

Steffi Röttgen (München)

## Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst

In der neueren Forschung und Diskussion spielt die Auseinandersetzung mit Winckelmanns Gelehrtentum, seinem Geschichtsbild und dessen Voraussetzungen und Wirkung eine entscheidende Rolle. Dabei ist es besonders Peter Szondi und Heinrich Dilly gelungen, die Position Winckelmanns in der deutschen Literatur- und Kunstgeschichte deutlicher zu konturieren als dies bis dahin geschehen war.<sup>1</sup> Auch von archäologischer Seite ist nach einer längeren Besinnungspause erneut die wichtige, wenn auch insgesamt umstrittene Stellung Winckelmanns am Beginn der deutschen Altertumswissenschaft ins Bewußtsein gerückt worden.<sup>2</sup>

Alle diese neueren Arbeiten verdanken ihren fruchtbaren Ansatz dem Umstand, daß der Gegenstand ihrer Beschäftigung vom Odium des Vorkämpfers für ein gelebtes deutsches Griechentum befreit werden konnte, das dem ideologischen und politischen Mißbrauch im 19. und 20. Jahrhundert Tor und Tür geöffnet hatte.<sup>3</sup> Mit Meineckes Auffassung, die Winckelmann als einen Vorbereiter des deutschen Historismus verstand, waren die Grundlagen für eine Betrachtungsweise gelegt, die in ihm hauptsächlich den Historiker sah und die sich in erster Linie um die Analyse und Deutung des Winckelmannschen Geschichtsbildes und dessen Wurzeln und Wirkungen bemühte.<sup>4</sup>

Meinecke hat, so scheint es, als erster darauf hingewiesen, daß die Hinwendung zur Antike bei Winckelmann aus dem Mißvergnügen erwuchs, das er an der eigenen Zeit und ihrer Kunst empfand.<sup>5</sup> Hierin sah er aber zugleich auch die Barriere, die Winckelmann vom Historismus trennt. Die geschichtliche Darstellung der griechischen Kunst diente Winckelmann demnach nur zum Nachweis ihres absoluten normativen Wertes und – so Meinecke – wurde vom Verfasser nicht um der Geschichte und ihrer Erkenntnis willen verfaßt.<sup>6</sup>

Hier, wo auch Herders Kritik an Winckelmann eingesetzt hatte<sup>7</sup>, bestehen auch heute noch die größten Verständnisprobleme. Zur Auflösung des immer wieder konstatierten Widerspruches zwischen seinem normativ-ästhetischen Ansatz und seiner historischen Betrachtungsweise sind verschiedene Wege eingeschlagen worden.<sup>8</sup> Winckelmann wollte, wie der strapazierte erste Satz der Vorrede zu seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* ausdrückt, mit der Geschichte der griechischen Kunst zugleich ein Lehrgebäude liefern.<sup>9</sup> Was aber und wen wollte er lehren?

Dilly vertritt die Ansicht, dieses Anliegen habe sich vor allem in der Betrachtung der Kunstwerke vollzogen, also in der geistigen Aneignung und im sinnlichen Nachvollzug des Wesens der Kunstwerke durch das Auge.<sup>10</sup> Demgegenüber hebt der jüngst erschienene Beitrag zu diesem Thema von Eva Maek-Gerard erneut den gesellschaftsutopischen Aspekt von Winckelmanns »historisierter ästheti-

scher Norm« hervor und sieht in dem von ihm aufgestellten Ideal-Vorbild eine Aufforderung an die Gesellschaft, »die Frage nach der Beziehung zwischen Natur, Kunst und Gesellschaft neu zu stellen«. <sup>11</sup> Beide Interpretationen gehen, im Unterschied zu Meinecke, von der wichtigen Erkenntnis aus, daß mit Winckelmanns geschichtlicher Darstellung der antiken Kunst deren Vergangensein unwiderruflich geworden war und folgern daraus, daß der Vorbildcharakter dieser Kunst nur darin bestünde, eine moralische Funktion zur Aufklärung des Menschen zu erfüllen und daß des weiteren der Bezugsrahmen, dem Winckelmann zuzuordnen sei, die historische Betrachtung und Deutung der Kunst sei. Winckelmann sei demzufolge in erster Linie als Kunsthistoriker und Altertumswissenschaftler zu verstehen. Schon Wilhelm Waetzoldt hatte in Winckelmann den Begründer der Kunstgeschichte als Disziplin gesehen, die sich durch die Beschreibung und das Erklären von Kunstwerken eine Systematik schuf. <sup>12</sup> Daß die *Geschichte der Kunst des Alterthums* tatsächlich eine neue Art der Kunstgeschichtsschreibung begründete und daß Winckelmann – wie Dilly hervorhebt – in Anlehnung an die Systematik der Naturgeschichte eine gesetzmäßige Abfolge der Kunststile nachweisen wollte <sup>13</sup>, ist bekannt und bedarf keiner Erläuterung. Es soll auch nicht in Abrede gestellt werden, daß die Charakterisierung und Definition stilgeschichtlicher Abläufe Winckelmann als echten Kunsthistoriker erweist. Jedoch lautet die in diesem Zusammenhang immer wieder herangezogene Widmung, die Winckelmann seinem Hauptwerk voransetzte, insgesamt: »Diese Geschichte der Kunst weihe ich der Kunst, und der Zeit, und besonders meinem Freunde, Herrn Anton Raphael Mengs. Rom, im Julius 1763.«

Hierin die übliche Widmung eines Buches über die Kunst an den Künstler zu sehen <sup>14</sup>, verbietet sich schon deshalb, weil an einer wichtigen Stelle des Werkes, nämlich im vierten Kapitel über die Griechen nach der Erörterung der Schönheit, ein Satz steht, der wegen seiner allzu dick aufgetragenen Lobrederei eher zum Schaden des Betroffenen wirkte: »Der Inbegriff aller beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den unsterblichen Werken Herrn Anton Raphael Mengs, ersten Hofmalers der Könige von Spanien und Polen, des größten Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphaels erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Nachdem die deutsche Nation stolz sein konnte über einen Mann, der zu unserer Väter Zeiten die Weisen erleuchtet und Samen von allgemeiner Wissenschaft unter allen Völkern ausgestreuet, so fehlte noch an den Ruhme der Deutschen, einen Wiederhersteller der Kunst aus ihrer Mitte aufzuzeigen, und den deutschen Raffael in Rom selbst, dem Sitze der Künste, dafür erkannt und bewundert zu sehen.« <sup>15</sup>

Mengs selbst hat gegenüber dem Bildhauer Falconet dieses übertriebene Lob damit zu rechtfertigen gesucht, daß Winckelmann in seinem freundschaftlichen Enthusiasmus und in seiner Begeisterung für einen Landsmann einfach über das Ziel hinausgeschossen habe und bat darum, man möge dem verstorbenen Freund das nicht übel auslegen. <sup>16</sup> Im gleichen Zusammenhang gibt Mengs übrigens eine

Erklärung für die Widmung des Werkes an die Zeit, die an barocke Allegorien denken läßt und deswegen vielleicht weniger abwegig ist, als es zunächst scheint. Er sagt: »Winckelmann widmete sein Buch der Kunst, der Zeit und mir. Die Zeit allein wird es lehren, ob sein Werk von Nutzen ist...«

Diese nachträglichen Versuche der Rechtfertigung eines Betroffenen entbinden uns nicht davon, nach den Gründen zu fragen, die dazu führten, daß Winckelmann nach Leibniz den Maler Mengs in die Reihe der großen Deutschen stellte und daß er ihm in einem Geschichtsbuch dieses Denkmal setzen wollte.

Mit der Widmung an Mengs erwiderte er zunächst einmal dessen Widmung an ihn, die den 1762 anonym erschienenen *Gedanken über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerey* vorangestellt war. Dies allein rechtfertigt jedoch kaum die Lobeshymne, gewiß auch nicht der *Parnaß* in der Villa Albani in Rom, den der Maler 1761 unter Winckelmanns großem Beifall vollendet hatte.<sup>17</sup> Nimmt man die Metapher des Phönix, derer sich Winckelmann hier bedient, in ihrem genauen Sinne, so bedeutet sie, wie der Text selbst ja auch ausführt, Wiedererweckung, Auferstehung. Sie beinhaltet auch die Vorstellung von der ewig möglichen Erneuerung, also auch in Vergangenheit und Zukunft.<sup>18</sup> Warum wird dann aber das Bild vom Phönix nicht auf die Antike bezogen, von der das Werk doch handelt, sondern auf Raffael? Überhaupt fällt auf, wie Winckelmann in die *Geschichte der Kunst* immer wieder Vergleiche mit neueren Künstlern einflacht und daß er mehrfach allgemeine Regeln für den Künstler formuliert.

Im weiteren Sinne ist die Widmung an Mengs die an einen lebenden Künstler, so daß sich als Bezugsfeld des Buches der Komplex Kunst, Zeit, Künstler ergibt. Welche Bedeutung hatte der Künstler Mengs für Winckelmann – dies ist die Frage, die sich hieraus ergibt. Immer wieder wird dazu das Urteil Goethes angeführt, das sich in den Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns findet: »Aber Winckelmann hätte lange Zeit in den weiten Kreisen altertümlicher Überbleibsel nach den wertesten... Gegenständen umhergetastet, hätte das Glück ihn nicht zugleich mit Mengs zusammengebracht. Dieser... machte seinen Freund sogleich mit dem vorzüglichsten bekannt, was unserer Aufmerksamkeit wert ist. Hier lernte dieser die Schönheit der Formen und ihrer Behandlung kennen und sah sich sogleich angereget, eine Schrift vom Geschmack der griechischen Künstler zu unternehmen.«<sup>19</sup>

Justi interpretierte diese Äußerungen in einem eher vordergründigen Sinne, daß nämlich dem Künstler die Rolle des Kenners und »Zergliederers« in der Betrachtung der antiken Kunstwerke zugefallen wäre. Aus ihrem Gedankenaustausch wäre der Maler als der dozierende Lehrer hervorgegangen, der sich auf abstrakte metaphysische Begriffe versteifte, ohne sie zu verstehen, während sich der Gelehrte in seinem Umgang vom Schulstaub gereinigt hätte.<sup>20</sup> Den Nachweis für diesen Sachverhalt glaubte Justi in dem Florentiner Manuskript mit der Beschreibung der Statuen des Belvederehofes gefunden zu haben, auf das noch zurückzukommen sein wird.<sup>21</sup>

Goethe spricht aber nicht nur von dieser antiquarischen Seite, sondern betont, daß der Maler dem Gelehrten die Schönheit der Formen erklärte, d. h. also, daß er

ihm anschauliche Begriffe von der Kunstschönheit und davon, wie sie zustande kommt, vermittelte.<sup>22</sup> Einen ähnlichen Tenor weist Daniel Lipperts Äußerung über Winckelmanns Verhältnis zu Oeser während seiner Dresdner Jahre auf.<sup>23</sup> Daß hiermit der Kern der Frage getroffen ist, von welcher Art Winckelmanns Beziehung zu beiden Künstlern war, zeigt sich an einem Brief, den Mengs am 1. September 1756 an den Kupferstecher Wille in Paris schrieb, wobei Winckelmann für ihn den Sekretär spielte. Man kann davon ausgehen, daß der folgende Passus ein recht zuverlässiges, da von beiden autorisiertes Zeugnis über ihr geistiges Verhältnis darstellt. Mengs schreibt: »Io ho il contento di godere della di lui amicizia; e passiamo insieme piacevolmente molte ore. Egli mi nudrisce del suo sapere; e quando è stanco, principio io a ragionargli dell'arte, delle bellezze delicate, dei sublimi pensieri, e del sapere fondato degli antichi maestri: il che gli è di tanta sodisfazione, quanto lo è a me il sentir lui.«<sup>24</sup>

Schon Herder stellte die Frage danach, »was es eigentlich war, das Winckelmanns Neigung und Schwärmerei für das Alterthum nun eigentlich für ein Lebenlang auf die Künste desselben fixierte.«<sup>25</sup> Indem er vermutete, daß Oeser darauf die richtige Antwort geben könnte, deutete er an, daß er in Winckelmanns Verhältnis zum ausübenden Künstler den Schlüssel zum Verständnis dieser Fixierung sah.

Auch wenn sich keine gesicherten künstlerischen Arbeiten von Winckelmanns Hand erhalten haben<sup>26</sup>, kann nicht daran gezweifelt werden, daß die innere Berufung zur Kunst, von der er in der *Geschichte der Kunst* sagt, daß er sie seit frühester Jugend in sich verspürt habe, tatsächlich vorhanden war. Er sah sich anfangs als einen von den Widrigkeiten des persönlichen Schicksals verhinderten Künstler und glaubte ernsthaft, »daß Gott einen Künstler, ja einen großen Künstler« habe aus ihm machen wollen.<sup>27</sup>

Der vertraute persönliche Umgang mit Künstlern, über den er sich seit seiner Bekanntschaft mit Oeser immer wieder beglückt äußerte, kompensierte ihn für diesen Mangel.<sup>28</sup> Es ist nicht abwegig anzunehmen, daß die Sehnsucht nach einer solchen ihm verwehrt gebliebenen Existenzmöglichkeit mit zur Ausbildung des intensiven Kunsterlebnisses beigetragen hat. Aufschlußreich sind die Schwierigkeiten, die Winckelmann in Dresden noch bei der Betrachtung von Kunstwerken hatte. Es gelang ihm angeblich nicht, sich die Schönheit von Raffaels Sixtinischer Madonna zu erklären. Erst Oeser habe sie ihm klarmachen können und aus der Unterredung sei dann die Idee zu den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* entstanden.<sup>29</sup> Die Parallele zu der Aufgabe, die Mengs später bei Winckelmann zufiel, weist auf den wahren Kern dieses Berichtes hin. Die Betrachtung der Kunstwerke war nach Winckelmanns eigenem Zeugnis während des ganzen ersten Jahres in Rom sein Hauptinteresse.<sup>30</sup> Das Problem, das er dabei zu lösen hatte, war die begriffliche und sprachliche Bewältigung dessen, was er an einem Kunstwerk als schön empfand. Die Gegenüberstellung des Fragments der Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Gallerie mit dem freien und unpedantischen Stil der *Gedanken* macht dies deutlich. Ähnlich sind die Unterschiede zwischen der in Sprache und Beobachtung pedanti-

schen Florentiner Fassung und den gedruckten Versionen der Beschreibung der Statuen im Belvedere-Hof zu bewerten.<sup>31</sup>

Vor der Sixtinischen Madonna stellte sich Winckelmann also zum erstenmal die Frage nach dem Wesen der Schönheit eines bestimmten Kunstwerkes. Das war ein neuer Gesichtspunkt. Bis dahin war die Auseinandersetzung mit der Schönheit entweder ein Gegenstand der Philosophie bzw. der Ästhetik gewesen oder sie beschäftigte den Künstler als praktisch zu lösende Aufgabe, d. h. als zu schaffende oder zu erreichende Norm. Nun wünscht sich ein Betrachter – Winckelmann war zu dieser Zeit nichts anderes – mit dem Kunstwerk einen Umgang wie mit einem Freund.<sup>32</sup> Vom Künstler zunächst erwartete Winckelmann die Anleitung zum Vertrautwerden mit der Kunst. Im *Sendschreiben* spricht er aber auch die Hoffnung aus, daß die Künstler doch selbst zur Feder greifen mögen, um denen die Geheimnisse der Kunst zu entdecken, die sie zu nützen verstünden.<sup>33</sup> In Mengs fand Winckelmann nun einen Gleichgesinnten, in den er einen großen Teil seiner Erwartungen hineinprojizieren konnte. Dem Maler war die Gefühlsgrundlage der Kunstbetrachtung nicht fremd, und er konnte seine Begeisterung an den Kunstwerken mit Enthusiasmus seinen Zuhörern, vor allem seinen Schülern mitteilen.<sup>34</sup> Herder hat als erster erkannt, daß Winckelmann alles schon in sich trug, was er in Rom sehen wollte und sollte und er bemerkte auch, daß in den *Gedanken über die Nachahmung* alles das schon enthalten ist, was sich dann in den späteren Schriften entfaltete.<sup>35</sup> Es ist dennoch nicht einfach, den Zusammenhang zwischen dem Manifestcharakter der *Gedanken* und dem gelehrten Geschichtswerk zu erkennen. Jedoch kann die durch Briefe gut belegte Entstehungsgeschichte des letzteren, die außerordentlich eng mit Mengs zusammenhängt, hier etwas zur Klärung beitragen.

Kaum in Rom angekommen, entwickelte Winckelmann den Plan zu einem Werk über den Geschmack der griechischen Künstler und teilte mit, daß er sich dabei der Einsicht des Herrn Mengs bedienen werde und schon viel zusammen mit ihm entworfen habe. Schon hier spricht er von einem »System«.<sup>36</sup> Wenig später hat er den Anfang zu einer kleineren Publikation gemacht, die der größeren vorangehen sollte. Es handelt sich dabei um die Beschreibung der Statuen des Belvederehofes, eine Schrift, zu deren Abfassung ihn Mengs angespornt hatte, bei deren Ausarbeitung er ihm aber »die Saiten so hoch spannte«, daß Winckelmann nicht wußte, ob er ihm genügen könne.<sup>37</sup> Worauf sich dieses »Anspannen der Saiten« möglicherweise bezog, erläutert der veröffentlichte Teil der Beschreibung, der dem *Torso* gewidmet ist. Winckelmann hatte die Beschreibung in zwei Teile getrennt; der eine war auf das Ideal bezüglich, der andere im engeren Sinne auf die Kunst, dieser wurde in der Erstpublikation in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste* weggelassen.<sup>38</sup> Eine ähnliche Unterteilung beabsichtigte Winckelmann in der *Geschichte der Kunst*. Als Lehrgebäude wollte er besonders den ersten Teil verstanden wissen, wo er im Kernstück, dem vierten Kapitel, zunächst die Ursachen für die Vorbildlichkeit der griechischen Kunst darlegt, dann vom Wesentlichen der Kunst handelt – hier geht es hauptsächlich um die Schönheit als Endzweck und Mittelpunkt der Kunst –, anschließend die vier Stile und die Abfolge der

vier Epochen ausführt und dann von den technischen und materiellen Gegebenheiten der griechischen Skulptur handelt. Er schließt mit einer Abhandlung von der Malerei der Griechen, die mit einem Exkurs über die antiken Maltechniken endet. Gerade hier wollte er »Lehren zum Ausüben« geben.<sup>39</sup> Es läßt sich anhand der Briefe verfolgen, daß das ursprüngliche gemeinsame Projekt mehrere Phasen durchlief, in deren Abfolge es sich veränderte und aufteilte, daß aber die Ausgangsideen erhalten blieben. Sie gingen in das genannte vierte Kapitel – das eigentliche Herzstück des Werkes – ein. Kurz nachdem Winckelmann zum erstenmal über sein neues Projekt berichtet<sup>40</sup>, zeichnete sich eine Möglichkeit ab, die inzwischen verschleppte Beschreibung der Belvedere-Statuen, die von anderen kleineren Projekten ihrerseits in den Hintergrund gedrängt worden war, zur Veröffentlichung zu bringen. Am 1. September 1756 schreibt Winckelmann den schon einmal erwähnten Brief für Mengs an den Kupferstecher Wille. Der Brief ist die Antwort auf eine Nachricht, die Wille kurz zuvor beiden Männern übermittelt hatte. Die Kaiserlich-Franciscische Akademie in Augsburg<sup>41</sup> versuchte über Wille, Winckelmann und wohl auch Mengs als Mitarbeiter der von ihr geplanten Kunstzeitschrift zu gewinnen. Winckelmann hatte zunächst kein sonderliches Interesse gezeigt<sup>42</sup>, nun aber bitten beide gemeinsam um nähere Auskünfte zu den Absichten der Akademie, bieten ihre Mitarbeit für den Fall der Ernsthaftigkeit dieser Institution an und üben gleichzeitig Kritik an dem Inhalt des zugesandten Exemplars der Vorgängerzeitschrift. Mengs kritisiert den Abdruck einer unwichtigen Künstlerbiographie und fährt dann fort: »Meiner Meinung nach wäre es besser, das Blatt mit neuen Geschichten der Kunst anzufüllen, oder in Ermangelung solcher, mit etwas, das zum allgemeinen Unterricht geeignet ist, wie z. B. Beschreibungen der wichtigsten Vorbilder in der Kunst, also von Gemälden und Statuen der größten Meister, in denen man über die genauen Regeln und Ursachen ihrer Schönheit handelt.« Die Kritik an den Künstlerviten hat Winckelmann in die *Geschichte der Kunst* übernommen<sup>43</sup>; als Alternative wird eine Geschichte der Kunst vorgeschlagen, die aber, da noch nicht vorhanden – auch hier denkt man an die Vorrede des späteren Werkes –, vorläufig durch belehrende Beschreibungen kompensiert werden könne. Damit steht das Konzept der *Geschichte der Kunst* zum erstenmal klar vor Augen. Daß mit dem Abdruck von Kunstbeschreibungen die Beschreibungen der Belvedere-Statuen gemeint waren, geht aus Winckelmanns nächstem Brief an Wille hervor. In der Tat arbeitet er im September 1756 wieder intensiv an der Beschreibung und spricht nun sogar von einem dreiteiligen Aufbau: idealisch-poetisch, eigentliche Beschreibung und gelehrte Abhandlung.<sup>44</sup> Am 28. November 1756 richtet Winckelmann dann ein offizielles Schreiben an den Direktor der Kaiserlich-Franciscischen Akademie in Augsburg, Johann Daniel Herz, mit dem er für seine Aufnahme in diese Akademie dankt<sup>45</sup> und in dem er ein Programm unterbreitet, das einerseits auf die in den *Gedancken* dargelegten Ideen zurückgreift, andererseits aber konkrete Vorstellungen über den Weg der Kunst in Deutschland vorträgt. Nach einer Einleitung über den erhofften patriotischen Nutzen der Akademie fährt Winckelmann fort: »Sie haben alle schöne Gelegenheit und das Schicksal ist Ihnen günstig gewogen, eine solche Stiftung in einer freien Stadt,

welcher aller Deutschen gemeinsames Vaterland ist, zu errichten. Ich könnte also das Vergnügen haben, einen Tag Augspurg eben so blühend in den Künsten zu sehen, in Deutschland, wie sich vor Alters ein Athen in Griechenland hervor gethan . . .«

Das Bild vom deutschen Athen hatte Winckelmann auch schon in den *Gedancken* beschworen, damals allerdings auf Dresden bezogen: »Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet; glücklich ist, wer sie findet und schmecket. Die Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler.«<sup>46</sup>

Was ihn damals zu dieser Euphorie verleitet hatte, war der Dresdner Kunstbesitz, sowohl an antiken Statuen als auch an Gemälden. Was diese Hoffnung zerstört hatte, und was gleichzeitig auch den Blick von Augustus auf Augusta gelenkt hatte, war der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges Ende August 1756. Winckelmann war nicht nur tief betroffen von dieser Nachricht, weil seine Existenzgrundlage in Frage gestellt war, sondern er litt auch offensichtlich unter der Vorstellung, das deutsche Athen vom deutschen Sparta besiegt und zerstört zu sehen.<sup>47</sup> Dies machte ihm den Gedanken an ein freies reichsstädtisches deutsches Athen um so verlockender. Um die ganze Bedeutung und Tragweite dieser Wunschvorstellung zu ermessen, muß man sich vergegenwärtigen, daß Augspurg ja die Produktionsstätte jenes verderbten Kunstgeschmackes war, der schon vor Winckelmann von Reiffenstein, der nun mit der Neuherausgabe der Akademiezeitschrift beauftragt war, heftig kritisiert worden war.<sup>48</sup> Um so mehr mußte Winckelmann die Aussicht beflügeln, gerade dort eine Anstalt zur Blüte zu bringen, die aus diesem Tiefstand zu einer deutschen Kunstblüte führen könnte. Auch seine Idee der Zusammengehörigkeit von politischer Freiheit und künstlerischer Blüte, die schon in den *Gedancken über die Nachahmung* ausgesprochen worden war und die wie ein roter Faden sein pädagogisches Werk durchzieht, konnte sich hier entfalten: » . . . daß die Künste in unserem wehrten Vaterlande ihr Haupt erheben möchten, und daß sie sich aus dem Orte, wo sie Freyheit und Ruhe genießen könnten, wie aus Athen in alle Gegenden ausbreiteten . . .«<sup>49</sup> Als freie Reichsstadt war Augspurg nicht nur Vaterland aller Deutschen, sondern es litt auch nicht unter dem Joch der Fürstenherrschaft, die Winckelmann wiederholt als eine der Hauptursachen des Tiefstandes der Künste und Wissenschaften in Deutschland bezeichnete.<sup>50</sup>

Schon im Januar 1757 scheint er jedoch kaum mehr an die Seriosität des Augsburger Unternehmens geglaubt zu haben. Dennoch erklärte er sich noch dazu bereit, etwas in der Zeitschrift zu veröffentlichen, wenn man den gegebenen guten Rat annehme.<sup>51</sup> Dies trat nicht ein. Zwar wurde der Brief an Herz in der Augsburger Kunstzeitschrift abgedruckt<sup>52</sup>, aber man hört nichts mehr davon, daß die Beschreibungen oder ein anderes Werk in Augspurg verlegt werden sollten. Erst im Mai 1758, als der *Versuch einer Geschichte der Kunst* – vermutlich das spätere vierte Kapitel der *Geschichte der Kunst* – nach fast eineinhalbjähriger Arbeit nahezu vollendet ist, erwähnt Winckelmann, daß man ihm aus Augspurg den Druck der Schrift angeboten habe, lehnt aber ab. Man sei zwar auch in Leipzig in Sachen der

Kunst sehr blind, »in Augsburg aber und in der Schweiz habe ich mir noch weniger zu erwarten«. <sup>53</sup>

Winckelmanns somit eigentlich ergebnislose Beziehungen zu Augsburg könnten als belanglos abgetan werden, hätte er nicht in dem Schreiben an Herz ein Programm niedergelegt, das unmittelbar an den Manifestscharakter der *Gedancken* anknüpft und die dort ausgesprochenen Utopien einer Erneuerung der Kunst aus der Nachahmung der Antike in einem ganz konkreten Sinne auf die deutsche Kunst bezöge. Dies wirft wiederum Licht auf seine eigentlichen Absichten bei der Abfassung der Beschreibungen und des *Versuches einer Geschichte der Kunst*, also der beiden Schriften, die dann schließlich in die *Geschichte der Kunst des Alterthums* eingingen. <sup>54</sup>

Die deutsche Kunstblüte erhoffte sich Winckelmann davon, daß man in die Fußstapfen der großen Meister trete: »Wir haben keine Spuren als die schönen Meisterstücke, welche sie uns in der Bildhauerey gelaßen; denselben sollte man mit Aemsigkeit nachfolgen, dadurch könnten wir hoffen, uns gegen andere Völker einmahl zu erheben, welche heut zu Tage uns als schwächere Menschen achten, da doch ihnen kein Vortheil als die vielfältige Gelegenheit diesen Vorzug gibt.«

Es fällt hier ebenso wie in den *Gedancken* auf, daß die Vorstellung von einer deutschen Kunstblüte in die Zukunft projiziert wird. Dies zeigt sich an der häufigen Verwendung des Futurums, besonders in der Dresdner Schrift. Die Einbeziehung der Zukunft als einer Dimension, die für die Kunstentwicklung von Bedeutung ist, ist die zwangsläufige Ergänzung zu dem Bewußtsein von der unwiederbringlichen Vergangenheit der Antike. Bisher ist diese Zukunftsvorstellung Winckelmanns meistens im Sinne einer letztlich utopischen gesellschaftlichen Verbesserung verstanden worden, wie anfangs dargelegt wurde. <sup>55</sup>

Einige von Winckelmanns Äußerungen bekommen aber eine direktere Bezugsebene, wenn man diese Zukunftsvorstellung in einem konkreten, auf die nationale deutsche Kunst gerichteten Sinne versteht, wie dies durch den Brief an Herz nahegelegt wird, wo es in direktem Anschluß an die eben zitierte Passage weiter heißt: »Was hatte Welschland uns vorzuwerfen, bis es die Kunst gleichsam wie einen Schatz aus der Erde grub? Wer hätte den Geist des Michael Angelo so erheben können, wenn ihn diese Schätze nicht gleichsam angeblasen und angezündet hätten? Wer war Raphael, ehe er die Antiquen Statuen gesehen und denen nachgefolget? Alle vorgehende Meister waren unseren Deutschen nicht überlegen. Das Wissen Albrecht Dürers hat sich bey keinem italienischen Meister gefunden. Also hatten sie nur den guten Geschmack, welchen sie aus den alten Werken erlermet, zum Vortheil und zum Vorzug. Warum sollte ich denn verzweifeln, daß unser liebes Vaterland nicht auch einmahl den Geschmack besitzen möchte, wenn uns der Umgang mit diesen herrlichen Stücken eben so gemein gemacht würde; wenn wir von der Geburt an, sogleich zu solchen Werken geführt, und gleichsam mit der ersten Milch uns die hohen Schönheiten derselben entdeckt und dadurch unser Geist nur das Schöne zu fühlen bereit würde.«

Diesem Bild einer möglichen Zukunft der deutschen Kunst liegt logischerweise

das Bewußtsein ihres aktuellen Tiefstandes zugrunde, was Winckelmann auch mehrfach betont.

Die Zyklusvorstellung, an die er seine geschichtliche Darstellung der griechischen Kunst bindet, wollte er, wie bekannt, auch auf die neuere Kunst angewendet sehen. Raffael und Michelangelo – die er als stellvertretend für Malerei und Skulptur versteht – gehören für ihn in die Periode des hohen oder auch großen und eckigen Stils.<sup>56</sup> Damit aber fällt nach Winckelmann der schöne Stil in der neueren italienischen Kunst – abgesehen vielleicht von Guido Reni – nahezu aus, und nach einem völligen Verfall kommt dann der Stil der Nachahmer, den er von den Carracci bis zu Carlo Maratta rechnet.<sup>57</sup> Nach der von ihm angenommenen Gesetzmäßigkeit muß nach dem Stil der Nachahmer der Zyklus von neuem beginnen. Hier liegt nun sein spekulativer Ansatz begründet. Der auf Macchiavelli basierenden Vorstellung Vicos folgend<sup>58</sup>, daß die Führungsrolle unter den Völkern im Laufe der Geschichte wandre, hielt Winckelmann nun den Augenblick für gekommen, daß der neue Zyklus Deutschland zum Schauplatz haben sollte. Der Brief an Herz macht deutlich, daß er dies ganz wörtlich verstand. Er treibt die Parallelisierung so weit, daß er das Bekanntwerden der antiken Kunst zu Beginn der Renaissance in Italien für Deutschland nachzuvollziehen gedenkt. Hier liegt auch der pädagogische Nutzen der Beschreibungen und vor allem der Sinn der Unterteilung dieser Beschreibungen in einen idealen, künstlerischen und gelehrten Teil. Der ideale Teil war der wichtigste, denn von ihm erwartete Winckelmann – gleichsam als Ersatz für die Originale – den zündenden Funken, das, was er das »Angeblasen-« oder »Angezündetwerden« nennt.<sup>59</sup>

Den Prozeß der Gewinnung des guten Geschmacks stellt er sich als langwierig und mühsam vor. An seinen Erfolg glaubt er nur, wenn er in einem noch bildungsfähigen jugendlichen Alter begonnen würde. Aus seiner Kenntnis der langsamen Kunstentwicklung bei den Griechen zieht Winckelmann nun den ebenso banalen wie überraschenden Schluß, daß dieser Prozeß unter Zuhilfenahme der gezielten Nachahmung der Antike komprimierbar und abkürzbar sei. Er greift hier auf die gleiche Vorstellung zurück, die in den *Gedancken* in der Formulierung erscheint, daß die Nachahmung der Alten lehren könnte, *geschwinder* klug zu werden.<sup>60</sup> In völliger Verfälschung der wirklichen Entwicklung der Renaissance in Italien, die er bei Vasari hätte nachlesen können<sup>61</sup>, sieht Winckelmann in Raffael und in Michelangelo den Beweis für seine These, daß eine solche Abkürzung des Weges zur Kunstblüte möglich wäre. Denn auch ihnen hatte die nach Rom verpflanzte griechische Kunst den Weg abgekürzt. Sie werden auch als die Garanten dafür genommen, daß die Verpflanzung der Kunst in ein anderes Land gleichsam gesetzmäßig sei und auch dafür, daß ein plötzliches unvorbereitetes Auftauchen aus dem Nichts oder aus dem Dunkel möglich wäre.<sup>62</sup>

Hier gewinnt das Bild des Phönix, das Winckelmann in der *Geschichte der Kunst* auf Mengs anwendet, seine Sinnfälligkeit. Drei Gesichtspunkte sind dabei entscheidend: 1. daß diese Lobrede an der Stelle erscheint, wo von der Schönheit der griechischen Kunst gehandelt wird, d. h. wo diese erklärt und beschrieben wird; 2. daß sich das phönixhafte Aufsteigen des deutschen Raffael aus der Asche des er-

sten in Rom vollzieht; 3. daß die Gewißheit über die künftige Rolle Deutschlands zur Wiederherstellung der Kunst von der Neuerrolle abgeleitet wird, die Leibniz für die Wissenschaften und die Philosophie gehabt hatte.

In dem phönixhaften Aufstieg sieht Winckelmann offensichtlich auch ein Mittel, um den langwierigen Prozeß, der zur Kunstblüte führt, abzukürzen. Da seiner Ansicht nach die Stufe des schönen Stils in der italienischen Wiedergeburt ausgefallen war, meinte er offenbar, daß es Mengs gelungen wäre, die ausgebliebene dritte Stilstufe gleich – jedenfalls als individuelle Einzelleistung – zu erreichen. Anders läßt sich die in der *Geschichte der Kunst* eingestreute Bemerkung kaum verstehen, daß sich der Inbegriff aller in der griechischen Kunst gefundenen Schönheiten in den unsterblichen Werken des Anton Raphael Mengs finde. Da sich dieser Aufstieg in Rom vollzogen hat, müsse nun aber das, was in Rom an antiker griechischer Kunst vorhanden sei, durch Beschreibungen und durch Gipsabgüsse auch den Künstlern nahegebracht werden, die Rom nicht oder nicht genug kannten. Aus dieser hier etwas zusammengezogenen gedanklichen Konstruktion heraus läßt sich der in Winckelmanns Briefen und Schriften immer wiederkehrende Topos von Rom als der Lehrmeisterin erklären, gleichzeitig aber auch seine Schlüsselrolle als sprachlicher Vermittler dessen, was Rom als Lehrmeisterin zu bieten hatte.<sup>63</sup> Gerade dafür aber war die Beschreibung, d. h. deren idealisch-poetischer Teil essentiell, denn nur von ihr konnte der Funke der Anregung ausgehen, der sich in schöpferische Kraft umsetzt.

Mit Mengs als dem Phönix, dem deutschen Raffael – um bei diesem Bild zu bleiben – war freilich noch keineswegs das erreicht, was Winckelmann in Analogie zu seiner Idee von der Stilabfolge erwartete. Noch handelte es sich bestenfalls um ein anspornendes Beispiel dafür, was unter den aktuellen, schwierigen Bedingungen der Kunst in Deutschland schwer zu erreichen war, nämlich eine allgemeine Blüte der Kunst; und sie bedurfte der Förderung durch Unterweisung. Man erinnert sich in diesem Zusammenhang an die Ablehnung einer Kunstgeschichte als Aneinanderreihung von Einzelbiographien zugunsten einer Stilgeschichte, die Winckelmann im Namen von Mengs vertreten hatte.<sup>64</sup>

Es ist nicht möglich, in dem gegebenen Rahmen die Zusammenhänge aufzuzeigen, die zwischen dem pädagogischen Impetus und dem sprachlichen Nachvollzug des Kunstwerkes auf der Grundlage der Empfindung bei Winckelmann bestehen.<sup>65</sup> Es muß auch darauf verzichtet werden, der Frage nachzugehen, ob Winckelmann mit der Idee einer deutschen Kunstblüte eigentlich nur die Mittel befördern wollte, die zu einer allgemeinen Verbesserung der Gesellschaft führen sollten.<sup>66</sup>

Ein weiterer Punkt ist jedoch in die dargelegten Überlegungen miteinzubeziehen. Dies ist die Rolle, die Mengs als Künstler und Lehrer in Winckelmanns Konzept zufiel. Sie soll anhand von Mengs' schriftstellerischem Wirken erläutert werden, das in einem viel direkterem Zusammenhang mit den Vorarbeiten zur *Geschichte der Kunst* steht, als allgemein angenommen wird.<sup>67</sup> Ob Mengs schon vor Winckelmanns Eintreffen in Rom selbst zur Feder gegriffen hat, läßt sich nicht mehr feststellen. Jedenfalls hatte er aber, wie Justi schreibt, schon

viel über die Kunst nachgedacht.<sup>68</sup> Dabei scheint das Problem der Schönheit, vor allem deren Erklärung, bereits eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Die vielen Fragmente zu diesem Thema, die Azara zusammengetragen hat, die aber in den deutschen Werkausgaben fehlen, belegen dies.<sup>69</sup>

Im Zusammenhang mit seinen eigenen schriftstellerischen Projekten versuchte Winckelmann offenbar, seinen Freund auch zum Niederschreiben seiner Überlegungen zu veranlassen, wie dies ein Brief vom 1. Januar 1757 andeutet.<sup>70</sup> Mengs hatte nach eigener Aussage damit Schwierigkeiten.<sup>71</sup> Die Niederschrift der 1762 erschienenen *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* besorgte sein Schüler Anton Maron, der seit 1756 in Mengs' Haus lebte.<sup>72</sup> Zu dem Zeitpunkt, als die Aufzeichnung erfolgte, hatte sich das ursprüngliche Gemeinschaftsprojekt, von dem Winckelmann zu Anfang des Jahres 1756 gesprochen hatte, schon verflüchtigt. Die Arbeit an der *Geschichte der Kunst* war begonnen. Jedoch spricht vieles dafür, daß in Mengs' Schrift der Teil des gemeinschaftlichen Planes eingegangen ist, der ihm zugefallen wäre, worauf schon Borinski hingewiesen hat.<sup>73</sup> Er bemerkte, daß der zweite Teil von Mengs' Schrift eine Geschichte des Geschmacks enthält, die in allen wesentlichen Aussagen mit den Vorstellungen übereinstimmt, die sich dann in ausführlicherer Form auch in Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* finden.<sup>74</sup> Auch der dritte Teil des Werkes, in dem »Beispiele des guten Geschmacks« behandelt werden, kann als ein Reflex dieser gemeinsamen Vorarbeiten angesehen werden. Ebenso wie Winckelmann die Beschreibungen der Statuen einerseits als Exempla der verschiedenen Stile der griechischen Kunst und andererseits als Anleitungen zur Betrachtung durch den Künstler verstand, so wendet sich Mengs den drei Meistern der Renaissance zu, in denen er je einen Teil des guten Geschmacks verwirklicht sah.

Es kann hier nicht auf die grundlegenden Unterschiede eingegangen werden, die dennoch zwischen den Anschauungen beider Männer bestehen. Nur soviel dazu: Mengs hält sich ungeachtet aller Spekulationen an die Anwendbarkeit von Regeln, die es auch dem lebenden Künstler ermöglichen sollten, sich entgegen der Unvollkommenheit der eigenen Zeit einen guten Geschmack anzueignen.<sup>75</sup> Die Eigenständigkeit seines Werkes, das als praktisches Lehrbuch für den jungen Künstler gedacht war, ist auch durch Winckelmanns eigene Äußerungen erwiesen.<sup>76</sup> Nur im ersten Kapitel über die Schönheit, wo sich Mengs an einer metaphysischen Erklärung derselben versucht, spiegelt sich, wenn auch mißverstanden, der Einfluß der wohl über seinen Horizont gehenden gelehrten Gesprächen mit dem Freund, der sich von diesem an Leibniz orientiertem Schönheitsbegriff aber ausdrücklich distanzierte.<sup>77</sup> Auf die komplexe Frage, worin sich Mengs' Definition der Schönheit von Winckelmanns Vorstellungen unterscheiden, kann hier nicht genauer eingegangen werden. In beider Auseinandersetzung mit dem Phänomen und der Begrifflichkeit der Schönheit, die übrigens im einen wie im anderen Fall kontroverse Züge aufweist, manifestiert sich die Krise, in die der absolute Schönheitsbegriff bereits getreten war.<sup>78</sup> Man könnte es so ausdrücken, daß das unermüdlige Kreisen um die Frage nach dem Wesen und nach der Definition der Schönheit, das beiden Männern gemeinsam ist, Indikator dieser Krise ist. Ursache

der Verunsicherung war jene Fähigkeit zur Empfindung des Schönen, deren subjektive Grundlage Winckelmann zwar zugibt<sup>79</sup>, an deren Formbarkeit nach absolut gegebenen Maßstäben er aber festhalten mußte, um das treibende Prinzip seiner auf die Kunst angewendeten Zyklustheorie nicht aufgeben zu müssen.

In der Vorrede zu seiner Schrift geht Mengs, gleichsam als Erwiderung auf die Kritiken, die ihm bekannt geworden waren, auf die Entstehungsgeschichte des Werkes ein.<sup>80</sup> Er gibt an, es zunächst nur für sich selbst geschrieben zu haben, um »nützliche Wahrheiten darinn wieder zu finden«. Diese Aussage wird man nach allem anderen Gesagten vielleicht nicht ganz ernst nehmen können.<sup>80</sup> Als die Schrift fast vollendet war, sei er gebeten worden, sie einer Akademie in Deutschland zum Druck zu übergeben. Dann sei aber diese Akademie wieder eingegangen und die Schrift ihm geblieben. Daß es sich bei dieser Akademie um die Kaiserlich-Franciscische Akademie in Augsburg handeln muß, wie Lüdecke schon vermutet hat<sup>81</sup>, ergibt sich auch aus einem Passus im ersten Teil, wo Mengs schreibt: »Ich glaube, daß die Kunst niemals diejenige Stufe der Vollkommenheit und Schönheit erreichen wird, wohin sie die Griechen erhoben hatte, es sey denn, daß ein neues Athen wiederauflebte. Wie sehr wünsche ich einen solchen Sitz der Künste unter meinen Landsleuten.«<sup>82</sup>

Er greift hier also Winckelmanns Hoffnung auf ein deutsches Athen auf und macht gleichzeitig deutlich, daß seine als Lehrbuch gedachte Schrift zur Verwirklichung dieser Hoffnungen beitragen sollte. Den metaphysischen Vorspann mit der Auseinandersetzung über das Wesen der Schönheit rät er dem angehenden Maler an, erst einmal zu übergehen. Als Malerlehrbuch hat das Werk dann auch, vor allem in Deutschland, eine kaum zu unterschätzende Wirkung gehabt, wobei nicht vergessen werden darf, daß hier zum erstenmal ein original in deutscher Sprache verfaßtes, also weder übersetztes noch kompiliertes Vademecum für den Künstler vorgelegt wurde, welches dem aktuellen europäischen Standard entsprach. Weder Winckelmanns *Gedancken über die Nachahmung*, auf die der Titel von Mengs' Schrift ja eindeutig Bezug nimmt, noch die *Geschichte der Kunst des Alterthums* waren in diesem Sinne praktische Lehrbücher für den Künstler. Winckelmanns pädagogischer Impetus richtet sich dennoch ganz konkret auf die bildende Kunst. Gegenüber seinen anfänglichen Unsicherheiten, von denen die Fixierung auf ein verhindertes Künstlertum Zeugnis ablegt, hatte er inzwischen seine wahre Bestimmung zum Kunstpädagogen erkannt. Daß dazu die Freundschaft mit Mengs entscheidend beigetragen hat, ergibt sich aus zahlreichen Äußerungen Winckelmanns. Aber auch der Umgang mit den deutschen Reisenden, deren Cicerone Winckelmann in Rom wurde, hatte an dieser Entwicklung einen wichtigen Anteil. Schon hinter der 1756 verfaßten, niemals gedruckten Abhandlung über die Ergänzung der antiken Statuen stand eine pädagogische Absicht.<sup>83</sup> Das gleiche gilt auch für den *Versuch einer Allegorie für die Kunst* von 1766. Aber selbst die eigentlich wissenschaftlichen Arbeiten wie die Beschreibung der Stoschischen Gemmensammlung sah Winckelmann unter dem Gesichtspunkt der Belehrung in der Kunst.<sup>84</sup>

Die Schrift, die den Wandel von einer vorrangig den Künstler ansprechenden Belehrung zu einem allgemein verstandenen Bildungsanliegen dokumentiert, ist

die kurz vor der *Vorrede zur Geschichte der Kunst* entstandene *Abhandlung von der Fähigkeit zur Empfindung des Schönen in der Kunst*. Von nun an wird der Liebhaber der Kunst in das pädagogische Programm miteinbezogen.<sup>85</sup> Denn er – der hochgestellte Dilettant auf seiner Kavaliertour – war ja nach Winckelmanns römischen Erfahrungen der zukünftige öffentliche Förderer der Kunst in Deutschland, wenn er in Rom richtig angeleitet wurde. So verwundert es nicht, daß die Phönixmetapher 1766 auf den Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau übertragen wird<sup>86</sup>, einen Mann, in dem Winckelmann alle Tugenden gefunden hatte, die ihm zur Förderung der Kunst notwendig schienen und der seine patriotischen Gefühle beflügelte. Winckelmann befand sich durchaus wohl in der Rolle des Lehrers der Deutschen in Rom, wie viele seiner Äußerungen bezeugen. Zusammen mit Mengs, der als Künstler durch Werke und Schriften ein Vorbild gab, rückte Winckelmann damit zu einer letztlich nur an den deutschen Verhältnissen orientierten extraterritorialen Bildungsinstitution auf. Die Bindung beider Männer an das Haus Albani, das auf eine lange Tradition diplomatischer Verbindungen zu den deutschen Staaten zurückblickte, begünstigte diese Entwicklung.<sup>87</sup>

Es besteht daher kein Anlaß, in Herders Äußerungen über den Patrioten Winckelmann ein Mißverständnis zu sehen.<sup>88</sup> Herder beginnt die Kasseler Lobrede von 1777 mit den Worten: »Winckelmann war ein Deutscher und blieb selbst in Rom. Er schrieb seine Schriften auch in Italien Deutsch und für Deutschland, nährte die Liebe zu seinen Landsleuten und zu seinem Vaterland auch in jener Ferne.«<sup>89</sup> Herder verstand Winckelmann auch nicht so falsch, wenn er die Lobrede in etwas übertriebenem Pathos endigt: »Die gefühlvollste Theorie des Schönen, auch mit Einfach, Würde und Kraft der Alten vorgetragen, wie sie Winckelmann vortrug, ist nur der Wink auf den, der kommen soll, den neuen Raphael und Angelo der Deutschen, der uns Griechische Menschen und Griechische Kunst schaffe. Das war der Punkt, auf den Winckelmann ausging und auf den er alle seine Kenntniß des Alterthums hinführte.« Auch wenn einschränkend zu bemerken ist, daß Winckelmann ernsthaft nie geglaubt hat, die Deutschen könnten die Vollkommenheit der griechischen Kunst erreichen, so war er doch davon überzeugt, daß ein deutscher Raphael schon erstanden war. Der deutsche Michelangelo, den er wohl nach seiner höheren Einschätzung der Skulptur für wichtiger hielt, war allerdings noch nicht erschienen. In der Erwartung einer zukünftigen deutschen Kunstblüte ist Winckelmann also trotz prinzipieller Unterschiede als Weggenosse Klopstocks und als Wegbereiter Herders anzusehen.<sup>90</sup> Es ist hier nicht beabsichtigt, das mühsam gewonnene Bild vom Weltbürger Winckelmann wieder zu demontieren. Sein durch viele Äußerungen belegbarer Kunst-Patriotismus ging aber in die *Geschichte der Kunst* ein, und auf ihm beruhte nicht zuletzt auch deren große Wirkung und Ausstrahlung. Daß diese Seite seines Wesens auch von den nicht deutschbegeisterten Beobachtern wahrgenommen wurde, zeigt Bodmers Bemerkung von 1781 gegenüber Usteri, daß Winckelmann durchaus die schwarzen Flecken des deutschen Nationalstolzes trage.<sup>91</sup>

Der Passus über die deutsche Kunst, der sich gleich zu Beginn der *Geschichte der Kunst* findet und der im übrigen auch einen Gedanken des Briefes an Herz wieder-

aufgreift, nimmt Vorstellungen der deutschen Romantik vorweg: »Denn Holbein und Albrecht Dürer, die Väter der Kunst in Deutschland, haben ein erstaunliches Talent in derselben gezeigt und wenn sie, wie Raffael, Correggio und Tizian, aus den Werken der Alten hätten lernen können, würden sie ebenso groß wie diese geworden sein, ja diese vielleicht übertroffen haben.«<sup>92</sup>

An verschiedenen Stellen wurde deutlich, wie Winckelmann Kunstgriffe einbauen mußte, um sein aus der griechischen Kunst gewonnenes System der künstlerischen Entwicklung auf die Neuzeit bzw. auf die Zukunft zu übertragen. Hätte er das System einfach auf eine künftige Kunstentwicklung angewandt, wäre es zu einer Kunsttheorie des Primitivismus oder Archaismus, also der Rückbesinnung auf Mittelalter und nationale Vergangenheit, geworden, wie Gombrich dargelegt hat.<sup>93</sup> Hier hätte nur die Prämisse des Griechen-Ideals entfallen müssen, um zu einer dem Sturm und Drang gemäßen Kunstanschauung zu kommen.<sup>94</sup>

### Anmerkungen

1. Peter Szondi: »Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit«, in: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1980, Bd. 2, S. 21–46. Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Institution*. Frankfurt/M. 1979, S. 90 ff.
2. Nikolaus Himmelmann: *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*. Berlin 1976, S. 51–64; Karl Schefold: »Winckelmanns neue Sicht der antiken Kunst«, in: Ders.: *Wort und Bild*. Basel 1975, S. 153–163.
3. Manfred Fuhrmann: »Winckelmann – ein deutsches Symbol«, in: *Deutsche Rundschau* 83, 1972, S. 265–283.
4. Friedrich Meinecke: *Die Entstehung des Historismus* (1936). Hg. und eingel. von Carl Hinrichs. München 1965, S. 291–302.
5. Ebd., S. 294. Als Kritik an Winckelmann findet sich dieser Gedanke schon bei Carl Friedrich von Rumohr, vgl. Dilly, a. a. O. (Anm. 1), S. 119.
6. Ebd., S. 297.
7. Johann Gottfried Herder: »Denkmal Johann Winckelmann's«, in: *Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*. Einf. und Erl. von Arthur Schulz. Berlin 1963, S. 54–55. Dazu auch Szondi, a. a. O. (Anm. 1), S. 59–61.
8. Szondi, ebd., S. 26–28; Dilly a. a. O. (Anm. 1), S. 93, 95, 104.
9. Vgl. Ingrid Kreuzer: *Studien in Winckelmanns Ästhetik – Normativität und historisches Bewußtsein*. (Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahresgabe 1959.) Berlin 1959.
10. A. a. O. (Anm. 1), S. 98.
11. Eva Maek-Gerard: »Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts«, in: *Forschungen zur Villa Albani*. Hg. von Herbert Beck und Peter C. Bol. Berlin 1982, S. 46. Siehe a. Martin Fontius: »Winckelmann und die französische Aufklärung«, in: *Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*. Berlin 1968, S. 13–27.
12. Wilhelm Waetzoldt: »Die Begründung der deutschen Kunstwissenschaft durch Christ und Winckelmann«, in: *Zeitschrift f. Asth. u. allgem. Kunstwiss.* 15, 1921, S. 165–186.
13. Dilly, a. a. O. (Anm. 1), S. 95.
14. Ebd., S. 94.
15. *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden 1764). Darmstadt 1972, S. 179.
16. Mengs' Brief an Falconet datiert vom 25. Juli 1776 und ist abgedruckt in: *Opere di Antonio*

*Raffaello Mengs* ... pubblicate dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara ... corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea. Rom 1787, S. 350–357.

17. Am 27. 3. 1761 schreibt Winckelmann an Volkmann: »Ein schöneres Werk ist in allen neueren Zeiten nicht erschienen; selbst Raffael würde den Kopf neigen.« Zitiert nach: J. J. Winckelmann: *Briefe*. Hg. von W. Rehm und H. Diepolder, Berlin 1954, Bd. II, S. 130.

18. Zum Spektrum der profanen Phönixbedeutungen seit dem 16. Jahrhundert vgl. Albrecht Schöne und Arthur Henkel: *Emblemata*. Stuttgart 1967, Nr. 794 ff.

19. In: Johann Wolfgang v. Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Tübingen 1805). Mit einer Einl. von H. Holtzhauer. Leipzig 1969, S. 218.

20. Carl Justi: »Raphael Mengs«, in: *Preussische Jahrbücher* 27, 1870, S. 123.

21. Ders.: »Ein Manuskript über die Statuen im Belvedere«, in: *Preussische Jahrbücher* 28, 1871, S. 581–609.

22. Vgl. dazu Johann Heinrich Meyer: »Winckelmann als Kunsthistoriker«, in: J. W. v. Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert* (Tübingen 1805). Leipzig 1969, S. 233. Meyer vertritt ausdrücklich diese Version gegenüber anderen Ansichten.

23. Vgl. J. J. Winckelmann: *Briefe*, Bd. IV: Dokumente zur Lebensgeschichte. Berlin 1957, S. 211.

24. Ebd., S. 117.

25. A. a. O. (Anm. 7), S. 36.

26. Die Nachzeichnung der auf der Cista Ficoroni eingravierten Darstellung aus der Argonautensage im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main wird dort Winckelmann zugeschrieben. Es handelt sich um die Vorzeichnung zu dem Kupferstich von M. Keyl, der in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* im 5. Kapitel des I. Teils enthalten ist. Winckelmans Autorschaft ist nicht nachweisbar. Angeblich soll sich auf der nicht mehr zugänglichen Rückseite Winckelmans Handschrift befinden. Die 240 × 197 mm messende Zeichnung in schwarzer Feder ist sehr dilettantisch. Dies könnte Winckelmans Urheberschaft möglich erscheinen lassen. Zu den Begleitzeichnungen im Florentiner Manuskript von Winckelmans Hand vgl. H. W. Kruff: »Studies in Proportion by J. J. Winckelmann«, in: *Burlington Magazine* 114, 1972, Abb. 32–35.

27. *Geschichte der Kunst* (Anm. 15), S. 16. Brief an Berendis, 6. 1. 1753; *Briefe I*, S. 119.

Ähnlich auch in Brief an Wille, 27. 1. 1756; s. *Briefe I*, S. 199–200.

28. Dazu: Max Kunze: »Winckelmann und Oeser«, in: J. J. Winckelmann und A. F. Oeser. Eine Aufsatzsammlung hg. von M. Kunze. (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Bd. 7.) Stendal 1977, S. 9–22.

29. Vgl. Kunze ebd., S. 14.

30. J. J. Winckelmann: *Kleine Schriften*, hg. von W. Rehm. Berlin 1968, S. 254.

31. Dazu: Hans Zeller: *Winckelmans Beschreibung des Apollo im Belvedere*. (Zürcher Beiträge z. dt. Lit. u. Geistesgesch.) Zürich 1955, S. 21 ff.

32. *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: J. J. Winckelmann: *Kleine Schriften*, (Anm. 30), S. 30.

33. Ebd., S. 75.

34. Außer dem Urteil Casanovas, das in diesem Zusammenhang immer zitiert wird (s. Justi, a. a. O., Anm. 21, S. 592) ist hier auch auf C. G. Ratti: *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs* ... Genova 1779, S. XXII zu verweisen.

35. A. a. O. (Anm. 7), S. 44–45.

36. Brief an Bianconi, 18. 1. 1756; s. *Briefe I*, S. 197.

37. Brief an Oeser, 20. 3. 1756; *Briefe I*, S. 213.

38. Wiederabdruck in: *Kleine Schriften* (Anm. 30), S. 169–173.

39. Dazu ausführlich Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Bd. III (1866) Köln 1956, S. 127–136.

40. Brief an Bünau am 7. 7. 1756; s. *Briefe I*, S. 232. Dazu auch Justi a. a. O. (Anm. 39), S. 117 und 118. Der Titel *Histoire d'Art* für das geplante Werk taucht zum erstenmal im Brief an Bian-

coni vom 29. 8. 1756 auf, s. *Briefe I*, S. 242. Aber auch in dem oben genannten Brief an Büнау muß es sich schon um das gleiche Projekt handeln.

41. Zur Augsburger Akademie außer der von W. Rehm genannten Literatur (*Briefe I*, S. 560, Nr. 156 und 573): Bruno Bushart: »Augsburg und die Wende der deutschen Kunst um 1750«, in: *Festschrift Werner Gross*. München 1968, S. 261–304.

42. Brief an Wille vom 18. 8. 1756; s. *Briefe I*, S. 241.

43. »Vorrede«, a. a. O. (Anm. 15), S. 9.

44. Brief an Bianconi, 25. 9. 1756; s. *Briefe I*, S. 247. Im Brief an Wille vom 15. 9. 1756 (*Briefe I*, S. 245) deutet Winckelmann an, daß er für Augsburg an die Beschreibung einer neu entdeckten Statue denke. 1757 denkt er an den Abdruck der Belvedere-Statuenbeschreibung in Augsburg; s. Bushart, a. a. O. (Anm. 41), S. 273.

45. *Briefe I*, S. 249–251. Siehe a. Bushart, a. a. O. (Anm. 41), S. 271 ff.

46. Zitiert nach *Kleine Schriften* (Anm. 30), S. 29.

47. Die Betroffenheit findet ihren deutlichen Niederschlag in dem Brief an Stosch, geschrieben Mitte September 1756; s. *Briefe I*, S. 300. Winckelmanns Haß auf Friedrich II. war gerade in dieser Zeit besonders ausgeprägt, vgl. ebd., S. 304.

48. Vgl. Bushart, a. a. O. (Anm. 41), S. 278 ff. und S. 282 ff.

49. Brief an Herz; *Briefe I*, S. 250.

50. Zu diesem kontroversen Komplex, der die Problematik des Freiheitsbegriffes bei Winckelmann miteinschließt, eine übersichtliche Zitatensammlung bei Maek-Gerard, a. a. O. (Anm. 11), S. 26–31 und 43 ff.; grundlegend: Justi a. a. O. (Anm. 39) III, S. 160–166. Siehe a. Fontius a. a. O. (Anm. 11), S. 13.

51. Brief an Berendis, 29. 1. 1757; *Briefe I*, S. 269.

52. *Die Reisende und correspondierende Pallas*, 1756, 50. Wochenstück, 13. Dez., S. 393 bis 395.

53. Brief an Walther, 15. 5. 1758; *Briefe I*, S. 363.

54. Zum komplizierten Verlauf der ersten und zweiten Abfassung des Werkes s. Justi, a. a. O. (Anm. 39).

55. Dilly, a. a. O. (Anm. 1), S. 104 berücksichtigt diesen Aspekt der Verzeitlichung von Winckelmanns Geschichtsvorstellung, geht allerdings nur am Rande auf die programmatische Bedeutung dieser Geschichtsanschauung für die intendierte Kunstentwicklung ein (S. 103).

56. *Geschichte der Kunst* (Anm. 15), S. 215–216.

57. Ebd., S. 219 und S. 236.

58. F. Meinecke, a. a. O. (Anm. 4), S. 56 ff.

59. Zur Bedeutung der sprachlichen Nachschöpfung und Vergegenwärtigung vgl. Hans Zeller, a. a. O. (Anm. 31), S. 144 ff., besonders S. 173 ff.

60. Siehe *Kleine Schriften*, (Anm. 30), S. 37.

61. Später hat er dieses pauschale Urteil revidiert, s. *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1767, in: *Kleine Schriften*, S. 287.

62. Mit den Hilfskonstruktionen und Krücken, die sich Winckelmann zur Aufrechterhaltung seines »Systems« suchte, setzt sich auseinander: Ernst Gombrich: *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*. Köln 1978, S. 44 ff.

63. Beide Aspekte, die mehrfach belegbar sind (vgl. *Kleine Schriften*, S. 464) finden sich besonders ausgeprägt in der *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* von 1763, s. *Kleine Schriften*, S. 213–233.

64. Brief an Wille, 1. 9. 1756, s. *Briefe IV*, S. 117.

65. Winckelmanns Position kommt am klarsten in der *Abhandlung von der Fähigkeit zur Empfindung des Schönen* zum Ausdruck (Anm. 63). Er geht darin sowohl von Baumgarten wie auch von Georg Friedrich Meier aus (vgl. L. Balet, E. Gerhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (<sup>1</sup>1936). Hg. von Gerd Mattenklott. Frankfurt/M. 1972, S. 302 ff.). Mit Meier teilt Winckelmann z. B. die Verachtung des nur auf die Verstandeswelt ausgerichteten Büchergelehrten.

66. Die Einheit von Gut und Schön, die Winckelmann in den »Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums« (*Kleine Schriften*, S. 250) als seine Überzeugung deklariert, weist deutlicher in diese Richtung als die strapazierten Äußerungen über Kunst und Freiheit, s. hier Anm. 50. Dazu auch: Ulrike Gertrud Rein: *Winckelmanns Begriff der Schönheit. Über die Bedeutung Platons für Winckelmann*. Diss. Bonn 1972, S. 130.

67. Ulrich Christoffel (*Der schriftliche Nachlaß Anton Raphael Mengs*. Diss. Basel 1918) und Monika Sutter (*Die kunsttheoretischen Begriffe des Malerphilosophen Mengs*. Diss. München 1968) versuchen eher eine Abgrenzung gegenüber den Winckelmannschen Vorstellungen. Diese Auseinandersetzung mit Mengs' theoretisch-historischem Wirken ist bisher über Wilhelm Waetzoldt (*Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr*. Leipzig 1921, I, S. 79–94) kaum hinausgekommen.

68. Justi, a. a. O. (Anm. 39), Bd. II, S. 42.

69. Sie sind abgedruckt in Fea-Azara (Anm. 16), S. 66–96.

70. Mengs an Artur, geschrieben von der Hand Winckelmanns in französischer Sprache; s. *Briefe IV*, S. 119.

71. Dies geht aus dem »Vorbericht des Verfassers« hervor, vgl. *Des Ritters Anton Raphael Mengs ... hinterlassne Werke*, 2. Bd. Hg. von M. C. F. Prange. Halle 1786, S. 4.

72. Siehe Azara, a. a. O. (Anm. 16), S. VII–XII und 401. Zur Entstehungs- und Druckgeschichte des Werkes: Winfried Lüdecke: »Einzelausgaben und Entstehung von A. R. Mengs Erstlingswerk«, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, 1914 (Febr.), S. 328 ff.

73. Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. Leipzig 1924, S. 214.

74. Noch deutlicher als in den *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* kommt dies in den *Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, il Correggio, e Tiziano* [Azara-Fea a. a. O., Anm. 16] S. 97–155 zum Ausdruck. Zu dieser Schrift s. *Briefe II*, S. 174 und 436 (Kommentar Rehm) und Christoffel, a. a. O. (Anm. 67), S. 19.

75. Siehe *Gedanken*, a. a. O. (Anm. 71), S. 50.

76. Siehe Brief an Geßner, 20, 6. 1761; s. *Briefe II*, S. 161.

77. Ebd., S. 161 und Anmerkung Azara-Fea, a. a. O. (Anm. 16), S. 50.

78. Dazu auch Azara-Fea, a. a. O. (Anm. 16), S. 52, »Osservazioni ...« Zu Winckelmanns Schönheitsbegriff: Walter Eckehart Spengler: *Der Begriff des Schönen bei Winckelmann*. Göttingen 1970.

79. Siehe Rein, a. a. O. (Anm. 66), S. 145–154.

80. Dem widerspricht seine Äußerung gegenüber Doray de Longrais in einem Brief vom 2. 1. 1778, s. Azara-Fea, a. a. O. (Anm. 16), S. 401.

81. A. a. O. (Anm. 72), S. 330.

82. *Gedanken*, a. a. O. (Anm. 71), S. 30.

83. Dies ergibt sich z. B. aus folgendem Passus in der *Abhandlung von der Fähigkeit zur Empfindung des Schönen in der Kunst*: »In der Bildhauerey der alten Werke, ist die erste Kenntniß zur Uebung der Empfindung des Schönen, der Unterschied des Alten und Neuen an eben derselben Figur.« (Zit. nach *Kleine Schriften*, (Anm. 30), S. 227.)

84. Ebd., S. 221 f.

85. *Geschichte der Kunst*, a. a. O. (Anm. 15), S. 272.

86. Brief an Stosch, 4. 10. 1766; s. *Briefe III*, S. 213.

87. Vgl. Steffi Röttgen: »Alessandro Albani«, in: *Forschungen zur Villa Albani* (Anm. 11), S. 123–152 passim.

88. So z. B. Maek-Gerard, a. a. O. (Anm. 11), S. 49–50.

89. A. a. O. (Anm. 7), S. 31.

90. zu den Unterschieden: Szondi, a. a. O. (Anm. 1), S. 59–64. Und auch: Henry C. Hatfield: *Winckelmann and His German Critics*. New York 1943, S. 21–47.

Die »romantischen« Elemente in Winckelmanns Geschichtsbild sind mehrfach Gegenstand der Auseinandersetzung gewesen, s. dazu Max Kunze: »Winckelmann als Historiker. Bemerkungen zur heutigen Winckelmann-Forschung«, in: *Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft Stendal*, Dezember 1981, S. 44–51.

91. Brief vom 17. 11. 1781; s. *Briefe IV*, S. 337.

92. *Geschichte der Kunst*, a. a. O. (Anm. 15), S. 44.

93. A. a. O. (Anm. 62), S. 53 ff.

94. Ähnlich verhält es sich mit der m. W. noch zu wenig beachteten Beziehung, die zwischen Winckelmanns und Klopstocks Vorstellungen besteht. Klopstock lehnt zwar in der Rezension der *Gedanken über die Nachahmung* (erschienen *Nordischer Aufseher*, 1760, in: *Sämtliche Werke* Bd. 16, Leipzig 1832) Winckelmanns Griechensehnsucht ab, aber auch er projiziert seine Hoffnungen auf eine künstlerische Erneuerung in die Zukunft.