

Zur Rezeption von Winckelmanns Freiheitsbegriff im Zeichen der Französischen Revolution¹

LUCA GIULIANI

Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 weist eine theoretische Struktur auf, die auf zwei Grundbegriffen basiert: Schönheit und Freiheit. Beginnen wir mit der Schönheit. Jede Kultur (Winckelmann behandelt die alt-ägyptische, die etruskische, die griechische und die römische) bringt ihre eigene Kunst hervor. Deren Entwicklung entspricht – bei allen Unterschieden im Einzelnen – immer einer ähnlich verlaufenden Kurve: Auf rudimentäre Anfänge folgt ein Aufschwung zum Höhepunkt und auf diesen wieder ein Niedergang. Auch die Höhepunkte ähneln einander, denn für alle gilt, dass menschliche Kunst ihren „höchsten Endzweck“ und ihren „Mittelpunkt“ in der Schönheit hat.² Schönheit ist für Winckelmann keine historische Variable, sondern eine übernatürliche Konstante, denn „die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden“.³

Ob die Entwicklungskurve der Kunst in einer bestimmten Kultur aber ihren teleologisch vorbestimmten Höhepunkt und damit das Ziel der Schönheit erreicht, hängt von spezifischen äußeren Umständen ab – und hier kommt im Fall der griechischen Kunst die Freiheit ins Spiel: „In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freyheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst.“⁴ Aus der ganzen Geschichte der griechischen Kunst „erhellet, dass es die Freyheit gewesen, durch welche die Kunst empor gebracht wurde.“⁵

1 Adolf Borbein und Ernst Osterkamp danke ich für die ebenso freundliche wie nachdrückliche Aufforderung, mich an dieser Tagung zu beteiligen – sowie für manche inhaltliche Anregung. Ich verwende folgende Abkürzungen:

Goethe WK: J. W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Bd. 6, 2: Weimarer Klassik*. München 1988.

Schiller TS: Friedrich Schiller, *Werke und Briefe, Bd. 8: Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassikerverlag 1992.

Winckelmann SN: Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*. A. H. Borbein / M. Kunze (Hrsg.), Mainz: von Zabern.

2 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Winckelmann SN 4,1, Mainz 2002, S. 242.

3 Winckelmann SN 4,1, S. 250.

4 Winckelmann SN 4,1, S. 218.

5 Winckelmann SN 4,1, S. 602.

Dieser Satz steht am Anfang des zweiten Teils der *Geschichte der Kunst*, worin die Geschichte der Kunst „nach den äußeren Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet“ werden wird: Er nimmt das zentrale Ergebnis der folgenden historischen Untersuchung vorweg. Aber handelt es sich wirklich um ein *Ergebnis*? Die These, wonach die Blüte der Kunst durch die Freiheit verursacht sei, ist nicht nur das Resultat von Winckelmanns Untersuchung, sondern zugleich auch deren Prämisse: Auf ihr beruht über weite Strecken Winckelmanns ganzes chronologisches Gerüst.

Der erste Höhepunkt der Kunst folgt auf den Sturz der Tyrannis und koinziiert mit der freiheitlichen Verfassung in Athen zur Zeit des Perikles: Winckelmann spricht hier vom *hohen Stil*, den er auch *groß* und *erhaben* nennt.⁶ Eine Krise ergibt sich sodann aus dem „unglücklichen Peloponnesischen Kriege“: Dieser endete „mit dem Verlust der Freyheit von Athen und zugleich, wie es scheint, mit großem Nachtheile für die Kunst.“⁷ Der Sturz der dreißig Tyrannen in Athen sowie die Siege des Epaminondas über Sparta führen aber zu einem zweiten Aufschwung: Winckelmann nennt dies den *schönen Stil*.⁸ Diese zweite Blüte findet wiederum ein Ende mit der Unterwerfung Athens durch die Makedonen:⁹ „Die Kunst, welche von der Freyheit gleichsam das Leben erhalten, musste als notwendig durch den Verlust derselben, an dem Orte, wo dieselbe vornehmlich geblüht, sinken und fallen.“¹⁰ Die politische Freiheit lebt noch einmal kurz auf, als Titus Quinctius Flamininus nach dem Sieg über das makedonische Königreich die Unabhängigkeit Griechenlands verkündet (196 v. Chr.). Aus dieser Unabhängigkeitserklärung zieht Winckelmann Folgen für die Kunstgeschichte; er bezieht sich auf den älteren Plinius, der die Kunst gegen Ende des 4. Jahrhunderts zu Ende gehen, aber in der 155. Olympiade wieder zum Leben erwachen lässt.¹¹ Allerdings ist das Datum, das Plinius für das Wiederaufleben der Kunst nennt (160–157 v. Chr.), mit der Unabhängigkeitserklärung des Flamininus nicht kompatibel. Um den Bezug zwischen beiden herzustellen, ist Winckelmann gezwungen, die Angabe des Plinius zu korrigieren: „Es scheint, dass Plinius diese Olympias [die 145.], und nicht die hundert und fünf und fünfzigste gesetzt gehabt, wenn er berichtet,

6 Winckelmann SN 4,1, S. 444–446, S. 614–618.

7 Winckelmann SN 4,1, S. 650.

8 Winckelmann SN 4,1, S. 448–456, S. 650–660.

9 Winckelmann SN 4,1, S. 688.

10 Winckelmann SN 4,1, S. 690.

11 Plin. NatHist 34,52: „cessavit dein de ars, ac rursus olympiade centesima quinquagesima quinta revixit.“ In diese letzte Blütezeit datiert Winckelmann hochberühmte Werke wie den Torso vom Belvedere oder den Hermaphroditen aus der Sammlung Borghese: Winckelmann SN 4,1, S. 714; zu dem beiden Stücken Winckelmann SN 4,2, S. 220–21, Nr. 481 und S. 261–62, Nr. 573.

dass die Künste in derselben wiederum zu blühen angefangen. Denn in der hundert und fünf und fünfzigsten waren die Römer als Feinde in Griechenland; die Künste aber können ohne eine besondere glückliche Anscheinung niemals empor kommen.“¹² Winckelmann traut seiner eigenen Prämisse („[...] können niemals [...]“) mehr als dem Wortlaut der antiken Quelle: Er sieht sich daher gezwungen, den Wortlaut zu berichtigen.

Mit der Engführung von Schönheit und Freiheit schlägt Winckelmann eine Brücke zwischen philosophischer Ästhetik und Politik:¹³ Nicht zuletzt darin beruht der revolutionäre Charakter seines Werkes. Freilich hat sich diese Verbindung in der Folgezeit als labil erwiesen. Exemplarisch dafür steht die unterschiedliche Rezeption der *Geschichte der Kunst* in Frankreich und in Deutschland.

In Frankreich ist die *Geschichte der Kunst* rasch bekannt geworden:¹⁴ Eine erste, allerdings mangelhafte Übersetzung erschien 1766,¹⁵ eine verbesserte zweite folgte 1781.¹⁶ Die These vom Zusammenhang zwischen Kunstblüte und freiheitlicher Verfassung hatte allerdings bereits 1765, also noch vor dem Erscheinen der ersten Übersetzung, Aufnahme in die *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert gefunden.¹⁷ Einen schlagartigen, völlig unvorhersehbaren Brisanzschub erhielt sie im Sommer 1789 durch den Ausbruch der Revolution. Für Winckelmann war Freiheit eine Vision gewesen, die ihren historischen Ort in der fernen Vergangenheit

12 Winckelmann SN 4,1, S. 708; vgl. dazu auch den Kommentar in Winckelmann SN 4,3, S. 451.

13 Zu den frühen Kritikern von Winckelmanns Freiheitsthese gehört Christian Gottlob Heyne: Vgl. Hatfield, Henry C. (1943). *Winckelmann and His German Critics 1755–1781. A Prelude to the Classical Age*. New York: King's crown, S. 124–126; Graepler, Daniel (2007). „Heyne und Winckelmann“. In: Graepler, Daniel/Migl, Joachim (Hrsg.). *Das Studium des schönen Altertums. Christian Gottlob Heyne und die Entstehung der Klassischen Archäologie*. Göttingen: Universitätsbibliothek, S. 17–29, v.a. 24–25.

14 Zum Folgenden Pommier, Édouard (1991). *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*. Paris: Gallimard; spezifisch zu Winckelmann: Pommier, Édouard (1989). „Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution.“ *Revue de l'Art* 83, S. 9–20.

15 *Histoire de l'art chez les anciens*, Paris: Saillant sowie Amsterdam: van Harrevelt; beide Ausgaben sind 1766 erschienen, sind textidentisch und haben dasselbe Layout. In *Winckelmann-Bibliographie*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, Jahresgabe 1968, S. 16 wird diese Übersetzung Gottfried Sellius und Jean Baptiste Robinet zugeschrieben; vgl. auch Espagne, Michel (1991). „La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières: les amis de J.G. Wille et l'écho de Winckelmann“. In: Pommier, Édouard (Hrsg.). *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*. Paris: La documentation Française, 105. Die Qualität dieser Übersetzung wurde von Winckelmann selbst vehement bemängelt: *Gazette littéraire de l'Europe*, Bd.8, Nr.30 vom 1. März 1766, S. 425–26.

16 *Histoire de l'art de l'antiquité*, Leipzig 1781 (übers. von M. Huber).

17 Vgl. etwa *Encyclopédie* Bd. 14 (1765) S. 839 s.v. *Sculpture* und Suppl. 3 (1777) S. 254–58 s.v. *Grecs*.

hatte. Die französischen Revolutionäre hingegen setzten Freiheit auf die politische Tagesordnung: Sie sollte konkret verhandelt und unmittelbar in die Praxis umgesetzt werden. Die Folgen für die Winckelmann-Rezeption ließen nicht lange auf sich warten.

Symptomatisch ist die Stellungnahme eines jungen Altertumswissenschaftlers, der nach der Eroberung der Bastille Mitglied der Pariser Stadtregierung wurde und sein ganzes Leben lang politisch aktiv bleiben sollte: Quatremère de Quincy. Anfang 1791 publizierte Quatremère eine Abhandlung über die Künste und deren mögliche Förderung durch den Staat.¹⁸ Sein selbstverständlicher Bezugspunkt bleibt das klassische Griechenland bzw. das Bild, das Winckelmann davon entworfen hatte: In Athen, wo die Regierungsform auf den wahren Prinzipien der Freiheit beruhte, seien Kunstwerke hergestellt worden, in denen das herrschende Volk ein ideales Spiegelbild seiner selbst erblicken konnte. Die Künstler der jüngeren Vergangenheit hingegen hätten eher den Ehrgeiz von Despoten bzw. das Luxusstreben der Reichen bedient; dadurch sei die gesellschaftliche Funktion von Kunst beschädigt worden. Nach Quatremère sollte der revolutionäre Staat dem entgegenwirken und sich aktiv für die Künste einsetzen, durch die kostenlose Ausbildung von Künstlern ebenso wie durch öffentliche Aufträge. Dennoch erwartet Quatremère nicht, dass sich damit eine neue Blüte der Kunst herbeiführen ließe, die mit der griechischen Klassik vergleichbar wäre; deren Wunder bleibt für ihn (wie auch schon für Winckelmann) singulär und unwiederholbar.

Die Skepsis von Quatremère haben andere Revolutionäre nicht geteilt. Das Problem des Umgangs mit der Hinterlassenschaft des Ancien Régime stellte sich nicht allein auf der Ebene abstrakter Werturteile, sondern auch ganz konkret. Durch die Abschaffung der Monarchie sowie die Enteignung kirchlicher Institutionen war eine riesige Menge an Kunst- und Kulturgut in den Besitz der Republik übergegangen: Wie sollte man nun damit verfahren? Sollte man es als Relikt einer überwundenen Vergangenheit der Zerstreuung bzw. Zerstörung anheim geben, oder sollte es umgekehrt bewahrt und gepflegt werden? Dazu Stellung nehmend bezeichnete der Abgeordnete Boissy d'Anglas im Jahr 1794 die gesamte Hinterlassenschaft des Ancien Régime als ein glorreiches Erbe, das abzulehnen schändlich wäre:¹⁹ Die Kunstwerke der Vergangenheit hätten, in dunklen Zeiten entstanden,

18 Quatremère de Quincy, Antoine C. (1791). *Considérations sur les arts du dessin, suivies d'un plan d'académie ou d'école publique et d'un système d'encouragement*. Paris; dazu Pommier, *L'art de la liberté*, S. 63–77. Quatremère (1755–1849) war einige Jahre zuvor er als Wissenschaftler mit einer vergleichenden Abhandlung zur ägyptischen und griechischen Architektur hervorgetreten; kurz nach Erscheinen des Opuskels wurde er in die *Assemblée Legislative* gewählt.

19 Boissy d'Anglas, François-Antoine (1794). *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement et sur divers établissements nécessaires à l'enseignement*. Paris. Dazu Pommier, *L'art de la liberté*, S. 153–164.

gleichwohl unterschwellig dem Fortschritt gedient und letztendlich den Niedergang der Tyrannei befördert; wahre Kunst habe als solche immer schon mit der Freiheit im Bunde gestanden. Aber auch in Bezug auf die Zukunft ist Boissy d'Anglas weniger skeptisch als Quatremère: Durch das Regime der Freiheit werde Frankreich in die Lage versetzt, das antike Griechenland noch zu überflügeln, die erste Stelle unter den aufgeklärten Nationen einzunehmen und als leuchtendes Beispiel voranzuschreiten.

Aus diesen Gedanken ließen sich Folgerungen ableiten – auch über die Grenzen Frankreichs hinaus. Im Frühjahr 1794 hatten die französischen Armeen den Angriff der konterrevolutionären Allianz in Nordosten des Landes zurückgeschlagen und im Gegenzug Belgien erobert. Aus den besetzten Gebieten setzten sich bald Transporte erobelter Kunstwerke in Bewegung; Ziel war der Palast des Louvre, den die Revolutionäre 1793 zum *Musée central des arts de la République* erklärt hatten.²⁰ Die Grenzen der Republik erwiesen sich nunmehr als dehnbar. Im September 1794 wurde dem Konvent die Ankunft des ersten Konvois gemeldet. Der für den Transport zuständige Husarenoffizier Barbier verband das mit einer kurzen Ansprache an die Abgeordneten, und sein erster Satz klingt wie ein Fanfarenstoß: „Les fruits du génie [gemeint sind die geraubten Kunstwerke] sont le patrimoine de la liberté.“²¹ Nur allzu lange hätten diese unsterblichen Erzeugnisse des Genies den Makel der Sklaverei tragen müssen; endlich seien sie durch die heldenhafte Volksarmee befreit worden. Die Argumentation ist von bestechender Klarheit: Die Kunstwerke aus Belgien gehören zum Kulturerbe der Freiheit; dieses fällt legitimerweise jener Nation zu, die die Freiheit auf den Thron gehoben hat: Nur hier können die Kunstwerke ihre wahre, endgültige Heimat finden.

Nach 1796 hat Napoleon diese Politik der Kunstaneignung bei seinen Feldzügen fortgesetzt, generalstabsmäßig geplant und in riesigem Ausmaß.²² Eine ideologische Legitimation dieses gigantischen Kunstraubs brauchte er indessen nicht neu zu erfinden; er hat sie von den Revolutionären der Jahre 1793 und 1794 übernommen. Deren immer wiederholte Parole der engen Verbindung zwischen Kunst und politischer Freiheit stand ihrerseits unverkennbar in der Tradition der Lehren Winckelmanns. Dieser Bezug ist den Revolutionären stets bewusst geblieben, und sie haben dies auch öffentlich zum Ausdruck gebracht. Ende 1794 richtete die Kunstkommission des Konvents ein besonderes Comité ein zur Überprüfung der

20 Pommier, *L'art de la liberté*, S. 222–246.; Poulot, Dominique (1997). *Musée. Nation. Patrimoine 1789–1815*. Paris: Gallimard; Savoy, Bénédicte (2003). *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, Bd.1, S. 14–49.

21 Rede von J.L. Barbier am 20.9.1794: Pommier, *L'art de la liberté*, S. 228–230; vgl. auch Wescher, Paul (1976). *Kunstraub unter Napoleon*. Berlin: Gebr. Mann, S. 38.

22 Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, S. 55–130.

1781 erschienenen französischen Übersetzung von Winckelmanns *Geschichte der Kunst*; das Gutachten des Comités endet mit einem überaus positiven Urteil und mit der Aufforderung an den Konvent dafür zu sorgen, dass ausreichend Exemplare dieser Ausgabe gedruckt würden, damit das Werk in jedem Museum und in jeder öffentlichen Bibliothek der Republik verfügbar sei.²³ So hat die Französische Revolution Winckelmann als einen ihrer Propheten kanonisiert – zur selben Zeit, als der revolutionäre Terror sich seinem Höhepunkt näherte.

Ganz anders verhält es sich mit der Winckelmann-Rezeption in Deutschland. Mein Augenmerk wird vor allem auf Goethe und Weimar liegen; lohnend ist zuvor allerdings ein kurzer Blick auf Schiller.²⁴ Dessen *Briefe an den Herzog von Augustenburg* aus dem Jahr 1793²⁵ enthalten eine überraschend detaillierte Entgegnung auf Winckelmanns Freiheitsthese aus der *Geschichte der Kunst*: Man werde, schreibt Schiller, „kaum einen einzigen Fall in der Geschichte aufweisen können, wo ästhetische Kultur mit bürgerlicher Tugend und politischer Freiheit Hand in Hand gegangen wäre. So lange Griechenland seine Unabhängigkeit behauptete und unter seinen Bürgern Miltiade, Aristiden und Epaminondas zählte, waren Geschmack und Kunst noch in ihrer Kindheit; als unter Perikles und Alexandern das goldne Alter der Künste erschien, war es vorbei mit Griechenlands Tugend und Freiheit.“²⁶ Die Namen und Informationen, die Schiller hier ins Feld führt, stammen alle aus Winckelmanns *Geschichte*;²⁷ nur die Chronologie scheint Schiller etwas durcheinander zu bringen (ansonsten er kaum sagen könnte, dass es unter Perikles schon vorbei gewesen sei „mit Griechenlands Tugend und Freiheit“). Nach einem kurzen Exkurs, der auch Beispiele aus der Neuzeit betrifft, verkündet Schiller sein Urteil: „Wo wir nur hinsehen in der Geschichte, finden wir, dass Geschmack und Freiheit einander fliehen, und die Kunst nur auf dem Grab des Heroismus sich ihren Thron aufrichtet.“²⁸ Als Schiller diese Passage schrieb, dürfte er Winckelmanns *Geschichte der Kunst* neben sich auf dem Schreibtisch gehabt

23 Pommier, *L'art de la liberté*, S. 332–334.

24 Vgl. dazu Uhlig, Ludwig (1985). „Schiller und Winckelmann“. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 17, Heft 1, S. 131–146 (wo die Briefe an den Herzog von Augustenburg und die Diskussion um die Freiheit allerdings nicht behandelt werden). Schillers Freiheitsbegriff zeichnet sich durch ganz unterschiedliche Bedeutungsfacetten aus; meistens aber steht er in Kant'scher Tradition und zielt nicht auf eine politische Ordnung, sondern auf den freien Willen des Einzelnen; der Gegenbegriff dazu lautet in diesem Zusammenhang nicht *Knechtschaft*, sondern *Naturgesetzlichkeit*; vgl. dazu *Geschichtliche Grundbegriffe. Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, 1975, S. 465–467 s.v. Freiheit (H. Günther).

25 Schiller TS, S. 491–555 (zwischen Februar und Dezember 1793 entstanden).

26 Schiller TS, S. 517.

27 Miltiades und Aristides: Winckelmann SN 4,1, S. 230; Epaminondas: S. 654; Perikles: S. 624; Alexander: S. 670.

28 Schiller TS, S. 517.

haben. Am 11. Januar hatte er aus Jena an seinen Verleger und Buchhändler Georg Joachim Goeschen in Leipzig geschrieben, um ein Exemplar davon zu bestellen.²⁹ Aber die Bedeutung von Winckelmann für Schillers Argumentation geht weit über diese einzelne Passage hinaus.

Schiller unternimmt in den *Briefen an den Herzog von Augustenberg*, deren Inhalt er kurz darauf zum Traktat *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* ausarbeiten wird, nichts Geringeres als den Versuch, auf der Basis der Kant'schen Kritik eine Philosophie der Kunst zu entwerfen, die gleichzeitig die Erfahrung der Französischen Revolution im Auge haben soll. Die Revolution bildet auch den Ausgangspunkt: Die französische Nation habe angefangen, „ihren positiven Gesellschaftszustand gewaltsam zu verlassen, und sich in den Naturzustand zurück zu versetzen, für den die Vernunft die alleinige und absolute Gesetzgeberin ist.“³⁰ Dieses epochale Experiment habe die Menschen nicht zur Freiheit geführt, sondern sie „in Barbarei und Knechtschaft zurückgeschleudert“; das beweise, „dass das Menschengeschlecht der vormundschaftlichen Gewalt noch nicht entwachsen ist, dass das liberale Regiment der Vernunft noch zu frühe kommt, und dass derjenige noch nicht reif ist zur *bürgerlichen* Freiheit, dem noch so vieles zur *menschlichen* fehlt.“³¹ Nach diesem gescheiterten Experiment müsse „der Charakter der Menschheit von seinem tiefen Verfall wieder emporgehoben [werden] – eine Arbeit für mehr als ein Jahrhundert.“³² „Dies dringendere Bedürfnis unseres Zeitalters scheint mir die Veredelung der Gefühle und die sittliche Reinigung des Willens zu sein, denn für die Aufklärung des Verstandes ist schon sehr viel getan worden.“³³ Hier „ist es nun, wo die Kunst und der Geschmack ihre bildende Hand an den Menschen legen und ihren veredelnden Einfluss beweisen.“³⁴ Die ästhetische Erziehung müsse einer doppelten Gefahr vorbeugen: Auf der einen Seite drohe triebbedingte Verwilderung (hier hat Schiller den revolutionären Mob vor Augen), auf der anderen Seite Erschlaffung und Verweichlichung (das zielt auf die Angehörigen der Oberschicht). Gegen diese doppelte Gefahr setzt Schiller auf die kombinierte Aktion des Schönen und des Erhabenen. Er stellt zwei Thesen auf.

29 „Wollen Sie so gütig sein und den Winckelmann (Geschichte der Antiken) schicken, so verbinden Sie mich sehr“: F. Schiller, *Werke, Nationalausgabe Bd.26: Briefe 1.3.1790 – 17.4.1794*. Weimar 1992, S. 173, Nr. 148. Goeschen hat Schiller ein Exemplar der Wiener Ausgabe von 1776 geschickt; diese Ausgabe zitiert Schiller auch in seinen (ebenfalls 1793) entstandenen Abhandlungen *Über Anmut und Würde* (Schiller TS, S. 386, Anm.12) sowie *Über das Pathetische* (a.O., S. 434).

30 Schiller TS, S. 499.

31 Schiller TS, S. 501.

32 Schiller TS, S. 504.

33 Schiller TS, S. 505.

34 Schiller TS, S. 505.

„*Erstlich*: dass es das Schöne sei, was den rohen Sohn der Natur verfeinert, und den bloss sensualen Menschen zu einem rationalen erziehen hilft: *zweitens*: dass es das Erhabene sei, was die Nachteile der schönen Erziehung verbessert, dem verfeinerten Kunstmenschen Federkraft erteilt und mit den Vorzügen der Verfeinerung die Tugenden der Wildheit vereinbart.“³⁵ Erst die ästhetische Kultur schaffe die notwendige Voraussetzung, um in einer fernerer Zukunft das Ziel der politischen Freiheit zu erreichen: „Man wird damit anfangen müssen für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann.“³⁶

Im Gegensatz zu Winckelmann blickt Schiller nicht zurück in eine längst vergangene Epoche, sondern voraus: Er skizziert eine Zukunftsvision. Auch in dieser Vision sind das Schöne und das Erhabene mit der Freiheit verbunden, aber Schiller kehrt das Kausalitätsverhältnis um: Die Freiheit ist nicht die Ursache; sie ist vielmehr das anzustrebende Resultat einer ästhetischen Erziehung. Schiller hat das theoretische Grundmuster aus der *Geschichte der Kunst* auf den Kopf gestellt; aber die Umkehrung setzt dessen Aneignung voraus; an Schillers Abhängigkeit von Winckelmanns Text, den er gerade in diesen Wochen und Monaten gelesen haben muss, scheint mir kein Zweifel möglich.

Und nun zu Goethe: In seinem Umkreis wurde das Winckelmann-Bild geprägt, das in der Folgezeit gültig bleiben sollte. 1805 erschien in Weimar der von Goethe initiierte und herausgegebene Band *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*.³⁷ Der Band schließt mit einem expliziten Aufruf: „Sollte nicht endlich der Wunsch einer vollständigen Sammlung der Schriften Winckelmanns unter dem Volk rege werden, das ihm so vielen National-Ruhm bei den Ausländern verdankt?“³⁸ Die hier angekündigte, umfassende Winckelmann-Edition zielt nicht zuletzt darauf, den National-Ruhm zu mehren. Der Plan wurde zügig umgesetzt. Zwischen 1808 und 1826 erschienen elf Bände Text sowie ein Tafelband.³⁹

35 Schiller TS, S. 521.

36 Schiller TS, S. 504.

37 Die Texte des Bandes finden sich vollständig (mit Ausnahme von Winckelmanns Briefen an Berends) in Goethe WK, S. 195–401. Mit abgedruckt sind die Briefe bei Holtzhauer, Helmut (Hrsg.) (1969). *J.W. Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert*. Leipzig: Seemann, doch ist der Text hier weniger zuverlässig.

38 Goethe WK, S. 400.

39 Fernow, C. L./Meyer, H./Schulze, J./Förster, F. (Hrsg.) (1808–1826). J.J. Winckelmann, *Winckelmann's Werke*. Dresden/Berlin. Vgl. dazu Décultot, Élisabeth (2005). „Constructions éditoriales d'un mythe. L'élaboration des Winckelmann's Werke à Weimar (1808–1820)“. In: *Revue Germanique Internationale* 1–2, S. 23–34; Verspohl, Franz-Joachim (2004). *Carl Ludwig Fernows Winckelmann. Seine Edition der Werke*. Stendal; Tausch, Harald (2017). „Der Vorzug der antiken Welt“. Die Weimarer Ausgabe der Werke Winckelmanns“. In: Bomski, Franziska u. a. (Hrsg.). *Die Erfindung des Klassischen. Winckelmann-Lektüren in Weimar*. Weimar: Wallstein, S. 93–115.

Erfasst wurden neben den wissenschaftlichen Werken Winckelmanns auch alle damals bekannten Briefe in chronologischer Reihenfolge. Bezeichnend ist allerdings, dass die Ausgabe – der Ankündigung zum Trotz – keineswegs auf Vollständigkeit ausgerichtet war: Texte, die Winckelmann auf Französisch bzw. auf Italienisch verfasst hatte, blieben ausgeschlossen; damit fehlte auch das große Spätwerk der *Monumenti antichi inediti*. Es ging ausschließlich um den *deutschen* Winckelmann. Diese Werkausgabe sowie der vorausgegangene Band *Winckelmann und sein Jahrhundert* sind Teile eines einheitlichen Projekts; dessen Ziele bestehen in der nationalen Wieder-Aneignung Winckelmanns sowie in dessen Kanonisierung im Zeichen des Weimarer Klassizismus. Der Autor, der hier kanonisiert wurde, unterschied sich allerdings deutlich von dem, den die französischen Revolutionäre als ihren Propheten angesehen hatten.

In *Winckelmann und sein Jahrhundert* geht es zunächst um die Publikation eines Konvolutes von Briefen Winckelmanns an dessen Freund Hieronymus Dietrich Berends alias Berendis, die Goethe 1799 von der Herzogin Anna Amalia erhalten hatte.⁴⁰ Eine solche Veröffentlichung war nicht ungewöhnlich; gedruckte Ausgaben ausgewählter Winckelmannsbriefe hatte es schon vorher gegeben. Eine solche Ausgabe hatte Goethe bereits während seines Romaufenthalts 1786/88 bei sich gehabt. Er hatte damals seine eigene Italienerfahrung in den Briefen Winckelmanns gespiegelt und dessen Leben als ideales Vorbild empfunden.⁴¹ Nun bekam er Gelegenheit, selbst als Herausgeber einer Auswahl von bisher unpublizierten Briefen zu fungieren. Goethe nutzte die Chance, um Winckelmann ein veritables Denkmal zu errichten; das wird schon aus dem Titel deutlich, in dem das verflossene Jahrhundert kurzerhand als das Jahrhundert Winckelmanns bezeichnet wird.

Begleitet werden die Briefe in dem Band durch die *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns* „von drei Freunden“, ohne Nachweis der jeweiligen Verfassers: Die erste und längste Skizze stammt von Goethe selbst, die zweite von Goethes Mitstreiter Heinrich Meyer (der später auch entscheidenden Anteil an der Winckelmann-Werkausgabe haben sollte) und die dritte von Friedrich August Wolf. Goethes Skizze ist ganz auf den Menschen Winckelmann fokussiert, auf dessen Leben und Charakter. „Unser Winckelmann“⁴² wird als antikischer Charakter geschildert, der sich durch den Geist der Neuzeit kaum habe anfechten lassen: Gera-

40 Die Briefe an Berends (1720–1783) stammen aus den Jahren 1752–1767. Dazu zuletzt Disselkamp, Martin (2017). „Wie auf dem Theater“. Winckelmanns Briefe an Berendis“. In: Bomski u. a. (Hrsg.). *Die Erfindung des Klassischen*, S. 15–29.

41 Osterkamp, Ernst (1996). „Goethe als Leser Johann Joachim Winckelmanns“. In: von Flemming, Victoria/Schütze, Sebastian (Hrsg.). *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Wimmer zum 11. März 1996*. Mainz: von Zabern, S. 572–582, bes. 576f.

42 Goethe WK, S. 350.

de dadurch eigne er sich als Vorbild.⁴³ Geringere Aufmerksamkeit widmet Goethe dem wissenschaftlichen Werk. Als Rechtfertigung dient ihm der Umstand, dass Winckelmann seine Ergebnisse ständig revidiert und ausgebaut habe. Das gilt in der Tat ganz besonders für die *Geschichte der Kunst*: Kaum war 1764 die erste Auflage erschienen, entwickelte Winckelmann bereits den Plan, einen Ergänzungsband in Druck zu geben; als dieser 1767 erschien, war er schon wieder überholt.⁴⁴ Es war für den Verleger kaum möglich, mit Winckelmann Schritt zu halten, da dieser seine Manuskripte ständig modifizierte und erweiterte. Eine überarbeitete und erweiterte zweite Auflage der *Geschichte der Kunst* ist erst postum in Wien erschienen; ihre endgültige Gestalt verdankte sie wohl nicht zuletzt dem Umstand, dass Winckelmann im Sommer 1768 zu Tode gekommen war. Die *Geschichte der Kunst* ist zu Winckelmanns Lebzeiten immer ein *work in progress* geblieben. Daraus zieht Goethe allerdings einen ambivalenten Schluss: „So ist alles, was er uns hinterlassen, als ein Lebendiges für die Lebendigen, nicht für die im Buchstaben Toten geschrieben. Seine Werke, verbunden mit seinen Briefen, sind eine Lebensdarstellung, sind ein Leben selbst. Sie sehen, wie das Leben der meisten Menschen, nur einer Vorbereitung, nicht einem Werke gleich.“⁴⁵

Heinrich Meyer wiederum, der sich in seiner wesentlich kürzeren Skizze mit der wissenschaftlichen Leistung Winckelmanns befasst,⁴⁶ interessiert sich vornehmlich für dessen empirische Erkenntnisfortschritte, vor allem im Verhältnis zum Grafen Caylus. Auf die theoretischen Grundlagen der *Geschichte der Kunst* geht Meyer in seiner Skizze nicht ein. Im selben Band enthalten ist von Meyer außer dieser Skizze auch der *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*.⁴⁷ In diesem Beitrag, in dem die klassizistische Gesinnung der Weimarer besonders ungebrochen zum Ausdruck kommt, spielt Winckelmann kaum eine Rolle. Gleichwohl ist eine Stelle in unserem Zusammenhang interessant; dabei geht es um einen allgemeinen Vergleich zwischen Antike und Neuzeit. Die alten Griechen hätten, schreibt Meier, „manche Vorteile genossen, deren die Neueren

43 Vgl. etwa die Abschnitte „Antikes“ und „Heidnisches“: Goethe WK, S. 350–353.

44 Winckelmann SN 4,4: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden 1767.

45 Goethe WK, S. 370. Dieses Urteil Goethes gilt auch für eine abgeschlossene Schrift wie die *Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). Goethe bezeichnet die *Gedanken* „sowohl dem Stoff wie der Form nach [als] dergestalt barock und wunderlich, dass man ihnen wohl vergebens einen Sinn abzugewinnen suchen möchte“; und er wagt die Prognose, dass sie „für die Nachkommenden ein verschlossenes Buch bleiben werden“ (Goethe WK, S. 359). Barock und wunderlich? Das wird dem transparent argumentierenden Charakter des Traktates schwerlich gerecht; vgl. dazu Brandt, Reinhard (1986). „... ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe“. In: Gaethgens, Thomas W. (Hrsg.). *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*. Hamburg: Meiner, S. 41–53.

46 Goethe WK, S. 381–389.

47 Goethe WK, S. 201–348.

sich nicht erfreuen; doch weniger der Schönheit ihrer mythologischen Dichtungen, ihren Spielen und dergleichen, als dem religiösen Eifer und, nebst demselben, dem [...] National-Ehrgefühl [...] hatten sie wahrscheinlich den Flor ihrer Kunst zu danken.“⁴⁸ Mit Winckelmanns Vision der griechischen Klassik haben diese Sätze nicht mehr viel zu tun. Die Freiheit ist als treibende Kraft verschwunden. An ihre Stelle getreten sind religiöser Eifer und nationale Ehrgefühle: Das sind nicht von ungefähr Parolen, die beim Widerstand gegen die expandierende Französische Revolution immer wieder eine Rolle gespielt haben. Die Griechen, die links des Rheins als Vorläufer der Revolution angesehen wurden, liefern rechtsrheinisch ein Modell der Reaktion.

Dennoch taucht das Stichwort der Freiheit auch in Goethes Beitrag zu *Winckelmann und sein Jahrhundert* gelegentlich auf. Winckelmanns sei durch Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer seiner Anfänge weder gebändigt noch abgestumpft worden: „Sobald er nur zu einer ihm gemäßen Freiheit gelangte, erscheint er ganz und gar abgeschlossen, völlig im antiken Sinn.“⁴⁹ Ganz besonders deutlich äußere sich sein Freiheitssinn in der Korrespondenz. „Wenn dieser treffliche Mann, der sich in der Einsamkeit gebildet, in Gesellschaft zurückhaltend, im Leben und Handeln ernst und bedächtig war; so fühlte er vor dem Briefblatt seine ganze natürliche Freiheit und stellte sich öfter ohne Bedenken dar, wie er sich fühlte.“⁵⁰ Der Freiheitssinn ist zu einem natürlichen Charakterzug geworden, der vornehmlich im persönlichsten Umkreis zur Geltung kommt. Hier gilt Freiheit nach wie vor als positiver Wert; als politische Parole hat sie indessen ausgedient.

Auch in der Ausgabe der Werke Winckelmanns haben sich die Herausgeber (federführend ist wieder Heinrich Meyer) von Winckelmanns Freiheitsthese distanziert. So heißt es etwa in einer einschlägigen Anmerkung: „In seiner löblichen Begeisterung für Griechenland [räumt Winckelmann] der freien bürgerlichen Verfassung einen höchst wichtigen Einfluss auf die Kunst ein; er scheint sogar die in allen schönen Künsten notwendige Gemüthserhebung für eine Frucht politischer Freiheit zu halten. Wiewohl wir gerne zugeben wollen, das Freiheitsgefühl habe den Geist der Griechen zum edlern Denken und würdigen Handeln erhoben: so ist es dennoch nicht weniger wahr, dass man aus alter wie aus neuerer Zeit viele Freistaaten anführen könnte, wo die Künste nicht geblüht. Winckelmann's Meinung, dass durch die Freiheit die Vollkommenheit der Kunst unter den Griechen verursacht worden, kann also nur mit vieler Einschränkung angenommen werden, umso mehr als selbst die Freiheit der Griechen [...] bei einigen Völkern, besonders den Spartanern, der Kunst vielleicht mehr nachtheilig als förderlich war.“ Wichtig

48 Goethe WK, S. 228f.

49 Goethe WK, S. 352.

50 So in der Vorrede zu den Briefen an Berends: Goethe WK, S. 198.

sei schließlich, „dass man dem antiken Worte Freiheit die richtige Deutung gebe.“⁵¹ Freiheit ist hier zunächst und vor allem ein Freiheits-*Gefühl*, es animiert zu edlerem Denken und würdigem Handeln: Mit der *Liberté* der französischen Revolutionäre sollte man es auf keinen Fall verwechseln.

Goethe ist spätestens in Rom zum Leser von Winckelmanns Briefen geworden. Sein Interesse ist zeitlebens auf diese sowie auf das Leben Winckelmanns fokussiert geblieben. Das wissenschaftliche Werk stand demgegenüber deutlich im Hintergrund. Das gilt auch und vor allem für die *Geschichte der Kunst*. Nach Goethes organischer Kunstauffassung waren „die Gesetze der Kunst – als der höchsten Steigerung der Natur – gerade nicht der Geschichte unterworfen, sondern mit denen der Natur identisch“.⁵² Nur einen kleinen Teil der *Geschichte* scheint er wirklich gelesen zu haben:⁵³ Sein Interesse daran hielt sich in Grenzen, und gegen die Freiheitsthese dürfte er starke, auch politisch bedingte Vorbehalte gehabt haben. Daran hat sich bis zum Ende seines Lebens nichts geändert. Freilich stand in Goethes Bibliothek auch ein Exemplar der von ihm selbst initiierten Ausgabe von Winckelmanns Werken; aber deren Bände blieben größtenteils unaufgeschnitten.⁵⁴ Gegenüber Eckermann bemerkte Goethe wenige Jahre vor seinem Tod in Bezug auf Winckelmann: „Man lernt nichts, wenn man ihn liest, aber man wird etwas.“⁵⁵ Aus der pointierten Sentenz spricht *auch* bewundernde Anerkennung; aber es fragt sich, wie die Aussage auf Leser gewirkt haben mag, die eben doch etwas lernen wollten.

Der Unterschied zwischen Schiller und Goethe könnte schärfer kaum sein. Schiller erwähnt Winckelmanns Namen in den *Briefen an den Herzog von Augustenberg* gar nicht und in anderen Schriften allenfalls beiläufig; wohl aber hat er sich mit der *Geschichte der Kunst* intensiv auseinandergesetzt. Aus dem Widerspruch gegen Winckelmanns Theorie ergaben sich entscheidende Impulse zur Begründung einer eigenen idealistischen Ästhetik. Goethe indessen hat den Ruhm Winckelmanns, den er zu einer Jahrhundertfigur machte, in feste Formen gegossen, dabei aber das wissenschaftliche Werk vollständig links liegen lassen. In Weimar und mit Goethe hat sich das Interesse von Winckelmanns Werk auf seine Person, auf sein Leben und seinen Charakter verlagert. Das hat auch für die Rezeption von Winckelmanns *Geschichte der Kunst* Folgen gehabt. Dem Werk war im revolutionären Frankreich ein unerhörter Erfolg beschieden gewesen, und es war von

51 Meyer, Johann Heinrich (Hrsg.) (1815). *Winckelmann's Werke*. Bd. 6, 2. Weimar: Walthersche Hof-buchhandlung, S. 4–5.

52 Osterkamp, „Goethe als Leser ...“, S. 579.

53 Einen detaillierten Nachweis dazu führt Osterkamp, „Goethe als Leser ...“, S. 575–580.

54 Osterkamp, „Goethe als Leser ...“, S. 581 mit Verweis auf: Ruppert, Hans (Hg.) (1958). *Goethes Bibliothek. Katalog*, Weimar: Arion, 308 zu Nr. 2136: „zum großen Teil unaufgeschnitten.“

55 Goethe an Eckermann, 16.2.1827.

den Revolutionären schließlich regelrecht kanonisiert worden. Die These vom engen Zusammenhang zwischen Freiheit und Kunst war in Frankreich in aller Munde; am Ende musste sie als Legitimation für einen systematisch betriebenen Kunstraub dienen, der in seinem Umfang ohne Parallelen war (und der nach dem Wiener Kongress auch im Wesentlichen wieder rückgängig gemacht wurde). Es fällt schwer anzunehmen, dass man diese Entwicklung in Weimar nicht zur Kenntnis genommen hätte.⁵⁶ Vor diesem Hintergrund hatte für deutsche Ohren Winckelmanns These von der Freiheit als der „vornehmste[n] Ursache des Vorzugs der Kunst“ ihre Unschuld (falls sie jemals unschuldig gewesen war) endgültig verloren; sie hatte einen jakobinischen Klang angenommen und war damit politisch unvertretbar geworden.

Die von Goethe betriebene Heroisierung Winckelmanns unter Vernachlässigung seines Werkes hat sich auch das junge Fach der Klassischen Archäologie zu eigen gemacht. 1831 begann man am *Instituto di Corrispondenza Archeologica* in Rom jährliche Gedenkfeiern für Winckelmann anlässlich von dessen Geburtstag zu veranstalten; 1841 wurde Winckelmanns Geburtstag auf ähnliche Weise auch in Berlin gefeiert, was ein Jahr später in die Gründung der *Archäologischen Gesellschaft* mündete (und in die Verstetigung der Berliner Winckelmann-Vorträge).⁵⁷ Als Initiator fungierte, in Rom wie auch in Berlin, Eduard Gerhard. In seiner Rede zur ersten Winckelmann-Feier in Berlin pries er den Jubilar als Begründer einer Archäologie der Kunst; aber seine Bedeutung ginge weit darüber hinaus. Winckelmann habe „das Hochgefühl deutscher Kraft und Volkstümmlichkeit mit dem Musterbild seines eigenen Lebens ausgestattet. Die Italiener wollten ihn oft den Ihrigen nennen; dreizehn Jahre römischen Aufenthalts waren dazu nicht genügend. Er gehört unserem Land an [...]. Seine durch und durch deutsche Forschernatur konnte er niemals verleugnen. In dieser [...] Bedeutung bleibt er [das] Musterbild einer unaufhaltsam strebenden deutschen Natur.“⁵⁸ *Unser Winckelmann*, wie Goethe ihn 1805 apostrophiert hatte, ist eine Generation später zum faustischen Charakter und zum Inbegriff einer nationalen Identifikationsfigur geworden. Dem Römischen und Berliner Beispiel sind bald andere Archäologischen Institute gefolgt, so etwa an den Universitäten Kiel, Göttingen, Greifswald – und vielen anderen.⁵⁹ Dabei ging es an Winckelmanns Geburtstagen und in den un-

56 Für die Aufmerksamkeit, mit der Goethe die Ereignisse im revolutionären Frankreich verfolgte, vgl. etwa Seibt, Gustav (2014). *Mit einer Art von Wut. Goethe in der Revolution*. München: Beck.

57 Gerhard, Eduard (1844). 4. *Programm zum Berliner Winckelmannsfest*, S. 14–15; Rodenwaldt, Gerhart (1940). 100. *Berliner Winckelmannsprogramm*, S. 7f.

58 Gerhard, Eduard (1841). *Festgedanken an Winckelmann*. 1. *Berliner Winckelmannsprogramm*, S. 4.

59 Hausmann, Ulrich (Hrsg.) (1969). *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*. München: Beck, S. 46f. (W. Schiering).

terschiedlichen, ihm zu Ehren erscheinenden Winckelmann-Programmen in aller Regel eben nicht um das wissenschaftliche Oeuvre, sondern um den Charakter und das Leben. Zutreffend, wenn auch paradox, kann man feststellen, „dass die Bedeutung von Winckelmanns Werk für die Wissenschaft Archäologie etwa in dem Maße schwindet, wie man das Individuum Winckelmann zur Identifikationsfigur erhebt.“⁶⁰

Ganz im Sinn Goethes hat der Germanist Walther Rehm nach Ende des Zweiten Weltkriegs eine vierbändige, bis heute unverzichtbare Ausgabe von Winckelmanns Briefen ediert.⁶¹ Kaum war diese abgeschlossen, wurde Rehm vom Verlag angefragt, ob er nicht bereit wäre, eine Neuedition auch der wissenschaftlichen Werke in Angriff zu nehmen. Rehms Antwort war negativ: Bei Winckelmanns Werken handle es sich „nicht um dichterische oder philosophische Texte, die einen unüberholbaren Eigenwert besitzen, sondern um die Texte eines Gelehrten, deren sachlicher Gehalt größtenteils erledigt ist oder nur noch antiquarisches Interesse erwecken kann.“⁶² Und Rehm fuhr fort: Von einer Neuedition würde niemand „Gebrauch machen; schon gar nicht die Archäologen, die [... Winckelmann] schon seit bald hundert Jahren nicht mehr anschauen und seinen Namen nur jeweils im Dezember bei dem sogenannten Winckelmannstag in den Mund nehmen und ihre Programme nach ihm benennen.“⁶³ Man wird Rehm kaum Unrecht geben. Ob Winckelmanns Werk freilich „erbarmungslos veraltet“ sei, darüber hatte er als Literaturwissenschaftler, dem jede archäologische Kompetenz abging, gar kein eigenes Urteil. Er wiederholte ganz einfach die Position Goethes.

Zu einer Neuedition von Winckelmanns *Geschichte der Kunst* ist es auch in den folgenden Jahren nicht gekommen. Selbst in einer so gigantischen Unternehmung wie der *Bibliothek deutscher Klassiker* sucht man danach umsonst. Hier erschien 1992–1995 eine ausgezeichnete, vierbändige *Bibliothek der Kunstliteratur von den Anfängen bis zum Ausgang der Romantik*. Ein Band davon ist dem Frühklassizismus gewidmet;⁶⁴ er enthält u.a. Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung* von 1755, nicht aber die *Geschichte der Kunst*. Damit fehlt ausgerechnet der Text, der doch ganz ohne Zweifel den bedeutendsten Beitrag zur Kunstliteratur des mittleren 18. Jahrhunderts darstellt, im deutschen Sprachbereich und darüber

60 So A. H. Borbein, in: Gachtgens (Hrsg.). *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*, S. 292.

61 Rehm, Walther & Diepolder, Hans (Hrsg.) (1952–57). *Winckelmann, Briefe*. Bd. 1–4. Berlin: de Gruyter.

62 Das Zitat findet sich in H. Sichtermanns Einleitung zu: Rehm, Walther (Hrsg.) (1968). *J.J. Winckelmann, Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*. Berlin: de Gruyter, S. XI.

63 Rehm (Hg.). *Winckelmann, Kleine Schriften*. S. XII.

64 Pfothenhauer, Helmut/Bernauer, Markus/Miller, Norbert (Hrsg.) (1995). *Frühklassizismus, Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag.

hinaus. Erst seit 2002 verfügen wir, dankenswerterweise, wieder über eine zitierfähige Ausgabe der *Geschichte*.

Goethe hatte sich aus höchst idiosynkratischen Gründen nur wenig für Winckelmanns Wissenschaft interessiert. Er konnte es sich leisten. Goethes Beispiel ist aber auch die junge, von Winckelmann begründete Disziplin der Klassischen Archäologie gefolgt. Die von Rehm um 1960 getroffene Beschreibung der Verhältnisse im Fach, wonach die Werke Winckelmanns von Klassischen Archäologen kaum noch gelesen würden, ist durchaus akkurat. Schon in den 1840er Jahren haben diese damit begonnen, Winckelmann als ihren Gründungsheros zu feiern; um dieselbe Zeit haben sie aber auch aufgehört, seine Schriften zu lesen. Winckelmann wurde zum Adressaten devoter Gemeinplätze gemacht. Eine sei es weiterführende konstruktive, sei es revisionistisch-kritische Auseinandersetzung mit seinen Werken fand kaum noch statt. Das wissenschaftliche Geschäft wurde freilich weiterhin im Wesentlichen auf dem theoretischen Fundament betrieben, das Winckelmann der Disziplin gegeben hatte. Auf eine Überprüfung dieses Fundaments hat man indessen stillschweigend verzichtet. Viel lieber orientierte man sich am Zuwachs an empirischen Kenntnissen und an neuen Funden.⁶⁵ Der intellektuellen Vitalität des Faches und seiner Diskussionskultur dürfte das kaum zuträglich gewesen sein.

Aber auch im Fach bleibt manches nachzuholen. So hat zum Beispiel Christian Meier kürzlich das Freiheitsstreben der griechischen Städte und Stämme bzw. deren geringe Bereitschaft, Herrschaft zu ertragen, noch einmal als eine langfristige Konstante der griechischen Geschichte in den Vordergrund gestellt.⁶⁶ Ergeben sich daraus nicht doch Folgen für ein besseres Verständnis der griechischen Kunst? Die Frage kann freilich nicht mehr in der Form gestellt werden, in der Winckelmann sie gestellt hatte. Wir sprechen heute weder von einer Blüte der Kunst, noch betrachten wir Schönheit als eine überzeitliche Qualität, die sich aus dem Wesen Gottes ableiten ließe. Solche Vorstellungen sind mit dem Ende der Klassizismen wohl tatsächlich obsolet geworden. Was zur Debatte steht, wenn wir von griechischer Kunst sprechen, ist vielmehr die besondere (und in dieser Besonderheit eben auch erklärungsbedürftige) Dynamik, die ihrem Stilwandel eigen ist. Wäre es nicht verlockend, diese Dynamik mit dem griechischen Freiheitsstreben in Zusammenhang zu bringen sowie mit dem agonalen Impetus, der damit einhergeht? Um nur ein spezifisches Beispiel zu nennen: Ein Musterfall für Stilwandel bieten bekanntlich die Parthenonskulpturen. Bei ihnen besteht der Wandel nicht zuletzt

65 Zur Bedeutung der Neufunde vgl. etwa Willers, Dietrich (2000), „Neue Funde“. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeption und Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 14. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 923–39.

66 Meier, Christian (2009). *Kultur, um der Freiheit willen. Griechische Anfänge – Anfänge Europas?* München: Siedler. Die Betonung der Freiheit bei Meier bezieht sich eher auf Jacob Burckhardt als auf Winckelmann.

in einer fortschreitenden Vereinheitlichung der Formsprache; diese ist es, die uns dazu veranlasst, überhaupt von einem spezifischen Parthenonstil zu sprechen. Aber ist die stilistische Vereinheitlichung am Parthenon nun das Resultat einer übergeordneten Autorität, die sich nach und nach Geltung verschafft? Oder hat sie etwas mit freiheitlicher, gruppenimmanenter Konsensbildung zu tun?⁶⁷ Haben wir es eher mit einem Top-down- oder mit einem Bottom-up-Prozess zu tun? Über solche Fragen ließe sich nach wie vor diskutieren.

67 Borbein, Adolf H. (2016). „Die Skulpturen des Parthenon. Wie vollzieht sich Stilentwicklung?“ In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 131, S. 93–147; vgl. auch Himmelmann, Nikolaus (1977). „Phidias und die Parthenon-Skulpturen“. In: Lippold, Adolf/Himmelmann, Nikolaus (Hrsg.). *Bonner Festgabe Johannes Straub*. Bonn: Rheinland-Verl., S. 67–90; ders. (1988). „Planung und Verdingung der Parthenon-Skulpturen“. In: Büsing, Hermann/Hiller, Friedrich (Hrsg.). *Bathron. Beiträge zur Architektur und verwandten Künsten. Festschrift Heinrich Drerup*. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag, S. 213–224.