



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Winckelmann : zur hundertjährigen Gedächtnißfeier.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Winckelmann.

Zur hundertjährigen Gedächtnißfeier.

Vor sechzig Jahren leitete Goethe seine Schilderung Winckelmanns mit den Worten ein: Wenn man dem würdigsten Staatsbürger gewöhnlich nur einmal zu Grabe läutet, er mag sich übrigens noch so sehr um Land und Stadt, im Großen oder Kleinen, verdient gemacht haben, so finden sich dagegen gewisse Personen, die durch Stiftungen sich dergestalt empfehlen, daß ihnen Jahresfeste gefeiert werden, an denen der immerwährende Genuß ihrer Milde gepriesen wird. In diesem Sinne haben wir alle Ursache, das Andenken solcher Männer, deren Geist uns unerschöpfliche Stiftungen bereitet, auch von Zeit zu Zeit wieder zu feiern und ihnen ein wohlgemeintes Opfer darzubringen."

Das Wort des Dichters ist zur Wahrheit geworden; alljährlich sammelt sich auf dem römischen Capitol wie an zahlreichen Orten unsres deutschen Vaterlandes an Winckelmanns Geburtstag, dem 9. December, die stille Gemeinde der Verehrer der Kunst zu gemeinsamer Erinnerung an den Mann, der uns zuerst das Verständniß der Kunst erschloß. Am Schluß des vergangenen Jahres aber war es gerechtfertigt, auch vor weiteren Kreisen dem Andenken desselben ein solches „wohlgemeintes Opfer“ darzubringen, denn es ist gerade ein Jahrhundert verflossen, seit die „unerschöpflichste“ unter allen „Stiftungen“ des winckelmannschen Geistes, die längst verheißene und sehnlichst erwartete Geschichte der Kunst des Alterthums in Dresden erschien. Lessing arbeitete damals an seinem Laokoön. Er war ausgegangen von dem bekannten Sage in Winckelmanns Erstlingschrift, das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke sei eine edle Einfalt und eine stille Größe, während er es in der Schönheit fand und hieran seine Gedanken über die Grenzen der Malerei und Poesie knüpfte. Lessing begab sich in manchen Punkten einer festen Ansicht, über welche er „in des Herrn Winckelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völlige Befriedigung zu erhalten hoffen“ durfte. Endlich ist sie erschienen: er wagt keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben, erst „wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten“. Wie mußte Lessing sich freuen, den, dessen Urtheil er so hoch stellte, nunmehr in dem Ausgangspunkte mit sich einig zu finden, denn auch

Grenzboten I. 1865.

für Winckelmann war jetzt das Streben der Kunst auf Darstellung des Schönheitsideals gerichtet; aber freilich faßte jedes Volk dieses höchste Ideal seinem nationalen Charakter gemäß und in verschiedenen Zeiten seiner Entwicklung verschieden auf, suchte jeder Künstler seine individuelle Auffassung der Idee zum Ausdruck zu bringen. Mochte auch das persönliche Verhältniß zwischen beiden Männern hin und her schwanken; wie hoch Lessing Winckelmanns Verdienst und Bedeutung anschlug, das zeigte er durch die schöne Aeußerung, da er die Kunde von dessen Ermordung vernommen: „das ist seit Kurzem der zweite Schriftsteller — Sterne war kurz zuvor gestorben — dem ich mit Vergnügen ein paar Jahre von meinem Leben geschenkt hätte.“

Mächtiger noch als auf den schon gereiften und auf eigener Bahn einherwandernden Lessing wirkte die Kunstgeschichte auf den damals zwanzigjährigen Herder, der in den anonymen Fragmenten über die neuere deutsche Literatur seiner Bewunderung in einem dithyrambischen Lobe Winckelmanns Ausdruck lieh. „Ich führe es nicht an, wie er die besten Blüthen jeder antiken Schönheit in seine Seele gesammelt, wie er hier unter Schriften, dort unter Denkmälern sein Auge und seinen Geist gebildet, wie er seine Werke so wie Raphael seine Gemälde mit Feuer entwarf und mit einem glücklichen Phlegma vollendete, wie er eine systematische Geschichte unter Ruinen und Ueberbleibseln liefern konnte; sondern ich muß mich hier bloß auf die Schreibart einschränken Einfältig im Vortrage, natürlich in der Ausführung und erhaben in den Schilderungen sind die winckelmannschen Schriften Werke der Unsterblichkeit würdig und der Name unsres Jahrhunderts.“ Die Geschichte der Kunst ist für Herder das Muster jeglicher Geschichtsschreibung; „wo ist aber noch ein deutscher Winckelmann, der uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst so eröffne, als er den Künstlern das Geheimniß der Griechen von ferne gezeigt?“ — Aber das Werk des Meisters verlangt nicht bloß Lob und Preis, es erheischt auch Nacheiferung; die nächsten Jahre Herders waren eifriger und eindringender Forschung auf den Gebieten gewidmet, welche Winckelmann und Lessing eröffnet hatten. Die Fragen über Ursprung und Wesen, über Grenzen und Ziel der Kunst und der Künste war auch er an seinem Theile zu erörtern und nach Kräften zu lösen beflissen, und gar oft ereignete es sich dabei, daß er sich in streitigen Punkten auf Seiten Winckelmanns gegen Lessing stellen mußte. Ein Gegengewicht gegen Lessings Hervorhebung der Malerei und zugleich eine Folge von Winckelmanns Werk, in welchem schon wegen der Natur des auf uns gelangten Stoffes die Rücksicht auf die Sculptur überwiegt, zeigte sich darin, daß Herder zu dem Entwurf einer Darstellung der Plastik schritt. Er suchte die Unterschiede der beiden Schwesterkünste tiefer zu ergründen und die Bedeutung jener Unterschiede für die Wahl und Durchführung der Gegenstände sowohl wie für die Auffassung und Beurtheilung von Seiten des Beschauers

darzulegen. Aber das Werk blieb unvollendet, andere Interessen und Studien zogen Herder fernab in die verschiedensten Gebiete; auch der Anblick Italiens wirkte nicht mehr stark genug auf den den fünfziger Jahren nahe stehenden Mann. Nur sporadisch kehrte er zu den früheren Lieblingsbeschäftigungen zurück, niemals ohne an Winckelmann wieder anzuknüpfen. Da ist es in der That rührend zu sehen, wie noch in seinem Todesjahre ein kleiner Aufsatz, die Bedeutung von Winckelmanns Geschichte der Kunst in warmen Worten erörtert, als ob die alte Jugendliebe noch einmal hervorbräche. So spricht sich am Anfang wie am Ende seiner reichen schriftstellerischen Thätigkeit die gleiche Verehrung für den Mann aus, welchem er so viel Anregung verdankt.

An Lessing und Herder knüpft unmittelbar Goethe an. Ein Jahr nachdem die Kunstgeschichte erschienen, kam er als sechzehnjähriger Student nach Leipzig. Zu den Männern, welche hier am tiefsten auf ihn wirkten, gehörte der Maler Deser, welcher als Director der Kunstakademie in der alten Pleißenburg thronte. Deser war einst in Dresden mit dem gleichaltrigen Winckelmann nahe befreundet gewesen und nicht ohne Einfluß auf dessen Kunstanschauungen geblieben; die Anhänglichkeit und leidenschaftliche Verehrung hatte durch die Leistungen, welche der römische Aufenthalt in Winckelmann gezeitigt, nur gesteigert werden können. Die Pietät des Lehrers gegen den großen Mann ging auf die Schüler, unter ihnen Goethe, über; mit Andacht nahmen sie seine Schriften in die Hände und studirten sie fleißig, ebenso durch den reichen Inhalt und die Tiefe der Anschauungen gefesselt, wie durch die eigenthümlich volle und hohe Persönlichkeit angezogen. „Bei allen Bemühungen, welche sich auf Kunst und Alterthum bezogen — so erzählt Goethe selber — hatte jeder stets Winckelmann vor Augen, dessen Tüchtigkeit im Vaterlande mit Enthusiasmus anerkannt wurde.“ Alle freuten sich, den Gefeierten bald mit leiblichen Augen anschauen zu dürfen, da fiel „wie ein Donnerschlag bei klarem Himmel“ die Nachricht zwischen sie nieder, auf heimischem Boden sei durch feigen Mord dem kaum Fünfzigjährigen ein frühes Grab bereitet. „Dieser ungeheure Vorfall that eine ungeheure Wirkung; es war ein allgemeines Jammern und Wehklagen, und sein frühzeitiger Tod schärfte die Aufmerksamkeit auf den Werth seines Lebens.“ Winckelmann hat in der That auf Goethe dessen ganzes Leben hindurch tiefen Einfluß ausgeübt, ihre Naturen sind in gar manchen Punkten einander verwandt. Winckelmann verband mit der in Rom ihm zuströmenden Fülle der künstlerischen Anschauung die glücklichste Naturanlage, welche ihn in den Stand setzte, die an ihn herantretende Schönheit rein in sich aufzunehmen und in sich neu zu beleben, so daß sie sein ganzes Wesen durchdrang und all sein Dichten und Trachten erfüllte. Dazu kam die wunderbare Gewalt seiner Rede, welche der Fülle und Macht des Stoffes ein treuer Spiegel wird, welche die klar erfaßten Gedanken, die in seltener Lebendigkeit ihm vorschwebenden Anschauungen stets mit dem ange-

messensten, wahrhaft schwungvollen Ausdruck zu umkleiden weiß. Nirgend treten diese Eigenschaften in höherer Vollendung uns entgegen, als in seiner Geschichte der Kunst. Wie sollten sie nicht mächtig auf Goethe gewirkt haben, der ja auch von Jugend eine ungewöhnliche Begabung für die bildende Kunst besaß, in dessen Poesie und Prosa wir die plastische Gestaltungskraft vor allem zu bewundern gewohnt sind? Den Beweis giebt uns Goethes römischer Aufenthalt. Da steht er inmitten der Wunderwerke, an denen einst Winckelmann sich gebildet hatte, nun auch selber eifrig bemüht zu schauen, in sich aufzunehmen, zu erkennen. Längst sind Desers Lehren und der Einfluß seiner zur Reflexion und Allegorie übermäßig hinneigenden künstlerischen Richtung überwunden, aber immer ist ihm Winckelmann der treue und bewährte Führer, von dem er mit der höchsten Anerkennung, mit der größten Verehrung spricht. Freilich verhehlt er sich nicht das Unvollkommene der Kunstgeschichte; „wie viel that Winckelmann nicht und wie viel ließ er uns zu wünschen übrig. Mit den Materialien, die er sich zueignete, hatte er so geschwind gebaut, um unter Dach zu kommen. Lebte er noch, und er könnte noch frisch und gesund sein, so wäre er der Erste, der uns eine Umarbeitung seines Werks gäbe.“ Gewiß; waren doch der Kunstgeschichte die Anmerkungen dazu, diesen die neue kürzere Bearbeitung in italienischer Sprache auf dem Fuße gefolgt, war doch die verhängnißvolle Reise nach Deutschland vorzugsweise unternommen, um wegen einer neuen Ausgabe der Kunstgeschichte Unterhandlungen anzuknüpfen. Goethe bedauert es, daß das Einzelne im ungewissen Dunkel liege, den Begriff aber findet er richtig und herrlich aufgestellt, die Epochen wohl gesondert, den historischen Verlauf in seiner Gesamtheit richtig gezeichnet. Und wo es dann fehlt, da hat er einen treuen Führer an Heinrich Meyer, dem Schüler von Winckelmanns Freund Füßly, dem nicht genialen aber treu fleißigen Forscher auf Winckelmanns Pfaden, der wohl verstand Einzelnes nachzutragen und zu berichtigen, im Allgemeinen aber sich ganz innerhalb der von Winckelmann gesteckten Schranken bewegte. Der Verkehr der beiden Männer überdauerte die Zeit des italienischen Zusammenlebens und ward zum eifrigsten Zusammenwirken, seitdem Meyer in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts seinen festen Wohnsitz in Weimar aufgeschlagen hatte. Da begann die Thätigkeit der weimarischen Kunstfreunde, die in der theoretischen Begründung und praktischen Durchführung winckelmannscher Lehren ihre eigentliche Aufgabe fanden. Aus ihrem Kreise gingen die Propyläen hervor, denen außer Goethe und Meyer auch Schiller und Wilhelm von Humboldt ihre Theilnahme widmeten. Es war freilich nicht die erfreulichste Consequenz der winckelmannschen Grundsätze, welche hier gezogen ward. Seine Lehre von der abstracten Schönheit, dem reinen Wasser ohne Geschmack vergleichbar, als einem der Natur fremden Ideal fand hier die eifrigste Verbreitung. Lebhaft widersetzte man sich der schon auftauchenden Regerei, welche das Charak-

teristische, den Ausdruck als höchstes Princip der Kunst an die Stelle der Schönheit setzte, den Inhalt gegenüber der einseitigen Betonung der Form hervorhob. Jenes Ideal war am reinsten in der alten Kunst zum Ausdruck gekommen, also fand man in ihr die alleinige Lehrmeisterin und Gesetzgeberin auch der neueren Kunst, ohne zu beachten, wie die griechische Kunst an der gewissenhaftesten Naturbeobachtung groß geworden und erstarkt war, und ohne alle Rücksicht auf die im Laufe der Zeiten so ganz und gar geänderte Anschauungsweise. Endlich wirkte die Alleinberechtigung der alten Kunst auch dadurch verhängnißvoll, daß aus den zufällig so zahlreich uns erhaltenen Reliefs allgemeine Regeln gezogen wurden, welche man ohne Weiteres auf die Malerei übertrug, da es für diese — ebenso zufällig — an alten Mustern fehlte. Herders Bemühungen waren also vergeblich gewesen, und hatte man früher die Sculptur malerisch behandelt, so trat jetzt das entgegengesetzte Extrem ein. Nicht zufrieden mit der Darlegung der angedeuteten Principien, suchte man dann auch dieselben durch Preisaufgaben und Kunstausstellungen praktisch zu beleben; wer erinnerte sich nicht jener akademischen Gemälde, welche ebenso correct in den Linien sind als kalt und leblos in Ausdruck und Empfindung? bei denen man sich unwillkürlich fragt, warum der Maler nicht wenigstens ein Relief geschaffen, da er auf alle seiner Kunst eigenthümlichen Vorzüge geüffentlich verzichtete. — Je weniger diese Art Winckelmanns Ansichten zu befolgen und auszubilden unsere Billigung finden kann, desto inniger dürfen wir jenes schöne Zeugniß warmer und verständnißvoller Pietät anerkennen, welches Goethe und Meyer im Vereine mit Friedr. Aug. Wolf in ihrer Schilderung Winckelmanns und seines Jahrhunderts niederlegten; namentlich was Goethe hier über Winckelmanns Charakter, Eigenthümlichkeiten, Bedeutung bemerkt, sind goldne Worte, ebenso würdig dessen, der sie spricht, wie dessen, dem sie gelten.

Es ist wohl eine bedeutsame Thatsache, daß drei der Männer, welchen unsre deutsche Literatur ihre Neugründung und ihre schönsten Erzeugnisse verdankt, so eng mit Winckelmann und seinen Werken verbunden dastehen. Der gewaltige Einfluß Winckelmanns und ganz besonders seiner Kunstgeschichte auf die ganze geistige Bewegung der damaligen Zeit, wie sie sich namentlich in der gährenden deutschen Literatur aussprach, wird heutzutage leicht übersehen oder gering angeschlagen. Und doch erkennen wir die Größe und Bedeutung eines Mannes nicht allein an seinen unmittelbaren Schöpfungen, sondern ebenso sehr, oft noch deutlicher an dem Anstoß, den er Andern gegeben, an den anhaltenden und kräftigen Schwingungen, welche diesem Anstoß folgen. Wir haben aus Herders Worten gesehen, daß man nicht unempfindlich war gegen die Bereicherung, welche die deutsche Muttersprache in ihrem Wortschatze sowohl wie besonders in der Ausdrucksfähigkeit für hohe, mit Inhalt gesättigte Gedanken und für schwungvolle, fast sehergleiche Anschauungen durch

Winckelmanns Schriften empfing. Aber höher ist noch die Anregung anzuschlagen, welche die ästhetische Betrachtung der Kunst mittelbar und unmittelbar durch den auch hierin mit Lessing vereinten Winckelmann erhielt. Das war die Saite, welche ganz besonders in Deutschlands Forschern nachtönte, welche in allen den fruchtbaren Untersuchungen, Debatten, Speculationen wiederklang, in denen ein nicht geringer Theil der literarischen Wiedergeburt Deutschlands sich vollzog. Wir denken jetzt wohl anders über das Verhältniß des Ideals zur Natur; uns scheint auch der zu Anfang des Jahrhunderts so lebhaft erörterte Gegensatz zwischen Schönheit und Ausdruck weder an sich so unlösbar, noch auch die ausschließliche Anwendung eines dieser beiden Principien auf die griechische Kunst den historisch erkennbaren Thatsachen zu entsprechen. Wir glauben ferner die verschiedenen Geseze nicht bloß der bildenden und der dichtenden Kunst, sondern auch der einzelnen bildenden Künste klarer zu erkennen; aber nie dürfen wir vergessen, auf wessen Schultern wir stehen, und immer wird dann Winckelmanns Name unter denen genannt werden, welchen das Verdienst der ersten Anregung gebührt.

Neben der hohen Formvollendung und der ästhetischen Grundlage kommt aber bei Winckelmanns Kunstgeschichte ein andres, vielleicht noch wichtigeres Moment in Betracht. Man denke nur, wie es damals noch meistentheils im Gebiete historischer und antiquarischer Forschung aussah. Bei wie Wenigen zeigte sich auch nur eine Ahnung davon, daß Geschichtsforschung etwas Anderes sei als das fleißige Zusammentragen der uns überlieferten Notizen. Es war eine dürre Citatengelehrsamkeit, die über all dem Kleinen und Vereinzelten nur selten den Blick zu dem großen Zusammenhang des Ganzen zu erheben vermochte, welche aus eben diesem Grunde die Kritik nur unsicher und unmethodisch zu handhaben verstand, welche sich ängstlich auf die so vielfach abgerissenen Zeugnisse der alten Schriftsteller beschränkte und, da sie von der in sich zusammenhangenden und aus einem Kerne heraus nach den verschiedensten Richtungen wirksamen Schöpferkraft des menschlichen Geistes keine Ahnung hatte, auch jedes noch so kleine Gebiet der Forschung als ein vollständig für sich bestehendes betrachtete. Daß vollends die Geschichtsforschung nicht bloß ein äußeres Aneinanderreihen der Thatsachen, sondern ein Erkennen und eine Darstellung der organischen Entwicklung aus dem innern Wesen heraus bezwecke, das war eine von Wenigen erkannte Wahrheit; noch war auf keinem Gebiete historischer oder philologischer Forschung der Versuch gemacht, ein etwas umfangreicheres Ganze von solchem Gesichtspunkte aus zu betrachten und zu behandeln. Das Werk, welches zuerst mit vollem Bewußtsein diese Aufgabe zu lösen strebte, welchem daher ein Ehrenplatz an der Spitze moderner Geschichtsschreibung gebührt, ist Winckelmanns Geschichte der Kunst. Klar und deutlich spricht es die Vorrede aus. „Die Geschichte der Kunst des Alterthums,

welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben, sondern ich nehme das Wort Geschichte in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Dieses habe ich in dem ersten Theile, in der Abhandlung von der Kunst der alten Völker, auszuführen gesucht. Der zweite Theil enthält die Geschichte der Kunst im engeren Verstande, das ist in Absicht der äußeren Umstände. . . . Das Wesen der Kunst aber ist in diesem sowohl als in jenem Theile der vornehmste Endzweck.“ Es versteht sich, daß Winckelmann, um dieses Ziel zu erreichen, sich nicht mit einer Musterung und kritischen Behandlung der so fragmentarisch aus dem Alterthum auf uns gekommenen Nachrichten von der Kunst und den Künstlern begnügte, sondern daß er vor allem die Kunstwerke selber, die ja nicht allein Quelle, sondern auch Gegenstand der Forschung sind, herbeizog und befragte. Welche Antwort sie dem berufenen Frager gaben, das weiß ein jeder, der einmal die begeisterte Beschreibung des belvederischen Apollon oder den Hymnus auf den Heraklestorso im Vatican gelesen hat. Indessen auch diese Mittel der Erkenntniß genügten ihm nicht, da er wohl einsah, daß in der Kunst sich nur eine Seite desselben schöpferischen Geistes offenbart, welcher den Glauben und die religiösen Anschauungen, die Staatseinrichtungen und die Sitte des täglichen Lebens, die Dichtung und das Denken desselben Volkes hervorbringt und bedingt, daß also aus der genaueren Erforschung aller dieser Zweige auch in die Erkenntniß der Kunst neues Licht strömen muß. Andererseits konnte er sich nicht verhehlen, daß der menschliche Geist diese Thätigkeit nicht ausübt, ohne auch seinerseits auf das Stärkste in Abhängigkeit von äußeren Einflüssen zu stehen; die Menschen machen nicht blos die Geschichte, sondern jeder Einzelne wird auch wieder durch das Geschehene und durch die Umgebung, kurz durch alle die Bedingungen und Voraussetzungen seiner Existenz in seinem Handeln bestimmt. So zog also Winckelmann die Art des Klimas und die Natur des Landes, die Körperbildung der einzelnen Völker und ihre Trachten, die politischen Verhältnisse, unter denen die Kunst geübt ward und die Stellung der Künstler zu Staat und Publikum, endlich auch die Verschiedenheit des Materials und der technischen Behandlung in den Kreis seiner Betrachtung. Es ist wahrhaft staunenswerth, mit welchem Scharfblick er kein Moment übersah, aus dem die Betrachtung der Kunst Gewinn ziehen konnte, wenn ihm auch bei der Durchführung natürlich manche Thatsache verborgen blieb oder in ihrer Bedeutung entging. Dazu aber, daß er die Aufgabe so groß und richtig erfaßt hatte, kam noch der geniale Seherblick, mit dem er aus der chaotischen Masse des Stoffes die Unterschiede herausfand, die Zeiten und Stile sonderte und, da ihm jede Einzelheit das Bild des Ganzen vervollständigte, die klare Einsicht des Ganzen aber jedes Einzelne in ein helleres

Licht setzte, auch da richtig erkannte oder errieth, wo in dem ihm vorliegenden Material kaum ein schwacher Anhalt zur Divination gegeben war. Denn vergessen wir nur nicht, Griechenland mit seinen Schätzen war noch nicht wieder geöffnet; was Winckelmann von Kunstwerken kannte, gehörte fast ausnahmslos der Zeit der sinkenden Kunst oder gar des gänzlichen Verfalls an, während er die ältere Zeit und die höchste Kunstblüthe nur in dem trüben Spiegel späterer Copien erblicken konnte. Und doch zeichnet er mit dem sicheren Griffel des Meisters die großen Epochen des Wachsthums, der Blüthe und des Verfalls, des harten, des großen, des schönen und des sinkenden Stils, so anschaulich und so wahrheitsgetreu, daß wir hieran vielleicht am schlagendsten den echten Propheten der Kunst in ihm erkennen.

Auch die eben geschilderten Eigenschaften, durch welche Winckelmanns Geschichte der Kunst für die Geschichtsforschung wie für die Alterthumswissenschaft epochemachend geworden ist, wurden rasch in ihrer Bedeutung erkannt. Herder stellte sofort die gleiche Forderung an eine Geschichte der griechischen Dichtkunst und Weisheit, „welche mit der Kunstgeschichte einen großen Weg zusammen thun könne“. Aber wie lange dauerte es, ehe auf den übrigen Gebieten Aehnliches auch nur versucht ward! Lebhafter war die Mitarbeit auf dem nunmehr vorbereiteten Felde der Kunstgeschichte selber. Heyne verschaffte dieser das Bürgerrecht in den Hörsälen der Universitäten und machte dadurch eine allgemeinere Betheiligung möglich; was er durch eigne Arbeit gerade auf diesem Gebiete förderte, das war gewiß dankenswerth, aber es verschwand neben den Leistungen des Vorgängers, dessen hohe Begeisterung und Intuitionsgabe seine fühle Natur, die jeglicher eigenen Anschauung entbehrte, nicht zu fassen und zu schätzen vermochte. Von anderer Seite machte Hirt Opposition gegen Winckelmann. Er war es, der, wie ich vorhin andeutete, in der Kunst den Ausdruck anstatt der Schönheit als das Maßgebende betonte und diese nicht minder einseitige Auffassung durchzuführen suchte, mit einer unverächtlichen eigenen Kenntniß der Kunstwerke, die aber nicht durch eine entsprechende selbständige Durchforschung der übrigen Hilfsmittel, namentlich der von den alten Schriftstellern überlieferten Nachrichten, geläutert ward. Besterer Mangel trifft auch Heinr. Meyer, der überhaupt nicht anders als in Einzelheiten über Winckelmann hinauszublicken vermochte — und das in einer Zeit, da schon die ganze Grundlage unsrer Erkenntniß von der alten, namentlich von der griechischen Kunst eine durchaus andere geworden war.

In Rom war bald nach Winckelmanns Tode - und zum Theil infolge der von ihm ausgehenden Anregungen durch Sammlung der zerstreuten Kunstschatze und durch erfolgreiche neue Ausgrabungen ein überaus reiches und bequem übersehbares Material zusammengebracht in dem neugegründeten vaticanischen Museum, durch dessen feinsinnige Erklärung sich Ennio Quirino Visconti

wenigstens mittelbar ein großes Verdienst auch um die Kunstgeschichte erwarb. In ähnlicher Weise war dort Georg Zoega thätig, den Inhalt andrer Sammlungen für die Wissenschaft nutzbar zu machen. Zu Anfang unsres Jahrhunderts sah dann das kaiserliche Museum zu Paris, aus der Kriegsbeute namentlich Italiens gebildet, alles was von bedeutenden Kunstwerken erreichbar gewesen, in sich vereinigt und bot in ziemlicher Vollständigkeit das Material dar, welches damals den Stoff der Kunstgeschichte bildete. Da nun hier die Blüthezeit der griechischen Kunst nur in späten römischen Copien, die spätgriechische und römische Kunst aber in Originalen vertreten war, so konnte sich bei Visconti und bei dem unter seinem Einfluß stehenden Thiersch jene Ansicht festsetzen, daß die Kunst, nachdem sie mit Pheidias die Höhe erklimmen, von da an lange Zeit gleichsam auf einer Hochebene in gleichmäßigem Schritte hingewandelt sei, bis sie unter Hadrian in raschem Falle wieder herabsank. Es ist uns heute kaum begreiflich, wie eine allem Wesen der Geschichte so durchaus widersprechende Ansicht überhaupt Wurzel fassen konnte. Man denke sich, sechs Jahrhunderte soll die Kunst auf immer gleicher Höhe bleiben, während Religion und Literatur in vollständiger Umgestaltung sich befinden, während Staat und Nation den größten Wechsel durchmachen! Dort das perikleische Athen, der feste Gottesglaube des Aischylos, die klare und gemessene Schönheit der sophokleischen Poesie, der feine Kunstsinne des hellenischen Volkes; hier die römische Weltherrschaft und die Modelaune des augenblicklichen Gewalthabers, das zerbröckelnde Heidenthum, in der Literatur ein Treibhaus statt eines blumenprangenden Gartens, ringsum nur Prunk- und Prahlucht; dazwischen alle die Stufen, welche von dort hierher geführt hatten. Ja freilich wenn das möglich war, daß die Kunst von alledem nicht berührt ward, da war Winckelmanns Glaube an die Gemeinsamkeit und den festen Zusammenhang aller Culturentwicklung gar thöricht, da konnte und mußte sich ja die Kunstgeschichte auf den Isolirschmel stellen und alle Berührung mit der übrigen Geschichtsforschung sorgfältig vermeiden.

Wenige Jahre vor seinem Tode ward Visconti auf Veranlassung des englischen Parlaments nach London gerufen, um sein Urtheil über die Marmorwerke abzugeben, welche der frühere englische Gesandte an der Pforte, Lord Elgin, aus Athen mitgebracht und dem Staate zum Verkauf angeboten hatte. Visconti fand in den Parthenonsculpturen nur eine Bestätigung seiner Ansicht, er erkannte in ihnen denselben Stil wie im Laokoon, im Torso vom Belvedere, im borghesischen Jechter. Winckelmann hatte den „schönen“ Stil erst mit Praxiteles beginnen lassen, hier zeigte sich ja, daß er auch schon dem Pheidias eigen war — also ein neuer Beweis für das Axiom von der gleichen Höhe der Kunst in jenen Epochen! Erscheint uns ein solches Urtheil bei einem so gründlichen Kenner wie Visconti schwer begreiflich, so dürfen wir doch nicht ungerecht gegen ihn sein. Wer zum ersten Male ein fremdes Land betritt,

Grenzboten I. 1865.

dem drängt sich zunächst das Uebereinstimmende in der Gesichts- und Körperbildung der Bewohner auf, ehe er die individuellen Besonderheiten klar zu erfassen vermag; wer zuerst eine Landschaft unsres deutschen Vaterlandes besucht, in welcher ein ihm fremdartiger Dialekt herrscht, der glaubt anfangs, es sei kein Unterschied zwischen den Organen, der Aussprache, den Ausdrucksweisen der Einzelnen erkennbar, bis fortgesetzte und genauere Bekanntschaft ihn eines Besseren belehrt. So erging es auch Visconti, und es ist das um so erklärlicher, da seine Meinung sich auf die Ueberzeugung eines langen, ganz der Kunst gewidmeten Lebens stützte. Thiersch, der damals noch jugendlich war, hat in späteren Jahren, je genauer er die neuen Entdeckungen studirte und je rascher diese sich mehrten, desto bestimmter den früheren Ansichten entsagt und sich zur Anerkennung einer wahrhaften und ununterbrochenen Entwicklung belehrt.

In ungeahnter Fülle entstiegen dem griechischen Boden die treu behüteten Schätze, auch ohne daß Windelmanns später von L. Roß und der preussischen Regierung wieder aufgenommener Plan, in der nur mit Flußschlamm überdeckten Ebene von Olympia Ausgrabungen anzustellen, bis zum heutigen Tage eine Wahrheit geworden wäre. Am geringsten ist natürlich die Ausbeute der neueren Entdeckungen auf dem Felde der Malerei, deren Erzeugnisse ja die vergänglichsten sind. In Griechenland selbst ist kein antikes Gemälde zum Vorschein gekommen. Pompeji hat zwar noch reiche Schätze an Wandgemälden geliefert, aber sie alle sind doch bloße Decorationsarbeiten einer späten Zeit, welche nur in seltenen Fällen einen directen Rückschluß auf die kunstmäßige Malerei früherer Zeiten gestatten. Andererseits hat sich durch die umfangreichen Funde namentlich in Etrurien und Unteritalien die Menge der bemalten Vasen sehr beträchtlich vermehrt. Windelmann hatte zuerst der früher herrschenden Ansicht von dem etruskischen Ursprung solcher Thongefäße widersprochen und sie als griechisch erkannt; neuere Untersuchungen haben dies Resultat nur bestätigt und weiter festgestellt, daß dieselben größtentheils in Griechenland, namentlich in Attika, gefertigt und auf dem Wege des Handels nach allen Weltgegenden verbreitet worden sind. Dieselben begleiten nun allerdings einen großen Theil der griechischen Kunstentwicklung, aber nur als Erzeugnisse des Handwerkes, wo neben vielen trefflichen Gefäßen eine Masse unbedeutender Waare sich erhalten hat. Theils wegen der Mannigfaltigkeit der auf ihnen dargestellten, vorwiegend mythologischen Gegenstände, theils als Zeugniß für die allgemeine Verbreitung des Kunstsinnes bei den Griechen sind uns die Vasen unschätzbar, aber um die alte Malerei daraus kennen zu lernen genügen sie so wenig, wie heutzutage Bilderbogen oder die Schildereien unsrer Kaffeetassen und Pfeifenköpfe uns einen Ueberblick über die Entwicklung unsrer Malerei gewähren können. Wir würden also fast vollständig auf die Nachrichten der alten Schriftsteller von der Malerei und von einzelnen Gemälden der berühmten Meister angewiesen sein, wenn nicht

hier das neubelebte Studium der neueren Malerei durch Ermittlung der allgemeinen Gesetze der Kunst und der besonderen Regeln für jeden einzelnen Zweig der Technik einen weiteren Anhalt böte. So ist z. B. der namentlich von Petronne und Raoul-Rochette so lebhaft geführte Streit nach der Verbreitung der Wand- und der Tafelmalerei bei den Alten bei der Beschaffenheit der Nachrichten kaum anders zu lösen, als indem wir die erhaltenen Beschreibungen und namentlich die daraus ersichtliche Compositionsweise mit modernen Fresco- und Oelbildern vergleichen; wobei sich dann ergibt, daß die in den Farben so einfachen, in der Menge der Figuren so mächtigen, in der Composition so streng gegliederten Bilder des Polygnotos in Delphi kaum anders als in enger Verbindung mit der Architektur, d. h. als Wandmalereien sich auffassen lassen. Es liegt auf der Hand, daß eine farbige Wand, welche also der Theil eines Bauwerkes ist, viel ruhiger in der Farbe behandelt und viel strenger in der Composition aufgebaut sein muß, als ein isolirtes Staffeileigemälde, welches die speciell malerischen, auf der Farbe und Perspective, auf Schatten und Licht beruhenden Wirkungen in den Vordergrund stellen wird. Daß übrigens den Alten alle Künste auch dieser Illusionsmalerei bekannt waren, das zeigten theils deutliche Zeugnisse, theils die wenigen erhaltenen Reste antiker Tafelmalerei; grundfalsch ist also die Ansicht derer, die in der alten Malerei durchweg nichts Anderes als eine Art farbigen Reliefs erblicken zu dürfen glauben.

Weit ergiebiger als für die Malerei waren zahlreiche Reisen und Entdeckungen für die beiden Schwesterkünste, die Architektur und Sculptur. Im Anfange unsres Jahrhunderts haben Reisende aller Nationen Griechenland hinsichtlich seiner Kunstreste geradezu wiederentdeckt, und jeder einzelne Fund verbreitete unerwartetes Licht über viele und bis dahin dunkle Gebiete; ähnlich wie Winckelmanns Untersuchung der Tempel von Pästum den ersten Blick in die Verschiedenheit der griechischen Architektur von der römischen hatte werfen lassen. Dodwell und Gell lenkten ihre Aufmerksamkeit auf die polygonen, sogenannten cyclopischen Mauern der alten Burgen und Städte; sie entdeckten die Thesaurien, die Schatzhäuser und Grabmäler der ältesten griechischen Fürstengeschlechter, deren architektonische Construction, ohne Säulen wie ohne Bogen, den späteren hellenischen und italischen Baustilen so ganz fremdartig gegenübersteht. Indem man diese Bauweise über das ganze Gebiet, welches einst die griechisch-italischen Völkerschaften inne hatten, und nur hier verbreitet fand, vermochte man darin eine diesen Stämmen von Alters her gemeinsame und eigenthümliche Entwicklungsstufe der Baukunst zu erkennen. — Dann folgte die Auffindung der Giebelgruppen des Athenatempels auf Aigina, welche fast gleichzeitig mit der Aufstellung der elginischen Sculpturen im britischen Museum, nach München in die Glyptothek gelangten. Also war es kein vereinzelter Statuenschmuck, den die Giebelfelder des Parthenons getragen, auch andere Tempel hatten einst in

ähnlicher Schönheit gegläntzt! Die Anwendung dieses Fundes auf die längst bekannte Niobegruppe, die Vertheilung der letzteren Statuen in dem festen Rahmen eines Giebelfeldes war die nächste Folge; eingehende Untersuchungen über verloren gegangene Giebelgruppen, von denen nur eine schwache Kunde zu uns gelangt ist, schlossen sich an und fanden in jenen erhaltenen Beispielen ein sicheres Fundament. — Andere Funde an dem Tempel von Nigina sowie die Entdeckung eines großen Frieses im Apollotempel von Bassai unweit Phigaleia, dessen Platz im Innern des Tempels über den Säulen noch erkennbar war, erwiesen unwiderleglich, wenn auch nicht ohne Widerspruch, die vielfach angezeigte Nachricht, daß die größeren unter den alten Tempeln hypäthral waren, d. h. ihr Licht durch eine Oeffnung im Dache erhielten. Die Richtigkeit dieser Ansicht ward fernerhin durch die genauere Untersuchung bestätigt, welche nach jenen Funden im griechischen Mutterlande den zahlreichen Tempelresten Siciliens zu Theil ward; die hier üblichen langen und schmalen, durch abgeschlossene Vorräume und tiefe Säulenhallen noch mehr verdunkelten Tempelzellen würden ohne jenes Auskunftsmittel vollständig finster gewesen sein. — Noch etwas Anderes aber lehrten uns die Tempel Siciliens und der von Nigina. Das unedlere, poröse und nicht schön gefärbte Material, aus welchem dieselben errichtet sind, hatte einen Ueberzug von Stucco, dieser wiederum wegen seines harten Weiß eine farbige Bemalung hervorgerufen. Ein einfacher Ton bedeckte Säulen, Wände und andere Flächen, künstlichere Malereien die Gesimse und sonstigen Verbindungsglieder, wie wir das von den pompejanischen Gebäuden ja schon länger kannten. Die Frage lag nahe, bis zu welchem Umfange überhaupt in der alten Architektur zu verschiedenen Zeiten Farbe angewandt worden sei. Unser Sinn hat sich an das spröde Weiß und Gold in der Ausschmückung unsrer Prachtsäle und an die nüchterne Kalttünche unsrer Gotteshäuser so gewöhnt, daß eine lebhaftere Färbung dem Ernst und der Würde des Baues nicht recht entsprechend scheint. Und doch hat eine genauere Untersuchung gezeigt, daß nicht bloß in den mit Stucco überzogenen, sondern auch in den aus Marmor errichteten Gebäuden in der That unverkennbare Spuren von Bemalung sich erhalten haben. Bei diesen letzteren ist dieselbe jedoch auf diejenigen Theile der Architektur beschränkt, welche von minder einfachem Wesen und minder klarer Form einer Erklärung ihrer Bedeutung zu bedürfen schienen; während andere Theile, wie die aufstrebende und tragende Säule, das darauf lastende Gebälk, die verschließende Wand ihr einfacheres Wesen auch ohne eine solche Erklärung aussprechen. Das ist aber überhaupt einer der bedeutendsten Fortschritte, den die Erkenntniß griechischer Kunst seit Winckelmann gemacht hat, die Einsicht, daß Inhalt und Form eins sein und einander decken sollen, daß „des Körpers Form auch seines Wesens Spiegel“ ist. Diese Einsicht ist zunächst auf dem Felde der Architektur gewonnen. Der hellenische Tempel wurzelt

in bestimmten Anschauungen und Gebräuchen des Cultus, aus diesen herauswächst sein Grundplan, der in der Tempelcella einen abgeschlossenen Raum als Wohnung der Gottheit und einen geöffneten Raum zur Vermittlung des Allerheiligsten mit der Außenwelt in den Säulenhallen erheischt. Vom Boden empor aber wächst ein System von tragenden und getragenen, schwebenden und deckenden Gliedern, alle nicht bloß ihrem Einzelzweck entsprechend, sondern auf das Innigste auf einander berechnet und untereinander verbunden durch eine Anzahl feinerer Glieder, die bald eine engere Verknüpfung, bald einen Conflict zwischen zwei entgegengesetzten Functionen zum Ausdruck bringen; wie z. B. das Kapitell der Säule den Widerstreit des mit seinen senkrechten Kanälen aufwärts strebenden Säulenstammes und des darauf Lastenden, zur Aufnahme der Decke wie des Daches dienenden Gebälkes darstellt. Diese Bedeutung der so wichtigen Zwischenglieder anschaulicher zu machen hilft das Ornament, welches sich besonders gern farbiger Zeichnung bedient, um an eine bezeichnende Analogie der allen bekannten Natur zu erinnern. So weisen die Kannelüren der Säule auf die Rippen eines aufschießenden Stengels, jenes unter dem irreleitenden Namen des Eierstabes bekannte Ornament auf die durch einen Druck von oben umgebogenen aber doch noch elastisch widerstrebenden Blätter hin; ein bald eckig, bald rund gewundenes Muster (wie in den Verzierungen *à la grecque*) auf ein Riemen- oder Bandgeflecht, welches bald zu festem Umschnüren gebraucht, bald schwebend in der Höhe über dem freien Raum ausgespannt werden kann. Es ist nicht zu viel behauptet, wenn wir sagen, daß der Einblick in den Organismus des hellenischen Tempels uns verschlossen war, ehe die „Tektonik der Hellenen“ erschien. Dasselbe Kunstgefühl aber, welches hier die Form nur als den congruenten Ausdruck des Wesens gestaltete, durchdringt auch alle andern Zweige der Kunst. —

In der Sculptur ist wiederum die Bereicherung des Stoffes ebenso unendlich als die Fülle der daraus für die Wissenschaft neu erwachsenden Aufgaben. Auf die Statuen vom Parthenon und von Nigina, wie auf die Reliefs von Bassai ward schon hingewiesen, auch die sicilischen Tempel lieferten bedeutende Ausbeute; aus der reichen Masse der übrigen Werke möge nur eines der schönsten, die Aphrodite von Melos, und zwei der neusten Funde Erwähnung finden, die Entdeckung der für die älteste wie für die spätere Zeit gleich wichtigen Sculpturen Sykiens durch den Kohlenhändler Ch. Fellows, und die Ausgrabung des Maussolleions in Halikarnasos. Dieselbe Frage nach der Polychromie, welche wir oben bei der Architektur erwähnten, ist durch die neuen Entdeckungen auch für die Sculptur besonders nahe gelegt. Es treten nämlich an manchen jener Marmorwerke unzweifelhafte Reste von Malerei hervor, ja in einigen der selinuntischen Reliefs finden wir gar die nackten Körpertheile aus Marmor, den Rest aus bunt bemaltem Kalktuff gebildet. Dies kann nicht auf-

fallen, wenn wir bedenken, daß die berühmtesten Götterbilder des Alterthums aus Elfenbein und theilweise emailirtem Golde zusammengesetzt waren und daß Praxiteles unter seinen Marmorstatuen diejenigen besonders hoch schätzte, bei denen er sich der Hilfe des berühmten Malers Nicias bedient hatte. In der That besitzen wir — auch abgesehen von den ganz gefärbten Figuren aus gebranntem Thon — noch Marmorstatuen genug, welche eine mehr oder minder vollständige Bemalung aufzuweisen haben. Die in Pompeji ausgegrabenen Standbilder zeigen fast durchgängig gefärbte Haare, Augen und Lippen, sowie auch die Säume der Gewänder durch einen farbigen Streifen hervorgehoben zu werden pflegen; an einer kürzlich in der Nähe Roms entdeckten Kolossalstatue des Augustus ist sein Mantel ganz und gar purpurn, die Reliefs an seinem Harnisch in mehreren Farben ausgemalt. Da das Factum der Bemalung somit feststeht, so ist nunmehr die Untersuchung ihrer Grenzen unabweisbar geworden, für welche vor allem eine möglichst genaue Feststellung des noch nachweislichen Thatbestandes erforderlich ist.

Auch außerhalb des griechischen Bodens ist in unserm Jahrhundert der Entdeckungen das Material emsig vermehrt. Aegypten ist seit der Expedition Bonapartes zu wiederholten Malen neu erforscht; in den letzten Jahrzehnden sind im Wettstreit der Engländer und Franzosen die Paläste der assyrischen Hauptstädte wieder ans Tageslicht gezogen. Da ist denn natürlich auch die Frage nach den Anfängen der griechischen Kunst wiederum in den Vordergrund getreten. Bekanntlich hat Winckelmann die Herleitung der griechischen Kunst aus Aegypten geläugnet; „es wäre — sagt er — für diejenigen, welche alles aus den Morgenländern herführen, mehr Wahrscheinlichkeit auf Seiten der Phönicië, mit welchen die Griechen sehr zeitig Verkehr hatten.“ Auch hier scheint Winckelmann das Richtige gesehen zu haben. Einen umfassenden Einfluß der ägyptischen Kunst auf die griechische können wir mit ziemlicher Sicherheit in Abrede stellen; nicht so vollständig lassen sich dagegen die Zusammenhänge der ältesten griechischen Kunst mit dem asiatischen Orient abweisen, mit jener eigenthümlich erstarrten Kunst, die uns in Assyrien entgegentritt und, wie im Mittelalter die romanische Sculptur, mit ihrem leblosen Schematismus nur das Ende einer langen Kunstentwicklung zu bezeichnen scheint. Hier bedarf es noch einer eindringenden Untersuchung der assyrischen Kunstwerke, wie sie nur erst eben begonnen ist. Auch die Frage nach der Rolle, welche etwa die Phönicië durch selbständige Kunstübung oder als Vermittler fremder Kunst gespielt haben, harret noch ihrer Lösung, wenn auch so viel schon jetzt sich sagen läßt, daß die spätere, für uns mustergiltige Kunst der Griechen ein eigenstes hellenisches Erzeugniß ist und ohne bedeutende fremde Einflüsse sich entwickelt hat.

Bei solchen Forschungen kann die Archäologie natürlich der Beihilfe der philologischen Schwesterdisciplinen nicht entathen. Wie ließen sich wohl die zuletzt

bezeichneten Fragen lösen, ohne die allgemeineren politischen und culturhistorischen Verhältnisse und Verknüpfungen zu berücksichtigen? Ebenso verdanken auch eine ganze Reihe andrer Fragen aus der Kunstgeschichte der lebendigen Thätigkeit innerhalb der verwandten Zweige der Wissenschaft ihre Anregung und zum Theil die Möglichkeit ihrer Lösung. Längst war es anerkannt, daß in der Geschichte Griechenlands die Stammesunterschiede, namentlich der Gegensatz des dorischen und ionischen Stammes, eines der allerwesentlichsten Momente bilden; der Gegensatz tritt nicht allein in der äußeren Geschichte hervor, sondern ebenso in allen Einrichtungen und Gebräuchen. Allmählig entdeckte man ihn auch in der Literatur als nicht minder wirksam: den beweglicheren, feineren, für die Außenwelt und ihre Eindrücke empfänglicheren Sinn der Jonier gegenüber der Abgeschlossenheit, dem Ernst und der Tiefe, aber auch der Härte und Schwerfälligkeit des dorischen Stammes, endlich die Auflösung der Gegensätze bei den am reichsten begabten Attikern. Was sich früher nur vermuten ließ haben die neueren Entdeckungen uns sichtbar vor Augen geführt, daß dieselben Gegensätze auch die Entwicklung der Kunst bedingen. Der plumpen Unbeholfenheit der sicilischen Sculpturen, welche sich neuerdings ebenso in alterthümlichen Werken des dorischen Griechenlands wiedergefunden hat, steht die feine Anmuth und Zierlichkeit altattischer und altionischer Werke, wie des sogenannten Harpyienmonuments von Xanthos, gegenüber. In Agina erreicht der dorische Stil in vollendeter lebensvoller Darstellung des Körpers seine höchste Blüthe, indessen das Gesicht noch in althergebrachter Starrheit verharret; in Athen entwickelt sich theils die feine Behandlung des Gewandes, theils das Schwierigste aber auch Höchste der Kunst, die Darstellung des Inneren durch den Ausdruck des Gesichts. Ja noch in der höchsten Blüthezeit der Kunst ist der Dorier Polykleitos mit seiner Schule vorzugsweise thätig, die Schönheit des jugendlichen Körpers in den mannigfachen Variationen zum Ausdruck zu bringen, während aus der attischen Schule ein Götterideal nach dem andern hervorgeht, eine große gedankenvolle Composition der andern folgt. Nicht ganz so deutlich läßt sich der Gegensatz in der Malerei verfolgen (wo auch die Schulzusammenhänge stärker in einander greifen), obgleich die Alten ihn hier bestimmt erkannten. Die hauptsächlichsten Anregungen scheinen auch hier von Jonien und Attika ausgegangen zu sein, wogegen bei den Doriern die Tendenz auf das Lehrbare, bis zur Einführung des Zeichenunterrichts in die Schulen, vorherrschte. Wie der Gegensatz in der Baukunst zu Tage tritt, bedarf nur einer Andeutung, und gerade hier zeigt sich das Vermittelnde, die Gegensätze Abschleifende des attischen Charakters besonders deutlich in der Ausbildung, welche sowohl der dorische wie der ionische Stil in Athen erhalten hat.

Vielleicht am allernächsten von allen Zweigen der Alterthumswissenschaft ist mit der Archäologie die Mythologie verbunden. Wiederum ist es Winkel-

mann, der diese Verbindung zuerst streng durchführte, da er erkannt hatte, daß nicht Geschichte, am wenigsten römische, sondern die Gestalten und Begebenheiten der griechischen Götter- und Heldensage den Hauptinhalt der alten Kunst bilden. Er hatte auch von der griechischen Religion bessere Vorstellungen als die meisten seiner Zeitgenossen; während diese in schalem Pragmatismus nur entstellte Historie in den Mythen erkannten, hatten für Winckelmann die Götter der homerischen Gesänge ein wahrhaft göttliches Dasein. Doch erst in unsrem Jahrhundert ist die Mythologie zur Religionsgeschichte geworden, und erst so kann sie nicht bloß mit der Kunsterklärung, sondern auch mit der Kunstgeschichte in das richtige Verhältniß treten. So lange die Kunst in schönster Blüthe stand, ist die Schöpfung der Göttergestalten ihre höchste Aufgabe gewesen; in der verschiedenen Art und Weise, wie sie diese Aufgabe zu lösen suchte, spiegelt sich am treuesten ihre Entwicklung. Zunächst gilt es nur noch der äußeren Form Herr zu werden: ein ruhiger Typus mit eng angeschlossenen Armen und kaum getrennten Beinen neben einem bewegteren, weit ausschreitend und die Arme gewaltsam ausgestreckt oder gehoben — diese beiden Gestaltungsweisen genügen für die Menschen sowohl wie für die männlichen Götter allzumal, die nur durch das äußere Beiwerk sich von einander unterscheiden. Trägt die Hand einen Bliß, so ist Zeus gemeint, ein Dreizack bezeichnet Poseidon; der übrige Ausdruck zeigt keine Verschiedenheit, ein stereotypes Lächeln ist überhaupt noch die einzige Weise, wie sich das Innere äußert, wie sich die Freundlichkeit des gnädigen Gottes offenbart. Nicht anders ist es bei den weiblichen Gottheiten; auch hier deuten bloß die Attribute auf die verschiedenen Göttinnen hin, mögen sie steif und vierkantig da sitzen, die Hände auf den Schenkeln, oder vor uns stehen und durch ein leises Heben des Gewandes auch in dieses ein erstes bescheidenes Motiv der Bewegung bringen, wie durch das Lächeln ins Gesicht. Ganz langsam erstarrt so, im Einzelnen verfolgbar, die Fähigkeit, das Aeußere darzustellen. Kaum aber ist diese Schwierigkeit überwunden, da tritt mit voller Gewalt die Aufgabe an die Kunst heran, nicht mehr bloß durch Attribute das Wesen der Gottheit anzudeuten, sondern ihr Inneres in dem Körper und auf dem Antlitz selber wirklich auszudrücken. Und noch empfand die Zeit in gläubigem Sinne die Tiefe der Gottheit. Da schafft Pheidias seinen Zeus für den Tempel von Olympia, wo die Sieger bekränzt werden; zum bedeutsamen Vorbild nimmt er sich die homerischen Verse, wo Vater Zeus der flehenden Thetis für ihren Sohn Ehre und Sieg verheißen hat:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion.

Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts

Von dem unsterblichen Haupt — es erbeben die Höhen des Olympos.

Nie ist gnädige Gewährung und übermächtige Majestät schöner gepaart worden

als in den wenigen Versen. In diesen beiden Eigenschaften liegt das ganze Wesen des Zeus wie im Kerne enthalten; das erkannte Pheidias mit wahrer Genialität, und indem er in der Stirn, in den Brauen und dem Löwenhaar die Majestät, in dem leise geöffneten Munde die Gnade thronen und alles andre Beiwerk des Bildes nur diese Eigenschaften weiter entwickeln ließ, schuf er seinen Hellenen den Zeus, bei dessen Anschauen sie all ihr Leid vergaßen. Diese Fülle des übermenschlichen Gottesbegriffes zum reinen und gesammelten Ausdruck zu bringen, vermochte nur die attische Kunst der besten Zeit. Nach dem peloponnesischen Kriege ist der Glaube ein andrer geworden und damit auch die künstlerische Auffassung der Götter. Der eine Künstler zerlegt unter dem Einflusse der Philosophie das einige Wesen der Gottheit in seine verschiedenen Seiten; neben Groß, den Liebesgott, stellen sich Himeros und Pothos, Sehnsucht und Verlangen, Aphrodite erhält Peitho und Paregoros, die Göttinnen der Ueberredung und des Liebestrostes, zu Begleiterinnen, ja es dienen sogar Doppelbusten, um zwei Seiten eines Wesens zum Ausdruck zu bringen. Der andre Künstler schwelgt in der Darstellung schöner Formen und verlockenden Liebreizes; ihm sind die Götter den Menschen gleich geworden, Aphrodite ist nicht mehr die Herrscherin der Liebe, sondern das schöne, von Liebe beherrschte Weib. So nähern sich die Grenzen der Götter, Helden und Menschen einander, bis sie in der Hofkunst Alexanders des Großen und seiner Nachfolger ganz in einander fließen. Die Götterdarstellungen werden seltener, dafür erhalten die irdischen Gewalthaber den Blic des Zeus als Abzeichen. Die Künstler gehen nicht so sehr darauf aus, das gesammte Wesen, sei es auch in einzelne Seiten zerlegt, hinzustellen, sondern sie begnügen sich mit einer Seite, oft der allindividuellsten; wie wenn Herakles, in dem frühere Zeiten das Ideal des kraftvollen Helden schilderten, zu dem von Liebesnoth gepeinigten Diener der Omphale wird. Endlich zerstört die Allegorie, die Darstellung ganz abstracter Reflexionen, alle Kunst; der Inhalt, und zwar der unkünstlerische, überwuchert und vernichtet die Form. —

Winckelmanns Werk hat uns zu solchen Betrachtungen den Anlaß gegeben. Alle Geschichte der griechischen Kunst wird immer wieder von Winckelmann ausgehen, aber sie darf nicht mehr bei ihm stehen bleiben. Die innere Kräftigung der gesammten Alterthumswissenschaft nicht minder als der gewaltige Zuwachs an Material schaffen stets neue Aufgaben, führen aber auch ihre Lösung näher. Zugleich wird, je mehr der Stoff auch wächst, derselbe dennoch in gleichem Maße zugänglicher. Im Gebiete der Archäologie herrscht ein reges Zusammenwirken vieler Gleichstrebender, zahlreiche Publicationen sorgen für weite Verbreitung des zerstreuten Materials. Die Originale selbst sind in den Museen bequemer vereinigt, Gipsabgüsse überall erreichbar; der Verkehr wird von Tage zu Tage leichter. Seit in Zeitschriften und Einzelarbeiten der Stoff unablässig

durchforscht wird, seit das britische Museum die Gesteine der griechischen Kunstgeschichte in sich schließt, seit auch Athen, Rom und Neapel durch Dampfschiffe und Eisenbahnen bis auf wenige Tagereisen uns nahe gerückt sind, seitdem bedarf es nicht mehr eines Wechsels der Confession, um zur zusammenhängenden Anschauung des Schönen zu gelangen. Findet sich doch jetzt allwinterlich auf dem Capitol eine ganze Schaar älterer und jüngerer Forscher zusammen, um in gemeinsamer Arbeit Winckelmanns Werk durch tiefere Ergründung der einzelnen Aufgaben fortzusetzen. Gar mancher Schritt zum Ziele ist auch gethan diesseits wie jenseits der Alpen, manch trefflicher Baustein zu dem neu zu errichtenden Palast der Kunstgeschichte herbeigebracht. Und doch, bei all der Gunst der Verhältnisse, wagt nach Ablauf eines vollen Jahrhunderts Keiner Winckelmanns Erbe im Ganzen anzutreten! Für die jetzt lebende Generation ist das eine ernste Mahnung, für Winckelmann der höchste Ruhm!

Der Krieg in Nordamerika.

Der Schluß des Jahres 1861 sah die Krieg führenden Theile der Union vollständig gerüstet einander gegenüber. Der Norden mit einer Bevölkerung von 21 Millionen und im Besitze aller Hilfsmittel, welche reicher Boden, vollständig entwickelte Industrie und ausgedehnter Handel gewähren, hatte sich die Aufgabe gesetzt, den Süden mit seiner Einwohnerzahl von höchstens 10 Millionen Seelen, inbegriffen das feindselige Element der fast 4 Millionen Sklaven, zum Verbleiben in der Union zu zwingen.

Das Heer, welches der Norden ins Feld führte, zählte über 600,000 Mann. Der Süden hatte sich mit der Hälfte dieser Stärke begnügen müssen, da seine Einwohnerzahl und die Bewachung der Sklavenbevölkerung keine Steigerung zuließen. Der große Unterschied des beiderseitigen Machtverhältnisses wurde einiger Maßen ausgeglichen 1) durch die bessere militärische Organisation des Südens, 2) durch den für Kriegsoperationen wenig geeigneten Kriegsschauplatz und 3) durch die Beschaffenheit der Einwohner des zu erobernden Landes; hier nämlich kommt einerseits die geringe Dichtigkeit der Bevölkerung, andererseits die Unabhängigkeit der Existenz des Einzelnen in Betracht; beides Umstände, welche moralische Eroberungen durch große Schläge, wie wir sie in unsren Kriegen kennen gelernt haben, fast unmöglich machen. Der Krieg in Nordame-