

W I L H E L M W A E T Z O L D T

* * *

DEUTSCHE
KUNSTHISTORIKER

*

VON SANDRART

BIS

RUMOHR



E. A. S E E M A N N / L E I P Z I G

1 9 2 1

II.
BEGRÜNDUNG
DER DEUTSCHEN KUNSTWISSENSCHAFT

*

1. JOHANN FRIEDRICH CHRIST

2. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

*

„Sodann schlummert hier, hoch über dem Adriatischen Meer, zwischen den Akazienbüschen, die Asche desjenigen Mannes, welchem die Kunstgsschichte vor allen anderen den Schlüssel zur vergleichenden Betrachtung, ja ihr Dasein zu verdanken hat.“

Mit diesen ergriffenen und ergreifenden Worten gedenkt Jakob Burckhardt in seinem „Cicerone“, im Abschnitt über den Dom von Triest, seines großen Vorgängers Winckelmann.

Winckelmann ist trotz Christs Leistung der Begründer der Kunstwissenschaft in Deutschland, er machte aus Stoffsammlung Geschichtsschreibung. Dadurch aber, daß Winckelmann als erster Deutscher Geschichte der Kunst „philosophisch“ betrieb, wie das 18. Jahrhundert sich ausdrückte, indem er kunstgeschichtliche Erkenntnisse auf Grundtatsachen geschichtlichen Seins überhaupt zurückführte und die Kunstgeschichte in den großen Zusammenhang historischer Wissensgebiete einordnete, hat er mehr getan als ein neues Fach auf die Füße gestellt, er hat für seine Nation Unvergängliches geleistet. Winckelmann gab dem deutschen Geiste ein neues Organ, Kunst zu fühlen, er führte die Welt der Kunst in den Kreis unserer National-

bildung ein und schließlich: durch den Stil seiner Werke erhob er auch an seiner Statt deutsche gelehrte Literatur, deutsche wissenschaftliche Prosa zum Range europäischen Schrifttums. Die „Geschichte der Kunst des Altertums“ hat für die deutsche Prosa kaum mindere Bedeutung, wie Klopstocks „Messias“ für die deutsche Poesie.

Lebens- und Bildungsgeschichte des 1717 geborenen Mannes wird beherrscht von einem grandiosen Szenen-, Licht-, Stimmungs- und Umgebungswechsel. Dieser große Gegensatz gibt auch dem Justischen Gemälde Winckelmanns und seiner Zeitgenossen die Kontrastwirkung einer dunklen Hälfte: Winckelmann in Deutschland und einer hellen Hälfte: Winckelmann in Italien. Hier Winckelmann in kunstloser oder kunstarmer Umgebung, dort im Mittelpunkt großer Kunst, hier Lehrer und Bibliothekar, dort Präfekt der Altertümer und Kunsthistoriker. Aus Druck, Entbehrung und Unbekanntsein führt die Lebenskurve aufwärts zu Freiheit, Genuß und europäischem Ruhm. Aus theologisch-philologischer Befangenheit befreit sich sein Geist zu Weltbildung. Der Drang, dem Ideal nachzuleben, die fast übermenschliche Kraft, das Sehnsuchtsziel zu erreichen, hat Winckelmann zu einer fast symbolischen Erscheinung werden lassen für deutschen Idealismus und edelsten Bildungstrieb, symbolisch auch für den Mann des dritten Standes, der ans Licht drängt, für den Bürger des 18. Jahrhunderts, der als Gleichberechtigter sich an den Tisch der Fürsten setzt und mit der Waffe des Geistes in die alte ständisch-aristokratische Welt einbricht.

Die ersten Kunsteindrücke empfing Winckelmann in einem provinziellen Winkel mittelalterlich-kirchlicher Kunst. Auf gotischen Backsteinkirchen und Wehrbauten Stendals ruhen die Knabenblicke, durch gotische Chorfenster der Franziskanerkirche fällt das Licht auf seinen Schultisch. In einer sonst kunstlosen Umgebung erlebte er Eindrücke strenger alter Werke, und vielleicht erhielt sein Geist hier schon die Richtung und

den Anstoß, ein Erforscher und Liebhaber von Altertümern und ein Kritiker seiner Gegenwart zu werden.

Zwei Universitätsjahre in Jena und Halle bringen nicht das Aufatmen, sondern ein Versinken in Bücherstaub. Den angehenden Theologen Winckelmann zwang ein Edikt Friedrich Wilhelms I. in Halle zu studieren. Voltaire hatte gesagt, wer die Krone der deutschen Gelehrten sehen wolle, müsse nach Halle gehen, Winckelmann nannte Halle die Stadt der Blinden. Und doch dankte Winckelmann Halle die erste Berührung mit seinem späteren Forschungsgebiet, der griechisch-römischen Altertumswissenschaft. Hier las Johann Heinrich Schulze sein später (1766) als Buch erschienenes Kolleg über griechische und römische Altertümer nach Münzen. Winckelmann hatte es gehört und die ersten Kleinbilder der Götter in die Hand bekommen, deren Verherrlicher vor den Originalen der großen Kunst er werden sollte. Im übrigen erweckte der Besuch der Vorlesungen des Modephilosophen Christian Wolff und des Begründers der ästhetischen Wissenschaft, Alexander Baumgarten, nur Winckelmanns Abneigung gegen die Zunftgelehrten, die wissen, was andere gewußt haben, für die es genug ist, Titel und Indizes von Büchern zu kennen im Gegensatz zu Leuten, die Empfindung haben und denken. Auf der Universität schon nahm er sich vor, einmal für Menschen, die nicht Universitätskenntnisse haben, zu schreiben — er wurde der erste in der Reihe der Professorenverspottter: Lichtenberg—Schopenhauer—Nietzsche.

Die Berührung des Begründers der Kunstgeschichte mit dem Vater der Ästhetik hatte bei Winckelmann nur zur Folge den Abscheu vor den im Zimmer ausgebrüteten metaphysischen Grillen der Weltweisen und die Sehnsucht nach lebendiger Kunstanschauung, als einzig möglicher Rechtfertigung und Quelle aller Kunstschreiberei. Baumgarten und sein Schüler und Nachfolger G. F. Meier systematisierten die Kunst, ohne sie zu kennen, sie trieben Ästhetik, ohne ästhetische Erlebnisse

zu haben und demonstrierten ihre Sätze fast ausschließlich an den redenden Künsten. Winckelmanns Sehnsucht nach Erfahrung und Anschauung statt nach Wissen von Begriffen und Worten, eine Sehnsucht, die die Geisteswissenschaft nicht befriedigen konnte, flüchtete zur Naturwissenschaft. Auf den gleichen Weg wies ihn ein angeborenes starkes Naturgefühl, wie es später in schwärmerischer Verehrung des südlichen Meeres und der großen Naturschauspiele, z. B. des Vesuvausbruchs (1767) zutage trat. Bei Gottfried Sell in Halle, dann bei Georg Ehrhard Hamberger in Jena lernte Winckelmann, was dem Archäologen zustatten kommen sollte, zu scheiden und zu vergleichen, eine Gesamterscheinung zu analysieren, auch das Kleinste zu beachten und das Charakteristische festzuhalten. Den Vorzug naturwissenschaftlicher Erziehung haben viele Kunstforscher am eigenen Leibe erfahren, z. B. hat ihn Anton Springer ausdrücklich bezeugt. Winckelmann — ähnlich darin Goethe — war so verliebt in diese Welt der Sinne, daß er in seinen letzten Lebensjahren sich mit dem Plan trug, nach Abschluß der archäologischen Arbeiten sich der Physik zuzuwenden. „Meine letzten Betrachtungen werden von der Kunst auf die Natur gehen.“

Und doch: es darf nicht vergessen werden, daß es der Halliche Kanzler v. Ludewig war, der Winckelmann auf die geschichtliche Bahn wies und damit die für sein Leben entscheidende Richtung gab. In der Bünauschen Bibliothek zu Nötitz, in der Dresdener Galerie und im Atelier Oesers wird aus Winckelmann, dem märkischen Konrektor und Studenten der Theologie, der zukünftige Historiograph und Kunstkenner. Die Bedeutung Dresdens für seine Bildungsgeschichte kann gar nicht überschätzt werden: es hat ihm zu sich selbst geholfen. Dresden war die erste Kunststadt des Nordens, eine Kolonie Italiens auf sächsischem Boden, die Stadt des Rokoko, für Winckelmann so ein Vorgeschmack Roms, wie später für Wackenroder Halle ein Vorspiel Nürnbergs. In Dresden traten

Kunstwerke an die Stelle der Bücher, Künstler lösten die Professoren ab. Winckelmann lernte hier nicht mehr in Hörsaal und in Büchereien, sondern in Galerie und Atelier, eine neue Art der Erkenntnis wurde ihm zuteil: aus den Dingen und der Anschauung statt aus Begriffen und Worten. Das Gefühl, daß ihm die Augen geöffnet wurden, war so stark, daß Winckelmann, wie Goethe in Rom, da er unter die Maler geriet, glaubte: „Gott und die Natur hätten einen Maler und einen großen Maler aus ihm machen wollen“. Er wurde es nicht, denn es gibt keinen Raphael ohne Hände. Was nun diesem literarisch durchtränkten Geist vor Augen trat, waren die Ausläufer französischer und italienischer, festlich-prunk- und prachtvoller Architektur in Hofkirche, Zwinger, Großem Garten und eine Gemäldegalerie, deren Kern die großen Cinquecentisten und Seicentisten bildeten: ein typisches Zeugnis für Fürstengeschmack und Fürstenmacht des 18. Jahrhunderts. Die Sammlung war nicht zusammengebracht, um Kunstgeschichte zu lehren — sie besaß nichts aus der Kunstperiode vor Raphael — sie war für den Genuß des Schönen bestimmt, den man gerade bei den späten Italienern fand. Weder legte man an jedes Bild den Maßstab höchster Originalität, noch ließ man sich durch den Begriff des Eklektizismus schrecken; man kostete gern den aus verschiedenen Blumen gesammelten Honig.

In dieser Fülle sah Winckelmann nur wenig. An der Schönheit der Dresdner Bauten ging er blind vorüber, die Tonkunst großen Stils, in der Hofkirche stets gepflegt, fand sein Ohr nicht, die Schätze des Kolorits bei Niederländern und Italienern rührten sein Auge nicht, ihm fehlte der Sinn für Helldunkel, Handlung, Komposition, Charakteristisches, Ausdruck. Zugänglich war ihm fast ausschließlich der harte Umriß, die schöne Drapierung, die machtvolle Ruhe und die idealisierte Natur.

In Dresden wurde Winckelmann zum Schriftsteller. In Oesers Nachlaß fand sich das Manuskript: „Vom mündlichen Vortrage

der allgemeinen neueren Geschichte.“ Die hier entwickelten Gedanken sind der Abschied Winckelmanns von der Beschäftigung mit der politischen Geschichtsschreibung und zugleich sein Programm für die Geschichtsauffassung, die den kunstwissenschaftlichen Werken zugrunde gelegt wurde. Die Ursachen für das Steigen und Sinken der Staaten, den großen Kreislauf aller Dinge sucht Winckelmann im Geographischen und Kulturellen (in Handel, Industrie, Wissenschaft und Kunst neben Krieg und Politik). Das „Philosophische“ der Geschichtsauffassung Winckelmanns kennzeichnet sich hier schon deutlich durch den universalen Zug. Bekannte antike Gedanken über den Zusammenhang von Kunst mit Klima, Boden und Rasse verbinden sich mit modernen Ideen. Montesquieu war in dieser Richtung auf Vertiefung und Bereicherung der Geschichtsschreibung vorangegangen, indem er in den Staatsgebilden und ihren Lebensformen ein unter natürlichen und geschichtlichen Bedingungen Gewordenes erkannte und so die Grundlagen für eine historische Geographieschuf. Was Winckelmann in der Vorlesung nur skizziert hatte, wendete er an auf die Sonderfrage nach der Entwicklung der Kunst, nach ihrer Vergangenheit, ihrer Gegenwart und Zukunft. Es handelt sich um die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755). Dies Heftchen ist eine Parteischrift, entstanden als leidenschaftlicher Ausdruck aus der Mitte einer Gegnerschaft: es enthält Winckelmanns „Reformationsthesen“. Um die Stimmung des Ganzen aus dem Parteistandpunkt der alten und neuen Kunst gegenüber zu verstehen, muß man die geistesgeschichtliche Situation zur Zeit seiner Entstehung begreifen.

Das Buch entsprang dem Zeitgefühl der Ermüdung auf ästhetischem, ethischem, politischem Boden, der Empörung gegen politischen Despotismus des ancien régime und seiner ständischen Gesellschaft, der Stimmung der Auflehnung gegen den auf Deutschland lastenden Druck, den auf geistigem Gebiete

Dogmatik, Zunftgeist, barbarischer Ungeschmack und Gelehrtenenge bedeuteten, auf künstlerischem „die freche Moderne“ der letzten Entwicklungsausläufer der Renaissancekunst und -kultur. Winckelmann trat ein in eine schon im Gange begriffene Gegenströmung, er wurde von einer rückläufigen Bewegung ergriffen, um schließlich ihr Führer und Herold zu werden. Die Sehnsucht nach dem Einfachen, Machtvollen, nach der gesunden und guten Kunst ist nur eine Seite jenes Verlangens nach Erneuerung des gesamten Weltbildes. Das Ziel: eine der höchsten Bildungsmöglichkeiten der Menschheit in der Antike wieder zu gewinnen, schien Winckelmann auch mit dem Preis der Absage an die kranke Kunst der Gegenwart nicht zu teuer bezahlt. So verhaßt Winckelmann und seinen Nachfolgern auch Barock und Rokoko waren, in ihren klassizistischen Gedankengängen bauten sie weiter auf der theoretischen Grundlage eines Barockgelehrten. In Belloris „Vite“ und seiner „Idea della pittura, scultura ed architettura“ begegnet schon die Raphaelbegeisterung, die Vasaris Michelangelo verehrte; hier findet sich die Ablehnung Berninis und der Hinweis auf die vorbildliche antike Kunst. Winckelmann kam es aber in der Dresdner Schrift nicht darauf an, zu theoretisieren, sondern zu wirken. Dazu waren nötig ein lebendiger Inhalt und eine lebendige Form. Winckelmann wollte in gutem Deutsch nicht für Professoren, sondern für Weltleute schreiben, er legte keinen sonderlichen Wert darauf, von Gelehrten gelesen zu werden. Dieser leidenschaftliche Leser der Montaigne, Laroche foucauld, Addison, Shaftesbury und anderer weltmännischer Schriftsteller konnte zeigen, was er gelernt hatte. Die Mischung mannigfaltigster Elemente in seiner Bildungsgeschichte kam der Lesbarkeit seiner Bücher zugute; es waren fast die ersten deutsch geschriebenen, die von den höchsten Ständen mit Vergnügen gelesen wurden. Die Grundgedanken werden uns im Zusammenhange des Winckelmannschen geschichtlichen Weltbildes beschäftigen; hier einige Andeutungen über den Stil.

Winckelmann legte höchsten Wert auf ihn, sammelte charakteristische Aussprüche, Kritiken, Grundsätze über Stil. Im Gegensatz zur damaligen gelehrten Prosa mit ihrer Unpersönlichkeit, Weitschweifigkeit und Schwerfälligkeit suchte Winckelmann eine „erleuchtete Kürze“, wollte er mit halben Worten von der Kunst reden, wie die Maler gewöhnt sind. Er will andeuten, statt auszuführen, reizen statt ermüden. In der Wärme des Tons, der Markigkeit und sentenzenhaften Kürze der Sätze, in Leichtigkeit, Beweglichkeit des Stiles, Durchsichtigkeit des Aufbaues und in der Urbanität des Vortrags, der den beliebten Prunkschmuck gelehrter Zitate meidet, strebt Winckelmann nach dem Umgangston der guten Gesellschaft. Für das Geschliffene wie für das Beschwingte des Tones zwei Beispiele: „die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmeckt. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler“. „Seht die Madonna mit einem Gesicht voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur! Das Kind auf ihrem Arm ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.“

Die „Gedanken“ und die nachfolgenden Schriften: der anonyme Selbstangriff des „Sendschreibens“ und die namentlich gezeichnete Selbstverteidigung der „Erläuterung“ (1756) — das Ganze eine literarische Mystifikation im Zeitgeschmack — nehmen bei noch unzureichender Kunsterfahrung die Grundgedanken der schriftstellerischen Zukunft Winckelmanns so sehr vorweg, daß Herder recht hat, der 1781 im deutschen Merkur schrieb: „In diesem Schriftchen liegt, mich dünkt, die ganze Knospe von Winckelmanns Seele; Rom konnte sie nur mit gelehrtem Laube und mit Früchten eines bestimmteren

älteren Urteils krönen. Was Winckelmann in Rom sehen wollte und sollte, trug er schon in sich.“

Die kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung der fünfzig Exemplare der „Gedanken“ war: die Beschleunigung des Endes der Rokokowelt. Winckelmann selbst brachte das dem sächsischen Kurfürsten gewidmete Buch eine Pension, die die Übersiedlung nach Rom ermöglichte. Nun kommt er in die Heimat seiner antikischen Seele, wird verpflanzt auf den Boden, dem die reifste Frucht seines Geistes erwachsen sollte: die Geschichte der Kunst des Altertums. Was brachte er an geistiger Ausstattung mit für die großen Aufgaben, die seiner warteten?

Zunächst die Kenntnis antiker, vor allem griechischer Autoren, schon in Stendal und Seehausen erworben, Kunstenthusiasmus und Anfänge der Kunstkennerenschaft aus Dresdner Tagen, Quellenstudium der Rechts- und Weltgeschichte aus der Bibliothek zu Nötnitz. Der wichtigste Bildungsbestandteil war wohl die Kenntnis der alten Literatur: sie bedeutete sprachliche Schulung an Schönheit, Logik, Klarheit, Bildlichkeit des Griechischen. Genährt mit edelstem Sprachstoff hatte Winckelmann sich gefeit gegen das Pedantische, Rohe, Abstruse und Abstrakte, Banausische und Provinzielle des gelehrten deutschen Jargons. Am Griechischen lernte er edle Einfachheit und stille Größe, erkannte er den Unterschied zwischen antikem Pathos und Esprit des 18. Jahrhunderts. Innerhalb der griechischen Kunstwelt wußte er zu scheiden zwischen dem hohen und schönen Stil bei Äschylos und Sophokles. Winckelmanns Sinnlichkeit erwachte zuerst in der Sprache. Von Wort und Rhythmus, Anschaulichkeit, Kernhaftigkeit, Wucht und Süße des Sprachlichen wurde er unmittelbar berührt, ehe ihm das Auge sich öffnete für sinnliche Werte der bildenden Künste. Die Bildhaftigkeit der homerischen Sprache möchte er am liebsten unmittelbar für die Motivwelt der gestaltenden Künste ausbeuten, darin auf den Pfaden der Bodmer und Breitingers wandelnd, denen sich in den „Diskursen der Mahlern“ das Poetische nur vom Grenz-

gebiet der Malerei her erschlossen hatte. Aber das Umgekehrte war für Winckelmann nicht vorhanden: Kolorit und Zeichnung im Gemälde setzte er in seiner „Erläuterung“ nicht gleich Rhythmus und Wortklang in der Poesie, sondern gleich Silbenmaß und Wahrheit der Erzählung. Für das Verständnis malerischer Formabsichten fehlte ihm jene feine sinnliche Empfänglichkeit, die er sprachlichen Gebilden gegenüber doch besaß: „Zwei Verse im Homer machen den Druck, die Geschwindigkeit, die verminderte Kraft im Eindringen, die Langsamkeit im Durchfahren und den ungehemmten Fortgang des Pfeils, welchen Pandaros auf Menelaos abschob, sinnlicher durch den Klang als durch die Worte selbst.“ Aus dieser Einseitigkeit der Winckelmannschen Sinnlichkeit erklärt sich auch, daß er bei aller Genußfähigkeit und Neigung, sich jedem Eindruck und jeder Stimmung ganz hinzugeben, den „bloß sinnlichen Empfindungen“ ein zu enges Herrschaftsgebiet absteckt. Sie „gehen nur bis an die Haut und wirken wenig in den Verstand“. Damit verschloß Winckelmann sich die volle ästhetische Würdigung großer Bildgattungen, wie der Landschafts- und Stillebenmalerei, die ja ganz an unsere sinnliche Begabung appellieren. Winckelmann gehört in die Gruppe der nordischen Hellenen, der sinnlich-übersinnlichen Freier um antike Schönheit, die durch Namen wie Carstens und Thorwaldsen bezeichnet wird. Goethes Durchtränktheit mit naiver, antikischer Sinnlichkeit war ihm nicht geschenkt.

Auf Rom hatte sich Winckelmann auch insofern in Dresden unbewußt vorbereitet, als er alles, was ihm an moderner europäischer Kunstliteratur in die Hände fiel, verschlungen hatte. Nichts Wichtiges ist ihm dabei entgangen. Bei flüchtigem Überblick finden wir in Winckelmanns Arbeitszimmer von Italienern die Künstlerbiographien Vasaris, Malvasias, Belloris, die theoretischen Bücher des Alberti, Dolce, Borghini und Baldinucci, die *cours de peinture* des Roger de Piles und des Dubois Reflexionen über Poesie und Malerei, von englischer Literatur Richardsons Cicerone durch die italienischen Kunstschatze. Als Winckel-

mann in Rom war, sank seine Achtung vor den Büchern über Kunst bedeutend, er sah, daß er nichts wußte, da er doch glaubte, alles gelernt zu haben, er erkannte, daß man erst vor den Altertümern selbst ein Sehender wird, daß Kunstgeschichte sich in erster Linie auf Kunstwerke, in zweiter erst auf literarische Nachrichten gründet. Ein tiefes Glücks- und Freiheitsgefühl ergreift Winckelmann — es ist wie ein großes Aufatmen, nach dreißig Jahren des Elends doch noch mit ungebrochener Schwungkraft die Gefilde der Seligen erreicht zu haben. „Die mir gegönnte Muße ist eine der großen Glückseligkeiten, die mich das gütige Geschick, durch meinen erhabensten Freund und Herrn, in Rom hat finden lassen. Diese selige Muße hat mich instand gesetzt, mich der Betrachtung der Kunst nach meinem Wunsche zu überlassen.“

Der große, durch die „Gedanken über die Nachahmung“ im wesentlichen vorbereitete Wurf war die „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764). Winckelmann war sich bewußt, etwas Außerordentliches zu schreiben, in diesem der Kunst und der Zeit und besonders dem Freunde Mengs geweihten Buche ein wegweisendes Werk zu geben. Zwar hatte die Tätigkeit in der Bünauschen Bibliothek und die Mitarbeit an Bünaus Reichshistorie, das Studium vor allem Voltaires und Montesquieus, Winckelmann gesättigt mit den Kulturbegriffen der Aufklärung, mit ihrer Auffassung vom Wesen der Geschichte und ihn geschult im Ordnen, kritischen Bearbeiten von Stoffmengen und der strengen historiographischen Technik. Trotz alledem aber war es eine grundgeniale Idee, diese Einsichten auf die Welt der Griechen anzuwenden, die Gesamtheit unserer Kenntnisse alter Kunst, die verstreut lagen bei Antiquaren, Philologen, Philosophen, Amateuren, die herausgezogen werden mußten aus Plinius und Pausanias, zu verschmelzen mit der Anschauung und eingehenden stilistischen Vergleichung der Bildwerke römischer Paläste, Villen, Sammlungen, und schließlich all dies geistige Gut zu durchtränken mit einer persönlichen Schönheits-

theorie und darzustellen in Form einer geschichtlichen Erzählung. Die Leistung Winckelmanns ruht nicht allein im Stofflichen seiner Werke, so bedeutend sie in dieser Richtung besonders für ihre Zeit waren. Läge das Verdienst hier, so wären seine Bücher längst bei der gänzlichen Umgestaltung des Stofflichen in der Archäologie vergessen, sie leben aber, und das danken sie ihrem Geist, ihrer Methode ihrer Form. Winckelmann will Geschichtsschreiber und zugleich Ästhetiker der Kunst sein. Das Historische und das Theoretische verschlingt sich in diesem Buche aufs merkwürdigste, es ist ein Lehrgebäude und ist eine Kunstgeschichte, es behandelt die gleiche Materie zweimal in verschiedener Betrachtung. Wenn auch eine Welt Sandart von Winckelmann trennt, in dessen Hauptwerk man „die Geschichte der Künstler nicht zu suchen (hat), denn sie hat auf die Erkenntnis des Wesens der Kunst wenig Einfluß“, so verbindet beide doch noch die aus romanischer Renaissanceästhetik stammende Bevorzugung des Systematischen ihrer Lehrgebäude vor dem Historischen in der Gesamtgliederung der Werke. Der Kern der Lehre war die absolute Norm der Antike. Antik heißt freilich bei Winckelmann griechisch, darin aber, wie er den Vorrang der Griechen begründet, wie er ihre Kunst ableitet und dem „Ursprung, dem Wachstum, der Veränderung und dem Fall“ der Künste auf die Spur zu kommen sucht, wie er eine Periodisierung der Stile gibt, offenbaren sich Eigenwuchs und Genialität seines Denkens.

Winckelmann ordnet die Tatsache der Kunst in sehr viel weitere Kreise des Lebens ein, als sie sich vor den Augen der Historiographen der Renaissance und des Barock aufgetan hatten. Winckelmann stellt die Frage nach den Kräften, welche die Verschiedenheit der Stile in der antiken Welt bedingen und findet sie nicht nur in den Verschiedenheiten des Könnens, der Inhalte, der Künstlermoral (wie Sandrart und seine Nachfolger), sondern in den natürlichen und historischen Existenzbedingungen der Völker, in Bodenbeschaffenheit, Klima, Rasse,

Staat, Gesellschaft, Religion. Damit läßt Winckelmann die Kunstgeschichte nicht mehr auf einem Seitenstrang der allgemeinen Geschichte stehen, sondern er verknüpft sie mit dieser auf das allerengste, indem er sie Anteil gewinnen läßt an den allgemeinen historischen Fragestellungen. Und noch ein Weiteres und Wichtigeres: Sandrart und noch J. G. Sulzer in seinem kurzen Begriff aller Wissenschaften (1745) hatten zur Beurteilung der Kunst in der Hand gehabt nur die Wertbegriffe der künstlerischen, individuellen Erfindungsgabe und des persönlichen technischen Könnens, Winckelmann geht von den Künstlern zurück auf die Kunst, von den Schöpfungen auf die geistige Macht, die sie gebildet hat: er führt den Begriff des Stiles und der Stilgeschichte ein und tut damit den entscheidenden Schritt über Sandrart hinaus. Damit ändert sich auch die ganze Tonart. Statt der didaktisch-panegyrischen Methode gibt Winckelmann die historisch-analysierende Betrachtung, von der referierend-pragmatischen sucht er den Weg zur genetischen. Um die Entwicklung des nationalen Stiles zu fassen, verfeinert Winckelmann die wissenschaftlichen Verfahren und schafft er sich neue Hilfsmittel. Er verbindet Urkundenstudium und Denkmäleranschauung, Deutung des Gegenständlichen und Formanalyse, er lernt mit Hilfe ausgedehnter und eindringender Selbstschau Original und Kopie, Fälschungen und Restaurationen zu scheiden; daß dabei die Wertung der persönlichen künstlerischen Leistung hinter der Darstellung des allgemeinen Entwicklungsablaufes zurücktreten mußte, ist selbstverständlich. Didaktische Nebenabsichten und akademische Befangenheiten berühren aber weder das Grundsätzliche noch die Größe seiner Leistung. Auch die Tatsache, daß die neuen Begriffe entwickelt werden an einem verhältnismäßig kleinen Material, ja an einem Traumbild der Antike, wird aufgehoben durch die geniale Intuition Winckelmanns, durch seine Gabe des Zusammensehens und Zusammendenkens von Kunst und Leben. Seine Arbeit hat neue Möglichkeiten des geschichtlichen Ver-

stehens geschaffen. Winckelmann fand den Begriff der organischen Einheit zwischen Kunst und Leben, während nach Hamanns Worten „das Feld der Geschichte . . . wie jenes weite Feld (war), das voller Beine lag und siehe, sie waren sehr verdorrt“.

Dieses Erwachen eines vertieften geschichtlichen Verständnisses wäre aber nicht denkbar ohne jene enthusiastische Hingabe, ohne das Sicheinfühlen und Sicheindenken Winckelmanns in den Gegenstand wissenschaftlicher Behandlung. Die neue Leidenschaft erschließt erst die Tür zur neuen Wissenschaft. Die Idee der Schönheit, der Winckelmann sein Leben geweiht hatte, durch die seine Person und sein Geschick die allgemeine menschliche Bedeutung erhalten haben, suchte Winckelmann auch im Stil seines Hauptwerkes, er stellte sich die Aufgabe, die Schönheit der Gedanken und der Schreibart aufs Höchste zu treiben. „Die Beschreibung des Apollo wird mir fast die Mühe machen, die ein Heldengedicht erfordert.“ In der Beschreibung der Statuen des Belvedere hatte Winckelmann die ersten Versuche gemacht, das Problem zu lösen, Anschauliches in Worte, Kunsterlebnis in Kunstbeschreibung zu verwandeln. Diesem zugleich feierlichen und doch lebenswarmen, kräftigen und gleichermaßen zarten, traumhaft idealischen und doch erdennahen Stil dankt Winckelmanns Buch nicht weniger als seiner Methode und der genialen Grundidee, daß es, wie Goethe sagte, „ein Lebendiges ist, für die Lebendigen . . . geschrieben“. Winckelmann ist der erste deutsche Kunstforscher, der bewußt die Verfahren der Beschreibung ausbildet. Er schafft nicht nur eine neue literarische Form, sondern öffnet neue Wege zum Verständnis des Kunstwerks, er packt es von Seiten, die vor ihm keiner sah, er verschmilzt Sachkenntnis und Formencharakteristik. Vor ihm war die Bildwerkbeschreibung eingestellt wesentlich unter zwei Gesichtspunkten: erstens dem Messen des Werkes an der Natur, zweitens der Deutung des Sachgehaltes. Will man sich die Leistung Winckelmanns klar-

machen, so lese man hintereinander eine Beschreibung des literarisch doch hervorragenden und die gesamte europäische Literatur über Kunst bis zu Winckelmann beherrschenden Vasari, z. B. die von Leonardos „Mona Lisa“, als Beispiel für das Befangensein in den Forderungen illusionistischer Kunst, man lese ferner — um für die Inhaltserklärung eine gute Probe zu haben — die Beschreibung, die Rubens von seinem berühmten Bilde: „Der Krieg“ gibt und schließlich Winckelmanns Analyse des Herkulestorso im Belvedere.

Vasari: „Wer da sehen wollte, bis zu welchem Grade Kunst die Natur nachzuahmen imstande ist, konnte es leicht an diesem Bilde lernen; denn da waren alle jene Feinheiten wiedergegeben, die sich mit Subtilität machen lassen. Die Augen hatten jenen Glanz und zugleich jene Feuchtigkeit, die man jederzeit in der Natur beobachten kann; rund herum sah man die bläulichen Schimmer und die Härchen, welche ohne die größte Feinheit sich nicht wiedergeben lassen. Die Augenbrauen konnten nicht natürlicher sein, denn er hatte wiedergegeben, wie das Haar aus der Haut herauswächst, hier dichter dort spärlicher und wie es sich nach den Poren der Haut legt. Die Nase, mit feinen, rosigen Öffnungen, war wie belebt. Der Mund, mit leiser Öffnung und den durch das Rot der Lippen verbundenen Mundwinkeln, und das Inkarnat des Gesichtes schien nicht mehr Malerei, sondern wirkliches Fleisch. In der Halsgrube sah man beim genauen Betrachten den Pulsschlag. . . .“

Rubens: „Die Hauptfigur ist Mars, welcher den geöffneten Tempel des Janus . . . verlassen hat und mit dem Schilde und dem blutbefleckten Schwert den Völkern ein großes Unheil drohend einherschreitet; er kümmert sich dabei wenig um Venus, seine Gebieterin, die sich von ihren Liebesgöttern und Amoren begleitet, vergebens bemüht, ihn mit Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten. Von der anderen Seite aber wird Mars von der Furie Alekto, die eine Fackel in der Hand schwingt, einhergezogen. Dabei Ungeheuer, welche die Pest

und die Hungersnot, die untrennbaren Genossen des Krieges bedeuten. Auf dem Boden liegt rücklings hingestürzt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, welche die mit der Zwietracht des Krieges unvereinbare Harmonie bedeutet, ebenso auch eine Mutter mit ihrem Kinde im Arm, welche andeutet, daß die Fruchtbarkeit, die Erzeugung und die elterliche Liebe durch den Krieg behindert werden, der alles zerstört und vernichtet. . . .“

Winckelmann: „Fragt diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken Seite (des Torso) zu vergleichen ist. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weislichen Maße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderbarlich abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er vollbringen wollte, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der anderen verschlungen und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird, ebenso sanft aufgeschwellt und schwebend gezogen fließt hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jener und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen. . . Ich wurde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansah, so wie ein Mensch, der, nach Bewunderung des prächtigen Portals an einem Tempel, auf die Höhe desselben geführt würde, wo ihn das Gewölbe desselben, welches er nicht übersehen kann, von neuem in Erstaunen setzt. Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannigfaltigen Reichtum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die lustigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhange in gesenkte Täler verlieren, die hier sich

schmälern und dort sich erweitern, so mannigfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäander krümmen, die weniger dem Gesichte, als dem Gefühle offenbar werden.“

Winckelmann geht in seinen Beschreibungen von der Wirkung des Kunstwerkes auf den Beschauer aus, die er tiefer und genauer zergliedert, dank eigener Kunstempfindlichkeit, als seine Vorgänger. Er sucht mit Worten das den Eindruck Bestimmende herauszuholen, die Einzelheiten nach dem Grade ihrer Wichtigkeit geordnet, folgen zu lassen und den künstlerischen Absichten bis ins Traktament (die Technik) zu folgen. Diese eigene und bahnbrechende Art des kunsthistorischen Denkens und Schreibens hat Winckelmann zusammenhängend nicht auf das Gebiet neuerer Kunstgeschichte übertragen. Daß er eine Entdeckernatur war, hat er gewußt, schreibt er doch einmal: „Vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei, ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, welchen ich ergriffen, nachzugehen und welcher das Herz auf dem Flecke hat, wo es mir sitzt.“ Aber er dachte bei solchen stolzen Worten nur an seine Leistung als Überwinder der betagten antiquarischen Gelehrsamkeit und archäologischen Unmethodik. Über die neuere Kunst urteilte Winckelmann nicht aus der kühlen Ferne des Historikers, sondern aus dem heißen Nahkampf des Parteilannes. Er sah die Kunst seiner Zeit vorwiegend kritisch an. In seiner Stellung zu ihr lassen sich zwei Stufen unterscheiden: zunächst die Dresdner Zeit, hier scheint ihm alles, was die Gegenwart hervorbringt und was nach Raphael geleistet ist, die Zeichen des Verfalls an der Stirn zu tragen und die Minderwertigkeit des Rokoko zu erweisen. In Rom suchte er dann die neueren Kunstwerke als Vergleichsobjekte den alten gegenüberzustellen. Die Kritik Winckelmanns bezieht sich zunächst auf die Form. Das schöne Gleichgewicht zwischen dem Mageren und dem Fleischigen, zwischen „schwülstiger Aus-

dehnung des Fleisches“ und „ausgehungertem Kontur“ ist verloren. Der „große Rubens (von kleineren zu schweigen) ist weit entfernt von dem griechischen Umriss der Körper.“ Das Antike, quellfrisch Lebendige im Rubenswerke sah Winckelmann nicht. Ein gewöhnlicher Realismus beherrscht die Absichten der Künstler. Er führt nicht zu griechischen, sondern zu holländischen Formen und Figuren. Beweis: etwa Caravaggio und Jordaens, die zur Gattung niederer Geister gehören, weil sie die Natur malten, wie sie sie fanden. In der Bildhauerei signalisiert die illusionistische Wiedergabe aller Zufälligkeiten, z. B. der Hautfalten an gedrückten Körperteilen, und der „gar zu sinnlich gemachten Grübchen“ den Verfall. Dazu kommt die Maßlosigkeit im Ausdruck, „das freche Feuer“, das ungewöhnliche Stellungen und Handlungen begleitet. Bernini ist für Winckelmann der Antichrist, der große Kunstverderber, gegen den sich eigentlich alles Geschütz Winckelmanns richtet. Talent und Geist werden ihm nicht abgesprochen, wohl aber die Grazie und die Achtung vor den antikischen, kanonischen Gesetzen. Die Linie des griechischen Profils hat Bernini „in seinem größten Flor nicht kennen wollen, weil er sie in der gemeinen Natur, welche nur allein sein Vorwurf gewesen, nicht gefunden“. Das dritte Verfallsmerkmal ist die Verbrauchtheit der Stoffe, daher die Gedankenleerheit der Gemälde. Als Heilmittel empfiehlt Winckelmann wie vor ihm die Renaissance-ästhetiker, die Allegorie, die alles Mythologische umfaßt, eine Fundgrube für gebildete Maler. Aus der Masse der geistlosen Maler, die immer wieder die Geschichte der Heiligen und die Verwandlungen Ovids zu Gegenständen wählen, ragt Rubens durch die unerschöpfliche Fruchtbarkeit seines Geistes hervor, er ist „reich bis zur Verschwendung“, er hat „gedichtet wie Homer“. In diesem Satze seiner Erläuterung stellt Winckelmann als erster die beiden zusammen, die J. Burckhardt die größten Erzähler nannte, welche unser alter Erdball bis heute getragen hat.

Je tiefer Winckelmann in die Welt des Altertums mit Geist und Seele untauchte, um so kühler und ablehnender wurde sein Verhältnis zur neueren Kunst. „Die Kunst der Neueren war ihm ein versiegeltes Buch“ lautet die herbe Kritik A. W. Schlegels. Ihn verfolgt die Frage, die er einmal vor Werken der beliebten Maler van der Werff und Denner aufwirft: „was aber würde das Altertum sagen?“ So kam es, daß Winckelmann, auf den die Werke der Uffizien und des Pitti keinen tiefen Eindruck gemacht hatten, in Rom sogar bedauert, aus Gefälligkeit einigen neueren Künstlern einige Vorzüge eingeräumt zu haben. Er ladet die moderne Malerei vor seinen Richterstuhl, um ihre Leistungen, ihre Entwicklungsstadien, Ursprung, Fortgang, Wachstum, mit der antiken Kunst zu vergleichen. Daß die Entwicklung der neueren Malerei ein Spiegelbild der antiken Kunst sei, war ein Stück der großen von Vasari bis Bellori gültigen Geschichtskonstruktion. Winckelmann nahm den Gedanken auf — auch darin ein Erbe italienischer Historiographen. Da aber Winckelmanns Kenntnisse sehr beschränkt waren und er sich auf römische Handzeichnungssammlungen angewiesen sah, um sich einen Überblick über den Verlauf der neueren Kunst zu verschaffen, sind auch die Ergebnisse fragwürdig und in Bruchstücke zerfallend. Das Ziel kennt Winckelmann schon, ehe er die Untersuchung beginnt, es ist: der „deutliche Begriff von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten“. Aus seinen Parallelen zwischen alten und neuen Entwicklungsstufen einige Beispiele: die Zeichnung des Mittelalters war einfach und ideal, wie die ägyptische, alt-etrurische, alt-hellenische. Die Wiederbelebung der Kunst unter Julius II. und Leo X. gleicht ihrer Erhebung unter Perikles. In Raphael, dessen bisher noch von niemand erkannte Vorzüglichkeit ins rechte Licht gesetzt zu haben, Winckelmann für einen Hauptvorzug seiner „Gedanken“ hielt, in Raphaels Kunst wird die Antike neu geboren. Das war ja einer der Trümpfe, den die mit Belloris Beschreibung der vatikanischen Stanzen aufgekommene Raphael-

verehrung gegen die Michelangelo-Apotheose Vasaris ausgespielt hatte. Der unabgesetzte Federstrich Raphaelischer Handzeichnungen gleicht den Figuren kampanischer Gefäße. Leonardo und Andrea del Sarto arbeiten wie die antiken Künstler voller Unschuld und Grazie. Die Grazie Leonardos verhält sich zu der Correggios wie Praxiteles zu Apelles, aber es fehlen die hohen Ideen. Einzig zu Michelangelo gibt es keine Analogie in der griechischen Kunst; denn der Vergleich seiner Zeichnung mit dem archaischen Stil wird kaum von Winckelmann selbst als überzeugend betrachtet worden sein. Winckelmann wußte mit dem Genie, ja schon mit dem eigenwilligen Original, nichts anzufangen. Das Genie als seelischer Sonderwert war für Winckelmann ebensowenig entdeckt, wie für Sandrart. Rembrandt und Michelangelo, ja auch Dürer und Leonardo, fügen sich nicht in Winckelmanns Kreise, und Rubens läßt er nur passieren als den „genialen Dichter des Pinsels“. Als die Raphaelsche Schule, welche nur wie eine Morgenröte hervorkam, aufhörte, „verließen die Künstler das Altertum und gingen, wie vorher geschehen war, ihrem eigenen Dünkel nach“. Durch die beiden Zuccari hob das Verderbnis an, das dauerte, bis den Eclectici der bolognesischen Schule die Augen wieder aufgingen und sie nun die Reinheit der Alten und Raphaels mit dem Wissen des Michelangelo, dem Reichtum der venezianischen Schule, sonderlich des Paolo Veronese, und der Fröhlichkeit des Pinsels bei Correggio zu verbinden suchten. Auch diese Theorie — Mengs und Winckelmann gemeinsam — taucht schon in Albanis Briefen an Bellori auf.

Wer den Kern der Winckelmannschen Ästhetik fassen und seine Urteile über neuere Kunst gerecht beurteilen will, muß bedenken, daß Winckelmann von der Literatur her zur Kunst kam. Nach Goethes Urteil ist es schwer, ja fast unmöglich, von Poesie und Rhetorik zu den bildenden Künsten überzugehen, weil zwischen ihnen eine ungeheure Kluft liegt, über welche uns nur ein besonders geeignetes Naturell hinüberhebt. Winckel-

mann ist die Überbrückung nie ganz gelungen. Das wird einem klar, wenn man die Schrift liest, an deren Inhalt ihm unendlich viel gelegen war, die von der „Allegorie“. Winckelmanns Vorliebe für die Allegorie ist nicht eine Marotte, nicht ein Schönheitsfehler in dem glänzenden Bilde seiner Geistigkeit. Diese Neigung entspricht vielmehr ganz natürlich seinen ästhetischen Grundsätzen wie seiner geistesgeschichtlichen Ahnenreihe. Schon in den „Gedanken“ hatte es geheißen: „Die Malerei erstreckt sich auf Dinge, die nicht sinnlich sind, diese sind ihr höchstes Ziel.“ „Der Pinsel, den der Maler führt, soll in Verstand getunkt sein“ usw. In dieser Forderung steckt die tiefe, ja leidenschaftliche Sehnsucht eines Sohnes der sinnenfrohen Rokokozeit nach gehaltvollen Kunstwerken. Schönheit, Grazie, Formvollendung der nachbarocken Kunst abzusprechen, so blind war Winckelmann keineswegs, aber Gehalt, Bedeutung, Ernst vermifste er an ihr. Das Vermögen, Bedeutendes auszu-denken, nennt Winckelmann „Verstand“. Wer so argumentierte und forderte, mußte auch den Weg weisen, denn der Maler, der weiter denkt als seine Palette reicht, wünscht einen gewissen Gedankenvorrat zu haben, eine Ikonologie; dieses Ideenmagazin nennt Winckelmann „Allegorie“. Alles, was durch Bilder und Zeichen angedeutet wird, kurz alles Symbolische, ist für Winckelmann allegorisch. Aus seiner riesigen römischen Denkmälerkenntnis und seinen Literatúrauszügen gab Winckelmann eine Übersicht des Sinn- und Beziehungsreichen, bei denen der Kenner denken und der bloße Liebhaber zu denken lernen sollte. Er erfand, wie A. W. Schlegel bemerkte, eine neue Hieroglyphenschrift. Trotzdem Winckelmann von der Allegorie „Einfalt“, d. h. Eindeutigkeit verlangt, schlägt er selbst allegorische Begriffseinkleidungen vor, die jedem Nichtantiquarius völlig unverständlich sein müssen, z. B. der Begriff des neuen Jahres soll allegorisch durch eine Figur dargestellt werden, welche einen großen Nagel in einen Tempel einschlägt, denn der römische Prätor schlug zu Beginn jedes Jahres den „clavus

annalis“ ein. Die Kunst soll mit allegorischem Geiste durchsetzt werden bis hinein ins Kunstgewerbe. Die Allegorie, das regte der Dresdner Winckelmann schon an, könnte eine Gelehrsamkeit an die Hand geben, auch die kleinsten Verzierungen dem Ortegemäß zu machen, wo sie stehen und so die Rokokoschnörkel und das Muschelwerk durch Bedeutend-Sinnbildliches zu verdrängen. Ein Herkules mit einer Hydra von Eisen ist eine Anspielung auf die harte Arbeit, die er zu leisten hatte. Gleich dem Künstler sei auch der Beschauer überall auf der Gedankenjagd. In einem Unterricht zur Empfindung des Schönen, wie ihn gebildete junge Leute erhalten sollen, gehört hinein das Aufmerken auf allegorische Züge: z. B. auf den lechzenden Hirsch am Wasser als Sinnbild der Brunst des Jupiters im Jobilde Correggios. Carstens hat später gezeigt, in welche Sackgassen eine solche Lehre die Kunst locken kann, als er sich sogar unterfing, die Kantischen Kategorien „Raum“ und „Zeit“ allegorisch darzustellen.

Es liegt uns fern, die Grenzen Winckelmanns zu verkennen oder die erkannten Schranken seines Geistes zu verschweigen. Mit seinen weitgespannten Theorien die in einer Zeit des erschöpften künstlerischen Empfindens formuliert wurden — Goethe hat eine gesetzliche Beziehung zwischen Theorie und sinkender Schöpferkraft erkannt — ist Winckelmann nicht nur der Vater der deutschen Kunstbildung, sondern auch der europäischen Bildungskunst geworden. Es hat lange gedauert, bis an die Stelle der Lehre vom Ideal wieder die Lehre von der Natürlichkeit trat, bis Begriff und Gedanke durch sinnliche Empfindung und Instinkt, abgeleitete Schönheit durch elementare Ausdruckskraft verdrängt wurden. Winckelmann und seine Nachfolger maßen Wert oder Unwert einer künstlerischen Form an ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten, als kanonisch empfundenen Stilwelt, wir haben als Kriterium nur die künstlerische Wertigkeit, und diese kann nicht restlos auf Begriffe abgezogen, sondern sie muß unmittelbar erlebt werden.

Und doch bleibt Winckelmann. Seine Person ist größer als seine Lehre; er hat seine Ideale nicht nur gepredigt, sondern vorgelebt, und die Gestalt des Stendaler Schustersohnes, den sein Dämon sicher auf die Höhen des Lebens führte, bis ihn der Mordstahl eines Buben jäh aus dem Glanze riß, ist in ihrer edlen Einfalt und stillen Größe, in ihrer Verkettung von Glück, Schicksal und Willen ewig erzieherisch im höchsten Sinne. Diese tief ethische Bedeutung Winckelmanns schwebte Goethe vor, wenn er 1827 zu Eckermann äußerte: „Er (Winckelmann) ist dem Kolumbus ähnlich, als er die Neue Welt zwar noch nicht entdeckt hatte, aber sie doch schon ahnungsvoll im Sinne trug. Man lernt nicht, wenn man ihn liest, aber man wird etwas.“