

Ein Europäer aus der preußischen Provinz: Winckelmann in der aktuellen Forschung – Fazit zur Halbzeit des Doppeljubiläums

Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) gehört zu den Gestalten der europäischen Bildungsgeschichte, deren runde oder halbrunde Jahrestage schon seit langem Anlässe sind, um die Distanz respektive Nähe der jeweils aktuellen Positionen zu den in ihrer historischen Relevanz als verbürgt angesehenen Leistungen der Erinnerung neu zu vermessen. Wie politisch und zeitbezogen diese Vergewisserung ausfallen kann, dafür ist er ein besonders markantes Beispiel, wie vor allem die Veranstaltungen und Publikationen illustrieren, die das 20. Jahrhundert zu seinem Gedächtnis unternommen oder unterlassen hat. Das Schwanken zwischen Emotion und Intellekt, von dem sein an Zäsuren reiches Leben und sein Charakter ebenso geprägt waren wie seine Schriften, hat den Blick auf seine Person und sein Werk bis in die jüngere Vergangenheit anfällig gemacht für Pauschalisierungen sowie für politische und ideologische Instrumentalisierungen. Die Publikationen und Veranstaltungen, die ihm zu seinem 300. Geburtstag (1717–2017) gewidmet wurden und denen während des zweiten Gedenkjahrs 2018 zu seinem 250. Todestag weitere folgen werden, bemühen sich um eine kritische und zeitgemäße Betrachtung und Bewertung seiner Person, seines Wirkens und seiner Rezeption. Die wichtigsten Beiträge sollen im Folgenden vorgestellt und in ihren besonders für die Kunstgeschichte relevanten Ergebnissen resümiert werden.

OBSOLETE MODELLBILDUNG?

Die älteren Annäherungen waren durch Carl Justi dreibändige Biographie (1866–1872) bestimmt, die Winckelmann zwar in seiner Epoche historisch verortet hatte, jedoch auch seinen Stellenwert als Referenzfigur für die nationale Altertumswissenschaft befestigte, eine Sicht, der auch andere Autoren folgten, so etwa Otto Jahn, der ihn als Aushängeschild der „Kraft und Gediegenheit des deutschen Geistes durch ganz Europa“ bezeichnete (Winckelmann, in: *Biographische Aufsätze*, Leipzig 1866, 3f.). Auch für Walter Pater war er ein „Kind des 18. Jahrhunderts“, gleichzeitig sah er ihn aber als „letzte Frucht der Renaissance“ und teilte Hegels Einschätzung, dass Winckelmann einen neuen Sinn für das Studium der Kunst geweckt habe (Winckelmann, in: *Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie*, Leipzig 1902 [engl. OA 1873], 10). Für die Kunsthistoriographie, die sich ihr methodisches Fundament im 19. Jahrhundert legte, wurde er trotz Jacob Burckhardts Hinweis 1855 darauf, dass die Kunstgeschichte Winckelmann „den Schlüssel zur vergleichenden Betrachtung, ja ihr Dasein“ verdanke (*Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, hg. v. Bernd Roeck/Christine Tauber/Martin Warnke, Bd. 1, München/Basel 2001, 81) bald zu einer Randfigur. Sein Kunstbegriff und sein Konstrukt der antiken Kunst waren wissenschaftlich nicht mehr brauchbar.

Nicht nur seine Rolle als Wegbereiter der Stilgeschichte geriet zunehmend in die Kritik, sondern auch seine Kompetenz als Kenner und seine polemischen und polarisierenden Urteile über nachantike Kunst und Künstler. Spätestens durch Wölfflin und Warburg erhielten die Topoi „klassisch“ und „Antike“ Konnotationen, die nicht mehr mit Winckelmanns Konzeption vereinbar waren. Dennoch gibt es einen gewissen Nexus

Abb. 1 Unbekannter Künstler, Relieftondo mit dem Bildnis Winckelmanns. Travertin, 86 cm im Durchmesser. Rom, Musei Capitolini, Depot (Il Tesoro di Antichità 2017, Cat. 98, S. 294)



zwischen Winckelmanns Vorstellung von der Stilentwicklung und Wölfflins Konzept der kunstgeschichtlichen „Grundbegriffe“: das Linear-Plastische gilt auch Wölfflin als das „Vollkommene“, d. h. Klassische. Für Warburg, der bei Justi studiert hatte, scheint dagegen die Person

Winckelmanns und sein Weg als Gelehrter, vielleicht auch persönlich bedingt, zeitweise interessant gewesen zu sein. Er notierte sich 1904 einen Passus aus Justis Winckelmann-Biographie, in dem es um das „sichere Gefühl“ geht, das dieser „für das ihm Wahlverwandte“ hatte (Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 2015, 3).

Neben der Person Winckelmanns, die den europäischen Ästhetizismus bis zu Stefan George faszinierte, blieben die hymnischen Beschreibungen der Statuen des Belvedere-Hofes im Bewusstsein des deutschen Kulturbürgertums und damit auch der Kunstgeschichte. Wilhelm Waetzoldt, der ihn in seine *Deutsche Kunsthistoriker* aufnahm, verstand ihn als Entdecker „der organischen Einheit zwischen Kunst und Leben“ (Berlin 1986 [OA 1921], 63f.). Etwa gleichzeitig setzte jedoch die definitive Demontage des Winckelmann'schen Kunstkosmos ein. Die ästhetische Rehabilitation Berninis, den Winckelmann als Verursacher aller Deformationen des Schönen scharf attackiert hatte, und die ästhetische Würdigung der „Schnörkel“ und der sinnlichen und zugleich tiefgründigen Schönheit der barocken Stilsprachen, die er leidenschaftlich abgelehnt hatte, all das hat sein

Ansehen in der Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts nicht gerade befördert. Seine Abwertung der Carracci und ihrer Schule und Nachfolger als „Eklektiker“, die nach Burckhardt bis ins frühe 20. Jahrhundert fortgeführt worden war, wurde ihm zum Bumerang, als die italienische Malerei des *ideale classico* nach 1945 ihre „Auferstehung“ feierte und endlich international gewürdigt und aufgearbeitet wurde (Denis Mahon, *Seicento Art Theory*, 1947, 212f.).

Winckelmanns Geschichtsmodell eines epochalen Verlaufs, das sich an den Phasen des biologischen Wachstums – in seinen Worten „Aufnahme, Wachstum, Flor und Fall“ – orientierte, war zwar von Vasari entlehnt, scheiterte jedoch wie sein Vorbild am Verständnis für Epochen und künstlerische Phänomene außerhalb seiner graeco-römischen Perspektive, die bereits Herder bemängelt hatte. Auch die nach 1970 einsetzende Wiederentdeckung und Wiedereinsetzung des älteren Gelehrtenwissens der Antiquare vom Schlag Cassiano Dal Pozzos, Belloris, Montfaucons und der Blick auf seine französischen Vorgänger und

Zeitgenossen wie Mariette, Cochin und Caylus ließen den ehemals als Vater der Kunstwissenschaft apostrophierten Winckelmann, der mit seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) den Prototyp einer sowohl chronologisch als auch normativ orientierten „Entwicklung“ der Kunst konstruiert hatte, immer mehr zur Marginalie werden. Wie Heinrich Dilly betont hat, vollzog sich die Neuentdeckung von Winckelmanns ideengeschichtlichem Potential außerhalb der Disziplinen, als deren Begründer er gegolten hatte, nämlich in der Literaturwissenschaft, der Komparatistik und der Ästhetik (*Kunstgeschichte als Institution*, 1979, 90–93). Bereichert um soziologische und theoretische Fragestellungen wurde hier ein Diskurs in Gang gesetzt, der in Winckelmann auch und gerade wegen seiner Defizite und Widersprüche eine Schlüsselfigur seines Zeitalters erkannte.

WINCKELMANNS APPERZEPTION

Auf dieser Grundlage entstanden die Beiträge in dem 1986 von Thomas Gaetgens herausgegebenen Tagungsband *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*, der auch entscheidende Impulse gab für ein Unternehmen, das nach der deutschen Wiedervereinigung von der Mainzer Akademie der Wissenschaften unter ihre Fittiche genommen wurde: die schon lange geplante, aber aufgrund der politischen Verwerfungen in Deutschland zuvor nicht umsetzbare kritische Edition von Winckelmanns Schriften (<http://www.adwmainz.de/projekte/Winckelmann-ausgabe/informationen.html>). Zwischen 1996 und 2016 sind insgesamt 15 z. T. sehr umfangreiche Bände erschienen, von denen der letzte an den Anfang von Winckelmanns Werk in den Dresdner Jahren zurückkehrt, in denen er seine späteren Schriften programmatisch vorbereitete. Zu dem Wissen und den neuen Quellen, die in diese Edition eingeflossen sind, gehört auch der schriftliche Nachlass in der Pariser Bibliothèque Nationale, der mittlerweile in einer Datenbank zugänglich ist (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507610f/f20.item>).

Dank eines frischen Blicks auf diese Materialien kam es zu einer Neuverortung Winckelmanns, die sich als Glücksfall erwiesen hat. Her-

vorzuheben sind hier vor allem die Forschungen von Elisabeth Décultot, die ausgehend von seinem enzyklopädisch angelegten „Arbeitsapparat“, der in den Exzerpten vorliegt, die Genese und die Wurzeln seines Geschichtskonstrukts analysiert hat. Die systematische schriftliche Speicherung älteren Wissens ermöglichte ihm eine intensive Aneignung, die mittels der Über-, Um- und Neusetzung in eine ungewohnte Sprache wesentlichen Anteil an der Breitenwirkung hatte, die seine Schriften erreichten. Dies zeigt sich exemplarisch an dem wohl bekanntesten Statement über die griechische Kunst, das er 1755 in den *Gedanken über die Nachahmung* formuliert hat: „Edle Einfachheit“ und „stille Größe“ sind Derivate aus Félibien, Du Bos und Samuel Richardson. Aber erst in der deutschen Formulierung entfalteten sie die Wirkung eines Programms. Ähnliches gilt für den nicht minder berühmten Satz dieser Schrift: „der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“, der auf La Bruyère zurückgeht. Seine durch die Hinzuziehung von antiken Texten, vor allem Homers, ergänzte Apperzeption der Kunstwerke war die Quelle eines neuartigen Zugangs zur Kunst – ein Begriff, der von ihm anders als zuvor üblich ausschließlich im Singular gebraucht wird (vgl. Gabriele Bickendorf, *Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte*. Von Winckelmann bis zur Berliner Schule, in: Thomas Schilp [Hg.], *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, Gütersloh 2004, 29–44). Seine Konzeption der Geschichte der Kunst im Fadenkreuz zwischen Norm und Geschichte sorgt dank dieser Bipolarität bis heute für Diskussionsbedarf.

WINCKELMANN-FORSCHUNG IN FRANKREICH UND ITALIEN

Die Metamorphose Winckelmanns vom ehrgeizigen Provinzgelehrten zum Verkünder einer neuen Vision von der Kunst, ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft, die in ganz Europa Resonanz fand, hat nie an Faszination verloren. Davon zeugen die unzähligen Publikationen nicht nur auf den wissenschaftlichen Gebieten, die sich um ihn bemühen.

Die gegenwärtige Konjunktur ist daher nicht nur dem Doppeljubiläum geschuldet, sondern resultiert auch aus seiner europäischen Rezeption, durch die neue Aspekte erschlossen wurden. Diese Neujustierung erfolgte zu einem wesentlichen Teil durch die französische Forschung, und zwar vor allem durch Edouard Pommier (*Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris 2003) und Elisabeth Décultot (*Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, Ruhpolding 2004 [frz. OA 2000]).

Kaum weniger essentiell ist der Anteil Italiens, d. h. des Landes, auf dessen Kunstschätze sich Winckelmanns Denken und Interessen während der 13 Jahre, die er dort verbrachte, bezogen. Der italienische Beitrag zur Rezeption Winckelmanns zeichnet sich seit der ersten italienischen Edition der *Geschichte der Kunst* (1779) durch eine eng an den Fakten und Materialien orientierte Perspektive aus, die sein Verhältnis zu Kul-

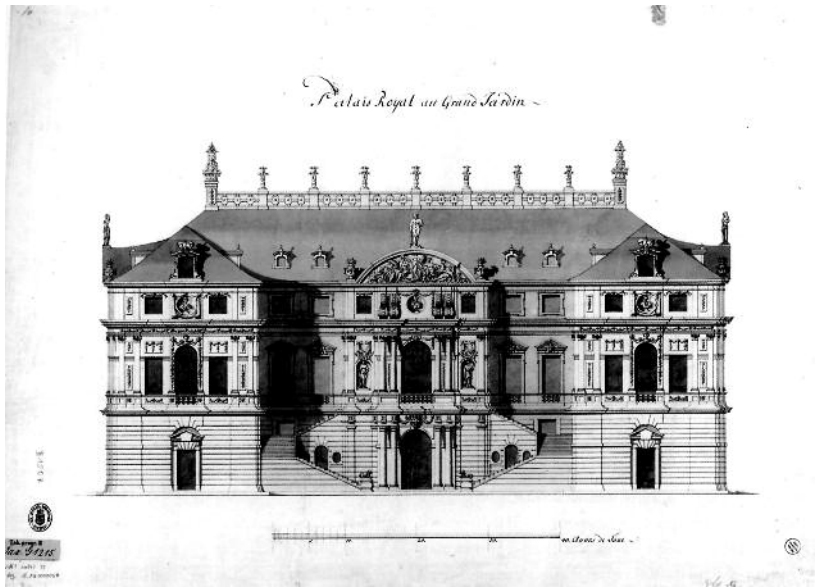


Abb. 2a Unbekannter Zeichner, Prospekt des Palais im Großen Garten in Dresden mit eigenen Skulpturen der Antikensammlung, vor 1747. Dresden, SLUB, Inv. KS B 1507 (Il Tesoro di Antichità 2017, S. 88, Fig. 1)

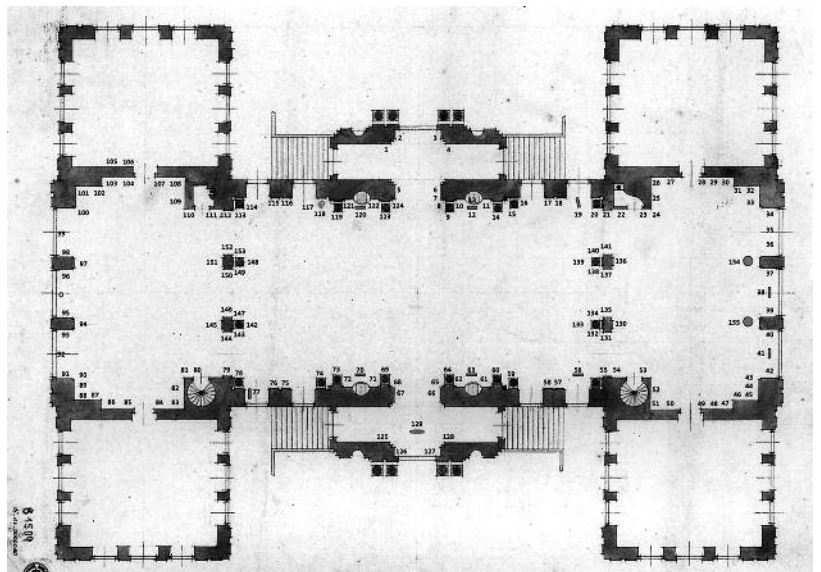


Abb. 2b Unbekannter Zeichner, Palais im Großen Garten in Dresden: Grundriss des Obergeschosses, mit Hinweisen auf die Aufstellung der Skulpturensammlung, vor 1747. Dresden, SLUB, Inv. KS B 1509 (Il Tesoro di Antichità 2017, S. 89, Fig. 2)

tur und Sprache, Land und Leuten aus kritischer Distanz kommentierte, wie bereits die Edition der in Italienisch geschriebenen Briefe Winckelmanns durch Giorgio Zampa von 1961 belegt. Auch in Italien war es zunächst die Germanistik, die sich um ein zeitgemäßes Bild Winckelmanns und um seine differenzierte Kontextualisierung verdient gemacht hat, wie die von Maria Fancelli herausgegebenen Akten einer interdisziplinären Tagung in Florenz dokumentieren (*J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venedig 1993). Es folgte die kommentierte Publikation der auf die Antiken in den Villen und Palästen Roms bezüglichen Pariser Exzerptheft durch Joselita Raspi Serra, aus denen sich Winckelmanns intensives Besichtigungsprogramm in den ersten beiden römischen Jahren rekonstruieren lässt, das eine wesentliche Grundlage für seine dort verfassten Schriften war (*Ville e palazzi di Roma*, Rom 2000; *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane, ville e palazzi di Roma, 1756*, Rom 2002–2005).

Das ehrgeizigste und anspruchsvollste Projekt, das die italienische Forschung der letzten Jahre umgesetzt hat, ist die kommentierte und textkritische Edition und Übersetzung sämtlicher bis heute bekannter Briefe Winckelmanns, die nach langjähriger Vorarbeit der beiden Kuratorinnen Maria Fancelli und Joselita Raspi Serra am Vorabend des Jubiläums 2016 erschienen ist. In den seit der Edition von Walter Rehm und Hans Diepolder (1952–57) vergangenen sieben Jahrzehnten ist nicht nur das Corpus der Briefe angewachsen, sondern hat sich der Wissens- und Forschungsstand so erweitert, dass diese Edition zahlreiche neue Erkenntnisse und Fakten bietet. Außerdem ermöglicht sie aber auch auf internationaler Ebene einen leichteren Zugang zu Winckelmanns Epistolarium, ist doch das Italienische als *lingua franca* weiter verbreitet als das Deutsche. Der wissenschaftliche Kommentar basiert auf Rehms deutscher Edition und wird durch zahlreiche biographische und bibliographische Verweise ergänzt und aktualisiert. In ihrer Einführung analysiert Fancelli die Editions-geschichte des Epistolariums und beleuchtet Rehms epochale Leistung, die den historischen Kontext und Winckelmanns Vernetzungen erst-

mals sichtbar und verfügbar gemacht hatte. Dank der sorgfältigen textkritischen Bearbeitung, die zahlreiche Ungenauigkeiten korrigiert und Unklarheiten auflöst, der Übersetzung der griechischen Zitate und sämtlicher Briefe – auch der lateinischen und französischen – steht mit dieser Ausgabe ein gut handhabbares und zuverlässiges Quellenwerk zur Verfügung, das auch dem deutschsprachigen Leser eine erhellende Perspektive eröffnet, da die Lektüre der Briefe in italienischer Version Winckelmanns Sprachduktus seine oft „altväterliche“ Anmutung nimmt. Die Unmittelbarkeit und Direktheit der „anderen“ Sprache lässt seinen neuartigen Zugriff auf die Kunst konturierter hervortreten.

Es dürfte nicht viele deutschsprachige Epistolarien geben, die sich dank einer so aufwendigen Übersetzung für ein größeres fremdsprachiges Auditorium öffnen. Dass dies Winckelmann widerfährt, ist der Vermischung von privaten Mitteilungen und lebendigen Berichten über das römische Ambiente und seine Protagonisten und Akteure zu verdanken. Die meisten Details zur Bau- und Entstehungsgeschichte der Villa Albani, deren antike Schätze Winckelmann von 1758 bis 1768 hütete, verdanken wir seinen Briefen. Seine Beschreibungen von Personen, die ihm begegneten, zeichnen sich durch ebenso kurze wie scharf treffende Kommentare aus. Das trifft etwa auf Domenico Passionei zu, einen der schillerndsten und intellektuell brillantesten Kardinäle, mit dem er in Rom in engem Kontakt stand.

Aber auch über Angelika Kauffmann, die 1764 sein Bildnis malte, erfährt man in wenigen Sätzen alles Wesentliche über ihre vielseitigen Begabungen: „Das Mädgen, von welcher ich rede, ist zu Costnitz geboren, aber zeitig von ihrem Vater, der auch ein Mahler ist, nach Italien geführet worden, daher sie welsch so gut als deutsch spricht; sie spricht aber dieses, als wenn sie in Sachsen geboren wäre. Auch spricht sie fertig französisch und englisch, daher sie alle Engländer, welche hierher kommen, mahlet. Sie kann schön heißen, und singet um die Wette mit unsern besten Virtuosen“.

Auf Italienisch klingt das dann so: „La giovane di cui parlo è nata a Costanza, ma da tempo è stata portata in Italia dal padre, anche lui pittore, per cui parla bene sia l'italiano che il tedesco, ma come se fosse nata in Sassonia. Parla fluentemente anche il francese e l'inglese perciò ritrae tutti gli inglesi che giungono a Roma. Può dirsi bella e nel canto gareggia con i nostri migliori virtuosi. Il suo nome è Angelica Kauffmann“ (Brief an Francke, 18.8.1764, *Lettere* III, 93).

DAS FLORENTINER MANUSKRIFT, DER RÖMISCHE KATALOG UND ALBANIS ANTIKEN

Im Vorfeld der neuen italienischen Briefausgabe siedeln sich die Forschungen an, die durch das sogenannte Florentiner Manuskript angeregt wurden, ein 1870 von Justi entdecktes Heft mit eigenhändigen Entwürfen für mehrere Publikationen, das von Maria Fancelli und Max Kunze in einer kritischen Edition herausgegeben wurde (*Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, Florenz 1994). Dank dieser Vorarbeiten kam es in Florenz 2016 unter Fancellis Ägide zu einer Ausstellung, die Winckelmans Aufenthalt in Florenz (1758–59) unter antiquarischen und kulturpolitischen Aspekten in den Blick nahm und die das intellektuelle Umfeld absteckte, mit dem er hier in Berührung kam. Florenz und den dortigen Sammlungen verdankte Winckelmann vor allem die intensive Beschäftigung mit der Kunst der Etrusker. Sein Interesse hierfür wurde durch einige Gemmen der Sammlung des Barons Philipp von Stosch geweckt, die er während seines Aufenthaltes katalogisiert hatte. Hier festigte sich seine auf antiken Quellen beruhende Vorstellung von der freiheitlichen politischen Verfassung der Etrurier, die er als „große Feinde der königlichen Macht“ bezeichnete. Die Annahme, dass die Kunst nur in einem nichtmonarchischen, d. h. republikanischen Staatswesen gedeihen könne, war zweifellos Winckelmans wirkmächtigste politische Botschaft, die aber auch den langlebigen Missbrauch seiner Autorität zur Folge hatte, angefangen mit der Französischen Revolution, die so ihren europaweiten Kunstraub legitimierte. Winckelmann wandte auf die Kunst der Etrusker das Schema der Periodisierung nach

Stilstufen an (vgl. den Beitrag von Axel Rügler, in: *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*, 2016, 177–187).

So obsolet das von Goethe als „Winckelmannischer Faden“ bezeichnete Modell der Klassifizierung für die Kunstgeschichte erscheint, für die Periodisierung der etruskischen und der ägyptischen Kunst, die Winckelmann in drei Stilstufen unterteilte, leistet er offenbar immer noch gute Dienste. Dies wurde bereits im Katalog der Ausstellung *Winckelmann und Ägypten. Die Wiederentdeckung der ägyptischen Kunst im 18. Jahrhundert* betont (hg. v. Alfred Grimm/Sylvia Schoske, München 2005, 138–158). Es ist bezeichnend, dass zwei für Winckelmans eigentliches Anliegen eher periphere „Kunstnationen“ den jeweiligen Fachleuten noch heute methodisch brauchbare Ansätze liefern, während sein Konstrukt der griechischen und römischen Kunst den klassischen Archäologen nicht mehr viel zu bieten hat. Auch die Ausstellung, welche die römischen Musei Capitolini dem deutschen Archäologen gewidmet haben, betont die Bedeutung der ägyptischen Statuen, die sich zu Winckelmans Zeiten dort befanden, für sein Periodisierungsschema. Seine Erfahrungen und Leistungen sind aufs engste mit diesem Museum verbunden, das für ihn ein zentraler Ort wurde, an den er sich anfangs jeden Tag zum Zeichnen und Studieren begab und wo er vielen ausländischen Künstlern begegnet sein dürfte, da der Zugang für Künstler gratis war. Vielleicht auch deswegen gab sich Winckelmann zunächst als einer der ihren aus. Auf dem Kapitol befand sich außerdem die *Scuola del Nudo*, in der u. a. sein Freund Mengs unterrichtete, und hier befinden sich heute zwei postume plastische Bildnisse Winckelmans – die ursprünglich im römischen Pantheon aufgestellte Marmorbüste von Friedrich Wilhelm Eugen Doell (1781) und ein Relieftondo, der ehemals in zentraler Position in der bergseitigen Fassade des Deutschen Archäologischen Instituts platziert war (*Abb. 1*), das seinen Sitz auf dem Kapitolshügel hatte, gegenüber dem Palazzo Caffarelli, in dem bis 1915 der deutsche Botschafter residierte. Dieses bisher kaum bekannte Bildnis Winckelmans erinnert daran, wie die erfolgreiche Karriere des

deutschen Archäologen in Rom während der Wilhelminischen Epoche national vereinnahmt wurde.

Mit mehreren Beiträgen (Beatrice Cacciotti, Saskia Wetzig, Brigitte Kuhn-Forte) zu den Antikensammlungen Alessandro Albanis, Winckelmanns wichtigstem Protektor, lenkt der römische Katalog den Blick auf eine der Schlüsselfiguren in dem unübersichtlichen Geflecht aus Ausgrabungen, Handel, Restaurierung, Diplomatie und Sammlungsstrategien, das sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Rom etabliert hatte und von dem der profitable Appetit auf die Antike angekurbelt wurde, der im 18. Jahrhundert ganz Europa dominierte und dessen Folgen bis weit ins 19. Jahrhundert reichten. Am Beginn stand der Verkauf von 34 antiken Kunstwerken nach Dresden, den Albani 1728 trotz des päpstlichen Ausfuhrverbots tätigen konnte. Diese Antiken waren zusammen mit der gleichzeitig nach Dresden verkauften Antikensammlung Flavio Chigis im Palais im Großen Garten ausgestellt (Abb. 2a und 2b), bevor sie 1747 für Jahrzehnte magaziniert wurden, so dass sie Winckelmann in Dresden nie gesehen hat. Antiken Skulpturen aus Albanis ehemaligem Besitz begegnete er erst in Rom und zwar lange bevor die Sammlung der Villa Albani zu seinem Studienobjekt wurde. In dem 1734 eröffneten Museo Capitolino im Palazzo Nuovo, dessen Hauptbestände Albani 1733 an Papst Clemens XII. verkauft hatte, konnte er von morgens bis abends einen „Tesoro delle antichità“ studieren, der bis heute durch seinen Umfang, seine Qualität und seine Präsentation unübertroffen ist.

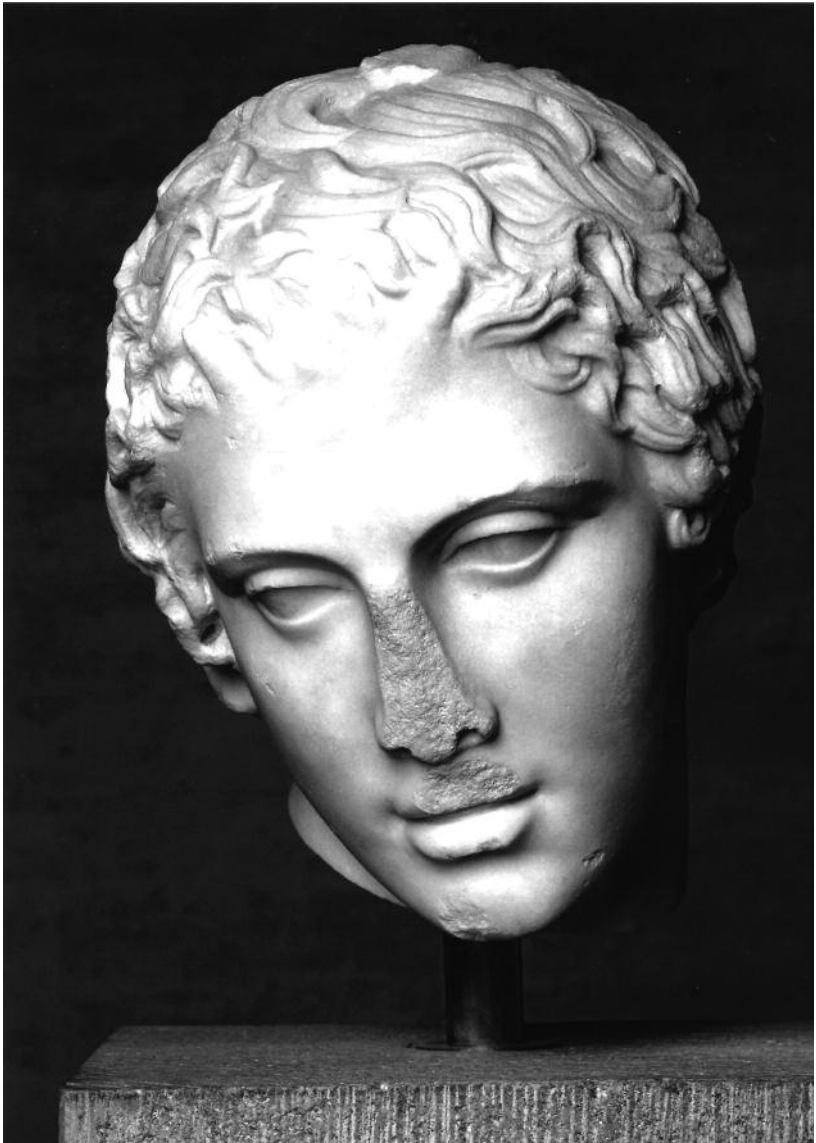
Da die meisten Statuen den Zustand des 18. Jahrhunderts bewahren, ergibt sich die Chance, Winckelmanns geschmackliche und ikonographische Kriterien hier an konkreten Beispielen zu erkunden. Er wurde an diesem Ort, dem Prototyp und Vorbild für viele spätere Sammlungen, auch zum ersten Mal auf das Problem der modernen Ergänzungen aufmerksam. Die römische Ausstellung mit einer nur an diesem Ort möglichen Auswahl von Exponaten und der vielseitige Katalog il-

lustrieren und verlebendigen die Welt, die Winckelmann in Rom vorfand. Zugleich wird aber auch deutlich, wie unbeschwert und anregend der heutige Blick auf ihn sein kann, wenn man sich, was eben nur an einem für ihn so zentralen Ort wie dem römischen Kapitol möglich ist, nicht dem problematischen Nachleben seiner Ideale stellen muss. Entsprechend tief ist der Graben zwischen der Art und Weise, wie sich Italien 2017 und 2018 an Winckelmann erinnert, und den deutschen Veranstaltungen zu diesem Doppeljubiläum.

DER BEITRAG WEIMARS ZUM JUBILÄUM

Den Reigen der deutschsprachigen Publikationen des Jahres 2017 eröffnete der Sammelband *Die Erfindung des Klassischen – Winckelmann-Lektüren in Weimar*, der im Januar 2017 als Auftakt zum ersten Winckelmann-Jahr erschien. Das Kaleidoskop der Annäherungen an Winckelmann reicht von Essays zu seinen Schriften (Martin Disselkamp, Harald Tausch) über die frühe Rezeption und Kritik bei Heyne und Herder (Daniel Graepler, Heidi Müller), Goethes „Konstruktion des Klassizisten Winckelmann“ (Nikolas Immer) und Nietzsches zwar indirekter, aber dennoch sehr intensiver Auseinandersetzung mit ihm (Mike Rottmann) bis zur Untersuchung seiner Ehrungen in den Jahren 1967/68 in Weimar, mit denen sich die DDR als „der legitime Erbe der progressiven Traditionen der deutschen Kulturentwicklung“ zu profilieren versuchte (Franziska Bomski). Auf fatale Weise setzte sich in dieser Vereinnahmung eine Tradition der NS-Zeit fort, als Winckelmann unter eifriger Mithilfe deutscher Archäologen für politische Zwecke instrumentalisiert worden war. Sein Griechenideal und eine meistens polemisch formulierte Ablehnung der französischen Kultur prädestinierten ihn zum Herold der antifranzösischen Propaganda und der deutschen Besetzung Griechenlands im April 1940. Wie Esther S. Sünderhauf dargelegt hat, hatten die nationaldeutsche Bewegung und der von ihr infizierte Neohumanismus die Voraussetzungen dafür gelegt (*Griechenlandsehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin 2004). Wie sehr bereits die Gedenkkultur des 19.

Abb. 3 Kopf eines jugendlichen Fauns, ehemals in Winckelmanns Besitz, frühes 2. Jh. n. Chr. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. GL 261 (Winckelmann. Moderne Antike 2017, S. 145)



Jahrhunderts Winckelmann vor ihren Wagen gespannt hatte, das belegen auch einige markante Beispiele der deutschen Geschichtsmalerei aus dieser Epoche, die der Beitrag von Christoph Schmälzle vorstellt. Auslösend dafür war die Begeisterung des bayerischen Kronprinzen Ludwig I. für die Antike, die 1807 zum Auftrag einer Büste des Archäologen für die Walhalla führte. Das Ergebnis war ein Werk, das dem Auftraggeber wegen seines „unidealischen“ Charakters nicht für

den Ruhmestempel der Deutschen geeignet schien, das aber nach vielen Irrwegen 2014 in der Münchner Glyptothek seinen passenden Platz gefunden hat. Denn nach dem Ensemble von Park und Schloss Wörlitz, mit dessen Realisierung Leopold von Anhalt-Dessau und sein Architekt Erdmannsdorff kurz nach Winckelmanns Ermordung in Triest (am 8. Juni 1768) begannen, war die Münchner Antikensammlung die wirkungsvollste Materialisierung, die Winckelmanns in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* etablierte Stilgeschichte der Antike gefunden hat.

Neben Werken aus der Antikensammlung des Kardinals Albani, die 1815 in Paris zum Verkauf

stand, kam auch der Kopf eines jugendlichen Fauns in die Glyptothek (Abb. 3). Winckelmann hatte ihn 1763 zu seinem eigenen „Ergötzen“ erworben und bedachte ihn mit Ausdrücken der Verzückung, die deutlich machen, wie sehr bei ihm Kunst und Sinnlichkeit verschmolzen. In der 2017 von Elisabeth Décultot in Weimar kuratierten Ausstellung vertrat der durch Bartolomeo Cavaceppi vervollständigte, später aber wieder restaurierte „Winckelmann’sche Faun“ das von seinem Namensgeber kultivierte männliche Schönheitsideal der Antike, das durch seinen lyrischen Sensualismus eine modern wirkende Dimension erhält, die kaum zur Etikettierung Win-

ckelmanns als Vater eines dogmatischen Griechenverständnisses passt, als dessen Hüter sich „deutsche“ Kultur und Wissenschaft bis ins 20. Jahrhundert hinein verstanden.

Der Titel der Weimarer Ausstellung *Winckelmann. Moderne Antike* kündigte die gründliche Umpolung dieses Missverständnisses nicht nur an, sondern löste dieses Vorhaben auch ein: im Konzept, in den Exponaten und in den begleitenden Essays. Winckelmanns Kanon wurde anhand von Gipsabgüssen einiger seiner Stilikonen (Torso und Apollo vom Belvedere, Niobide, Venus von Medici, Ariadne) aufgerufen, die vor die in Wachsfarbenmalerei ausgeführten Wandbilder von Friedrich Preller (1863–69) in der Galerie des Neuen Museums platziert waren, in denen Landschaften mit Szenen aus der Odyssee dargestellt sind – eine Kombination, die den Radius der von Winckelmann ausgegangenen Wirkungen anschaulich machte. Ein Glücksfall für die Ausstellung war auch die wohl einmalige Möglichkeit, die drei wichtigsten Winckelmann-Bildnisse vereint zu präsentieren, das sensible und nachdenkliche Konterfei von Angelika Kauffmann von 1764, das pompös inszenierte Kniestück in Pelz und Seidenmantel von Anton von Maron aus dem Jahr 1767 und schließlich das in seiner asketischen Distanz zeitlose Bildnis, das Anton Raphael Mengs um 1778 aus der Erinnerung gemalt hat. In allen drei Bildnissen sind Bücher seine Attribute, aber in der Art, wie er sich der Nachwelt präsentiert, könnten die Porträts unterschiedlicher nicht sein – und dafür sind nicht nur die divergierenden Naturelle der drei Maler verantwortlich, sondern auch der Dargestellte selbst, dessen Ego sich jedem der drei mit ihm befreundeten Porträtisten in einer anderen Facette darbot.

Die Weimarer Ausstellung thematisierte neben der „internationalen Orientierung und Ausstrahlung seines Œuvres“ Winckelmanns Kanonisierung zum deutschen Klassiker und die lange verkannten modernen Züge seines Antikenbildes, die sich auch im emphatischen Duktus seiner Sprache äußern, welche das perfekte Medium sei-

ner – wie Charlotte Kurbjuhn es ausdrückt – „spezifisch ästhetischen Erkenntnisweise“ war. Bereits 1769 spricht Herder von Winckelmanns Sprache als von einem „Styl“, der „wie ein Kunstwerk der Alten“ sei. Modern, d. h. zeitgenössisch im Sinne des 18. Jahrhunderts ist Winckelmann aber durch seinen originellen Blick und seine sinnlich-haptische Erfahrung der körperlichen Schönheit, sei es die der Kunst, sei es die der Menschen. Schon Goethe erklärte die sinnliche Evokation der Schönheit durch Winckelmann aus seinem „Verhältnis mit schönen Jünglingen“, und seitdem ist die Diskussion über seine auch von Giacomo Casanova erwähnte homoerotische Inklinaton, die viel mit seiner Begeisterung für die antike Skulptur zu tun hat, nicht verstummt. Der für seine polemische Schärfe berühmte Egon Friedell sah in der „sexuellen Perversion eines deutschen Provinzanti-quars“ sogar die Ursache des von ihm zutiefst verachteten „Klassizismus“, aber er war – abweichend von der heute vorherrschenden Interpretation von Winckelmanns Neigungen – auch der Ansicht, er habe „diese Beziehungen gleich Sokrates stets zu rein geistigen veredelt“ (*Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 1976, 836). Mit zahlreichen Exponaten der Weimarer Ausstellung wurde das Thema der Homo- und Transsexualität aufgerufen, deren Faszination für Kunst und Gesellschaft über das 20. Jahrhundert hinaus bis in die Gegenwart reicht. Auch die von Wolfgang Cortjaens kuratierte Ausstellung im Berliner Schwulen Museum hat das vielschichtige Phänomen der homoerotischen Sinnlichkeit in Winckelmanns Schriften und in seinem Schönheitsideal sowie deren Nachwirkungen thematisiert und in klugen Katalogbeiträgen unter die Lupe genommen (vgl. hierzu bislang v. a. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven u. a. 1994 und Whitney Davis, *Queer beauty. Sexuality and aesthetics from Winckelmann to Freud and beyond*, New York u. a. 2010).

Die von Claudia Keller für die Weimarer Ausstellung kuratierte Sektion „Winckelmann und die Moderne“ visualisierte künstlerische Phänomene, die von der durch Winckelmann so stark betonten sensuellen Körperlichkeit der antiken Skulptur ih-

ren Ausgang genommen haben. Die Sektion präsentierte Werke von Hans von Marées, Adolf Hildebrand, Max Klinger, Artur Volkmann, Oskar Schlemmer, Bettina Rheims, Francesco Vezzoli, Alfred Hrdlicka, Marc Quinn und Giulio Paolini, die kaum Begeisterung aufkommen ließen, da deren Bezug zum Protagonisten nicht wirklich überzeugte. Zur Begründung für diese Auswahl dienten Begriffe und Aspekte, die Winckelmann thematisiert hat, darunter so zukunftssträngige Fragen wie die der Polychromie oder des Konturs als künstlerischen Ausdrucksträgern, aber auch der Begriff „Unbezeichnung“ – bei Winckelmann im Originalton „l'indefinito“ –, den er einsetzt, um die von ihm bewunderte Schönheit androgyner Skulpturen und adolozenter Körper zu umschreiben. In ähnlicher Weise verschwimmen bei seinem berühmten Vergleich des Apollo vom Belvedere mit dem „schnellen Indianer“, der in der derzeit angesagten anthropologisch und ethnographisch konnotierten Kulturwissenschaft besondere Aufmerksamkeit erregt, die Grenzen zwischen Kunst und Natur. Ob seine Sichtweise als Auslöser für Phänomene reklamiert werden kann, die gegenwärtig Konjunktur haben, erscheint jedoch fragwürdig, weil das Verfahren eine Neuauflage der gerade im Fall Winckelmann so problematischen Tradition der Instrumentalisierung für aktuelle Ideologien und Theoreme ist.

HANDBUCHWISSEN

Ein völlig anderes und im Vergleich mit einem Ausstellungskatalog zwangsläufig textlastiges Format hat das deutsch-italienische Gemeinschaftsprojekt des *Winckelmann-Handbuchs*, das Martin Disselkamp und Fausto Testa mit dem Ziel herausgegeben haben, „Sachlage und Forschungsstand zu repräsentieren und beide auch den Nichtspezialisten näher zu bringen.“ Inwieweit letzteres gelingen kann bei einem Produkt, das allein aufgrund seines Preises nur ein sehr speziell interessiertes Publikum erreichen wird, bleibt abzuwarten. In jedem Fall wurde hier durch ein internationales und interdisziplinäres Team von 28 Autoren, darunter eine Reihe namhafter Experten, der aktuelle Forschungsstand dokumentiert,

kondensiert und reflektiert. Gegliedert in vier Kategorien (Biographie, Systematische Aspekte, Werke und Rezeption), erschließt sich bei der Lektüre der einzelnen Beiträge der heutige Wissensstand zu Winckelmann in höchst konzentrierter Darbietung. Teilweise gehen die Beiträge über die Zielsetzung einer „Überblicksdarstellung mit Einführungscharakter“ weit hinaus, so der in seiner Dichte und Vielschichtigkeit konzise Essay von Martin Disselkamp über das Briefwerk und Martin Dönikes prägnanter Text über die berühmte Erstlingsschrift von 1755/56, die *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, die ihr Verfasser als ein rhetorisches Triptychon aus These, Antithese und Synthese kunstvoll komponiert hatte. Im noch nicht beendeten Wettlauf um die wissenschaftliche Teilhabe an der Verortung Winckelmans im Geistes- und Kulturspektrum der Gegenwart, den das Doppeljubiläum 2017/18 in Gang gesetzt hat, hat das äußerlich bescheiden auftretende Handbuch gute Aussichten, für die nächsten 50 Jahre eine verlässliche Autorität in Sachen Winckelmann zu werden.

Dass der Rückblick zur Halbzeit des Doppeljubiläums aus kunsthistorischer Perspektive nicht ergiebiger ist, liegt in der Natur der Sache bzw. des Jubilars. So unbestreitbar sein Anteil an den nach 1750 sich artikulierenden künstlerischen Tendenzen einer expliziten Hinwendung der Künste zur Antike war, so wenig lassen sich sein „Einfluss“ und sein Beitrag konkret benennen. Weder die Rezeption der antiken Malereien aus Herculaneum und Pompeji noch die Übernahme antiker Vorbilder in der Skulptur und Malerei beruhen auf den Schriften des deutschen Intellektuellen, vielmehr sind diese selbst Teil einer gesamt-europäischen Epochenwende, deren für den deutschen Kulturraum wirkmächtigstes Sprachrohr er zweifellos war.

Von den beiden Kunstensembles, die tatsächlich und direkt auf seine Schriften reagieren, liegt eines in Deutschland: Im Landschaftspark von Wörlitz und in seinen Bauten ließ Leopold Franz

von Anhalt-Dessau Vieles von dem verwirklichen, was auf seinen italienischen Eindrücken beruhte und worüber er in Rom mit Winckelmann intensive Gespräche geführt hatte. Diese Konstellation hat eine Ausstellung in Wörlitz thematisiert, wo außerdem mehrere Nachbildungen antiker Skulpturen (Abb. 4) von dem mit dem Altertumsgelehrten befreundeten Bartolomeo Cavaceppi zu sehen waren, der 1768 auch selbst nach Wörlitz kam. Mehrere Motive in der plastischen Ausstattung von Schloss und Garten lassen sich auf Winckelmanns *Monumenti antichi inediti* (1767) zurückführen oder kopieren antike Originale aus der Villa Albani. Wörlitz ist demnach der einzige Ort in Deutschland, an dem sich heute noch der durch Winckelmann geprägte Geschmack für die Antike unmittelbar und authentisch erfahren und besichtigen lässt. Der zweite Ort, der sich noch weitgehend in dem Zustand befindet, wie ihn Winckelmann erlebt hat, ist die Villa Albani-Torlonia in Rom, seit vielen Jahren so gut wie unzugänglich, aber noch für die Deutschrömer des 19. Jahrhunderts ein Ort des Gedenkens und der Selbstvergewisserung, in deren Garten sich eine kolossale Büste Winckelmanns von Emil Wolff (Abb. 5) befindet, die König Ludwig I. zum 150. Geburtstag des Archäologen gestiftet hat und bei deren Einweihung er 1857 selbst zugegen war. Ein erst kürzlich bekannt gewordenes Gemälde (Abb. 6) zeigt, wie man sich damals die Gespräche zwischen Winckelmann und seinem Dienstherrn, dem Kardinal Albani, beim Flanieren in der Villa vorstellte, zu deren Erforschung die mehrbändigen, von Herbert Beck und Peter Bol herausgegebenen *Forschungen zur Villa Albani* (1982–98) einen bedeutenden Beitrag geleistet haben.

WAS IST NOCH ZU GEWÄRTIGEN?

Da das doppelte Winckelmann-Jahr noch lang ist, stehen weitere Ausstellungen und Tagungen auf dem Programm, so in seiner preußischen Heimat, wo im September 2018 der neue Flügel des Winckelmann-Museums in Stendal eröffnet werden soll. Auch die Universitätsstadt Halle, seine erste *alma mater*, ehrt ihn mit zwei Ausstellungen, von denen die erste unter dem Titel „Die Entdeckung

der antiken Malerei im 18. Jahrhundert“ stand und 55 Zeichnungen vorstellte, die der Winckelmann gut bekannte, aber von ihm nicht sonderlich geschätzte Camillo Paderni zwischen 1737 und 1739 nach antiken Gemälden in Rom aufgenommen hat. Sie dienten George Turnbull als Vorlagen für die Illustrationen seines *Treatise of Ancient Painting* (London 1740), aus dem Winckelmann exzerpiert hat. Der Klebeband, in dem sich die Zeichnungen befinden, gehört dem Archäologischen Museum in Halle und wurde erst vor kurzem von Stefan Lehmann identifiziert. Seine wissenschaftliche Bearbeitung ist noch im Gange. Die zweite Ausstellung im Kunstmuseum Moritzburg in Halle widmet sich dem Thema „Ideale. Moderne Kunst seit Winckelmanns Antike“. Im Fokus stehen das Nachleben des idealen antiken Menschenbildes und – ähnlich wie in der Weimarer Ausstellung – die Abwandlung dieses Ideals in der Moderne und seine Ideologisierung. Dass dieses Thema der mittelbaren Nachwirkung von Winckelmanns Schriften bei den deutschen Ausstellungen zum Gedenkjahr so dominant ist, ergibt sich letztlich aus der Unschärfe und Zeitgebundenheit seiner Botschaft für Kunst und Künstler. Für das eher diffuse Nachleben der Antike vom 19. Jahrhundert bis heute in Malerei und Skulptur lassen sich mehr Belege finden als für die unmittelbare Wirkung auf die Zeitgenossen.

P ünklich zum 250. Todestag, wenn auch nicht auf den Tag genau, wird am 6. Juni 2018 in den Staatlichen Antikensammlungen in München eine von Astrid Fendt kuratierte Ausstellung eröffnet, die bis zum 9. Dezember 2018 – dem immer noch von der klassischen Archäologie jährlich begangenen Winckelmannstag – zu sehen sein wird. Unter dem Titel „Tod in Triest. Auf den Spuren von Johann Joachim Winckelmann“ wird sie mit meist kleinformatigen Objekten ein von den bisherigen Veranstaltungen nur am Rande thematisiertes Spektrum eröffnen, nämlich Winckelmanns europäische Rezeption im Ancien Régime. Diese manifestierte sich zunächst nämlich nicht in monumentalen Neuschöpfungen, sondern in der in-

tensiven Aneignung und Umformung antiker Themen aus Mythos und Geschichte, die dank neuer Vervielfältigungsmedien ein breites Publikum erreichten. Angelika Kauffmann, deren Konterfei des Gelehrten dank der eigenhändigen Radierung schon zu dessen Lebzeiten Popularität erreichte, wurde nach 1766 in England zu seiner vielleicht wichtigsten Multiplikatorin. Ob Patroklos, Achilles, Paris, Telemach oder Sappho, Kleopatra, Cornelia und die Vestalinnen – ihre Gemälde antiker Helden und Historien mit gefühlvoll und elegant agierenden, *all'antica* gewandeten Figuren waren eine moderne Antwort auf die damals gerade wiederentdeckte Vasenmalerei, die die Aufmerksamkeit der Sammler und der Antiquare zum ersten Mal auf authentisch griechische Kunst lenkte. Winckelmann war einer der ersten, der die griechische Herkunft und Bedeutung der in Campanien gefundenen Vasen erkannte, und Kauffmann, die er im März 1764 in Neapel kennengelernt hatte, war insofern seine gelehrige Schülerin, als sie sich die neuen antiken Themen auf so überzeugende Weise aneignete, dass sie damit in der britischen Oberschicht Furore und Karriere machte. Die Vervielfältigung



Abb. 4 Bartolomeo Cavaceppi, Statuette einer Kanephoros, nach einer antiken Skulptur in der Villa Albani, Rom, 1768. Gebrannter Ton, 50,6 x 23,5 x 14 cm. Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Inv. Nr. II-659 [Revolution des Geschmacks 2017, S. 86, Nr. 45]

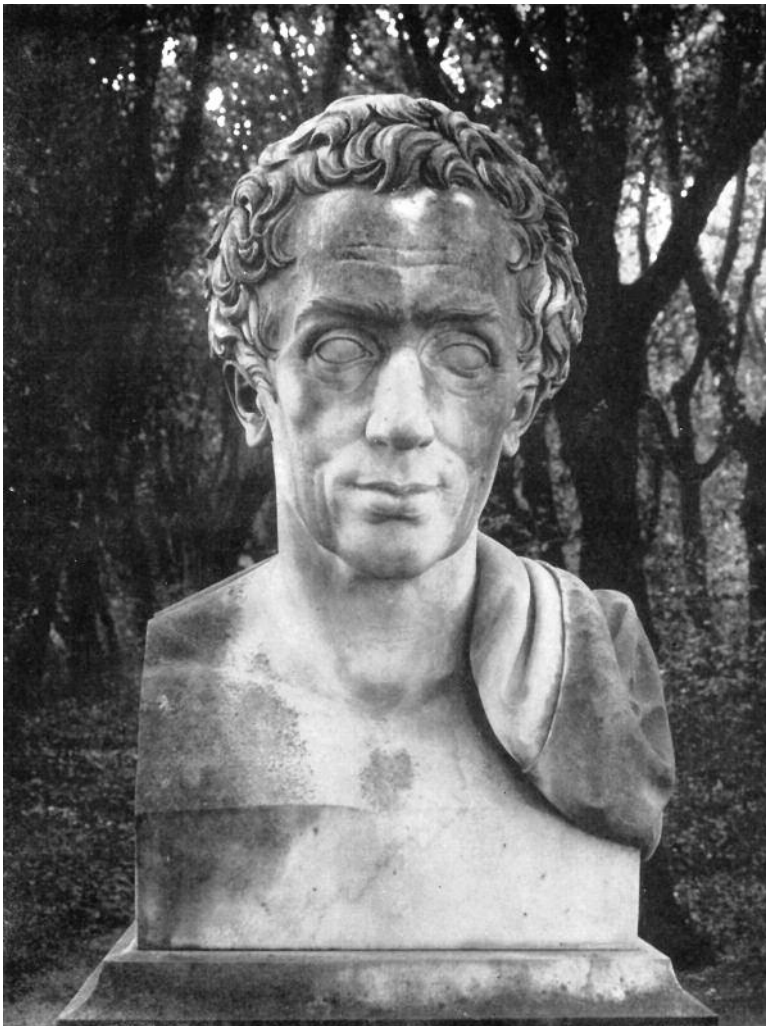


Abb. 5 Emil Wolff, Johann Joachim Winckelmann, 1856/57. Marmor. Rom, Villa Albani (Arthur Schulz, Die Bildnisse Johann Joachim Winckelmanns, Berlin 1953, Abb. 36)

gen in Druckgraphik, Keramik und anderen Medien führten dann zu einer fruchtbaren und folgenreichen Allianz zwischen Antikomanie und Kunstindustrie, die später auch auf den Kontinent zurückstrahlte.

In München werden neben den Stichen nach Werken Angelikas und der Wedgwood-Keramik aus Black Basalt und Rosso antico einige Cimelien der dortigen antiken Vasensammlung gezeigt, was interessante Rückschlüsse und Vergleiche ermöglicht. Erlesene kleinere Stücke aus der von Ludwig I. in Paris erworbenen Sammlung Albani, die Bildnisse der Protagonisten und Kommentare Winckelmanns zu den in der Glyptothek befindlichen Statuen aus Albani-Besitz runden das Konzept der Münchner Ausstellung ab, die auf einen Katalog verzichtet.

Zu erwarten sind allerdings noch mehrere weitere Publikationen wissenschaftlicher Kolloquien und Tagungen, die teils schon stattgefunden haben, zum Teil noch

bevorstehen. Die im deutschsprachigen Kontext wichtigste dürfte die internationale Tagung „Kunst und Freiheit“ im Juni 2018 in Berlin sein, in der es u. a. um die politischen Folgen von Winckelmanns Aufruf an die Künstler gehen soll, sich die Antike griechischer Prägung zum Vorbild zu nehmen, von der er glaubte, dass sie ihre Größe der politischen Freiheit verdankte. Angesichts der vielen Bemühungen aus der Distanz von 300 bzw. 350 Jahren um einen europäischen Intellektuellen, dessen Botschaft ebenso viel Begeisterung wie Kritik und Missverständnisse ausgelöst hat, ist zu hoffen, dass das Doppeljubiläum des 21. Jahrhunderts einst aus dem Rückblick als Meilenstein einer angemessenen und seriösen wissenschaftlichen Annäherung an das Erbe beurteilt werden wird, welches Winckelmann der Nachwelt hinterlassen hat.



Abb. 6 Wilhelm Brücke, Alessandro Albani und Winckelmann als Flaneure in der Villa Albani in Rom, 1864. Öl/Lw., 99 x 140 cm. Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Gm 2014/6 (Il Tesoro di Antichità 2017, S. 203, Fig. 4)

BESPROCHENE TITEL

Barbara Arheid/Stefano Bruni/Mario Iozzo (Hg.)

Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana. Ausst.kat. Florenz, Museo Archeologico Nazionale, 26.5.2016–30.1.2017. Pisa, Edizioni ETS 2016. 375 S., zahlr. Abb. ISBN 978-88-467-4518-7. € 35,00

Franziska Bomski/Hellmut Seemann/Thorsten Valk (Hg.)

Die Erfindung des Klassischen – Winckelmann-Lektüren in Weimar. (Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2017). Göttingen, Wallstein Verlag 2017. 408 S., Ill. ISBN 978-3-8353-3025-2. € 28,00

Wolfgang Cortjaens (Hg.)

Winckelmann – Das göttliche Geschlecht. Auswahlkatalog zur Ausstellung Berlin, Schwules Museum*, 16.6.–9.10.2017. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2017. 125 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7319-0585-1. € 9,95

Elisabeth Décultot/Martin Dönike/Wolfgang Holler u. a. (Hg.)

Winckelmann. Moderne Antike. Ausst.kat. Neues Museum Weimar, 7.4.–2.7.2017. München, Hirmer Verlag 2017. 376 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7774-2756-0. € 45,00

Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Hg.)

Revolution des Geschmacks. Winckelmann, Fürst Franz von Anhalt-Dessau und das Schloss zu Wörlitz. Mit Texten von Ingo Pfeifer, Anne Levin, Max Kunze. Halle/Saale, mitteldeutscher verlag 2017. 128 S., Ill. ISBN 978-3-95462-909-1. € 17,95

Martin Disselkamp/Fausto Testa (Hg.)

Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.

Stuttgart, J.B. Metzler Verlag 2017. VIII, 374 S. ISBN 978-3-476-02484-8. € 99,95

Eloisa Dodero/Claudio Parisi Presicce (Hg.)

Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento. Ausst.kat. Rom, Musei Capitolini, 7.12.2017–22.4.2018. Rom, Gangemi Editore 2017. 383 S., zahlr. Abb. ISBN 978-88-492-3537-1. € 25,37

Maria Fancelli/Joselita Raspi Serra (Hg.)

Johann Joachim Winckelmann, Lettere. Edizione italiana completa. 3 Bde. Rom, Istituto Italiano di Studi Germanici 2016. 2546 S. ISBN 978-88-95868-16-5. € 150,00

PROF. EM. DR. STEFFI ROETTGEN
Friedrich-Loy-Str. 7, 80796 München,
steffi@steffiroettgen.de