa Albani auch den handschriftlichen Nachlaß des «Grand Stendalese» beschlagnahmte und nach Paris verbrachte, wo er bis heute in der Bibliothèque Nationale aufbewahrt wird.

Was Winckelmann so anziehend für die Kunstkritik, die Kunstpropaganda und die Künstler des vorrevolutionären Frankreichs und der Zeit des Nationalkonvents machte, war auch der revolutionäre Grundton seiner Geschichtsphilosophie, die zum ersten Mal aus der Analyse griechischer Geschichte die Erkenntnis zog, daß Freiheit und Kunst eine untrennbare Einheit bilden; sie geht somit weit über die *retour à l'antique*-Bewegung Rousseaus und den frühen Klassizismus Viens hinaus. Am weitesten ist er in der Vorrede zu den *Monumenti* von 1767 gegangen, als er die milieu-materialistischen Theorien von Dubos und Montesquieu, die im Klima die Voraussetzungen für Gesellschafts- und Kunstentwicklung sahen, beiseite schob und als Hauptgrund die «Verfassung und Regierung und die dadurch gebildete Denkungsart» als Voraussetzung für die Blüte der griechischen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts hervorhob. «In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freyheit die vornehmste Ursach des Vorzugs der Kunst. Die Freyheit hat in Griechenland allezeit den Sitz gehabt»⁶, und er ergänzt, daß diese Blüte «nicht weniger der

⁴ Ebd., S. 126.

⁵ Ausführlich dazu M. L. Baeumer, *Winckelmanns Auffassung republikanischer Freiheit und sein Einfluß auf die Kunst der Französischen Revolution*, Stendal 1986 (Beiträge zur internationalen Wirkung Winckelmanns, Teil 4/5, S. 18-34).

⁶ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wien 1776, S. 228.

Achtung der Künstler und dem Gebrauch und der Anwendung der Kunst unter den Griechen zuzuschreiben»⁷ sei. Mit den Begriffen «Gebrauch» und «Anwendung» formulierte Winckelmann die aktive Rolle der Kunst, einer Kunst, die nur von freien Künstlern produziert und von freien, bürgerlichen Rezipienten am Leben gehalten werden kann.

Politische wie individuelle Freiheit⁸ also ist das Resultat der Staatsform, der Demokratie in der griechischen Polis, die aktive Rolle der Kunst beruht in ihrer Öffentlichkeitswirksamkeit, – diese Fragen hat Winckelmann wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen als eine aus der Antike abgeleitete, wirksame Gesellschaftsutopie für die Gegenwart erschlossen: Der Gedanke an die nationale Aufgabe der Kunst, die zu einer «Großheit» erst durch die Bildung einer Nation führe, wurde zu einem wesentlichen Anknüpfungspunkt für die mit der französischen Revolution einsetzenden nationalen Kunstbewegungen.

Öffentlichkeitswirksamkeit als Tagesaufgabe für die Kunst, «Darstellungen der heroischen und tugendhaften Taten überall in den Sektionen, den Volksversammlungen, den Grundschulen und den Departements», so im Jahre II im Nationalkonvent gefordert⁹, war und wurde einer über Jahre aktuelle Forderung und Glaubenssatz der französischen Künstler; sie nahmen sich das Recht, an der Veränderung der Gesellschaft durch ihre Kunst gestaltend teilzunehmen. Noch in der gemäßigten Sprache der Thermidorianer variierte man öffentlich das Winckelmannsche Paradoxon über die Nachahmung der Alten: «Wir werden der schönen Einfachheit der Griechen näherkommen, ohne uns sklavisch in ihre Fußstapfen hinzuschleppen: Denn das beste Mittel, keine Nachahmer zu finden, soll sein, selbst nachzuahmen: man übertrifft kaum jemals das, was man bewundert»¹⁰.

Die Nachahmungsforderung für die Kunst der Alten implizierte bei Winckelmann und dann später in der revolutionären Phase des französischen Klassizismus die Vorstellung, daß aus dem neuen Kunststil sich auch die herrschenden Zustände der Gesellschaft ändern könnten. Die Forderung nach einem neuen Kunststil und nach einer neuen Form wurde so zu einen wesentlichen Grundanliegen für diese Epoche mit ihrem Ruf nach Freiheit, nach bürgerlicher Freiheit. Der Schlüsselbegriff «Freiheit»

⁷ Ebd., S. 222.

⁸ Aus der Fülle der Winckelmann-Literatur zum Freiheitsbegriff seien nur folgende Arbeiten genannt: G. Zinserling, «Freiheit und Nachahmung der Alten. Winckelmanns Formbegriff und die moderne Kunstwissenschaft», in *Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart*, Stendal 1983, S. 333 ff. (Schriften der Winckelmann – Gesellschaft, Bd. VI); M. L. Baeumer (wie Anm. 5); M. Fontius, *Winckelmann und die französische Aufklärung*, Berlin 1968 (Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst, Jg. 1968. Nr. 1); H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt a. M. 1979, S. 102 ff.

⁹ Von *Brutus zu Marat* (wie Anm. 3), S. 74.

¹⁰ Ebd., S. 183.

war zur unlöslichen Klammer zwischen Nachahmungstheorie der Alten und neuzuschaffendem Stil geworden.

Winckelmann schuf in seiner Ästhetik eine Konturenlehre, die aus dem sinnlichen Erleben der griechischen Plastik, der griechischen Architektur – und hier insbesondere aus dem Erleben der Tempel von Paestum – und der Raffaelischen Renaissance erwachsen war, und die für den späteren Klassizismus und die Romantik stilbestimmend wurde. Die Linie und das Lineare wurde entscheidend, weil über das Thema eines Kunstwerks hinaus die neue Form ethische Werte, gesellschaftliche Utopien bis hin zu tagespolitischen Forderungen einschließen konnte¹¹.

Der Theoretiker Winckelmann hatte damit seine Zeitgenossen und Nachfolger ein neues Sehen antiker Plastik und Architektur gelehrt. Nach Winckelmann herrschte aber auch in der Malerei der Antike die leise und stille Ausdruckssprache, die vorbildliche ethische Werte und Haltungen ausdrücken. Dies kennzeichne den Höhepunkt der antiken Malerei, die ihre Motive aus dem Götter- und Heldenleben nahm und deshalb eine «heroische Malerei» war: Beispielhaft interpretierte Winckelmann das herkulanische Gemälde mit Achilleus und Chiron in der *Geschichte der Kunst des Altertums*:

Achilles stehet ruhig und gelassen, aber sein Gesicht giebt viel zu denken: es ist in den Zügen desselben eine vielversprechende Ankündigung des künftigen Helden, und man liest in den Augen, welche mit großer Aufmerksamkeit auf den Chiron gerichtet sind, eine voraus eilende Lernbegierde, um den Lauf seiner jugendlichen Unterweisung zu endigen, und sein ihm kurz gesetztes Ziel der Jahre mit großen Thaten merkwürdig zu machen. Die Süßigkeit und der Reiz der Jugend sind mit Stolz und Empfindlichkeit vermischt¹².

Neben dem Laokoon gab es ein weiteres in der *Geschichte der Kunst des Altertums* erwähntes heroische Bild des «höchsten Leidens und Schmerzes»¹³ in der griechischen Kunst:

Der rasende Ajax des berühmten Malers Timomarches war nicht im Schlachten der Widder vorgestellt, die er für Heerführer der Griechen ansah, sondern nach geschehener That, und da er zu sich selbst kam, und voller Verzweiflung und in äußerster Betrübniß sein Vergehen überdachte. So ist derselbe auf der so genannten trojanischen Tafel im Museo Capitolino und auf verschiedenen geschnittenen Steinen abgebildet¹⁴.

Von den menschlichen Leidenschaften aber, so kommentierte Winckel-

¹¹ Dazu Vf. in J. Raspi Serra, M. Venturi Ferriolo, *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel '700*, Milano 1990, S. 57-75.

¹² Winckelmann (wie Anm. 6), S. 567.

¹³ Winckelmann (wie Anm. 6), S. 326.

¹⁴ Winckelmann (wie Anm. 6), S. 327.

mann, haben die antiken Künstler stets nur «die Funken vor dem Feuer sehen lassen», die Aufwallung einer Leidenschaft stets unterdrückt: «Jeder aber, da er das Schönste in den schönsten Bildungen wählen muß, ist auf einen gewissen Grad des Ausdrucks der Leidenschaften eingeschränkt, die der Bildung nicht nachtheilig werden soll»¹⁵. Der der idealischen Schönheit griechischer Gestalten zugesellte Ausdruck ist für Winckelmann immer nur «Ethos», nie «Pathos», und er beruft sich auf Aristoteles, der in Bezug auf die Rhetorik «Ethos» als moralisches Prestige des Handelnden unterstreicht. Nicht Erregung von Leidenschaften, sondern Schicklichkeit und Sittsamkeit, die «Ruhe und Stille» hervorbringt, sei Aufgabe des Kunstwerkes. Wie Winckelmann hatte auch Lessing, dessen *Laokoon* 1802 in französischer Übersetzung erschien, betont, daß die Griechen jeweils den Moment vor oder nach dem dramatischen Höhepunkt für ihre Darstellung ausgewählt hatten.

Genau diesen Punkt betonte später auch David¹⁶: Sein Gemälde «Leonidas bei den Thermopylen», zwischen 1800 und 1814 entstanden, wählte ein Thema aus der griechischen Geschichte, das uns Herodot überliefert und von dem Spartanerkönig und seinen 300 Kriegern berichtet, die im Kampf gegen die überlegenen Truppen der Perser ihren Heldentod für die Freiheit des Vaterlandes fanden. Sein Gemälde werde – so schrieb David – Leonidas und seine Krieger im Moment der Ruhe und der Hoffnung auf Unsterblichkeit vor dem Kampf zeigen –, wie es die antiken Künstler gemacht hätten. Aber nicht nur in der Fixierung des klassischen Höhepunkts der Handlung ist David den beiden deutschen Theoretikern gefolgt, sondern gleichnishaft ist die Gestalt des Leonidas gemeint und deshalb wie eine antike Skulptur gemalt. Diese «gemalten Skulpturen» in Davids Gemälden, zudem reliefartig beruhigend komponiert, streben die «Simplicité antique» an und ganz im Winckelmännischen Sinn erschließen sie sich aus dem Ausdruck, dem «Ethos». «Das Wort Ausdruck, welches in der Kunst die Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und des Körpers, und der Leidenschaften so wohl als der Handlungen ist...»¹⁷, so beschrieb es Winckelmann.

Aus den Entwurfsskizzen von David zu seinem Gemälde läßt sich übrigens ablesen, daß er das dichte Figurengedränge des frühen Entwurfes bald zugunsten einer deutlicheren Lesbarkeit des Themas änderte: durch eine Verringerung der Figurenzahl, einen klaren Aufbau und eine Konzentration der Komposition. Entgegen den ersten Skizzen änderte er nun die Mittelfigur des Leonidas und legte ihr eine antike Darstellung je-

¹⁵ Winckelmann (wie Anm. 6), S. 325.

¹⁶ Hierzu und zum folgenden: T. W. Gaehtgens, «Jacques-Louis David: Leonidas bei den Thermopylen», in *Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 211 ff.

¹⁷ Winckelmann (wie Anm. 6), S. 316.

nes in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* erwähnten Ajax zugrunde, die Winckelmann wenige Jahre später in seinen *Monumenti antichi inediti* (1767) als Stich publiziert hatte. Die Bildwahl für den Spartanerkönig Leonidas ist also mehr als eine nur ikonographische Übereinstimmung.

Aber auch weitere Figuren des Bildes sind, wie bei David häufig, nach antiken Vorlagen geschaffen und fügen sich in der Suche nach einer dramatischen Situation zu einer repräsentativen Handlung zusammen. Schon in seinem berühmten Frühwerk, dem *Schwur der Horatier*, fiel die Konzentration auf wenige Figuren auf, die wie Hauptakteure im Theater die Bildhandlung verständlich machen. Die heroische Nacktheit des Leonidas und die durchaus griechisch gemeinte plastische Festigkeit und Linearität der Zeichnung entsprachen durchaus auch Winckelmanns Stil- und Formvorstellungen.

Winckelmanns Griechenutopie, seine aus den antiken Quellen geschöpften Vorstellungen von der gesellschaftsverändernden Potenz der Kunst, von Demokratie, Republikanismus und Freiheit verbanden sich eng mit der von ihm wiederentdeckten griechischen Kunst. In Stil und Form war die von ihm als griechisch interpretierte Kunst in Wahrheit eine bereits vom römischen Klassizismus überlagerte. Er entnahm nicht nur sein kunsttheoretisches Vokabular den Schriftstellern römischer Zeit, die sich auf griechische klassizistische Kunsttheorien stützten, sondern fand als Gegenstand seiner Interpretationen fast ausschließlich römische Kopien nach griechischen Meisterwerken oder Neuschöpfungen im römischen Kunstgeschmack aus den Perioden der römischen Klassizismen. Seine Interpretation blieb damit kongruent den interpretierten Werken und war deshalb stimmig. Der römische Klassizismus aber wählte bereits jeweils nur das aus, «was der Veranschaulichung der ethischen Werte am besten diene»¹⁸.

Es ist kein Zufall, daß «Handlungsarmut, klassizistischer Chiffrencharakter und Gedanklichkeit»¹⁹, verbunden mit einer merkwürdigen Offenheit für die Interpretation der Bilder, die römisch-klassizistische Kunst ebenso auszeichnet wie die nun mit Winckelmann einsetzende Kunst des europäischen Klassizismus.

Die Affinität vom europäischen hin zum römischen Klassizismus darf also nicht wundern, auch wenn ihr großer Theoretiker Winckelmann griechische Form und griechischen Stil meinte. Davids Lehrer Joseph Marie Vien, ein Vertrauter und Freund von Caylus und Mengs, hatte nach Vorbildern der gerade entdeckten herkulanischen Gemälde gearbeitet und David selbst war in seinen römischen Jahren (1775-1780) mit den Winckelmannschen Ideen von der Vorbildhaftigkeit antiker Skulpturen und Malereien bekannt geworden. Intensiv hatte er vor Werken der

¹⁸ P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, S. 256.

¹⁹ *Ebd.*, S. 254.

Antike gearbeitet; die erhaltenen Skizzenbücher zeigen, wie er sich um eine plastische Festigkeit und eine lineare Klarheit in den Zeichnungen nach antiken Werken bemühte und deshalb nach römischen Reliefs des augusteischen und trajanischen Klassizismus arbeitete, die ihm wichtigste Orientierungshilfen für seine Stilsuche wurden²⁰. «Die Betrachtung des Einzelnen in der Schönheit muß vornehmlich auf die äußeren Teile der menschlichen Figur gerichtet sein», schrieb Winckelmann 1767 und «Kopf, Hände und Füße sind im Zeichnen das Erste, und [sie] müssen auch im Lehren sein»²¹. Die Konzentration auf den Kontur und die subtile Interpretation des Gesichtspröfils etwa sind der Winckelmannschen Konturenlehre ebenso eigen wie den Kunstwerken nach der Mitte des 18. Jahrhunderts. Dieser «griechische Blick» befähigte Winckelmann, die griechische Herkunft der bisher als etruskisch geltenden Vasen zu vermuten: Es sei die charakteristische «unabgesetzte Linie des Umrisses», die nur griechische Künstler gesetzt haben können. Vergleichbar sei sie nur Raphaels Zeichnungen, der ebenso «mit einem einzigen unabgesetzten Federstrich gezogen» arbeitete. Seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts begann mit Winckelmann die Diskussion um die Herkunft der «etruskischen» Vasen²²: David hat die 1766/67 von Pierre Françoise Hugue D'Hancarville publizierten griechischen Vasen der Sammlung Hamilton, in deren Einleitung Hancarville die Winckelmannschen Argumente und seine Ästhetik fast wörtlich wiederholte, reichlich benutzt, die Stiche nach den Vasenbildern kopiert und sogar Durchpausen angefertigt. David, der drei Jahrzehnte später die sichtbare Schönheit des menschlichen Körpers in den nackten Gestalten des Leonidas-Bildes so exemplarisch verwirklichte, war ja übrigens bei der Bewertung der Konturenlehre in den Revolutionsjahren in offenen Streit mit seinen Schülern geraten, die ihn kritisierten und ihm vorwarfen, er sei auf dem Wege der Erneuerung der Kunst nach dem Vorbild der Antike auf halbem Wege stehengeblieben. Diese Gruppe, die sich les Penseurs oder les Primitifs nannte, sahen in dem reinen linearen Stil, in dem der griechischen Vasenmalerei entlehnten klaren Umriß der Zeichnung ein erstrebenswertes Ziel: Ihr Zauberwort war «primitif», Homer, die griechischen Vasen und der Ossian ihre Götter. Es war die Zeit der großen heidnischen Volksfeste des Konvents und der zwischen 1790 bis 1805 herrschende Stil des «fanatisme de l'art» ein Religionsersatz. Diese politisch gemeinte und sich antireligiös gebärdete, französische Bewegung verband sich nicht im Programm, vielmehr aber in den Stilhaltungen mit anderen in Europa: Flaxmann, seit 1778 in Rom, lieferte seine der griechischen Vasenmalerei entlehnten Blätter als Vorlagen für die Wedgwood-Produktion in England und die

²⁰ R. Zeitler, *Klassizismus und Utopie*, Stockholm 1954, S. 66 f.

²¹ Winckelmann (wie Anm. 6), S. 212.

²² Dazu Vf., in *Die Welt der Etrusker*, Berlin 1988, S. 397.

deutschen Nazarener pflegten als Reaktion auf die Ereignisse der französischen Revolution eine neue Religiosität und Stilrigorosität: zwanglos geht hier der Kult der «edlen Einfalt zur frommen Einfalt» über²³. Franz Pforr, der mit 24 Jahren schon starb, schrieb 1808: «Man wirft den Alten ihre Härte und Bestimmtheit in dem Kontur vor, das ist ein Fehler, den ich sehr wünsche zu besitzen»²⁴. Die Verwertung antiker Formen war auf der Tagesordnung und Stilfragen konnten in diesen Jahrzehnten durchaus zu politischen Tagesfragen werden.

Die politische Dimension des Antikevorbildes war im Europa der französischen Revolution also höchst unterschiedlich: Vor und während der Ereignisse in Frankreich war man bei der Suche nach Leitbildern auf die aus der Geschichte der römischen Republik gestoßen und hatte sie als *exempla virtutis* für die neuen republikanischen Tugenden entlehnt. 1793 heißt es in einer Festrede zur Preisverleihung im Pariser Salon:

Es geht hier nicht um den Sieg des Brutus, sondern um die Personifikation des Heldentums, der ersten unter den gesellschaftlichen Tugenden, also die Tyrannen zu vernichten oder sein Leben im Kampf für die Freiheit einzusetzen [...] Und Du, junger Freund, vergiß nie, daß jeder Mensch mit hartnäckigem Fleiß Bilder für Sklavenaugen malen kann; aber nur ein Mensch der Tugend, nur ein Genie kann die Sprache der freien Menschen sprechen²⁵.

Die vor- und revolutionäre Moralphilosophie der Malerphilosophen in Frankreich fand in der politischen Geschichte der römischen Republik zahlreiche nachzuahmende exempla, die sich außerdem mit den nationalen Traditionen der Gallia Romana verbanden. In Deutschland sah man dies durchaus anders. In der Kunsttheorie wurde die unmittelbar vor der preußischen Katastrophe von 1805 durch Goethe herausgegebene Sammelschrift: *Winckelmann und sein Jahrhundert* zum nationalen Gegenpol. Als Programmschrift der Weimarer Kunstfreunde proklamierte sie noch einmal die Vorbildlichkeit griechischer Kunst und Mythologie und wiederholte Winckelmanns Forderung und Vision der Erneuerung der Kunst durch die Nachahmung des Griechischen. Goethe artikulierte damit eine durchaus politisch gemeinte These, die die Deutschen mit den Griechen gleichsetzte im Angesicht der vordringenden «Römer» des französischen Kaiserreiches. Winckelmanns Botschaft, der der Kunst der Antike eine emanzipatorische Funktion zubilligte und eine auf die Veränderung der Gesellschaft drängende Geschichtsutopie entwarf, ist freilich in Weimar nicht mehr so verstanden worden. Die politische und

²³ E. H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkungen und Wandlungen einer Idee*, Köln 1978, S. 68.

²⁴ Zitiert nach Gombrich, *ebd.*, S. 69.

²⁵ *Von Brutus zu Marat* (wie Anm. 3), S. 70.

gesellschaftliche Sprengkraft des Winckelmannschen Werkes, insbesondere sein geschichtsphilosophisches Denken, ist in Deutschland kaum zur Kenntnis genommen worden oder es wurde, wie es der Göttinger Christian Gottlob Heyne tat, sogar offen dagegen polemisiert. Vielmehr war es der Ästhetiker Winckelmann, den man rezipierte. Den revolutionären Grundton seiner Geschichtsutopie haben nur wenige wie Hölderlin oder Jean Paul aufgegriffen und sublimiert verarbeitet. Im Zentrum der deutschen Klassik in Weimar dagegen begann jene Tendenz, in der die emanzipatorische Funktion der Antike in den Strudel nationalistischer Argumentationen geriet, die sich im 19. Jahrhundert mehrfach wiederholen sollten.



Frankreichs Land zu dem schwebenden Amphitheater der römischen Republik gehörte, als ein Kunstwerk, welches, die sich außerdem mit dem musikalischen Instrumenten des Lichts Kräfte verbunden. In Deutschland sah man dies durch das Werk. In der Kaiserthron wurde die unmittelbar vor der preussischen Kaiserthron von 1843 durch die Kaiserin der zugehörigen Sammlung. Die Programm der Weimarer Kunstvereine profitierte sie auch einmal die Verbilligung griechischer Kunst und Mythologie und wiederholte Wackerbarths Forderung und Vision der Erneuerung der Kunst durch die Nachahmung des Griechischen. Gerade artikulierte damit eine durchaus politisch gemeinte Thèse, die die Deutschen mit den Griechen gleichsetzte im Angesicht der vorragenden Römer des französischen Kaiserreiches. Wackerbarths Bewußt, der der Kunst der Antike eine einflussreiche Funktion beilegte und eine auf die Verankerung von Kunst in der deutschen Lebkulturschritte aufwies, in jählich in Weimar 1843 wurde in der Stadt wieder. Die politische und

F. F. H. Gumbrecht, Kultur und Politik. Aufsätze und Vorträge zur Kunst und Literatur.

— Gumbrecht, F. F. H., S. 10.

— Gumbrecht, F. F. H., S. 10.