

# WINCKELMANNNS ROMANTISKE POTENTIALIA

Bengt Algot Sørensen

Johann Joachim Winckelmann blev født 1717 i den lille by Stendal i Mark Brandenburg i en fattig skomagerfamilie. Historien om den unge Winckelmanns materielle nød, hans kamp for det daglige brød og hans utrættelige bestræbelser for at få adgang til det eneste der for alvor interesserede ham, nemlig antikkens græske litteratur, filosofi og kunst, denne historie skal ikke fortælles her. Vi begynder i stedet med Winckelmanns første store værk, "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", der udkom 1756. Bogen blev skrevet året før i Dresden, dengang Tysklands fornemste kunstby; Winckelmann dedicerede den til fyrst Friedrich August II, konge af Polen og kurfyrst af Sachsen, der på sin side kvitterede ved at give forfatteren et rejsestipendium. Dermed kunne Winckelmann få opfyldt sit ønske om at komme til Rom, hvor han blev resten af sit liv. Hans studier her af antikkens kunst og kultur gjorde så dybt indtryk, at paven i 1763 overdrog ham ansvaret for alle antikke samlinger og udgravninger i Rom; han blev intet mindre end "Prefetto delle antichità di Roma".

Hvis man definerer begrebet klassicisme som en kunstretning med sit forbillede og mønster i antikken, så står Winckelmanns gennembrudsværk "Gedanken über die Nachahmung" uden tvivl i den klassicistiske tradition, som vi kender den fra renæssancen og til op i 1800-tallet. Allerede bogens første sætning indeholder en bekendelse til den antikke kultur som normgivende for europæisk smag og skønhedsopfattelse. Den lyder sådan: "Der gute Geschmack [...] hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden."<sup>1</sup> Derefter følger den berømte programmatisk erklæring: "Der einzige Weg für uns, gross, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten."<sup>2</sup> Dette krav om efterligning af antikken havde siden renæssancen været klassicismens vigtigste programmatisk teorem. Ved at tilslutte sig dette krav stillede Winckelmann sig i den europæiske klassicismes tradition. Få år senere tydeliggjorde han den æstetiske problematik, der lå gemt i hans program, med essayet "Erinnerung über die

Betrachtung der Werke der Kunst", 1759. Nu understreger han betydningen af, at kunstneren ved udarbejdelsen af sit værk tænker selvstændigt og ikke kun efterligner slavisk; endvidere at han stræber efter den skønhed som er kunstens fornemste mål og ikke kun arbejder efter konventionelle former. Winckelmann må have haft en fornemmelse af, at efterligningen af den antikke kunst risikerede at føre til en uselvstændig formalisme, for i det følgende skelner han mellem på den ene side en slavisk, uselvstændig efterligning af antikke værker, hvilket han betegner med det negative begreb "Nachmachen" og på den anden side den positive "Nachahmung", som ifølge Winckelmann kan føre til "gleichsam eine andere Natur, und etwas eigenes".<sup>3</sup> Denne "Nachahmung" som det positive modstykke til det negative "Nachmachen" bevirker ifølge Winckelmann, at kunstneren gennem sin forståelse af den græske kunsts væsen bliver i stand til at efterligne naturen på et højere niveau og dermed får mulighed for at skabe selvstændige og originale værker. "Nachahmung der Natur", mimesis-æstetikens dengang dominerende formel, forkastes altså ikke helt af Winckelmann, men underordnes "Nachahmung der Antike".

Når Winckelmann således satte efterligningen af den græske kunst højere end efterligningen af naturen, skyldtes det altså hans overbevisning om, at sansen for den græske kunst ville føre til forståelse af noget som overgik naturen, nemlig skønheden og dennes iboende ide. Ideen var for Winckelmann en forudsætning for den sande skønhed, og denne af ideen besjælede skønhed var for ham kunstens højeste mål.

I sin berømte bog, "Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie" (1947), hævder Erwin Panofsky, at Giovanni Pietro Belloris 1672 publicerede værk, "Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto", et hovedværk i den ældre klassicisme, var en umiddelbar forløber for Winckelmanns kunstteori. Frem for alt finder Panofsky både hos Bellori og hos Winckelmann samme spænding mellem to principielt forskellige skønheds- og ide-begreber: på den ene side en nyplatonisk præget opfattelse af den metafysiske ide som en indre vision hos kunstneren, på den anden side en udefra kommende empirisk ide, som opstår gennem kunstnerens iagttagelse af den ydre natur og omverden. Man kunne her også tale om et apriorisk og et aposteriorisk idebegreb, begge med rødder i antikken,

hvor de var klart adskilte. Bellori stræber imidlertid efter en udligning mellem "Natur-Nachahmung" og "Natur-Überwindung". Det er i løbet af denne proces, at "ide" bliver til "ideal", dvs. virkeligheden i en rensset og forædlet form. Den postulerede lighed mellem Bellori og Winckelmann modificerer Panofsky dog ved - i forbifarten - at pege på "den etwas stärker neuplatonischen Einschlag" hos Winckelmann,<sup>4</sup> en modifikation, der, som vi skal se, ikke er uvigtig i vor sammenhæng.

Winckelmann var ikke nogen systematisk og abstrakt tænker og havde tilsyneladende heller ikke noget ønske om at være det. Når man derfor taler om hans æstetiske og historiske anskuelser, må man gøre sig klart, at man taler om noget som ganske vist findes i hans værker, men ikke i en udbygget, modsigelsesfri form. Uklarhederne og selvmodsigelserne i hans værk er ikke til at overse og er da også ofte blevet påpeget af forskningen. I 1959 konstaterede Ingrid Kreuzer således, at Winckelmanns værker fremtræder som "eine Summe in sich widersprüchlicher Thesen".<sup>5</sup> Mangfoldigheden af divergerende synspunkter i Winckelmanns værker genspejles i forskningslitteraturen, men udelukker på ingen måde, at visse gennemgående hovedlinier giver dette værk konsistens og indre sammenhæng. I det følgende skal jeg koncentrere mig om et af disse gennemgående træk, som her er af særlig interesse, fordi det umiddelbart rykker Winckelmann hen i nærheden af romantikken. Det drejer sig om det transcenderende metafysiske perspektiv, som man genfinder i flere af Winckelmanns værker. Dette perspektiv var en ikke uvigtig del af hans kunstsyn og adskilte hans kunstopfattelse radikalt fra den Oplysning han ellers kronologisk hørte til.

Inspirationen til dette kunstsyn fik han fra Platon og den nyplatoniske tradition,<sup>6</sup> og dermed gik Winckelmann mod Oplysningstidens hovedstrøm og foregreb en senere udvikling. Platon og den nyplatoniske tradition var nemlig i første halvdel af 1700-tallet i Tyskland så godt som glemte; de var genstand for foragt eller nedsunkne i en mystisk-religiøs subkultur.<sup>7</sup> Tidens autoritet, ikke mindst i æstetiske spørgsmål, var som bekendt Aristoteles. Faktisk var Winckelmann en af de første i Oplysningstidens Tyskland som studerede og lod sig inspirere af Platon. Den nyeste Platon-udgave Winckelmann benyttede, var karakteristisk nok fra 1602, en sidste udløber af Renæssancens Platon-begejstring. Den næste Platon-

udgave i Tyskland, den såkaldte Zweibrücker Ausgabe, udkom først i årene 1781-87, altså efter Winckelmanns død, da genopdagelsen af Platon i Tyskland for alvor var ved at sætte ind. I lighed med den italienske Renæssancefilosof, Platon-oversætter og leder af det platoniske akademi i Firenze, Marsilio Ficino (1433-1499), samt mange andre, inklusive de tyske romantikere, skelnede Winckelmann ikke skarpt mellem Platons filosofi og den nyplatoniske tradition. Men selv om dette spørgsmål naturligvis er vigtigt for en præcisering af Winckelmanns kilder, er vi af praktiske grunde nødt til at lade det ligge.

Winckelmanns livslange beskæftigelse med Platon er vel dokumenteret. I hans breve og skrifter findes talrige henvisninger til og citater fra Platons skrifter. Kort efter sin ankomst til Rom skriver han eksempelvis til sin ven Muzel-Stosch. "Ich habe einige Zeit her fast mit niemand als mit dem Plato, meinem alten Freund, gesprochen".<sup>8</sup> Nogen tid efter omtaler han i et andet brev sin plan om at skrive en afhandling om Platon, en plan som dog aldrig blev virkeliggjort. Endelig bør det nævnes, at Winckelmann i fortalen til sit hovedværk "Geschichte der Kunst des Altertums" (1763) fortæller læseren, at han oprindeligt havde tænkt sig at indlede dette værk med en dialog om skønheden i stil med Platons sokratiske dialog "Phädrus", for at belyse afhandlingens teoretiske del. Planen blev desværre opgivet, men siger noget om Winckelmanns optagethed af Platon.

Det kan således ikke overraske, at man i Winckelmanns værker gang på gang støder på ideer og tankegange som er inspireret af Platon og den nyplatoniske tradition. Jeg skal i det følgende give et par eksempler herpå. På en af de første sider i "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" skriver Winckelmann f.eks.:

Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato, lehret, von Bildern bloss im Verstande entworfen, gemacht sind.<sup>9</sup>

I en anmærkning gør Winckelmann selv opmærksom på, at han med henvisningen til "ein alter Ausleger des Plato" refererer til Proklos,<sup>10</sup> den betydeligste af de sene nyplatoniske tænkere i det 5. århundrede efter Kristi fødsel. Han bruger altså Proklos' udlægning af Platon til

støtte for tanken om kunstværket som gående ud over efterligningen af den smukke natur og som undfanget i kunstnerens sjæl eller fantasi. At Winckelmann bruger en nyplatonisk tænker til at forklare Platon med, er karakteristisk for den førømtalte sammenblanding af platoniske og nyplatoniske tankegange.

Det afgørende er imidlertid, at Winckelmann her bruger den nyplatoniske æstetik for at distancere sig fra tidens mimesis-lære. Hvor vigtigt dette anliggende var for Winckelmann, viser sig få sider længere inde i samme afhandling, hvor det samme tema får en ny udformning. Efter at have beskrevet den velskabte græske ungdoms legemsøvelser, som gav kunstnerne rig lejlighed til at studere naturens skønhed på nærmeste hold, forklarer Winckelmann, at de græske kunstnere alligevel ikke blev stående ved den blotte naturiagttagelse; de gik videre og udviklede skønhedsbegreber, "die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur".<sup>11</sup> I det følgende eksemplificerer Winckelmann dette nyplatoniske teorem, men denne gang ikke ved hjælp af nyplatonikeren Proklos, men ved en kilde fra den nyplatonisk inspirerede italienske renæssance. Han citerer nemlig i tysk oversættelse et brev fra Raffael 1516 til grev Castiglione:

So bildete Raphael seine Galathea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Balthasar Castiglione: Da die Schönheiten, schreibt er, unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung.

Efter citatet tilføjer Winckelmann: "Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffe bildeten die Griechen Götter und Menschen".<sup>12</sup> Winckelmann bruger altså Raffael-citatet til at forklare den græske kunsts idealitet med, ikke fordi Raffael i det pågældende maleri af den græske nymfe Galatea brugte et tema fra den græske mytologi, men fordi Winckelmann udlægger Raffael-citatet på samme måde som han umiddelbart forinden havde udlagt Proklos-citatet, nemlig som udtryk for en nyplatonisk kunstopfattelse. Med denne kunstopfattelse opnåede Raffael for Winckelmann samme idealitet i sit Galatea-billede som grækerne i deres kunstværker.

Den nyplatoniske tradition forbandt imidlertid ikke kun antikken og renæssancen med hinanden i Winckelmanns værk, men knyttede også umiddelbart Winckelmann og tysk romantik sammen. Dette kan

illustreres med et konkret eksempel. Et af den tyske romantiks tidligste værker, Johann Heinrich Wackenroders "Herzenseggiungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797), præget af kristelig inderlighed og nyplatonisk mystik, indledes af et kapitel med overskriften: "Raffaels Erscheinung". Kernen i dette kapitel er netop samme sted i Raffaels brev til Castiglione som Winckelmann havde benyttet. I Wackenroders oversættelse af Raffael lyder det sådan: "Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt."<sup>13</sup> Forskellen mellem Winckelmanns og Wackenroders oversættelser, at f.eks. Raffaels udtryk "certa idea" af Winckelmann oversættes ved "gewisse Idee", af Wackenroder derimod med "gewisses Bild im Geiste" o. lign., ændrer intet ved det faktum, at Wackenroders hensigt med citatet er beslægtet med Winckelmanns. For dem begge drejer det sig om at frigøre kunsten fra den mimetiske naturefterligning og i stedet relatere den til et åndeligt og irrationelt princip. På dette punkt stemte Winckelmann og romantikerne overens. Men indholdet af det åndelige princip var i dette tilfælde forskelligt. Afvigende fra Raffael og fra Winckelmann ændrer Wackenroder nemlig kvindeskikkelsen på Raffaels billede fra den antik-hedenske nymfe Galathea til at være den kristelige guds moder, Jomfru Maria. Denne interpretatio christiana var jo i god overensstemmelse med værkets fiktive fortæller, den kunstelskende klosterbroder, dvs. munk, men svarede også godt til den betydelige rolle, som kristendommen kom til at spille i en del af romantikken.

Denne kristelige dimension mangler så godt som helt hos Winckelmann, selv om hans nyplatoniske kunstsyn undertiden får en næsten religiøs og mystisk karakter. Således skriver han i "Geschichte der Kunst des Altertums" 1763, at de græske kunstnere frembragte "Gegenstände heiliger Verehrung", som syntes at være af en højere natur. Digterne, skriver Winckelmann her, var de første religionsstiftere, og det var dem der tilførte kunstværkerne de høje begreber, som førte ud over værkerne selv og hævede dem over materien.<sup>14</sup> Kunstværkerne blev, som romantikerne senere udtrykte det, symboler på det guddommelige.

Ikke mindst Winckelmanns betragtninger om skønhedens væsen og ide var præget af nyplatoniske tankegange. I "Geschichte der Kunst" skriver han således om de græske filosoffer, at de søgte at nå

frem til "die Quelle des höchsten Schönen"<sup>15</sup>, en udtryksmåde der ikke tilfældigt minder om Plotins Enneader; i den tyske oversættelse af Enneaderne tales der således om "das Göttliche, aus welchem der Quell des Schönen kommt".<sup>16</sup> Winckelmann anvender denne metafor i forskellige variationer, således når han taler om "die von Gott ausfließende und zu Gott führende Schönheit".<sup>17</sup> Man må i denne forbindelse konstatere en påfaldende overensstemmelse mellem Winckelmanns sprogbrug og den ældre tyske mystik som f.eks. Mechthild von Magdeburg (1207-1283), hvis hovedværk havde titlen "Das fließende Licht der Gottheit". Der kan her næppe være tale om påvirkning, men snarere om den nyplatoniske traditions magt. På denne baggrund virker det da heller ikke overraskende, når Winckelmann - ægte plotinsk - fastslår: "Die höchste Schönheit ist in Gott".<sup>18</sup> Slægtskabet mellem Winckelmann og romantikerne viser sig ikke mindst i denne deres fælles tro på enheden af det skønne og det guddommelige, det æstetiske og det religiøse.

Romantikkens forestilling om kunsten som et symbolsk udtryk for det guddommelige ligger således i svøb i Winckelmanns kunstsyn og skønhedsteori. Dette perspektiv fører ham undertiden i retning af et metafysisk symbolbegreb, hvis teoretiske implikationer han imidlertid intetsteds redegør for. Udfoldet, latent og immanent, er det dog tilstede i hans berømte beskrivelser af græske statuer, fremforalt i beskrivelsen af Apollo-statuen i Belvedere. Om skulpturerne i Belvedere skriver Winckelmann, at de overgår alle menneskelige begreber om natur og skønhed. Apollostatuen betyder ikke allegorisk guden Apollo, men er Apollo-ideen selv: "Er ist der Gott und das Wunder der alten Kunst".<sup>19</sup> Med en sådan konstatering foregreb Winckelmann Goethetidens senere symbolbegreb; Heinrich Meyer, Goethe, Schelling, Solger, Friedrich Creuzer o.a. definerede jo netop symbolet som et autonomt, i sig selv hvilende værk der *var* hvad det *betød*. Allegorien derimod betragtede de som et tegn helt i betydningens tjeneste og derfor uden eget selvstændigt liv.<sup>20</sup> Winckelmann derimod ignorerede ikke blot forskellen mellem symbol og allegori, men i det omfangsrige værk "Versuch einer Allegorie" (1766) helliger han sig helt den rationalistiske, emblematiske allegori uden at inkludere sig på nogen begrebsmæssig skelnen mellem forskellige billedformer og uden nogen æstetisk vurdering. I dette værk skriver Winckelmann som en lærd, rationalistisk antikvar. I sine

næsten hymniske skulpturbeskrivelser placerer han sig derimod langt uden for Oplysningens intellektualisme og rationalisme. Her erstattes abstrakt og tør teori af subjektiv intuition og af en sanseoplevelse med metafysiske implikationer.

### Winckelmann i Weimar.

Tyngdepunktet i den tidlige tyske romantik fra slutningen af 1790'erne til tiden omkring 1805 lå som bekendt i Jena med brødrene Schlegel, Novalis, Schelling, Fichte o.a. Men kun få kilometer fra Jena ligger Weimar, hvor Goethe i disse år sammen med sine kunstvenner, først og fremmest kunsthistorikeren Heinrich Meyer, udfoldede store bestræbelser for at styrke den klassicistiske kunsts position i Tyskland. Disse bestræbelser fik mere og mere karakter af en kamp mod den samtidige romantik. I denne kamp blev Winckelmanns synspunkter taget til indtægt for den konventionelle idealisme som prægede den akademiske klassicisme, også i Weimar. Goethe og hans kunstvenner var overbeviste om, at de vandrede ad den vej som Winckelmann havde anvist; i sit essay om "Philostrats Gemälde" (1818) skriver Goethe således, at han og hans kunstvenner "auf dem Wege, den uns Winckelmann vorzeichnete, treulich verharreten."<sup>21</sup>

Tendensen viste sig tydeligt i de prisopgaver, som hvert år blev udskrevet i Weimar og som alle bestod i at tegne en eller flere scener fra Homer. Som begrundelse anførte Goethe i kunstvennernes tidsskrift "Propyläen", at den græske kunst med sine mange homeriske temaer havde skabt en kunstverden, "wohin sich jeder ächte moderne Künstler so gern versetzt, wo alle seine Muster, seine höchsten Ziele sich befinden."<sup>22</sup> Den antikke kunst tillagdes altså normativ gyldighed for enhver moderne kunstner. Goethe og hans "Kunstfreunde" syntes således helt at opfylde Winckelmanns krav om efterligning af den græske kunst. Man lægger i denne forbindelse dog mærke til, at Winckelmanns skelnen mellem "Nachmachen" og "Nachahmen" ikke berøres; man hører heller intet om det nyplatoniske og mystiske element i Winckelmanns kunstteori og skønhedslære. Kunstopfattelsen i Weimar kan bedst karakteriseres som en normativ klassicisme, hvor klarhed og harmoni, regelbunden symmetri og idealiseret skønhed sad i højsædet.

Projektet med prisopgaverne og de dertil hørende udstillinger og bedømmelser sluttede 1805 på grund af manglende tilslutning og



de indsendte bidrags stadig ringere kvalitet. Kunstnerisk begavede deltagere som Philipp Otto Runge, Peter Cornelius, Caspar David Friedrich o.a. vendte sig skuffede og desillusionerede bort fra Weimar og klassicismen og sluttede sig til den romantiske bevægelse som en kunstnerisk mere tidssvarende udtryksform. Kunstvennerne i Weimar måtte erkende deres nederlag, men opgav ikke af den grund kampen for klassicismen. Mere eller mindre åbenlyst anvendte de autoriteten Winckelmann som et våben i deres kamp. I året 1805, samme år som prisopgaverne sluttede, udgav Goethe en bog med titlen "Winckelmann und sein Jahrhundert", indeholdende Winckelmanns ungdomsbreve, et essay af Goethe om Winckelmann som menneske, en afhandling af Heinrich Meyer om det 17. og 18. århundredes romerske kunst og et mindre bidrag af den klassiske filolog Friedrich August Wolf. I fortalen gør Goethe opmærksom på, at denne bog er udsprunget af samme ånd som "Propyläen" og dette tidsskrifts programmer og bedømmelser.<sup>23</sup> Bogen om Winckelmann kan betragtes som et kampskrift mod romantikken. Begeistret hylder Goethe her Winckelmann som et hedensk menneske, "eine antike Natur", hvis konvertering til den katolske tro kun havde haft praktiske grunde.<sup>24</sup> Det ophidsede Friedrich Schlegel så meget, at han i et brev til broderen August Wilhelm 15. juli 1805 skrev: "Suche ja Goethes Buch über Winckelmann zu bekommen. Der alte Fratz hat sich darin ganz öffentlich zum Heidentum bekannt". Nogle dage senere omtaler han ligeledes i et brev til broderen (26. oktober 1805) Goethes bog som "sein niederträchtiges Opus von Winckelmann." Goethe på sin side angreb romantikkens "neukatholische Sentimentalität" og dens "klosterbrudisierendes, sternbaldisierendes Unwesen", vendinger som han indføjede i et essay af Heinrich Meyer 1805, altså samme år som Winckelmann-bogen udkom. I Meyers essay fik Goethe også placeret sine kritiske bemærkninger om romantikernes "ahndungsvolle, gestaltlose Ansicht der Kunst des Altertums".<sup>25</sup>

Som et højdepunkt i Weimarianernes kampagne kom så deres store Winckelmann-udgave.<sup>26</sup> 1808 udgav kunstvennerne C. L. Fernow og Heinrich Meyer de første to bind af Winckelmanns samlede værker. I forordet gjorde de opmærksom på, at det var Goethes efterlysning af en samlet udgave af Winckelmanns skrifter i bogen "Winckelmann und sein Jahrhundert", som havde foranlediget

udgivelsen.<sup>27</sup> Sammenfattende kan man sige, at tidsskriftet "Propyläen", prisopgaverne, bogen om "Winckelmann und sein Jahrhundert" og den store Winckelmann-udgave samlet vidner om Winckelmanns store betydning for denne "Weimarer Klassik".

### **Winckelmann i den tyske romantik.**

#### **Friedrich Schlegel.**

Friedrich Schlegel, en af den tidlige tyske romantiks mest fremtrædende skikkelser, havde et ganske andet syn på Winckelmann end Weimarianerne. Som purung havde man kaldt ham "grækomani", og til hans grækomani hørte en glødende beundring for Winckelmann, vel at mærke for den af Platon inspirerede Winckelmann. Gang på gang stiller Schlegel Winckelmann og Platon ved siden af hinanden. I en selvbiografisk notits i sit tidsskrift "Europa" fra 1805 skriver han f.eks. om sig selv:

In dem ersten Jünglingsalter von etwa 17 Jahren, bildeten die Schriften des Plato, die tragischen Dichter der Griechen, und Winckelmanns begeisterte Werke meine geistige Welt (IV, 4).<sup>28</sup>

Det var Friedrich Schlegels overbevisning, at Winckelmann i alle sine ideer om kunst og i hele sin måde at tænke på, var inspireret af Platon. I sine forelæsninger om "Geschichte der alten und neuen Literatur" (1812) skriver han om Winckelmann:

Allen seinen hohen Kunstideen liegt eine Platonische Begeisterung zum Grunde, die er an der Quelle geschöpft hatte und die herrschende Denkart bei ihm war (VI, 386).

I den reviderede udgave af afhandlingen "Über das Studium der Griechischen Poesie" (1822) forbinder Schlegel endnu engang Platon, "Begeisterung" og Winckelmann med hinanden:

Die rechte Einsicht und künstlerische Weisheit geht nach der Platonischen Lehre, aus der [...] tief empfundenen, reinen Begeisterung für das Göttliche und Schöne (hervor). Dieses war die edle Triebfeder und beseelende Kraft, von der alles in Winckelmann ausging (I, 365).

Man lægger mærke til, at Friedrich Schlegel i alle de anførte citater giver ordet "begeistert/Begeisterung" en særlig vægt. Det havde han allerede gjort i sit tidsskrift "Athenäum" (1800), hvor han om "der heilige Winckelmann", som han her kaldes, skriver, at han var den første, som havde set urbilledet af fuldentd menneskelighed i antikkens kunst og som "gottbegeistert" havde forkyndt dette budskab (II, 266). Endnu i det 18. århundrede kunne ordet "Begeisterung" have betydningen at fyldes med "Geist"; anvendt om Winckelmann betød ordet "gottbegeistert" altså, at Winckelmann var fyldt af en guddomelig ånd. Når Schlegel så ofte anvender ordet "Begeisterung" i sin karakteristik af Winckelmann, lader han samtidig læseren forstå, at Winckelmann efter hans mening langt fra var nogen formalistisk eller rationalistisk klassicist. Winckelmanns "Geist"-inspirerede udtryksmåde, hans "Begeisterung" i ordets filosofiske betydning, var tværtimod i slægt med de non-diskursive, intuitive og religiøst-filosofiske udtryksformer, som i særlig grad interesserede romantikerne. Ordet "Begeisterung" var da også et nøglebegreb i Friedrich Schlegels romantik-koncept.<sup>29</sup>

Dertil kom, at Schlegel tog Winckelmann alvorligt som filosof. Ganske vist påstår han intetsteds, at Winckelmann var en egentlig filosofisk tænker, men han hævder, at Winckelmann under Platons indflydelse undertiden går ud over kunstens grænser og ind på filosofiens område. Dette får Schlegel til at anstille følgende overraskende betragtning:

Ich weiss nicht, ob es nicht ein grosser Gewinn für die deutsche Philosophie gewesen wäre, wenn sie mit einem solchen Platoniker begonnen hätte, wie Winckelmann es hätte sein können (VI, 386).

Denne hypotetiske, men ikke uinteressante antagelse, at det ville have været en berigelse for tysk filosofi, hvis Winckelmann havde udviklet sin egen af Platon inspirerede filosofi, var sikkert fra Schlegels side en spekulation pro domo, for heller ikke den Platon-begejstrede Schlegel samlede sine filosofiske ideer til en egentlig filosofi. Schlegel blev da heller ikke Winckelmanns arvtager som filosof, men snarere som filosoferende historiker.

Den 25. marts 1800 havde Schlegel i "Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung" udsendt en pressemeddelelse, hvori han gjorde offentligheden opmærksom på, at hans tyske Platon-oversættelse ville

udkomme næste år (III, 334). Det gjorde den imidlertid ikke. I stedet blev det Schlegels ven, filosofen Schleiermacher, der i 1804 udsendte første bind af denne oversættelse. Derefter meddelte Schlegel publikum sammesteds, at anden del af hans "Geschichte der Poesie der Griechen und Römer" nu var på trapperne - med den for os interessante tilføjelse, at dette værk skulle "für die Kunst der Poesie dasselbe leisten, was Winckelmann für die bildende versuchte" (III, 334). Dermed havde Schlegel indirekte givet svaret på det spørgsmål, som Herder allerede 1767 havde stillet: "Wo ist noch ein deutscher Winckelmann, der uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst so eröffne?"<sup>30</sup> Schlegels ambition var altså at gøre det for *litteraturen*, som Winckelmann havde gjort for *kunsten*, med andre ord at skrive den græske litteraturs historie som et modstykke til Winckelmanns græske kunsthistorie, en plan som det kun delvist lykkedes for ham at realisere.

Winckelmanns betydning for Schlegel som litteraturhistoriker går imidlertid videre, idet litteraturhistorikeren Schlegel også metodologisk inspireres af kunsthistorikeren Winckelmann. Det siges direkte i den før omtalte pressemeddelelse, hvor Schlegel præciserer, hvad det er han i metodologisk henseende vil efterligne hos Winckelmann, nemlig dennes evne til "die Theorie [...] durch die Geschichte zu begründen" (III, 234). Tilsvarende hed det i "Gespräch über die Poesie" i "Athenäum" samme år: "Winckelmann [...] gab das erste Beispiel, wie man eine Kunst durch die Geschichte ihrer Bildung begründen sollte" (II, 302). Dobbelttheden i Winckelmanns værk mellem æstetisk teori og kulturhistorie svarede helt til Schlegels forsøg på at skabe en syntese mellem den filosofisk-teoretiske og den historiske betragtningsmåde. Dette af Winckelmann inspirerede samspil mellem teori og historie blev et ledende synspunkt i Schlegels og romantikernes litteraturprogram.

Ligesom de fleste romantikere afskyede Schlegel den korrekte klassicistiske formkunst. At Winckelmann kunne tages til indtægt for denne kunstretning, forklarede Schlegel med, at klassicisterne misbrugte eller misforstod Winckelmann (IV, 243). Tydeligt viser problematikken sig i Schlegels kritiske betragtninger om det æstetiske begreb "Ideal", som han fremsætter i "Gemäldebeschreibungen" i tidsskriftet "Europa" 1805 (IV, 134f.). For Schlegel hørte ordet "Ideal" til "die falschen Prinzipien der verirrten Kunst", først og fremmest

fordi klassicisterne søgte dette "ideal" i de ydre former og korrekte proportioner og i hovedsagen lagde vægt på at undgå det uædle og det ekstreme. Denne form for "ideal" var ifølge Schlegel "unfruchtbar, leer und durchaus negativ", fordi den helt manglede den symbolske kvalitet der opstår ved "die Andeutung des Göttlichen in einem Ganzen"; denne symbolske kvalitet var for Schlegel altafgørende i kunsten. Hvad Winckelmann angår, havde ordet "ideal" ifølge Schlegel hos ham et ganske andet indhold. Hos ham udtrykte det "jene mysteriöse Vereinigung entgegengesetzter Elemente" og "jene absichtliche Abweichung von dem bloss richtigen Naturverhältnis um der höhern Bedeutung des Göttlichen willen" (IV, 134), der var forudsætningen for den ægte symbolskabende kunst.<sup>31</sup> Med udgangspunkt i begrebet "Ideal", der jo var et centralt begreb for både Winckelmann og den akademiske klassicisme, drager Schlegel således en skarp skillelinie mellem på den ene side Winckelmanns mystisk-symbolske og derfor positive "Ideal" og på den anden side klassicismens tomme, omend formfuldendte "Ideal". Det var derfor Schlegel reagerede så kraftigt, når man sammenstillede maleren og kunstteoretikeren Anton Raphael Mengs med Winckelmann. Ganske vist var Mengs Winckelmanns nære og af ham beundrede ven, men han var også hovedrepræsentanten for den klassicisme Schlegel og romantikken bekæmpede. At sætte lighedstegn mellem Winckelmann og Mengs var efter Schlegels mening det samme som helt at misforstå Winckelmann (IV, 243, 1819).

Schlegels placering af Winckelmann i forhold til klassicismen er ikke forkert, men den er ensidig. I Winckelmanns skrifter finder man begge traditioner: det nyplatonisk mystiske og klassicismens på ydre former og naturlige proportioner baserede skønhedsideal. Schlegel ville imidlertid kun se Winckelmann som forløber for romantikken og til det formål egnede nyplatonikeren og symbolikeren Winckelmann sig absolut bedst.

### **Schelling**

Filosoffen Friedrich Schelling levede i årene 1798-1803 i Jena og omgikkes der romantikerne. Sikkert under indtryk af deres interesse for kunst og kunstteori havde han netop i disse år sin kunstfilosofiske periode; det var da også i denne fase, at Winckelmanns skrifter kom til at spille en afgørende rolle for ham.

Schellings kunstfilosofiske hovedværk, "Philosophie der Kunst", der først blev holdt som forelæsninger i Jena 1802-1803, er præget af en grænseløs beundring for Winckelmann som her bl.a. kaldes "der Vater aller Wissenschaft von der Kunst, dessen Ansichten noch jetzt die höchsten sind und es immer bleiben werden" (208).<sup>32</sup> Schellings kunstfilosofiske afhandling vrimer da også med henvisninger til og citater af Winckelmann, for som Schelling begrunder det: "Ich führe Winckelmanns Worte an zum Beweis, in welchem Grade dieser gelehrteste aller Kenner das Höhere in der Kunst erkannt hat" (262). I lange passager giver Schelling ligefrem ordet til Winckelmann, "da ich es für unmöglich halte, in den Theilen der Kunst, von welchen Winckelmann gehandelt hat, höhere Principien erreichen zu wollen" (262).

Og hvad var så grunden til denne grænseløse begejstring? Svaret må være, at Schelling mente at finde en åndsbeslægtet tænkere i Winckelmann. Dennes lærdom og kunstbegejstring gjorde sikkert indtryk på Schelling, men endnu vigtigere var det utvivlsomt, at Winckelmanns værker i så høj grad var præget af nyplatoniske ideer. Just i disse år havde den nyplatoniske tradition fået en særlig aktualitet for Schelling. I året 1802, da Schelling påbegyndte sine kunstfilosofiske forelæsninger, havde han udgivet bogen "Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge". Giordano Bruno var som bekendt en af renæssancens mest betydelige nyplatoniske tænkere, og Schellings afhandling var da også bestemt af nyplatoniske tankegange. I Winckelmanns skrifter kunne Schelling iagttage, hvordan nyplatonismen blev gjort frugtbar for en teoretisk og historisk kunstbetragtning, og dette må have virket inspirerende på den tyske filosof. Resultatet var, at Schelling i "Philosophie der Kunst" gang på gang overtager Winckelmanns nyplatonisk prægede formuleringer, således f.eks. når han med udgangspunkt i Winckelmanns berømte Laokoon-beskrivelse drager den kunstteoretiske konklusion, "dass es eine über die Natur sich erhebende Idee ist, die der Künstler in sich selbst haben musste, um sie dem Marmor einzuprägen" (209). I sådanne spørgsmål var Schelling og Winckelmann enige; deres fælles referenceramme var nyplatonismens æstetik.

Et gennemgående træk i Schellings "Philosophie der Kunst" var hans forsøg på at kombinere Winckelmanns billeder og synspunkter

med sin egen kunstfilosofi. Jeg skal indskrænke mig til et karakteristisk eksempel: I sin naturfilosofi havde Schelling nogle år tidligere formuleret det han kaldte al videnskabs højeste problem som "die Darstellung des Unendlichen im Endlichen".<sup>33</sup> Løsningen på dette problem mente han nu at finde i kunsten: "Die plastische Kunst ist die vollendete Einbildung des Unendlichen ins Endliche", hedder det i "Philosophie der Kunst" (268). Winckelmann havde som bekendt i sit værk om "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" karakteriseret græsk kunst med den berømte formel "edle Einfacht und stille Grösse".<sup>34</sup> Denne formel forbinder Schelling i "Philosophie der Kunst" med sine egne begreber, "das Endliche" og "das Unendliche". Resultatet viser sig f.eks. i følgende konkluderende formulering: "Man könnte sagen, diese Einfacht in der Grösse, mit der sich uns ein hohes Kunstwerk darstellt, sey der äussere Ausdruck jener inneren Einbildung des Unendlichen ins Endliche, die das Wesen des Kunstwerks ausmacht" (269). Schelling tolker altså Winckelmanns nøgleord, "Einfacht" og "Grösse", som det ydre udtryk for det han selv havde defineret som kunstens inderste væsen: "Einbildung des Unendlichen ins Endliche". Takket være Schellings fabelagtige evne til at integrere andre tænkeres teser og ideer i sit eget overordnede filosofiske system kunne dele af Winckelmanns æstetik således indgå i Schellings kunstfilosofi.

Schellings tale, "Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur", holdt 1807 i München, altså 5 år efter de kunstfilosofiske forelæsninger i Jena, var hans sidste bidrag til kunstfilosofien. I centrum står her spørgsmålet om naturens forhold til kunsten. Efter at have afvist det mimetiske princip, "Nachahmung der Natur", fremhæver Schelling også her Winckelmann som et banebrydende forbillede. Winckelmann havde ifølge Schelling af kunsten krævet "die Hervorbringung idealischer, über die Wirklichkeit erhabener Natur samt dem Ausdruck geistiger Begriffe" (7).<sup>35</sup> Dette kunne Schelling naturligvis helt tilslutte sig. Alligevel indeholder hans tale en diskret, men umiskendelig kritik, ikke så meget af det Winckelmann havde skrevet, men snarere af det han havde undladt at skrive. Ganske vist er det Schelling magtpåliggende ikke at anfægte den høje status, han selv tidligere havde givet Winckelmann i "Philosophie der Kunst". "Heilig [...] bleibe uns sein Andenken" (8f.) udbryder han umiddelbart efter at have stillet det rent retoriske spørgsmål: "Wer kann sagen,

dass Winckelmann die höchste Schönheit nicht erkannt?" (8). Schellings kritik af Winckelmann retter sig mod dennes naturbegreb, som efter Schellings mening er et statisk naturbegreb; det er natura naturata og ikke den dynamiske natura naturans, der forbinder krop og sjæl, begreb og form. Hele Schellings tale hviler på denne forestilling om en levende natur, en naturånd, der også er virksom i menneskets sjæl og i kunsten. Denne det guddommeliges og det skønnes identitet med den levende og skabende natur havde Winckelmann efter Schellings mening ignoreret eller i hvert fald ikke fremstillet med tilstrækkelig tydelighed. Mange af hans læsere havde derfor ikke forstået sammenhængen mellem den dynamiske natur, den menneskelige sjæl og kunstens former. Resultatet af denne manglende forståelse havde ifølge Schelling været, at kun de ydre former i antikkens værker, ikke den i dem skabende naturkraft blev efterlignet; således fik man skønne, men tomme ydre former uden naturens og åndens kraft. Målet for Schellings angreb var, som man ser, først og fremmest den indholdsløse klassicistiske formkunst, som han ligesom Schlegel og andre romantikere foragtede. Schelling mente nu, at Winckelmann ikke havde været helt uden skyld i denne uheldige udvikling. I sin kritik af Winckelmanns rolle går Schelling dog på kattepoter. Winckelmanns "ewige Lehre und Offenbarung des Schönen" var, siger han, "mehr die veranlassende als die bewirkende Ursache dieser Richtung der Kunst" (8); Winckelmann havde altså "foranlediget" eller givet anledning til den mindreværdige klassicistiske formkunst, men han havde ikke "bevirket" den. Semantisk er den hårfine skelnen mellem "veranlassen" og "bewirken" vel nok den, at "veranlassen" skaber forudsætningerne for det der sker, medens "bewirken" udtrykker en umiddelbar og nødvendig konsekvens af disse forudsætninger. Hvorom alting er, Schelling frikendte Winckelmann for det direkte ansvar for den formalistiske klassicisme, men hævdede på den anden side, at Winckelmann kunne have bekæmpet denne klassicisme, hvis han havde forklaret kunstens sammenhæng med den skabende, dynamiske natur bedre. I virkeligheden mente Schelling vel, at Winckelmann burde have skrevet det som Schelling nu siger i sin tale. Det er som om Schelling overser, at Winckelmann ikke var naturfilosof og ikke for alvor var interesseret i en spekulativ udredning af naturens væsen. Ganske vist synes naturbegrebet at få en stigende betydning for Winckelmann



mod slutningen af hans liv,<sup>36</sup> men Schelling overdriver denne tendens hos den sene Winckelmann, når han taler om dennes længsel "nach innigerer Erkenntnis der Natur" (11) og når han hævder, at Winckelmann følte det som en mangel, at han kun så den højeste skønhed i gud og ikke også "in der Harmonie des Weltalls" (11).

### August Wilhelm Schlegel

August Wilhelm Schlegel var ikke nogen dyb eller original tæinker; hans interesse for filosofi kunne ligge på et meget lille sted. På den anden side var han yderst belæst, en fremragende oversætter, metriker og kritiker. Frem for alt var han en vigtig formidler af broderens og andre romantikeres tanker, som han i en letforståelig form præsenterede for publikum, bl.a. i offentlige forelæsninger i Berlin 1801 og i Wien 1808. Disse forelæsninger var tilløbsstykker, de blev trykt og gjorde A. W. Schlegel internationalt berømt og udbredte samtidig kendskabet til den tyske romantik i Europa. A. W. Schlegel optrådte gerne som romantikkens talsmand, men havde i den forbindelse en kedelig tendens til at systematisere og forenkle. Romantikkens brogede ideverden fik i hans gengivelse ofte karakter af et program. Tanker, der ikke passede til dette program, behandlede han med sarkastisk polemik. Det gik især ud over fransk litteratur, Oplysningen og Weimar-klassicismen.

Hvad Winckelmann angår, var A. W. Schlegel tilbøjelig til ensidigt at se Winckelmann i lyset af Weimar-klassicismen og dermed mere kritisk og negativt end Friedrich Schlegel og Schelling. Ganske vist var Winckelmanns berømmelse i Tyskland og i Europa efterhånden så velfunderet, at kritikken måtte pakkes ind. I Wienerforelæsningerne 1809 taler Schlegel da også om "unsern unsterblichen Winckelmann", der så dybsindigt havde udforsket den græske kunsts inderste ånd.<sup>37</sup> Winckelmann havde, hedder det her, helt forvandlet sig selv til en af de gamle grækere og levede kun tilsyneladende i det 18. århundrede, en opfattelse som både Goethe og Schelling tidligere havde givet udtryk for. Hos dem var bemærkningen ment som en kompliment til Winckelmann, hos A. W. Schlegel er den derimod mere tvetydig. Kort forinden havde Schlegel nemlig spillet kristendommen ud mod den antikke kultur, som han indskrænkede til at omfatte "eine geläuterte, veredelte Sinnlichkeit",<sup>38</sup> en rensset forædlet sanselighed. Denne indskrænkning måtte da også gælde for Winckelmann i hans

egenskab af et antikt menneske. Mere utilsløret havde Schlegels kritik været tidligere i disse Wiener-forelæsninger. Han havde her talt om det dræbende misbrug af antikke studier, når de lærde hævdede: "nur von der Nachahmung der alten Schriftsteller sei wahres Heil für den menschlichen Geist zu hoffen".<sup>39</sup> Schlegel forvanskede her Winckelmanns berømte indledningsbemærkninger til "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke", hvor han jo havde proklameret: "Der einzige Weg für uns, gross, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten".<sup>40</sup> Efterligningen af den antikke kunst og litteratur kunne imidlertid ifølge Schlegel kun føre til "todte Schulübungen, die höchstens eine kalte Bewunderung erregen konnten".<sup>41</sup> Derefter kritiserer Schlegel, at antikkens tilhængere bedømmer nyere malere alene efter deres afstand fra eller nærhed til antikken; de er derfor uretfærdige mod den nyere kunst, og han tilføjer uden yderligere kommentarer: "Das ist auch Winckelmann ohne Frage gegen Raphael". Han kunne her også have nævnt Goethes ven, Heinrich Meyer, der i "Propyläen" netop havde rejst spørgsmålet, om Raffaels kunst var på højde med antikkens, hvilket Meyer havde besvaret negativt.<sup>42</sup> I betragtning af A. W. Schlegels og romantikkens kult af Raffael var en sådan holdning naturligvis uacceptable. A. W. Schlegels kritik af klassicismen var i og for sig helt i overensstemmelse med romantisk tankegang. Påfaldende var blot, i hvor høj grad han identificerede Winckelmann med denne klassicisme.

A. W. Schlegels kritik af Winckelmann skærpes yderligere i hans 60 sider lange anmeldelse af Weimarianernes Winckelmann-udgave fra 1808-1811. At Schlegel her kritiserer Winckelmanns allegorilære, er der ikke noget mærkeligt i; det havde Heinrich Meyer allerede selv gjort i udgavens kommentarer. Men Schlegels begrundelse, at emnet oversteg Winckelmanns "theoretisches Vermögen",<sup>43</sup> altså hans teoretiske evner, er ikke alene subjektiv, men hånligt nedladende. Frem for alt angriber Schlegel i sin anmeldelse Winckelmann for manglende forståelse for Middelalderens kristelige kunst og for nyere kunst i almindelighed. Igen må man konstatere, at kritikken i og for sig er berettiget, men begrundelsen virker polemisk og usaglig. Således hedder det om Winckelmann og kristendommen, at Winckelmann havde "gar keine Ahndung von dem Wesen der christlichen Ideale gehabt",<sup>44</sup> en skarp bemærkning om den tidligere

teologistuderende Winckelmann.<sup>45</sup> Om Winckelmans forhold til nyere kunst hedder det med samme tonefald: "Die Kunst der Neueren war ihm ein versiegeltes Buch".<sup>46</sup> Mere ubehageligt bliver det, når Schlegel skriver om Winckelmans ungdomsbreve, som var en del af Goethes Winckelmann-publikation fra 1805. Schlegel mener her at finde spor af det han kalder Winckelmans "gemeine Erziehung" (vulgære opdragelse) og taler i øvrigt om Winckelmans "pöbelhafte Vorurteile". Goethe derimod havde været begejstret for disse Winckelmann-breve, som for ham tegnede billedet af Winckelmann som et redeligt, ærligt og hedensk menneske, alt sammen rosende attributter fra Goethes synspunkt. Afsluttende skriver Schlegel om disse breve, at Winckelmans tilhængere næppe vil kunne glæde sig over dem, da disse tilhængere jo helst forestiller sig Winckelmann "als einen Schüler des Plato im alten Philosophen-Mantel".<sup>47</sup> Dette kan læses som et hib til broderen Friedrich Schlegel og til alle andre, der fremhævede Winckelmann som elev af Platon. Spydigheden viser også, at A. W. Schlegel ikke tog Winckelmans nyplatonisme og dermed hans romantiske potentiale alvorligt. For ham var Winckelmann knyttet til Weimar og til klassicismen og hørte derfor hjemme blandt dem, A. W. Schlegel betragtede som sine og romantikkens modstandere.

---

Kunsthistorikere omtaler i reglen Winckelmann som klassicist eller neoklassicist, litteraturhistorikerne betragter ham tilsvarende som en forudsætning for den såkaldte Weimarer Klassik; kun sjældent sættes han i forbindelse med romantikken.<sup>48</sup> Winckelmans ensidige antikke orientering taget i betragtning er disse synspunkter forståelige. De har imidlertid den ulempe, at de vanskeliggør forståelsen for den sammenhæng mellem Winckelmann og romantikken, der her er påvist. Der er jo i Tyskland og andre lande en lang tradition for at se 1700-tallets klassicisme som en kontrast til romantikken. Klassicismen fremtræder som en pendant til Oplysningens rationalisme. Ikke desto mindre har vi her set, at centrale ideer og strukturer i Winckelmans værk fik afgørende betydning for både Friedrich Schlegels æstetik og historiesyn samt for Schellings kunstfilosofi og dermed for tysk romantik i almindelighed. Denne sammenhæng gør naturligvis ikke Winckelmann til romantiker, men den viser dog en kontinuitet, som

begreberne klassicisme og romantik kan skygge for. Med påvisningen af Winckelmanns romantiske potentiale er grænsen mellem klassicisme og romantik naturligvis ikke ophævet, men den er blevet åbnet. Spørgsmålet er, hvordan man terminologisk kan fastholde denne åbning i en historisk sammenhæng? Her fristes man til at følge visse angelsaksiske forskeres eksempel, når de pragmatisk og ubekymret om vedtagne konventioner og begreber taler om en "romantisk klassicisme" eller om "the romantic tendencies of the neoclassicism" som David Irwin gør det i "English Neoclassical Art" (1966, s. 125). Som eksempel bruger Irwin den svejtsisk-engelske kunstner Henry Fuseli (1741-1825), der for øvrigt var den første som oversatte Winckelmanns "Gedanken über die Nachahmung" til engelsk. Winckelmanns romantiske potentiale var øjensynligt ikke et isoleret fænomen. Som modpol (ikke modsætning) til klassicismen og forløber for romantikken viser denne side af Winckelmann i det hele taget interessante paralleller til det sublimes tradition i det 18. århundrede. Det spørgsmål ville være værd at undersøge nærmere.

## Noter

- 1 *Winckelmann's Werke*, herausgegeben von C. L. Fernow. Erster Band. Dresden 1808, s. 5.
- 2 *Ibid.*, s. 7.
- 3 *Ibid.*, s. 245.
- 4 Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. 2. Auflage. Berlin 1960, s. 117.
- 5 Ingrid Kreuzer, *Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewusstsein*. Berlin 1959, s. VIII.
- 6 K. G. M. Rein, *Winckelmanns Begriff der Schönheit. Über die Bedeutung Platons für Winckelmann*. Bonn 1972.
- 7 Max Wundt, *Die Wiederentdeckung Platons im 18. Jahrhundert*. In: *Zeitschrift der deutschen Philosophie*. Berlin 1941-42, s. 149-158.
- 8 J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften und Briefe*. Weimar 1960, s. 302.
- 9 *Winckelmann's Werke*, op. cit., s. 8.
- 10 *Ibid.*, s. 215.
- 11 *Ibid.*, s. 16.
- 12 *Ibid.*
- 13 Ladislao Mittner, *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, bd. 27, 1953, s. 555-565.
- 14 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt 1972, s. 156.
- 15 *Ibid.*, s. 149.
- 16 Plotins Schriften. Übersetzt von Richard Harder. Hamburg 1956, s. 17.
- 17 Hans Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*. Zürich 1955, s. 85.
- 18 Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, op. cit., s. 149.

- 19 Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*. Herausgegeben von Walther Rehm. Berlin 1968, s. 273.
- 20 Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Allegorie. Ein literaturwissenschaftliches Begriffspaar?* In: *Orbis Litterarum* 1982, vol. 37, s. 289-301.
- 21 Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Herausgegeben von Ernst Beutler. Zürich 1965. bd. 13, s. 792.
- 22 *Propyläen. Eine Periodische Schrift*. Herausgegeben von Johan Wolfgang von Goethe. Darmstadt 1965, s. 526.
- 23 A. W. Schlegel var af samme mening, omend med en modsat vurdering. I et brev til Fouqué 12.3.1806 skriver han om bogen: "Sein 'Winckelmann', das sind wieder verkleidete 'Propyläen', die also das Publikum doch auf alle Weise hinunterwürgen soll."
- 24 Goethe, Berliner Ausgabe. Berlin 1977. bd. 10, s. 937f.
- 25 *Ibid.*, s. 448f.
- 26 Winckelmann's Werke, op. cit., note 1.
- 27 *Ibid.*, s. 3.
- 28 Med angivelse af bindnummer (latinske bogstaver) og sidetal (arabiske bogstaver) citeres i teksten efter *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Herausgegeben von Ernst Behler.
- 29 Sml. Hans Zeller om "Zeitgenössische Urteile über Winckelmanns Begeisterung" i op. cit., s. 144-148.
- 30 Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Hildesheim 1967, bd. I, s. 293.
- 31 Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. København 1963, s. 230-248.
- 32 *Schellings Werke*. Herausgegeben von Manfred Schröter. Dritter Ergänzungsband. *Zur Philosophie der Kunst*. München 1959. Tallene i teksten henviser til dette bind.
- 33 F. W. J. Schelling, *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*. Jena 1799, s. 7.
- 34 Winckelmann's Werke, op. cit., bd. I, s. 31.
- 35 F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Hrsg. Lucia Sziborsky. Hamburg 1983. Tallene i teksten refererer til siderne i denne udgave.
- 36 Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Band II. Hildesheim 1983, s. 416f. Ligeledes Ingrid Kreuzer, op. cit., s. 70.
- 37 *August Wilhelm von Schlegel's sämtliche Werke*. Herausgegeben von Eduard Böcking. Fünfter Band. Leipzig 1846, s. 45.
- 38 *Ibid.*, s. 13.
- 39 *Ibid.*, s. 7.
- 40 Winckelmann's Werke, op. cit., s. 7.
- 41 A. W. Schlegels Werke, op. cit., s. 8.
- 42 *Propyläen*, op. cit., s. 102-104.
- 43 A. W. Schlegels Werke, op. cit., bd. XII, s. 345.
- 44 *Ibid.*, s. 371.
- 45 Om Winckelmanns teologiske studier se Carl Justi op. cit., bd. I, s. 70-76.
- 46 A. W. Schlegels Werke, op. cit., s. 350.
- 47 *Ibid.*, s. 382.
- 48 En undtagelse er Henry Hatfield, *Winckelmann: The Romantic Element*. In: *The Germanic Review*. Vol. XXVIII, 1953, s. 282-289. Hatfield slutter sin artikel således. "He was indeed a transitional figure. Perhaps we should settle for calling him a preromantic."

