

Goethe-Jahrbuch 2006
Band 123

GOETHE- JAHRBUCH

Im Auftrag

des Vorstands der Goethe-Gesellschaft

herausgegeben

von

Werner Frick, Jochen Golz und Edith Zehm

EINHUNDERTDREIUNDZWANZIGSTER BAND
DER GESAMTFOLGE

2006

WALLSTEIN VERLAG

Redaktion: Dr. Petra Oberhauser

Mit 13 Abbildungen

Gedruckt mit Unterstützung
des Thüringer Kultusministeriums

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehsendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen oder anderweitigen Bearbeitung.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

© Wallstein Verlag, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Sabon
Umschlag: Willy Löffelhardt
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 978-3-8353-0115-3

ISSN: 0323-4207

Inhaltsverzeichnis

- II Vorwort
- 13 *Symposium junger Goetheforscher*
- 13 Steffan Davies
Goethes »Egmont« in Schillers Bearbeitung – ein Gemeinschaftswerk an der Schwelle zur Weimarer Klassik
- 25 Stefan Keppler
Im Bann der Melusine. Goethes Mythenrezeption unter den Bedingungen seines Mittelalterbildes
- 39 Marie-Christin Wilm
Die »Construction der Tragödie«. Zum Bedingungsverhältnis von Tragischem und Ästhetischem in Goethes Tragödientheorie
- 54 Hanna Stegbauer
Die Reise nach Thule: Felix Mendelssohns Goethebild als Schlüssel zum Verständnis der »Italienischen Symphonie«
- 67 *Abhandlungen*
- 67 Dirk von Petersdorff
»Ich soll nicht zu mir selbst kommen«. Werther, Goethe und die Formung moderner Subjektivität
- 86 Michael Mandelartz
»Harzreise im Winter«. Goethes Antwort auf Petrarca und die Naturgeschichte der Kultur
- 100 Angelika Jacobs
Empfindliches Gleichgewicht. Zum Antike-Bild in Goethes »Winkelmann und sein Jahrhundert«
- 115 Vittorio Hösle
Erste und dritte Person bei Burchell und Goethe: Theorie und Performanz im zehnten Buch von »Dichtung und Wahrheit«

ANGELIKA JACOBS

Empfindliches Gleichgewicht. Zum Antike-Bild in Goethes »Winkelmann und sein Jahrhundert«

Dem Andenken von Heinz-Dieter Weber, † 1.1.1996

1. Auf der Schwelle zur Verzeitlichung: antik und modern

Winkelmann und Goethe erscheinen häufig in den komplementären Rollen des Initiators und des Vollenders einer Traditionstheorie, welche die deutsche Kultur zur Hauptbin der griechischen Antike ausruft. Dabei wird meist übersehen, daß beide Autoren kein ungebrochen naives Verhältnis zur antiken Polis und ihren Kunstformen mehr propagieren, sondern spezifisch ästhetische Formen historischen Denkens entwickeln. Der bürgerliche Bruch mit den Traditionen des religiösen Ständestaats, der eine langsame, tiefgreifende Säkularisierung und Historisierung des gesamten Wissenssystems bewirkt, manifestiert sich schon in Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), die eine normativ angereicherte Chronologie mit einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung nach dem gängigen Modell von Wachstum, Blüte und Verfall verbindet.¹ Winkelmann steht jenseits der gelehrten barocken Wissenstraditionen, zwischen dem virtuosen, gebildeten Amateur und dem noch nicht ausgebildeten Typus des professionellen Wissenschaftlers, zwischen gelehrtem Literaturstudium und empirisch beobachtender Schaulust.² Als Pionier der modernen Kunstgeschichtsschreibung und Archäologie zählt er zu den erfolgreichsten wissenschaftlichen Gründerfiguren des 18. Jahrhunderts. So wie George Louis Leclerc de Buffon ein umfassendes naturgeschichtliches Weltbild entwirft, verfaßt Winkelmann in ungewohnt prägnanter und zugleich poetischer Diktion eine Stilgeschichte der antiken Kunst, welche die Verbindungen zwischen der Kunst der Griechen und ihrer Literatur, das heißt vor allem zu den Mythen Homers, herstellt und Wege zur Entwicklung der Hermeneutik eröffnet.³ Élisabeth Décultots Untersuchung seiner Exzerptheft hat gezeigt, daß die ahistorische Nachahmungskategorie schon am Schluß der Kunstgeschichte

1 Wolf Lepenies: *Fast ein Poet: Johann Joachim Winkelmanns Begründung der Kunstgeschichte*. In: ders.: *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert. Linné – Buffon – Winkelmann – Georg Forster – Erasmus Darwin*. München, Wien 1988, S. 91-120; hier S. 100 f.

2 Wolf Lepenies: *Johann Joachim Winkelmann. Kunst und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert*. In: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): *Johann Joachim Winkelmann 1717-1768*. Hamburg 1986, S. 221-237; hier S. 222-226.

3 Ernst Osterkamp: *Goethe als Leser Johann Joachim Winkelmanns*. In: Victoria von Flemming, Sebastian Schütze (Hrsg.): *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*. Mainz 1996, S. 572-582; hier S. 572.

desavouiert ist.⁴ Winckelmanns Werk repräsentiert in seiner Verschränkung von Theorie und Geschichte eine komplexe Figur des Übergangs in die historische Episteme.⁵ Daß mit seiner Kunstgeschichte eine neuartige Phase der Antike-Rezeption beginnt, ist vor allem den Autoren präsent, die um 1800 in Berufung auf ihn ihre Kunstprogramme legitimieren: Das problematische Spannungsverhältnis zwischen antik und modern, dem Winckelmann zunächst noch typologisch begegnet, wird von den Weimarer Klassikern in wesentlich schärferer, existenziellerer Weise ausformuliert.⁶ Als Nachzügler in der Abfolge europäischer Klassiken stellen sie die Historisierungsstufe des neuzeitlichen Verhältnisses zur Antike dar.

Das Charakteristikum ›modern‹⁷ markiert den Beginn eines Selbstverständnisses, das sich im Bezug auf die wiederentdeckte Antike von der christlichen Tradition absetzt. Der humanistische Rückgriff auf die Muster der Alten begründet eine rhetorisch-gelehrte Interpretationstradition, die bis ins frühe 18. Jahrhundert Bestand hat. Allerdings wird schon unter Ludwig XIV. der Vorrang der antiken Werke in einem zähen Wettstreit debattiert: Die *Querelle des Anciens et des Modernes* reicht bis weit ins 18. Jahrhundert hinein und wird in Deutschland und England fortgesetzt.⁸ Hier werden antike und moderne Meisterwerke wie etwa Homers und Tassos Epen in der Argumentationsform der Parallele im direkten Vergleich aneinander gemessen. Da die antiken Werke als Norm fungieren, existiert noch kein genuin historisches Denken, das die Fremdheit und Eigenart früherer Texte und Epochen realisieren würde. Doch fördern die Debatten der französischen *Querelle* dessen Entwicklung – richtungsweisend sind die Positionen von Charles Perrault, Charles de Saint-Évremond und Bernard le Bovier de Fontenelle. Im späteren 18. Jahrhundert gelangt man zu einer differenzierteren Betrachtungsweise, die das starre Denken in Parallelen mit der Abspaltung eines veränderlichen Schönheitsbegriffs (*beau relatif*) vom unantastbaren normativen Schönen (*beau absolu*) durchbricht und zunehmend historische Reflexionen einbezieht. Die daraus resultierende »mittlere Haltung« mißt den Alten zwar den Vorrang in der Entwicklung der Sitten und der Staatsverfassung zu und betont ihre unerreichbare Position in den Künsten; sie postuliert jedoch, daß die Modernen die Alten in Bildung und Ver-

4 Elisabeth Décultot: *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*. Aus dem Französischen von Wolfgang Wangenheim u. René Mathias Hofter. Ruppolding 2005.

5 Lepenies (Anm. 2), S. 226.

6 Heinz-Dieter Weber: *Goethe und der Historismus*. In: *Saeculum. Jb. für Universalgeschichte* 48 (1997), 1. Halbband, S. 72-94; hier S. 76 f.

7 Das französische Adjektiv *moderne* wird erst im 18. Jahrhundert in den Bedeutungen »neu, nach der jetzigen Mode, Manier, Art und Weise, Gewohnheit« ins Deutsche übernommen; später wird *modern* als Antonym zu *antik* in bezug auf Sprachen, Wissenschaften, Geschmack, Bildung und (mittelalterliche) Weltanschauung verwendet: Artikel *modern*. In: *Deutsches Wörterbuch*. Elektronische Ausg. der Erstbearb. von Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. [2 CD-ROM]. Frankfurt a.M. 2004, Bd. 12, Sp. 2445, 30.

8 Angelika Jacobs: *Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*. München 1997, S. 35-45.

nunft weit übertreffen, wie Herder resümiert.⁹ Diese Kompromißformel verdeutlicht die Legitimationsfunktion der ästhetischen Debatten in bezug auf kulturpolitische Normsetzungen und soziale Fortschrittspektiven.

Im deutschsprachigen Raum, der über keinen elaborierten Kanon großer volkssprachlicher Autoren verfügt und sich an den führenden europäischen Nationalliteraturen orientiert, findet die *Querelle* in zwei Phasen starken Widerhall. Zunächst engagiert sich der Literaturtheoretiker Johann Christoph Gottsched für eine deutsche Bühnendichtung und Schauspielkunst nach dem Vorbild der französischen Klassiker. In der Vorrede zu seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) propagiert er die strenge Orientierung an den Regeln und Mustern der Alten, während seine Schweizer Gegenspieler Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger sich schon in den 1720er Jahren von einer allzu straffen Nachahmungspoetik lösen, indem sie Natürlichkeit und schöpferische Phantasie ins Zentrum ihrer Poetik stellen. Diese Tendenz gewinnt im Laufe des 18. Jahrhunderts an Gewicht, von Winckelmann und Wieland über Lessing bis zu Herder und den regelbrechenden ›Originalgenies‹ des Sturm und Drang. Winckelmann preist zwar die *imitatio* der antiken Vorbilder noch als den einzigen Weg zur Größe und orientiert sich am Vollkommenheitsideal griechischer Kunst. Doch arbeitet er in seinen Werken zunehmend historisch. Seine Vertrautheit mit den Positionen der *Querelle*, welche die Exzerpthefte dokumentieren, ist bemerkenswert. Die Kunstgeschichte der Antike entfaltet das geschichtliche Potential aus den Positionen der französischen *Anciens* weiter – eine Leistung, die Friedrich Schlegel im *Athenäum* treffsicher resümiert:

Der systematische Winckelmann, der alle Alten gleichsam wie Einen Autor las, alles im ganzen sah, und seine gesamte Kraft auf die Griechen konzentrierte, legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen, den ersten Grund zu einer materialen Altertumslehre.¹⁰

Nach Winckelmann beziehen Lessing und Herder zentrale Argumentationen und Verfahren der alten Schriften bewußt auf den Horizont der Gegenwart. Sie gehen mit zunehmender Konsequenz von der Unwiederholbarkeit griechischer Lebensformen aus, die somit hermeneutisch an die Moderne vermittelt werden müssen. Diese frühe Historisierung signalisiert die Abkehr von der humanistisch-gelehrten Interpretationstradition, wie sie in Frankreich bereits bei Denis Diderot und Louis-Sébastien Mercier erfolgt. Während jedoch der französische Neoklassizismus im späteren 18. Jahrhundert erstmals eindeutige Züge bürgerlicher Ideologie trägt und auf ein römisch-republikanisches Antike-Bild rekurriert, erhebt Winckelmann das Griechentum zum unantastbaren Leitstern. Schon in den *Gedanken über die*

9 *Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke*. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 25-29. Hrsg. von Carl Redlich. Berlin 1877-1899 [33 Bde.], Bd. 30, S. 517.

10 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. 35 Bde. in 4 Abt. München u. a. 1958-1979; hier: Abt. I, Bd. 2, S. 188 f. (149. Fragment). Zu Winckelmanns innovativen Kunstbeschreibungen und dem Paradigma der Stilgeschichte siehe Herbert von Einem: *Winckelmann und die Wissenschaft der Kunstgeschichte*. In: Gaetgens (Anm. 2), S. 315-326; hier S. 317 ff.; vgl. Lepenies (Anm. 1), S. 97.

Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755) betrachtet er die Römer als Epigonen der Etrusker und Griechen. Hinter dem Lebensideal, das sich in der sittlich-ästhetischen Vollkommenheit der griechischen Skulptur objektiviert, steht bei ihm ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren – das milde Klima, die politische Freiheit und der Wert körperlicher Schönheit.¹¹ In der zeitgenössischen Literatur tritt folglich Homer an die Stelle des bislang allgegenwärtigen Vergil, wie 1772 eine Polemik in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* gegen den Römerpatriotismus zeigt. Diesen Paradigmenwechsel dokumentiert, zehn Jahre nach dem Erscheinen der Kunstgeschichte des Altertums, auch der junge Goethe. Werther verleiht seiner Angebeteten die Aura des griechischen Tugend- und Schönheitsideals: »So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Tätigkeit«, heißt es im Brief vom 16. Juni 1771 über Lotte (MA 1.2, S. 208). Werther ist zudem des Griechischen mächtig und liest natürlich Homer – solange sein seelisches Gleichgewicht gewahrt ist und seiner Freiheit keine Schranken gesetzt werden. Goethe entwickelt auf Winckelmanns und Herders Spuren früh ein enges Verhältnis zum neuen Griechentum und wendet sich als Autor großer Hymnen und derber Fastnachtsspiele gegen das sittsame Tugendideal der von Wieland repräsentierten Rokoko-Antike.¹²

Die von Winckelmann mit angestoßenen Entwicklungen des späten 18. Jahrhunderts modifizieren den Rezeptionsrahmen für die zweite Phase der *Querelle* in Deutschland. Als der Streit neu aufgenommen wird, existieren bereits historische Ordnungsmodelle. Herder, der Winckelmann intensiv rezipiert hat, entwirft in Weimar seine *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791), die er regelmäßig mit Goethe diskutiert. Schiller publiziert sein dreistufiges Geschichtsmodell der *Ästhetischen Erziehung* 1795/96 in den *Horen*. Auch Goethe setzt sich nach seiner Rückkehr aus Italien theoretisch mit der Antike auseinander, wenn auch mit einer deutlich unsystematischeren Historisierung als bei Herder, Schiller und den Romantikern. Die Positionen der *Anciens* und *Modernes* und das Ideal der griechischen Antike stehen um 1800 im Zentrum der Diskussion um den sozialen Ort der Kunst. Für Klassiker und Romantiker geht es nunmehr um die Frage, wie die geschichtsphilosophische Erkenntnis der Historizität und moralischen Relevanz von Kunstwerken mit dem Postulat der Freiheit und Autonomie des Ästhetischen zu vermitteln sei: Es gilt, »paradox formuliert, das Interesse an ihrer Interesselosigkeit zu legitimieren«.¹³ Der Aufbau einer neoklassizistischen Kunsttheorie in Weimar erfolgt im universalgeschichtlichen Kontext, in dem das antike Lebensideal zum bewußten Wunschbild eines unentfremdeten Daseins wird. Aus dem ›sentimentalischen‹ Abstand zur antiken Einheit von Leib und Seele, Mensch und Umwelt resultiert die Schwierigkeit, die verlorene ›Glückseligkeit‹ unter den Bedingungen des entfremdeten modernen Lebens zu realisieren.

11 Von Einem (Anm. 10), S. 316; Osterkamp (Anm. 3), S. 573.

12 Goethes Briefe vom 17.5.1771 und 12.10.1772 (MA 1.2, S. 202, 264).

13 Heinz-Dieter Weber: *Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«*. *Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*. München 1973, S. 117-142; hier S. 164.

Konkret auf die Rolle der Kunst im Werk Goethes bezogen, lautet die Kernfrage daher, ob die innere Einheit des antiken Ideals überhaupt auf aktuelle Kunstschöpfungen übertragbar sei. Das Grundproblem der Weimarer Klassik nimmt sich wie eine der künstlerischen Preisaufgaben aus, deren Ausschreibung Goethe im Publikationsjahr der Winckelmannschrift mangels Resonanz einstellen muß. Goethes Antwort belegt das empfindliche Gleichgewicht des Verhältnisses von antik und modern, das sich abseits systemphilosophischer Stabilisierungsverfahren in die nachklassische Periode hinein fortschreibt. Während der Italienreise dominiert noch der normative Zugang. Der fiktive Charakter des Antike-Bildes wird jedoch in der Konfrontation mit den authentischen Kunst- und Bauwerken der Antike virulent, die den an Winckelmann und den heimischen Antike-Sammlungen geschulten Erwartungen kaum entsprechen. Diese irritierenden Erfahrungen münden während des zweiten Rom-Aufenthaltes in den Impuls zum empirischen und historischen Studium der authentischen Kunstwerke. Zwar ist mit Ernst Osterkamp, der Goethes Winckelmann-Lektüre minutiös rekonstruiert hat, davon auszugehen, daß sein Interesse an der Kunstgeschichte des Altertums äußerst selektiv bleibt und sich auf deren überarbeitete Kurzfassung im Vorwort zu den *Monumenti antichi inediti* (1767) konzentriert,¹⁴ doch findet der Impuls zum Studium nach der Rückkehr aus Italien seine Fortsetzung in den kunst- und kulturgeschichtlichen Projekten der Klassikperiode. Vor allem der Anhang zur Cellini-Übersetzung und die historiographische Anlage der Winckelmannschrift belegen die Entwicklung eines eigenständigen geschichtlichen Denkens.¹⁵ Der Winckelmann-Band präsentiert eine prototheoretische Auseinandersetzung mit dem Antike-Bild, dessen kulturgeschichtliche Implikationen schließlich die Phantasmagorien des *Faust II* inszenieren.¹⁶

2. »Winckelmann und sein Jahrhundert« (1805)

Schon der Titel des Sammelbandes demonstriert, daß Leben und Werk Winckelmanns im weiträumigen Kontext betrachtet werden: Eine Würdigung seiner Leistungen ist ohne historische Situierung nicht mehr denkbar. Das Bewußtsein der Kluft zwischen antik und modern wird strukturgebend für die Gesamtkonzeption des Bandes, dessen Aufbau systematisch zwischen biographischen und historischen Perspektiven hin- und herwechselt. Goethe knüpft dabei an seine Beschäftigung mit dem Florentiner Goldschmied Benvenuto Cellini von 1803 an, dessen Autobiographie wider Erwarten so viele unverständliche und fremdartige Aspekte offenbart, daß er sich als Übersetzer gehalten sieht, diese durch einen separaten geschichtlichen Kommentar hermeneutisch zu erhellen. Aus diesem Studium entwickelt sich das Konzept der »Wechselwirkung von Individuum und Jahrhundert«, mit dem Goethe nach der Winckelmannschrift in *Dichtung und Wahrheit* die erste historische Autobiographie-Konzeption begründet.

14 Osterkamp (Anm. 3), S. 577-580.

15 Jacobs (Anm. 8), S. 226-263.

16 Vgl. Volker Riedel: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 156-170.

Da im Falle Winckelmanns keine Autobiographie existiert, muß sich die individuelle Charakteristik auf die hinterlassenen Briefe stützen. Sie bilden den Rahmen des Bandes. Eröffnet wird er durch Winckelmanns Korrespondenz mit dem Weimarer Hofrat Hieronymus Dietrich Berendis – Goethe erhält die Briefe von Anna Amalia zur Publikation. Den Abschluß bildet ein chronologisches Verzeichnis sämtlicher Winckelmann-Briefe. Auf diese Weise präsentiert sich der Weimarer Klassizismus in der legitimen Erbfolge des Kunsthistorikers. Auch der erste Großteil des Bandes versteht sich als Fortsetzung des Winckelmannschen Hauptwerks: Johann Heinrich Meyers ausführlicher *Entwurf zu einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts* liefert eine detaillierte Beschreibung der Vielfalt künstlerischer Strömungen nach rigiden gräzisierungsfähigen Maßstäben¹⁷ und propagiert die Überlegenheit der ganzheitlichen hellenischen Tradition gegenüber der »zerstückelten« christlich-romantischen (MA 6.2, S. 234). An die großangelegte Stilgeschichte nach Winckelmanns Vorbild schließt der zweite, biographische Teil des Bandes an. Er beginnt mit Goethes *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns*, gefolgt von Meyers Würdigung der innovativen kunsthistorischen Leistungen, die zugleich den Abschluß der *Kunstgeschichte* darstellen, und einer Gelehrtenbiographie aus der Feder des renommierten Altphilologen Friedrich August Wolf. Auch Wolf stützt sich in seinen Ausführungen zu Winckelmanns Studienweg, den Goethe im Entwicklungskontext der zeitgenössischen Philologie situieren möchte, auf briefliche Aussagen. Er übernimmt die zentrale Selbstdarstellung Winckelmanns, derzufolge der Kunsthistoriker allen widrigen Umständen zum Trotz konsequent den Weg zu seinem »inneren Beruf« beschreitet. Nach der Publikation des Sammelbandes 1805 initiiert Carl Ludwig Fernow die Gesamtausgabe der Winckelmannschen Schriften, die Meyer und Johann Schulze 1820 abschließen. Goethes *Skizzen* bilden im Kontext des Bandes den Auftakt eines biographischen Triptychons, das analog zu Meyers *Kunstgeschichte* den Anspruch einlöst, die Interaktion von Individuum und Epoche darzustellen. Nicht nur der großräumige Wechsel zwischen brieflichen Zeugnissen, stilgeschichtlicher Situierung der Werke und biographischer Darstellung von Leben und Werdegang Winckelmanns, auch die Binnenstruktur des Triptychons läßt eine ahistorische Heroisierung nicht mehr zu.

Dennoch dominiert der normative Impuls des Gesamtkonzepts. *Winckelmann und sein Jahrhundert* entsteht als Manifest des Weimarer Klassizismus in einer Situation der inneren Krise und Legitimationsbedürftigkeit. Verteidigt wird ein Bildungsprogramm, dessen Mitbegründer Schiller und Herder dem auf literarischem Gebiet vereinsamenden Goethe 1805 schon nicht mehr zur Seite stehen. Dem entspricht der Fragmentcharakter der Goetheschen *Skizzen*, 25 Abschnitte unterschiedlicher Länge, deren Zusammenhang nicht in der biographischen Chronologie, sondern in dem Bestreben liegt, das von Winckelmann verkörperte klassische Ideal zu stabilisieren. Die Möglichkeit eines solchen normativen Narrativs

17 Meyers *Kunstgeschichte* stößt auch bei den Romantikern auf positive Resonanz. Sie wird zwischen 1809 und 1815 zu einem universalen Abriß erweitert, der unveröffentlicht bleibt. Goethe begleitet dessen Entstehung und konsultiert das Werk häufig: Johann Heinrich Meyer: *Geschichte der Kunst*. Hrsg. von Helmut Holtzhauer u. Reiner Schlichting. Weimar 1974.

ist um 1800 jedoch nur noch um den Preis der Verschiebung und Verdrängung des Historischen gegeben: Zum einen ist Goethes Darstellung von historiographischen Aufgaben durch die folgenden Beiträge von Meyer und Wolf weitgehend entlastet, die zentrale Aspekte der Vita kontextualisieren. Zum anderen werden im Portrait selbst historische Aspekte des Antike-Bildes unterdrückt, vor allem, wenn sie mit den komplexen Reflexionen der Romantiker konvergieren, die sich ihrerseits auf fundamental historische Weise mit dem von Winckelmann etablierten Hellenismus-Paradigma auseinandersetzen. Die eskamotierten Perspektiven finden sich jedoch in Goethes Vorarbeiten wie in den simultanen Äußerungen der Romantiker. Die latente Historizität des berühmten Portraits, das Winckelmann zum Monument des Klassizismus stilisiert, erschließt sich, wenn man den Text systematisch gegen den Strich seiner Appellstrukturen liest.

3. »Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns«

Gegenstand der *Skizzen* ist die subjektive »Natur« des Menschen Winckelmann im Gegensatz zu dem von Wolf beschriebenen objektiven Bildungsweg. Goethe präsentiert sie zu Beginn des Portraits als normative Figur eines »besonderen Ganzen«:

Das Andenken merkwürdiger Menschen, so wie die Gegenwart bedeutender Kunstwerke, regt von Zeit zu Zeit den Geist der Betrachtung auf. Beide stehen da als Vermächtnisse für jede Generation, in Taten und Nachruhm jene, diese wirklich erhalten als unaussprechliche Wesen. Jeder Einsichtige weiß recht gut, daß nur das Anschauen ihres besonderen Ganzen einen wahren Wert hätte, und doch versucht man immer aufs neue durch Reflexion und Wort ihnen etwas abzugewinnen. (MA 6.2, S. 349)

Der große Mensch und das »bedeutende Kunstwerk« figurieren, mit dem Attribut der ›Ganzheit‹ ausgestattet, als Vermächtnis für die Nachwelt. Beiden wird die metaphysische Rezeptionshaltung des »Anschauens« zugewiesen, die von Winckelmann bis Jacob Burckhardt als Zentralkategorie einer literarisierten Kunstgeschichts- und Geschichtsschreibung fungiert. Über die apriorischen raumzeitlichen Anschauungsformen Kants hinaus, die durch Vermittlung der Einbildungskraft zur begriffsfähigen Apperzeption werden, mißt Goethes Idealismus dem Anschauen die Fähigkeit zu, Sinnlichkeit und Vernunft zur Präsenz der Idee im (Ur-)Phänomen zu vereinen.¹⁸ Diese ›Unmittelbarkeit‹ des Schauens ist an den Gegenstand als Medium gebunden und erschließt Phänomene der Natur und der Kunst symbolisch. Sie entstammt nach Heinz-Dieter Weber dem Kernbereich Goethescher Religiosität:

Das Wort ›Schauen‹ oder ›Anschauen‹ [...] hat große Affinität zu Spinozas *scientia intuitiva* und bezeichnet die sinnlich-ästhetische Erfahrung der konkreten Erscheinungen wie die intellektuelle Erkenntnis des in ihnen immanenten Ideellen. Es steht, wie Goethe sich in einem Brief an Schiller ausdrückt, ›in der Mitte‹

18 Waltraud Naumann-Beyer: *Anschauung*. In: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart 2000-2005, Bd. 1 (2000), S. 208-246; hier S. 222, 228 ff., 239.

und erledigt die von Goethe als unfruchtbar empfundene Frage, wie von der Dingwelt zum Geist und von diesem zu den Dingen übergegangen werden soll.¹⁹

Das subjektive Leben Winckelmanns und die antike Kunst als dessen objektiver Gehalt verschmelzen damit in der Denkfigur der ersten Sätze zu einer gemeinsamen ästhetischen Wirkungsstruktur. Indem er den medialen, erhebenden Charakter des »Anschauns« betont, begibt sich Goethe jedoch in prekäre Nähe zur romantischen Kunstreligion. Daher greift er im Abschnitt *Eintritt* auf die aktuellen Diskussionen zum Verhältnis von antik und modern zurück. Dort lautet die Ausgangsfrage: Wie gelingt es Winckelmann, das subjektiv empfundene und entwickelte Ideal des Antiken unter den widrigen Bedingungen der eigenen Zeit wiederzubeleben und durchzusetzen? Mit der expliziten Forderung, das Antike-Ideal in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Realität zu objektivieren, »in der äußeren Welt die antwortenden Gegenbilder zu suchen und dadurch das Innere völlig zum Ganzen und Gewissen zu steigern« (MA 6.2, S. 349), ist die Grenze zur romantischen Verschränkung von Kunst und Religion wie zum empfindsamen Gefühlskult deutlich markiert. Leben, nicht Religion bildet hier den Bezugsrahmen, Wahrnehmung steht im Gegensatz zu kunstreligiöser Nachahmung: Goethe bezieht sich auf den hermeneutischen Zugang zum Kunstwerk, der in einem historisch einmaligen Lebenszusammenhang begründet liegt. Bei aller Intuition bleibt das Anschauen für ihn vital und sinnlich, das heißt beobachtend auf das Objekt gerichtet, und wird nicht über dieses hinaus ins Transzendente entgrenzt.

Mit der Forderung nach der Objektivierung des Gefühlten wird jedoch auch der historische Abstand zur Antike virulent. Er muß durch die lebenslange Arbeit eines individuellen Bildungsweges überwunden werden. Erscheint dieser Bildungsweg wie bei Winckelmann als »besonderes Ganzes«, so ist damit der Rückblick auf die gelungene Identitätsbildung im Sinne einer in sich geschlossenen, deutbaren Form gemeint. Die klassische Norm der ›Ganzheit‹ wird, vom Kunstwerk auf das Leben übertragen, zur biographischen Denkfigur. Umgekehrt erhält das Leben Züge eines Kunstwerks und entfaltet eine entsprechende Aura. Winckelmanns Vita wird als ästhetische Figur einer gelungenen Selbstbildung unter dem Signum des Antiken präsentiert.²⁰ Sie verkörpert die Aufgabe, eine möglichst unverwechselbare und unentfremdete Subjektivität auszubilden – eine Subjektivität, die sich weder auf sich selbst zurückzieht noch eine Identifikation mit den herrschenden Normen propagiert (die aus dem *Werther* bekannte rousseauistische Aporie), sondern das eigene Leben als individuelle Konstruktionsleistung und als Bildungsprozeß begreift. Dies ist die idealistische Antwort auf das Problem der Selbstentfremdung,

19 Heinz-Dieter Weber: *Die Verzeitlichung der Natur im 18. Jahrhundert*. In: ders. (Hrsg.): *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*. Konstanz 1989, S. 97-131; hier S. 120 f. (Kursivierung A. J.).

20 Das Konzept des ›Lebens als Kunstwerk‹ steht für Goethe in der Nähe der Kantischen Auffassung von Leben und Kunstwerk als Selbstzwecken. Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Absicht*. In: ders.: *Werke in zehn Bänden*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1975, Bd. 10, S. 399; vgl. § 63 der *Kritik der Urteilskraft* (ebd., Bd. 8, S. 477 ff.) sowie MA 20.2, S. 1313.

das Rousseaus Kulturkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts wirkungsmächtig formuliert hatte. Um 1800 impliziert die Verbindung von Entzweigungs- und Antike-Diskurs jedoch das Bewußtsein, es im Grunde mit einer Fiktion des Hellenischen zu tun zu haben, die der Überbrückung einer eminenten historischen Distanz bedarf. So konstatiert Friedrich Schlegel in einem Athenäumsfragment ironisch, daß bei den Griechen noch jeder finde, was er brauche und wünsche, »vorzüglich sich selbst«. ²¹ Goethe formuliert denselben Sachverhalt in *Antik und Modern* (1818) affirmativ: »Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's!« (MA 11.2, S. 501). Entsprechend unmißverständlich relativieren und subjektivieren seine Winckelmann-Skizzen das Antike-Ideal zur individuell zu handhabenden Norm. Bei aller Monumentalität wird dem Leser hier nicht mehr ein Exempel zur Imitation präsentiert. ²² Es kann sich nur noch um die eingeschränkte Wiederholung des Antiken im Modus der Subjektivität ²³ handeln, der als Rezeptionshaltung eben nicht die als unhistorisch empfundene Bereitschaft zur Nachahmung, sondern das autonomieästhetische »Anschau« fordert: »Eine solche antike Natur war, *insofern man es nur von einem unsrer Zeitgenossen behaupten kann*, in Winckelmann wieder *erschienen*« (MA 6.2, S. 352; Hervorhebungen A.J.), lautet der deutlich relativierende Hinweis des Autors. Winckelmanns Leben repräsentiert also den Idealfall einer Ganzheitserfahrung, die sich durch den Kontakt mit der antiken Kunst erschließt, ²⁴ unter den Bedingungen historischen Bewußtseins.

Die Bezüge zur Kulturkritik werden in der Charakteristik des hellenischen Lebensideals im Abschnitt *Antikes* thematisiert. Für Goethe wird der Entfremdungsprozeß durch das Moment des Forschens in Gang gesetzt, das in der Spätantike die folgenschwere Aufspaltung und Vereinseitigung der menschlichen Vermögen nach sich zieht. Das analytische Forschen zerstört ein harmonisches Subjekt-Objekt-Verhältnis, das Goethe als »gesunde Menschennatur« bezeichnet. Diese ganzheitliche *conditio humana* ist, wie Goethe im Kapitel über Anton Raphael Mengs ausführt (MA 6.2, S. 362, 370), von den Modernen kaum wiederzuerlangen. Hier ist die gleiche Resignation spürbar, die in Goethes erbittertem Kampf gegen Newtons Physik freigesetzt wird. Die Winckelmannschrift kann daher nicht als Zeugnis für die ungebrochene Restitution eines überholten Kosmozentrismus gelesen werden, wie Hans Blumenberg es getan hat. ²⁵ Goethes Reflexionen über die Totalität des Kunstwerks, in dem sich die menschliche Schönheit verewigt, stellen den Künstler zwar als zweiten Schöpfer dar; sein Werk wird jedoch als autonome Schöpfung und nicht mehr mimetisch zu den Hervorbringungen der Natur betrachtet. Gerade der Künstler löst sich aus metaphysischen Kontexten, wobei die zeitlos »ideale Wirklichkeit« (MA 6.2, S. 355), das heißt die sakrale Aura des

21 Schlegel (Anm. 10), Abt. I, Bd. 2, S. 189.

22 So die These von Manfred Fuhrmann: *Winckelmann, ein deutsches Symbol*. In: *Neue Rundschau* 83 (1972), S. 265-283; hier S. 272.

23 Weber (Anm. 6), S. 87.

24 Noch für den späten Goethe liegt der Gewinn der Auseinandersetzung mit Winckelmann mehr im Werden der Persönlichkeit als in der kunsthistorischen Erkenntnis, siehe das Gespräch mit Eckermann vom 16.2.1827 (MA 19, S. 216 f.).

25 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn 1960, S. 37.

Kunstwerks, zwischen Metaphysik und ästhetischer Autonomie schwebt.²⁶ Goethe betont schon im historischen Anhang zur Vita Cellinis das illusorische Bedürfnis nach kosmischer Geborgenheit, wenn er von einem »stummen Weltall« spricht, das keinerlei Teilnahme an den Schicksalen außerordentlicher Menschen erkennen läßt (MA 7, S. 494). Auch die Winckelmann-Skizzen thematisieren die Unverfügbarkeit des Glücks und den Mangel an metaphysischem Obdach:

Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, *wenn* er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, *wenn* das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt; *dann würde* das Weltall, *wenn* es sich selbst empfinden *könnte*, als an sein Ziel gelangt aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. Denn wozu dient alle der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, *wenn* sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut? (MA 6.2, S. 350 f.; Hervorhebungen A.J.)

Die melancholische Ambivalenz der bekannten Passage gründet im grundsätzlichen Wissen um den fiktiven Charakter des klassischen Kunstideals, das vor allem der Abschnitt *Philosophie* thematisiert. Dort stehen die Altertumsforscher auf dem Prüfstand, die sich wegen ihres Umgangs mit der unantastbaren antiken Kultur so unabhängig von den wissenschaftlichen Diskussionen ihrer eigenen Zeit wähnen, daß sie sich den epochemachenden Neuerungen der Philosophie entziehen. Dieser Hinweis ist bei aller Verehrung für den Lehrer Winckelmann als Kritik zu lesen. Goethe deutet hier auf dessen Ignoranz gegenüber der Leitwissenschaft der Philosophie und ihrer Unterdisziplin, der Ästhetik, die seit Christian Wolff und Alexander Gottlieb Baumgarten das sinnliche Erkenntnisvermögen zur eigenständigen Erkenntnisweise erhebt. Er interpretiert diese Haltung als Facette eines übertriebenen Subjektivismus, gegen den er sich durch den Verweis auf die unhintergehbare Position Kants und mit dem biographischen Konzept der ›Wechselwirkung von Individuum und Jahrhundert‹ abgrenzt. Da aber mit der Anerkennung der Führungsrolle der Kantischen Philosophie auch der von Winckelmann initiierte emphatische Rezeptionsmodus des Anschauens hinterfragt werden kann, der in der Grundforderung der Klassiker nach dem sich selbst aussprechenden Kunstwerk²⁷ kulminiert, begnügt sich Goethe mit einem ironischen Unterton. Ausgestattet mit der normativen Aura des absolut Schönen und dem selbstgewissen Gestus des frühen Winckelmann, bleibt das Urteilsvermögen der Altertumswissenschaftler in den *Skizzen* scheinbar über jeden Zweifel erhaben – unberührt von den Effekten kritischen Denkens, das alle Erkenntnis in den menschlichen Bewußtseinsstrukturen begründet und von ihnen begrenzt sieht.

26 Martin Bollacher: *Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs*. Tübingen 1969, S. 177 f. Vgl. auch SNA 3, S. 128-137.

27 Vgl. Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*. In: Sabine Schulze (Hrsg.): *Goethe und die Kunst*. [Ausstellungskatalog]. Stuttgart 1994, S. 310-322; hier S. 312 f.

Dieser Widerspruch setzt sich in den Ausführungen zur Religiosität fort. Winckelmann wird in den Abschnitten *Heidnisches* und *Katholizismus* als »gründlich geborne[r] Heide« (MA 6.2, S. 357) eingeführt, der nicht religiösen Dogmen, sondern nur seinem Gefühl folgt. Goethe spricht von »eine[r] Art natürlicher Religion« (MA 6.2, S. 375), die Winckelmann unbeirrt seiner wahren inneren Bestimmung, der antiken Kunst, habe zustreben lassen. Diese These bezeichnet noch Walter Pater als kühn, weil sie Winckelmanns Skrupel und Verfolgungängste angesichts seiner karrierestrategischen Konversion zum Katholizismus ausblendet. Auch Goethes Zeitgenossen, besonders die Romantiker, stehen diesem normativen Zugriff auf die Biographie des Kunsthistorikers höchst kritisch gegenüber. Mit der These von Winckelmanns Heidentum präsentiert Goethe den delikaten Hauptgrund für dessen Orientierung auf das sinnliche »Gewahrwerden griechischer Kunst«. Das »Anschau« meint nicht nur den aufgeklärten Wissensstandard, demzufolge man nur über Kunstwerke schreiben kann, die man mit eigenen Augen gesehen hat – was damals bedeutete, sich nach Rom zu begeben.²⁸ Das rationale Empiriegebot hat die zu Beginn akzentuierte epiphane Kehrseite: Der Betrachter verschmilzt mit dem von ihm betrachteten Original. Diese affektive Komponente arbeitet das Romkapitel heraus, das die erste, überwältigende Begegnung Winckelmanns mit den Kunstwerken der Antike darstellt, in der sich die erotische Komponente²⁹ seiner Begeisterung für die antike Plastik abzeichnet. Pater, der sich wörtlich auf Goethes *Skizzen* beruft, führt dazu die von Winckelmann geliebte platonische Urszene an, in der homophile Erotik und rhetorischer Enthusiasmus zusammenfallen:

Begeisterung, das war im weitsichtigen, platonischen Sinne des Phädrus das Geheimnis von Winckelmanns Gewahrwerden der hellenischen Welt. Diese Begeisterungsfähigkeit hängt in so hohem Grade mit einer Anlage des körperlichen Temperaments zusammen, daß sie auch die rein seelischen Erregungen durch eine stets erneute physische Spannkraft zu verstärken vermag. Daß Winckelmanns Neigung zum Hellenentum keine rein intellektuelle war, sondern daß darin auch die feineren Fäden seiner Gemütsanlage innig verwoben erscheinen, geht aus der Tatsache seiner glühenden romantischen Freundschaftsverhältnisse mit jungen Männern hervor. »Ich habe«, schreibt er, »viele Jünglinge gekannt, schöner als Guidos Erzengel.« Diese Freundschaftsverhältnisse brachten ihn in Berührung mit der Blüte jugendlicher Menschengestalten, und indem er sein ganzes Darstellungsleben mit diesem Blütenduft gleichsam durchtränkte, drang er selbst mehr und mehr in den Geist griechischer Plastik ein.³⁰

28 Von Einem (Anm. 10), S. 316.

29 Zur antiken Liebeskonzeption, einem Leitthema der deutschen Klassik, entwickelt Herder schon 1778 in vier Aufsätzen (darunter das *Denkmahl Johann Winckelmanns*) eine eigene kulturgeschichtliche Theorie der platonischen Liebe zum Schönen, die an Winckelmanns »erkennenden Eros« anknüpft: Malte Stein: »Frauen-Schönheit will nichts heißen«. *Ansichten zum Eros als Bildungstrieb bei Winckelmann, Wilhelm von Humboldt und Goethe*. In: Ortrud Gutjahr, Harro Segeberg (Hrsg.): *Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche*. Würzburg 2001, S. 195-218.

30 Walter Pater: *Winckelmann. Et ego in Arcadia*. In: ders.: *Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie*. Jena, Leipzig 21906, S. 221-228; hier S. 237 f.

Auch Goethe enthüllt die erotische Grundlage der Winckelmannschen Intuition für die griechische Skulptur. Im Kapitel *Freundschaft* wird die nach antikem Vorbild gelebte Homosexualität offen, aber distanziert thematisiert (MA 6.2, S. 353 f.). Goethe hat es auch in diesem Kontext vermieden, Winckelmanns Subjektivismus und seine Selbstverliebtheit deutlicher herauszustreichen und mit dem Stichwort des »Cynismus«³¹ zu belegen, das in seinen Vorarbeiten erscheint. Diesen Begriff erhellen die Athenäumsfragmente der Brüder Schlegel, wo die bewußte Übersteigerung des Selbstbezugs um den Preis der historischen Distanz zur Antike als »Zynismus« bezeichnet wird. So fragt das 147. Fragment: »Klassisch zu leben, und das Altertum praktisch in sich zu realisieren, ist der Gipfel und das Ziel der Philologie. Sollte dies ohne allen Zynismus möglich sein?«³²

Statt dessen erscheint in Goethes Romkapitel der eingeschobene Brief des Freundes Wilhelm von Humboldt, der das Ausmaß dieser kritischen Dimension verdeutlicht. Mit dem Humboldt-Brief wird in Anlehnung an Schillers Opposition des Naiven und Sentimentalischen von außen in den Text eingespielt, was Goethe, der bei Winckelmanns »Herausfühlen der Harmonie«³³ stehenbleibt, nicht selbst vertreten mag: den in den romantischen Definitionen der Progressivität von Dichtung konsequent zu Ende gedachten Gedanken, daß es sich bei der Idee des Antiken um die Wunschvorstellung einer sentimentalischen, sich selbst überholenden und beschleunigenden Moderne handelt:³⁴

[...] es ist ein gewaltsames Hinreißen in eine von uns nun einmal, sei es auch durch eine notwendige Täuschung, als edler und erhabener angesehene Vergangenheit; eine Gewalt, der selbst, wer wollte, nicht widerstehen kann [...]. – Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athens und Roms zu sein wünschten. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Altertum uns erscheinen. Es geht damit, wie wenigstens mir und einem Freunde mit den Ruinen. Wir haben immer einen Ärger, wenn man eine halb versunkene ausgräbt; es kann höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sein. (MA 6.2, S. 360 f.)

Hier treten die gegenstrebigenden Komponenten des Anschauens, empirisch-historische Objektbetrachtung und enthusiastische, normativ gelenkte Phantasie, in offenen Widerspruch zueinander. Aus diesem Spannungsverhältnis ergibt sich der Illusionscharakter des Antike-Bildes. Er manifestiert sich im »Ärger« über die neu entdeckten Ruinen, deren archäologische Beschreibung die Phantasie in ihre Schranken verweist.

Diese kritische Position führt in der Behandlung der Todesumstände Winckelmanns zwar nicht zur Dekonstruktion des Mythos von der gelingenden Selbstver-

31 WAI, 46, S. 395 f., darunter die Stichworte: »Cynismus besonders in Briefen«, »Selbstigkeit«, »Aufmerksamkeit auf sich selbst seinen körperlichen Zustand«, »Beschäftigung mit sich selbst«. Vgl. Weber (Anm. 6), S. 87.

32 Schlegel (Anm. 10), Abt. I, Bd. 2, S. 188; vgl. ebd., S. 167, 171 (16. u. 35. Fragment).

33 MA 6.2, S. 360: »noch läßt er nichts Einzelnes auf sich eindringen, das Ganze wirkt auf ihn unendlich mannigfaltig, und schon fühlt er die Harmonie voraus, die aus diesen vielen, oft feindselig scheinenden Elementen zuletzt für ihn entstehen muß«.

34 Weber (Anm. 13), S. 191 f.

wirklichung, aber doch zu seiner Relativierung. Hier kollidiert das monumentale Gedächtnisbild der antiken Natur, die sich im Einklang mit sich selbst befindet, mit dem realistischen Eindruck eines in sich zerrissenen Individuums. Goethes Kommentar zu Winckelmanns desolatem Ende in Triest enthält sentimentalische Melancholie und latente Ironie zugleich. Sein Tod wird zur Seligpreisung des vor der Zeit Verstorbenen überhöht und gerät zum tragischen Austritt des naiven, in seiner Schaffenskraft ungebrochenen Genies aus einer Gegenwart, die ihm nicht gemäß war. Das Verhängnis der Ermordung, das Goethe, wie vor ihm schon Herder in seinem *Denkmahl Johann Winckelmanns* (1778),³⁵ als selbstverschuldet begreift, verliert durch die Idealisierung zur schicksalhaften Fügung seinen schockierenden Charakter. Mit dem modernen Mythos der unzeitgemäßen antiken Natur, die der Nachwelt als Leitfigur vor Augen steht, schließt sich der Bogen zur einleitenden Rede vom »Vermächtnis«. Dafür muß der Widerspruch zwischen der glückenden Selbstverwirklichung in Rom und der ruhelosen Sehnsucht, die Winckelmann zur Heimreise treibt, in den Raum des kulturgeschichtlichen Spannungsverhältnisses von Antike und Moderne ausgelagert werden, den erst der zweite Teil des *Faust* ausmißt. Nur so kann Winckelmann am Schluß der *Skizzen* als wandernder Schatten im antiken Totenreich erscheinen, der die Nachwelt zur Vollendung seines Werk-Torsos inspiriert. Mit diesem durchaus ›cynischen‹ Verfahren wird die Vision einer glücklichen ›antiken‹ Existenz vor dem Abgleiten ins Illusionäre gerettet.

Das empfindliche Gleichgewicht der *Skizzen* findet im auffälligen Mangel an konkreter, lebendiger Ausgestaltung sein stilistisches Äquivalent. Ein Vergleich mit Herders *Denkmahl*, das die unregelmäßigen und schwachen Züge des Winckelmannschen Charakters unverhohlen benennt, verdeutlicht das Ausmaß unwillkürlicher Zensur bei Goethe. Die Ästhetisierung der Winckelmann-Vita zum Monument des gefährdeten Weimarer Klassizismus schließt einen affirmativen Umgang mit den kritischeren Positionen Herders und der Romantiker weitgehend aus. Daran, daß der fiktive Charakter des klassischen Antike-Bildes und die problematische »Naivität«, die Goethe Winckelmann wie Cellini attestiert,³⁶ bewußt geworden sind, besteht am Ausgang der Weimarer Klassikperiode jedoch kein Zweifel. So wie die Ausgrabung und Beschreibung der Ruinen im Humboldt-Brief die Phantasien des enthusiastischen Betrachters durchkreuzen, konterkariert die historische Reflexion des Winckelmannschen Lebenslaufs seine Bedeutung als Pygmalion des *beau absolu*.

4. *Der poetische Blick*

Trotz dieses Grundwiderspruchs, dessen konstitutive Funktion für Goethes Portrait zu zeigen war, hat das letzte Wort in dieser Sache eine andere Instanz. In den römischen Ruinen steht, halb verborgen, der Dichter, der aus den Resten des Überlieferten durch die kompensatorische Kraft der Phantasie ein sinnhaftes Ganzes entstehen läßt. Diese Figur erscheint in den *Skizzen* zweimal flüchtig, wie im Vorübergehen. Im Romkapitel verweist Goethe beiläufig darauf, daß man Winckel-

35 Herder (Anm. 9), Bd. 8, S. 437-483.

36 WA I, 41.1, S. 32 (*Jakob Philipp Hackert*, 1807).

mann in seiner Andacht gegenüber den antiken Kunstwerken selbst für einen Künstler gehalten habe. Diese Spur wird im Abschnitt *Poesie* aufgenommen, wo die überraschende literarische Qualität von Winckelmanns Beschreibungen antiker Statuen mit einem Pathos erwähnt wird, das die Aufmerksamkeit auf die potenzielle Fortsetzung seiner Werke im (eigenen) dichterischen Schaffen lenkt:

Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendete Herrliche, die Idee woraus diese Gestalt entsprang, das Gefühl, das in ihm beim Schauen erregt ward, soll dem Hörer, dem Leser mitgeteilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genötigt, nach dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht. (MA 6.2, S. 372 f.)

Im Gegensatz zur anfangs apostrophierten stummen Epiphanie des Anschauens erfolgt hier eine kongeniale Übersetzung des enthusiastisch Gefühlten in die poetische Sprache. Das Problempotential dieses fliegenden Wechsels zum sprachmächtigen Inspirationsmodell des Enthusiasmus ist Goethe bekannt. Schon Karl Philipp Moritz besteht während des gemeinsamen Rom-Aufenthaltes auf der Inkongruenz von simultanem optischem Eindruck und sukzessivem poetischem Ausdruck und rügt dabei just den Zitatcharakter der Winckelmannschen Beschreibung des Apolls von Belvedere.³⁷ Schiller bemüht sich 1795 mit der Einführung der ›genialischen Schreibart‹, in der das »Zeichen ganz im Bezeichneten verschwindet«, um eine Legitimation der Anschauung im Sinne eines ›naiven‹ Transparentwerdens der Sprache auf ihr Objekt hin.³⁸ Die hier von Goethe suggerierte Möglichkeit, in der poetischen Sprache die Kluft zwischen Anschauung und Reflexion zu schließen und auf diese Weise die Homöostase zwischen Norm und Geschichte herzustellen, beurteilt Schillers Theorie des entzweiten Modernebewußtseins abschlägig:

Das Gefühl, von dem hier die Rede ist, ist also nicht das, was die Alten hatten; es ist vielmehr einerley mit demjenigen, welches wir für die Alten haben. Sie empfanden natürlich; wir empfinden das natürliche. [...] Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit.³⁹

Die verlorene Ganzheit des Antiken, die bei Goethe das Humboldtsche Ruinenbild symbolisiert, wird in den literarischen Werken der modernen Klassiker zuallererst erschaffen: »Erst jetzt fängt die Antike an zu entstehen. Sie wird unter den Augen und der Seele des Künstlers. Die Reste des Alterthums sind nur die specifischen Reitze zur Bildung der Antike«. So formuliert es Novalis in seinem Goethe-Portrait

37 Moritz spricht im Gegensatz zu Goethe von einer »Komposition aus Bruchstücken«, die die Vorbilder für einzelne Details zitiere, anstatt »näheren Aufschluß über das Ganze und die Notwendigkeit seiner Teile [zu] geben« (Karl Philipp Moritz: *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* [1788]. In: ders.: *Werke in zwei Bänden*. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt a. M. 1997, Bd. 2, S. 1002 f.).

38 Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung* (SNA 20, S. 426).

39 Ebd., S. 431.

von 1798, das auch das Ziel der Weimarer Klassizisten entsprechend nüchtern benennt: »Wenn ich die neuesten Freunde der Litteratur des Alterthums recht verstehe, so haben sie mit ihrer Forderung, die klassischen Schriftsteller nachzuahmen nichts anders im Sinn, als uns zu Künstlern zu bilden«. ⁴⁰

Die Ursache für die lang anhaltende Aktualität der Winckelmannschen Kunstgeschichte⁴¹ und für ihre Anschlußfähigkeit in bezug auf den Weimarer Klassizismus liegt in der poetisch-emphatischen Qualität des Werks und seinem überragenden Gründungsanspruch. Künstler zu bilden und Menschen ästhetisch zu erziehen ist Winckelmanns Legat an Goethe und Schiller. Dieses wird am Ausgang der Klassikperiode durch *Winckelmann und sein Jahrhundert* in der prekären Balance zwischen Normativität und Historizität festgeschrieben. Verbürgt wird dieses Gleichgewicht durch das »Anschauen«, das schon Novalis in seinen *Fichte-Studien* und seiner »poët[ischen] Theorie der Fernröhre«⁴² über die Aporien der späten *Querelle* hinweg als aktive Konstruktion des Gegenstands durch den Betrachter und als epistemologisches Grundproblem der Darstellbarkeit reflektiert.

40 Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel (Hrsg.): *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. 3 Bde. Darmstadt 1999, Bd. 2, S. 413 f.

41 Lepenies (Anm. 1), S. 107 f., 112.

42 Mähl, Samuel (Anm. 40), Bd. 2, S. 109 (Nr. 283), 650 (Nr. 737).