

DIE ENTSTEHUNG
DER
NEUEREN ÄSTHETIK.

VON

DR. K. HEINRICH VON STEIN,
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT BERLIN.



STUTT GART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1886.

4. Kapitel.

Winckelmann.

1.

Idealistische Motive liegen im französischen Klassizismus. Sagt, was ihr seht. Das klingt sehr frei und allumfassend realistisch. In der That aber darf der Schriftsteller oder der Maler der klassischen Richtung nicht Alles wiedergeben, was er sieht; noch weniger sieht er Alles. Für den französischen Schriftsteller heisst es beständig: das sagt man nicht, so darf man sich nicht ausdrücken; für den französischen Künstler: so sieht ein Mensch aus, wie er sein muss, stellt diesen Menschen — den Hofmann Ludwig des Vierzehnten, den Vernunftmenschen Descartes' —, stellt Diesen deutlich dar, und ihr habt gedichtet und gemalt. Am Stoffe selbst muss eine gewisse Scheidung und Auswahl vollzogen werden, ehe man ihn sodann einfach und klar darstellt. Dieses idealisirende Verfahren bleibt dem ästhetischen Prinzip nach realistisch. Es lässt jedoch einen Begriff des Ideals entstehen: das Ideale durch Wahl, oder, da als das vollziehende Organ dieser Auswahl die Raison gedacht wird, das rationalistische Ideal.

Ein ferneres idealistisches Motiv entsteht aus dem Naturalismus. Das Kunstwerk giebt sich als Ganzes, während sein Gegenstand nur ein Atom der Naturerscheinung und des Naturlaufes ist. Indem nun der Künstler einen Theil der Natur

zu einem Ganzen durch Kunst umbildet, weicht er hierin von der Natur ab, und verfährt nicht nur nachahmend. Diese Beobachtung des künstlerischen Verfahrens führt zu den Sätzen, dass der Künstler in gewisser Weise die Natur überbiete, sowie, dass er von dem inneren Motive einer künstlerischen Absicht geleitet werde. — Das Ideale durch Ganzheit verbindet sich mit dem Idealen durch Auswahl. Der Künstler wird, um durch sein Ganzes die Natur zu überbieten, die schönen Theile der natürlichen Gegenstände auswählen und zusammenstellen.

Idealistisch dem Prinzip nach würden wir eine ästhetische Lehre nennen, welche hervorhebt, dass eine innerlich entstandene künstlerische Absicht das Bestimmende im künstlerischen Schaffen ist. Dieses idealistische Prinzip kündigt sich entweder dadurch an, dass mit Betonung von den ursprünglichen Quellen alles Künstlerischen in der menschlichen Seele gesprochen wird — oder, im Bereiche der bildenden Künste, dadurch, dass eine bestimmte Form bezeichnet wird, welche den Eindruck des Schönen hervorbringe: weil diese dann als innerlich entstehende Nöthigung für die ästhetische Behandlung der Gegenstände gedacht wird — oder auch nur negativ dadurch, dass vorzugsweise und mehr als hergebracht ist, bei Diskussion des Prinzips der Naturnachahmung, die nothwendigen Abweichungen des Kunstwerkes vom Gegenstande besprochen werden. Ist ein solcher Begriff des Künstlerischen bestimmt erfasst, dann wird er insofern zum ästhetischen Prinzip, als er auf die Auffassung des Schönen überhaupt zu wirken beginnt. Das Schöne wird aus einer Beziehung auf die tieferen, ursprünglichen Gewalten der menschlichen Seele — oder aus der Beziehung auf die Form — jedenfalls aber als eine spezifische Erscheinung verstanden, welche aus dem gemeinhin gegebenen Natürlichen als ein Ausserordentliches, wie eine Offenbarung hervortritt. In einer idealistischen Aesthetik wird hiernach zugleich die Kunst zur Hauptsache und zum leitenden Motiv alles sonstigen ästhetischen Verständnisses werden.

Der Holländer ten Kate glaubte die französische Ueber-

setzung der Abhandlung der beiden Richardson über die Malerei bei dem kontinentalen Publikum durch einen Diskurs über das ideale Schöne einführen zu sollen (1724). Sein Begriff vom Ideal entsteht aus den Begriffen des französischen Klassizismus. Er entsteht, noch genauer gesagt, aus dem Sublimen Boileau's. *La partie sublime et idéale de l'art de peinture*, sagt Ten Kate. Ebenso setzt ein Ausspruch des jüngeren Racine das Ideale für das Sublime ein: *le vrai idéal est nécessaire dans les sujets les plus sublimes*. Die Beispiele Boileau's für das Erhabene waren ein Wort der Bibel und ein Wort Corneille's, ferner die Thaten des grossen Königs und die Helden des Alterthums. Auch fernerhin verbindet sich die Lehre vom Sublimen oder Idealen mit Hinweisungen auf das Alterthum. Madame Dacier findet das erhabene Einfache in Homer; diesen vertheidigen und den klassischen Geschmack vor Verderbniss bewahren, bezeichnet beides gleichmässig den Sinn ihrer ästhetischen Unternehmungen. Ten Kate lehrt: *un esprit idéal regarde toute la nature, toute l'antiquité et tout ouvrage d'autrui comme son école, quoiqu'il n'en mette les leçons en pratique, qu'après avoir consulté la raison*. Ueber die allerwärts sich aufdrängenden Belehrungen entscheide der auswählende Verstand. „Ein jedes Ideal ist nichts anderes als eine verständige Auswahl und glückliche Wiedergabe der Gegenstände; jedes Einzelne muss ausgezeichnet sein in seiner Art, aus der gesammten Natur in der Weise ausgesucht, dass es die Augen auf sich zieht und die Beachtung der Kenner fesselt; im Uebrigen das Ganze durchaus vielfältig und wechselvoll, je nach Erforderniss des jedesmaligen Vorwurfes.“ Nichts einfacher, als das. Wir werden von der Natur und von dem Alterthume lernen. Wir werden den Gegenständen und dem Verstande gerecht werden. Wir werden zugleich einfach und reich an Abwechselung sein. Wissen wir nun, was das Ideal ist? Die Lehre des Holländers gewinnt nicht an Bestimmtheit dadurch, dass er das Ideale mit dem Typischen gleichsetzt. Eine Form ist, ihm zu folgen, um so idealer, je mehr sie ein Gemeinsames ausdrückt; wer darzustellen vermag, worin das ganze menschliche Geschlecht sich gleich sieht, erreicht den Gipfel des Idealen und ist ein

ausserordentliches Genie. Sie gewinnt nicht an Bestimmtheit dadurch, dass er das Harmonische und das Ergreifende gleichsetzt. *Harmonieuse propriété, touchante unité, convenance pathétique, bienséance des idées*: all Das steht bei ihm unmittelbar oder nahe nebeneinander. Ein Wirrsal von Reflexen des Klassizismus und des Naturalismus. Bei alle dem finden wir den Begriff des Ideals hier in Funktion gesetzt. Der Schriftsteller sieht sich veranlasst, es zum ersten Male ¹⁾ als Haupt- und Titelwort auszusprechen. So begegnen uns denn auch wirkliche idealistische Prinzipien bei ihm, wenn auch nicht als Prinzipien, sondern nur gelegentlich angedeutet. Ten Kate glaubt an die künstlerische Form. Er begründet diese Ansicht: es könne in jeder Komposition eine gewisse Einheit des Tones sich wie die Tonart in einem Musikstück geltend machen. Diese Art der Idealität gelte so gut für die Komposition wie für das Kolorit, für Charaktere wie für Landschaften, für Gewandung und Gebärde, für Stilleben, für Thier- und Menschengestalt. Zweitens: er betont die rein geistigen, innerlichen Motive im künstlerischen Schaffen. „Ein vollkommenes Ideal, ich möchte sagen die pittoreske und poetische Natur, kann nicht durch die blosse Nachbildung eines Modells erreicht werden, sondern einzig und allein vermöge guter Gedanken, *par la force des idées les plus justes, et des imaginations les plus rectifiées*“.

Das Werk der Richardson's bedurfte dieser Vervollständigung wohl eigentlich nicht. Ohne das Wort auszusprechen, haben sie einen Begriff vom idealistischen Verfahren in der Kunst. Der jüngere Richardson kannte Italien. Er schrieb über die Kunstdenkmäler des Landes. Freilich nicht zur Zufriedenheit Winckelmann's ²⁾, aber doch immerhin zu seiner eigenen Bestärkung im Guten. „Der Vorzug der Italiener und der Alten, sagt jenes Buch, besteht darin, dass sie der alltäglichen Natur nicht sklavisch nachgingen; sie haben sie auf eine höhere Stufe erhoben, haben sie verbessert, oder wenigstens haben sie stets die beste Auswahl aus dieser

¹⁾ Das Wort findet Guhrauer zuerst bei dem Jesuiten Lana (gest. 1687). — ²⁾ 1, 3. 2, 379.

Natur getroffen.“ Die alltägliche Wirklichkeit gehört so wenig in das Gemälde, als die einfache Erzählung in das Gedicht. Ein Maler muss seine Gedanken über Das erheben, was er sieht. Er muss in der Phantasie ein vollkommenes Vorbild herstellen, welches sich in der Wirklichkeit nicht findet. „Pourvu cependant, qu'il n'y ait rien contre la vraisemblance, ou qui choque la raison“¹⁾. Eine Art von neuer Welt wird ihm erstehen²⁾; und es wäre nur zu wünschen, dass man überirdische Wesen auch übermenschlich darstellen könnte³⁾.

Die beiden englischen Maler haben einen etwas bestimmteren Begriff vom Erhabenen, als ihr holländischer Vorredner. Das Erhabene ist ihnen im Grunde eine eigenthümliche, spezifisch von anderen Eindrücken sich unterscheidende Wirkung auf das Gefühl; davon leitet sich dann ab, dass es auch eine bestimmte Stylart sei. Die Richardson's gehören hierin zu der brittischen, beschreibenden Aesthetik; ten Kate folgt den überlieferten klassischen Begriffen. Für ihn ist das Einfache, Rationelle und Natürliche auch das Erhabene, und dieses wiederum ist das Ideale. Jene versuchen das Erhabene und das Ideale auf besondere, seelische Erscheinungen zu begründen. Sie leiten das Ideale aus dem hochsinnigen Streben einer wahrhaft künstlerisch gestimmten Seele her. Der wirkliche Künstler thut sich im Gewohnten, im Mittelmässigen nicht genug. Er wäre nicht Künstler, er wäre kaum Mensch, wenn er nicht stets ein Höheres und immer wieder ein Höheres wollte. Und aus diesem Grunde bildet er, bei seinem künstlerischen Schaffen, in sich den Gedanken von Etwas aus, was über alles bisher in Kunst und Natur Hervorgebrachte hinausgeht⁴⁾.

Der Keim des Idealismus ist überall, wo von der Form und nicht vom Stoff, vom Subjekt und nicht vom Objekt, von künstlerischer Eigenart und nicht von Nachahmung der Natur gesprochen wird. Der volle Trieb aber des Idealismus erscheint da, wo von dem Ausserordentlichen der Menschenseele als dem Ursprung der Kunst die Rede ist, wo man etwas Uebermenschliches im Menschen annimmt, und Diesem das

1) 138/9. — 2) 140. — 3) 67. — 4) 210.

Mehr als Natürliche der Kunst entsprechen lässt. Diesen Sinn finden wir in der vereinzelt, nachdrücklichen Aeusserung Richardson's. Diesen Sinn fanden wir in den Bestrebungen der Schweizer für das Ursprüngliche und Ausserordentliche, und in den Andeutungen Baumgarten's über den hohen, philosophischen Erkenntniss-Werth des Schönen. Durchaus werden wir diess kennen lernen als die Gesinnung Winckelmann's. — Aber auch jener Keim des Idealismus verdient beachtet zu werden. Er durchbricht den Boden erdiger Nüchternheit, wenn die Schweizer und Baumgarten die spezifische Beschaffenheit des Poetischen einsehen: der Gegenstand darf nicht beschrieben, sondern muss mit Bildern und Gleichnissen angedeutet, umschrieben werden. Denselben Gedanken, auf Malerei angewendet, hegen die Richardson's. Der Maler hat die Freiheit, von dem Seinigen dem Gegenstande hinzuzufügen; oder: er hat hier und da die Freiheit, von der natürlichen und historischen Wahrheit sich zu entfernen¹⁾. Sehr deutlich spricht ihn Gravina aus: *Sicome delle cose vere è madre la natura, cosi delle cose finte è madre l'idea*²⁾

Die Deutschen müssen zu diesem Ausgehen von der Idee durch innere Anlage bestimmt worden sein. Albrecht Dürer sagte schlicht und schön: „Ein guter Maler ist inwendig voller Figur; . . . darum giebt Gott den kunstreichen Menschen in solchem und anderem viel Gewalt.“ Jetzt, im achtzehnten Jahrhundert, regt sich bei den Deutschen der Protest gegen das Prinzip der Naturnachahmung auch da, wo er sich noch nicht durch die Anschauung idealer Kunstwerke hinreichend rechtfertigen kann. — Gottsched pflegte eine „vormittägige Rednergesellschaft“ zu litterarischen und ästhetischen Diskussionen um sich zu versammeln. Ihr gehörten unter Anderen die Brüder Schlegel an. Elias Schlegel fand sich 1741 bewogen, über die *Unähnlichkeit* in der Nachahmung dieser Gesellschaft vorzutragen. „Alle Welt redet jetzt von Nachahmung. Diess bezeichnet einen Fortschritt des Geschmacks, weil der formalistischen Willkür, dem Geschmack der Phrasen und Figuren damit ein Ende gemacht ist.“ Aehnlich hatte

¹⁾ 35. 38. — ²⁾ Rag. poet. 7.

König in seiner Untersuchung von dem guten Geschmack (1727) den ästhetischen Fortschritt aufgefasst. Auch nach ihm ist der Schritt zum Guten dann gethan, wenn in Frankreich der Styl der Figuren, die Manier der Marinisten verlassen wird. Beide halten mit richtigem Sinn das Prinzip gegenständlicher Deutlichkeit als Ergebniss der französischen Geschmacksbildung fest ¹⁾. Nun aber fährt Schlegel fort: Sehen wir genauer zu, so wird die Wirklichkeit des Gegenstandes in der künstlerischen Nachbildung aufgegeben. Kein Künstler zögert, gewisse Züge seines Vorwurfes wegzulassen; keiner stellt z. B. das Ekelhafte dar. Oft, wenn man nachahmt, muss man die ganze Sache, die man nachahmt, so zu sagen verwandeln. Man ahmt um eines entfernten, eines von der Bestimmung des wirklichen Gegenstandes entlegenen Endzweckes willen nach. Sonst würde der Maler den Garten pflanzen, anstatt ihn zu malen. „Ich kann die Nachahmung nicht so hoch schätzen, dass man sie bloss um ihrer selbst willen wie die Tugend unternehmen müsse.“ Der Endzweck der Nachahmung ist das Vergnügen; hiernach sind als Unähnlichkeiten in der Nachahmung nothwendig: Uebereinstimmung mit den Begriffen der Zuschauer vom Gegenstande des Kunstwerkes, auch wenn diese Begriffe falsch sind; Konzentration der Züge zu erdichteten, poetisch wirksamen Charakteren; Milderung des Entsetzlichen und Wahrung des Wohlstandes. Diese näheren Bestimmungen zeigen, dass Schlegel noch keine andere Kunstanschauung, als die klassische Tragödie, für musterhaft hält ²⁾. Er beachtet in ihr die idealisirende Tendenz. Er fühlt sich gedrängt, das Prinzip dieses idealisirenden Verfahrens aufzusuchen. — Schlegel führte seinen Einfall noch in demselben Jahre in einer kleinen Schrift „von der Nachahmung“ weiter aus. Die Schrift betont, dass die Nachahmung nicht nach der Aehnlichkeit, sondern bloss nach der Absicht beurtheilt werden müsse. Sie beschäftigt sich mit Einzelheiten des den Gegenstand verwandelnden, künstlerischen Verfahrens.

¹⁾ Vgl. Schlegel, Nachahmung § 13 ff.

²⁾ Vgl. Nachahmung § 20.

Den Grundgedanken von der bestimmenden Eigenart des künstlerischen Schaffens hegte zu fast gleicher Zeit Klopstock in sich. Er deutet ihn 1745 in seiner zum Abgange von Pforta gehaltenen Rede an und spricht ihn 1748 in einem Briefe an Bodmer aus ¹⁾). Zu seinem grossen dichterischen Unternehmen wurde er zum Theile durch diese seine ästhetische Grundansicht bestimmt. Er wollte durch die That erweisen, dass der Dichter ein Schöpfer sei. Seine Dichtung bestärkt dann die späteren deutschen Schriftsteller in der idealistischen Richtung ihres ästhetischen Denkens.

G. F. Meier war, wie wir gesehen haben, nicht eben reich an Erfahrungen der Kunst. Dennoch verfährt er in diesem Punkte mit vollkommener Sicherheit. Er schreibt „über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften“ (1757) gegen Batteux, wie schon der an Batteux' Werk erinnernde Titel andeuten soll. Der erste Grundsatz der schönen Künste ist nicht Nachahmung der Natur. In allen Künsten gilt es, das Unnatürliche zu vermeiden; auch in den nützlichen Künsten; diese Regel kann demnach noch kein Prinzip für die schönen Künste abgeben ²⁾). Lessing sagt einmal dasselbe: Naturnachahmung von der Kunst fordern, verräth keinen tieferen Gedanken, als die an den Schuhmacher zu stellende Forderung, dass seine Schuhe passen. Nicht die Nachahmung der Natur, sondern die grösste Schönheit der sinnlichen Erkenntniss ist der Zweck der Kunst ³⁾). „Daraus folgt, dass ein jeder, welcher die Regeln irgend einer der schönen Künste oder Wissenschaften ausüben und beobachten will, diese Ausübung nach einem sinnlich schönen Begriffe einrichten müsse, oder dass er nach einer schönen sinnlichen Erkenntniss als nach einem Originale arbeiten, oder dieselbe als einen Wegweiser ansehen müsse, dem er in der Beobachtung und Ausübung dieser Regeln folgt“ ⁴⁾). Diess ist das idealistische Prinzip, in der Terminologie der Baumgartenschen Aesthetik ausgesprochen. „Der Dichter sucht nach der schönen sinnlichen Erkenntniss“, heisst es weiterhin, „die er

¹⁾ Danzel, Gottsched 359.

²⁾ 37. — ³⁾ 43. — ⁴⁾ 51/2.

durch seinen poetischen Geist erzeugt, dieselbe auszudrücken und in andern hervorzubringen“¹⁾. Die Kunst ist nach dieser Auffassung eine Schöpfung für sich; „Sie muss allemal wie ein Zusatz der Natur angesehen werden“²⁾. Mit einem gewissen Recht ruft G. F. Meier am Schluss seiner Abhandlung triumphirend aus, hier sehe man nun, dass die Aesthetik der Schule in der Kunsttheorie die Probe halte³⁾. — Winckelmann ist ein aufmerksamer Zuhörer Baumgarten's gewesen⁴⁾; seine spätere entschieden erklärte Abneigung gegen die deutschen Metaphysiker verbietet uns, Wirkungen der Baumgarten'schen Aesthetik in seinen Schriften anzunehmen; viel eher dürfte G. F. Meier's eben erwähnte Abhandlung bereits durch Winckelmann's Nachahmung der Griechen (1755) beeinflusst sein. Aber wohl ging Winckelmann auf einem Wege weiter, welchen Baumgarten bereits betreten hatte: freilich unter anderem Geleit, und zu anderen Zielen gelangend! — Mendelssohn verbindet seine Ablehnung des Aesthetikers Batteux mit einem Lob des Schriftstellers. „Ein Batteux gewinnt auch dem unfruchtbarsten Grundsatz Manches ab“⁵⁾. So schlimm steht es jetzt bereits mit dem Prinzip der Nachahmung der Natur. Nicht den Gegenstand, sondern den Künstler will ich in seinen Werken sehen, lehrt Mendelssohn; „wir nehmen in den Nachahmungen der Kunst die Vollkommenheit des Künstlers wahr“. „Was die Natur in verschiedenen Gegenständen zerstreut hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkte, bildet sich ein Ganzes daraus, und bemüht sich, es so vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses begränzten Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre.“ Daher „kommt der menschliche Künstler den idealischen Schönheiten näher als die Natur“.

Im Jahre 1762 erscheinen zugleich in Zürich Mengs' Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei und in Leipzig Hagedorn's Betrachtungen über die Malerei. Beide also vor Winckelmann's Hauptwerk, beide

1) 53. — 2) 37. — 3) 69. — 4) Justi, 1, 75.

5) Hauptgrundsätze (1761).

jedoch von Winckelmann beeinflusst. Die erstere war im Verkehr mit Winckelmann in Rom entstanden, und ist ihm gewidmet. „Ich achte diese Zuschrift für die grösste Ehre, zu welcher ich irgend gelangen können,“ schreibt Dieser ¹⁾. Auch Hagedorn war mit Winckelmann von Dresden her bekannt. In seiner Schrift zitirt er wiederholt die „Nachahmung der Griechen“.

Von Mengs wissen wir bereits, dass er die Schönheit mit der Vollkommenheit in Verbindung zu bringen suchte. „Die Schönheit ist ein bloss anschauernder Begriff von der Vollkommenheit“ ²⁾. Das Vollkommene selbst kommt in der Natur nirgends zur Erscheinung. „Das Vollkommene jeder Gattung steht im Mittelpunkte, dem sich die anderen Erscheinungen nur annähern“ ³⁾. Die Vollkommenheit ist insofern „bloss idealisch“; „sie wird nicht in die Augen fallend bei jedem Individuum angetroffen.“ Erst die Schönheit ist die „abgebildete und sichtbare Vollkommenheit des Materiellen“ ⁴⁾. Demnach aber wird, in Darstellung der Schönheit, die Natur von der Kunst übertroffen.

In Einigem zwar bleibt die Kunst hinter der Natur zurück. Z. B. im Helldunkel. Helldunkel und Kolorit fassten wir als ein wesentliches künstlerisches Motiv des Naturalismus. Hier bezeugt uns ein Maler, dass seine Kunst, wenn sie mehr als die Natur leisten wolle, ihre hauptsächlichliche Wirkung nicht in diesen naturalistischen Elementen des Malerischen suchen dürfe. Die Kunst übertrifft die Natur „in der Schönheit“. Die Schönheit besteht also nach Mengs' Sprachgebrauch nicht im Helldunkel, sondern in der Zeichnung ⁵⁾. Winckelmann und Mengs sprechen fast stets von der Schönheit des Umrisses, wenn sie von Schönheit schlechthin sprechen.

Die Malerei kann die Natur an Schönheit übertreffen: sie bewährt hierin, wie Dichtkunst und Musik, eine höhere Kraft. Der Verstand herrscht über die Materie. Der Verstand des Malers ist sein Genie. Theilt er einer jeden Sache verschiedenen Ausdruck mit, der zusammengenommen in der

¹⁾ 2, 480. — ²⁾ 1. Theil, 1. Kap. — ³⁾ 1, 4. — ⁴⁾ 1, 5.

⁵⁾ Vgl. Winckelmann 1, 130/1.

Hauptbedeutung zusammenfließt, so erkennt man in seinem Werke nur eine Ursache und einen Geist: sein Werk ist geistreich. Er gebe „durch jeden Pinselstrich eine Spur seines Genies, damit sein Werk als das Produkt eines aufgeklärten Menschen angesehen werden könne“¹⁾.

Hier gränzt das Idealschöne nahe an das Ausdrucksvolle. Raphael ist neben der Antike das Lieblingsbeispiel Mengs'. In Raphael aber findet er durchaus nur das Ausdrucksvolle. Seine Schönheiten seien bloss Schönheiten für den Verstand und nicht für die Augen; sie können den Augen nicht eher gefallen, als bis sie die Seele gerührt haben und alsdann erst kann ihr ganzer Werth empfunden werden²⁾.

Raphael gelangte nach Mengs zu seinen hohen künstlerischen Leistungen, „er machte seine Werke voller Ausdruck und Geschmack“, dadurch, dass er alles Unbedeutende verwarf. Nachahmung der schönen und ausgewählten Natur sei das künstlerische Prinzip der Renaissance gewesen³⁾. Freilich ist die Kunst der Griechen durch einen Raphael, Correggio und Titian nicht erreicht worden. „Es scheint, als wenn der Geist der Griechen gleichsam zwischen Himmel und Erde geschwebt habe, Raphael aber nur majestätisch auf der Erde einhergegangen sei“⁴⁾.

Die Lehre vom Ideal wird also von Mengs nicht als Gegensatz zum Prinzip der Naturnachahmung ausgesprochen. Der Künstler gelangt von der Nachahmung ausgehend zum Ideal. Wenn er etwas Schönes hervorbringen will, muss er bemüht sein, sich stufenweise über die Natur zu erheben. Was sich dem Idealischen nähert, ist vollkommener als das, was sich auf die bloss einzelne Nachahmung einschränkt. Aber darum ist die Nachahmung des Natürlichen nicht aufzugeben; die Natur soll bloss verschönert, aber nicht verändert werden; das Ideal ist die Seele, die Nachahmung der Körper des Kunstwerks. Die Seele des Kunstwerks erklärt Mengs genauer als die Grundursache, nach welcher gewählt, weggelassen, angeordnet wird. Durch Hinweglassung und Anordnung, und nur durch diese, erhebe sich das Kunstwerk über die Natur; auch die

1) 1, 5 — 2) 2, 7. — 3) 2, 6. — 4) 3, 4.

ideale Wirkung der Musik werde durch Zusammensetzung natürlicher Töne erreicht. Wahl und Hinweglassung machen den guten Geschmack aus, hingegen führen Erfindung und Erdichtung neuer Dinge zur Manier ¹⁾).

Der Herausgeber der Werke Mengs' bemerkt einmal tadelnd die Platonische und Leibnitzische Philosophie des Autors und fügt hinzu, „Winckelmann habe diese in der Metaphysik unserm Mengs eingeflösst“. Gewiss betraf der Einfluss Winckelmann's auf Mengs nicht nur metaphysische Begriffe, sondern die gesammte ideelle Bedeutung, welche den Anschauungen des Schönen zu geben sei: in diesen letzteren selbst war Mengs dem deutschen Gelehrten bei dessen Ankunft in Rom überlegen. Die Einsicht nun in die ideelle Bedeutung des Schönen suchte Winckelmann gerade in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes und seines Verkehres mit Mengs durch das Studium Platons zu vertiefen ²⁾. Mengs aber zeigt sich, wie Winckelmann, im Unterschiede von früheren Aesthetikern, nicht nur von der Erscheinung der Antike betroffen, sondern von ihrem Geist sympathetisch erfüllt. In dieser Beziehung dürften beide aus der Platonischen Philosophie eine ernste Förderung sich gewonnen haben. —

Hagedorn schreibt ein Kapitel über „die Antike und die schöne Natur“. Die Antike solle uns lehren die Natur wählen, und die sogenannten idealischen Schönheiten zur Wirklichkeit bringen. Das war auch Diderot's Ansicht: „Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature“ ³⁾. Das sagten alle früheren Schriftsteller, wenn sie sich mit dem Idealen beschäftigten. Hagedorn ist bemüht, die neuerdings angeregten höheren Begriffe vom Ideal dem ästhetischen Systeme der Naturnachahmung einzuordnen, wie er es einem Dufresnay und Dubos entnehme ⁴⁾. „Diejenige hohe Schönheit, deren Urbild in den Gedanken des Künstlers schwebt“ — das sind ungefähr die Worte Winckelmann's, aus dessen Nachahmung der Griechen — „diese hohe Schönheit erreicht der Künstler

¹⁾ 2, 4/7. 1, 5. — ²⁾ Justi 2, 1, 66.

³⁾ Pensées détachées Wk. 12, 115.

⁴⁾ Vorbericht XV.

durch Verbindung des Ausdrucks der würdigsten Seele mit dem richtigst gebildeten Körper“: also vermöge korrekter Nachahmung des Wirklichen. Hagedorn lässt die Natur als Maass des Idealen bestehen; er sagt: das idealisch Schöne wird mit Zuziehung der Natur zur Wirklichkeit gebracht, bei idealen Gebilden ist die Natur jedesmal befragt worden. — Der Aesthetiker kennt den Unterschied des nachahmenden und des erfindenden künstlerischen Verfahrens. „Wenn dem Raphael unter den Ueberbleibseln des Alterthums die Muster fehlten: so suchte er dieselben in der Natur. Schien ihm diese, wie zu seiner Galatea, nicht schön genug: so musste sein fruchtbarer Geist wirken. Oft hatte er gewählt: jetzt schuf er“¹⁾. Eine Erinnerung an Raphaels Wort: io mi servo di certa idea che mi viene alla mente; welches in den Schriften dieser Periode unzählige Male zitiert wird. Mit dieser Erinnerung ist das erfindende künstlerische Schaffen für Hagedorn abgethan. — Hagedorn nimmt Partei für die Natur. Nachahmung der immerblühenden Natur bestimme eine berechtigte Einschränkung der Verehrung und Nachahmung der Antike. Das Kolorit muss von der Natur, die Zeichnung mag von der Antike erlernt werden. Der Geschmack an den Antiken stellt sich als ein Mittel dar, die Natur aufs beste nachzuahmen²⁾; bei Winckelmann erscheint vielmehr Naturnachahmung als das Mittel zur Darstellung des Ideals. — Aber Hagedorn's Gedanken behalten vielleicht Recht, im Bereiche der von ihm ausschliesslich behandelten Kunstart, der Malerei. Er hat in dieser Beziehung das merkwürdige Wort: „das edelste idealische Wahre ist bloss dichterisch“³⁾. In der ferneren Entwicklung der Kunst hat dieses Wort sich bewährt. Winckelmann's Idealismus hat viel mehr auf die deutsche Dichtkunst, als auf die bildende Kunst gewirkt. Frau von Staël, die diese Entwicklung bereits überblickte, nennt die „Geschichte der Kunst“, mit einem beziehungsvollen Ausdruck, die Poetik aller Künste⁴⁾.

Aus alle Diesem entnehmen wir, dass mit der Einführung eines neuen Begriffs in der Aesthetik noch nicht viel gewonnen

¹⁾ „Grenzen der Nachahmung“. S. 87.

²⁾ 86. 88. 85. — ³⁾ 89. — ⁴⁾ Justi II, 2, 248.

ist. Mit demselben Begriff verbinden sich verschiedene Empfindungsweisen: je nach der Kunstart, oder je nach den Autoritäten, von welchen der betreffende Aesthetiker sich im Grunde bestimmt fühlt. So wird der Begriff des Ideals von ten Kate dem Klassizismus, von Hagedorn dem Naturalismus angepasst. Nur eine neue, eigenartige Empfindungsweise bestimmt in der Aesthetik eine wirkliche Epoche.

2.

Winckelmann selbst gebraucht Wort und Begriff des Idealen sehr verschiedenartig und unbestimmt. Der romanische Gebrauch des Wortes Idee giebt zunächst für ideal den Sinn: gedanklich. So erscheint das Wort bei Leibnitz. „Die Möglichkeiten kämpfen mit einander im Geiste des Schöpfers; dieser Kampf ist ideal; das heisst: un conflit de raisons dans l'entendement parfait“¹⁾. Noch Herder schreibt: man zeige mir eine Stelle der späteren Schriften Winckelmann's, wo sie *Ideal, Geist* ist, und ich will ihren Keim in der „Nachahmung der Griechen“ auffinden. Winckelmann schrieb, wie bekannt, viel italienisch. Die fremde Sprache gab ihm den Gegensatz des Idealen und Realen, auf deutsch des Begrifflichen und des Wirklichen²⁾. Gestalten, welche einen Begriff darstellen, wie die Victorien, heissen ideale Figuren³⁾. „Diese Beschreibung geht nur auf das Ideal der Statue“⁴⁾, heisst: sie bezieht sich darauf, was wir uns unter der Statue zu denken haben. Denn gleich nachher steht: „Meine Beschreibungen sollten zwei Theile haben: der erste in Bezug des Ideals, der andere nach der Kunst“ (nach der Technik). — Das nur Gedankliche steht im ausschliessenden Gegensatz zum Wirklichen, das Ideale in dieser Bedeutung nähert sich dem Imaginären. So stellt Leibnitz das Ideale und Imaginäre neben einander⁶⁾. Wenn G. F. Meier ausdrücken will, dass nach

1) 566. — 2) Denkmal Winckelmann's. — 3) 1, 538. — 4) 1, 329.

5) 2, 67. — 6) 352.

dem System der vorherbestimmten Uebereinstimmung kein physischer Einfluss des Leibes auf die Seele, wohl aber eine mittelbare Bedingtheit der seelischen Regungen durch den Leib gelehrt werde, so sagt er: der Körper wirke die Leidenschaften auf eine idealische Art ²⁾). Wenn Winckelmann, diesem Gebrauche entsprechend, das nur Gedankliche, nur Begriffliche im Idealen betont, erhält das Wort einen tadelnden Sinn. „Die Regeln hatten sich von der Natur entfernt und waren Ideal geworden“ ³⁾). — Winckelmann erklärt ferner, den französischen Aesthetikern folgend, das Ideale aus dem wählerischen Verfahren des Künstlers. Zugleich erinnert er daran, dass der Künstler die erlesenen schönen Theile zu einem gleichmässigen Ganzen vereinige: das Ideale durch Auswahl und das Ideale durch Ganzheit verbindet sich in seinem Begriffe vom Ideal. „Die Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung in einer Figur brachte die ideale Schönheit hervor, so dass das Ideal nicht in allen Theilen der menschlichen Figur besonders statt hat, sondern nur allein von dem Ganzen der Gestalt kann gesagt werden ⁴⁾).“ Der Gegensatz zum Idealen in der ersten Bedeutung als Gedankliches, war das Wirkliche; der Gegensatz zum Idealen in dieser zweiten Bedeutung ist das Individuelle. „Die Bildung der Schönheit ist individuell, das ist, auf das Einzelne gerichtet, *oder* sie ist eine Wahl schöner Theile aus vielen Einzelnen, und Verbindung in eins, welche wir idealisch nennen.“ Winckelmann fügt die Erinnerung bei, dass etwas idealisch sein kann, ohne schön zu sein. Ideal heisst hier wiederum nicht mehr als Typus. So kann Lessing von dem „personifirten Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit ⁵⁾“ sprechen. — Immerhin ist nun hier der Uebergang zum lobenden Gebrauche des Wortes gemacht. Winckelmann findet nämlich, dass „im Ganzen die Natur der Kunst weichen müsse“. Fragmentarisch finden sich eben so hohe Schönheiten in der Natur, als irgend die Kunst mag hervorgebracht haben. Vom Einzelnen also giebt es kein Ideal. Auf das Einzelne bezogen,

1) Gemüthsbew. 504. — 2) 1, 311. 2, 234. — 3) 1, 134.

4) Dramaturgie 91.

wäre das Ideal ein metaphysischer Begriff, als welcher es nämlich dann erscheint, wenn man sagt, es solle das Wesentliche oder die Vollkommenheit der Sache zum Ausdruck bringen. Das Ideal soll nach Winckelmann kein metaphysischer Begriff sein. Das Ideal ist zu verstehen von der höchsten möglichen Schönheit einer ganzen Figur, welche schwer in der Natur in eben dem hohen Grad sein kann, in welchem einige Statuen schön erscheinen. Diess ist der Begriff der hohen oder idealen Schönheit. — Der Beisatz „ideal“ ist hier rein lobend, und in dem Sinne: „mehr als nur natürlich“ gebraucht. Diess ist heute der vorherrschende Gebrauch des Wortes. Er ist bei Winckelmann, ausser in der Formel: ideale und hohe Schönheiten, sehr selten zu finden. Einmal sagt er: „Vieles, was wir uns als ideal vorstellen möchten, war die Natur bei den Griechen“¹⁾. Das heisst: Vieles, was wir uns rein gedanklich, wie im Traume, ausmalen, abweichend von den einzelnen Zügen der uns umgebenden Wirklichkeit und als im höchsten Grade wünschenswerth. Daneben findet sich aber auch ein Satz wie der folgende: „diese Beschreibung geht nur auf das Ideal, besonders da sie ideal ist, und ein Stück von einer ähnlichen Abbildung mehrerer Statuen.“ Da kostet es Mühe, sich bei dem Adjectivum etwas Deutliches zu denken. Keinenfalls ist es im Entferntesten so zu verstehen, wie in jener ersten Stelle, lobend und erhebend.

Nach dieser Uebersicht scheint es nicht, als ob Winckelmann's Schriften zur Bestimmung des Idealbegriffes hätten beitragen können. Dennoch ist diess geschehen; aber freilich nicht durch Diskussion und Definition des Begriffes. Winckelmann gab uns Ideale, durch seine Art und Weise, die Antike zu sehen. An diesen Anschauungen haben dann Spätere auch den Begriff des Idealen eindeutig bestimmt.

Dieselbe Beschreibung, welche das Wort ideal zu dem eben angeführten, kaum verständlichen Wortspiele gebraucht, giebt eine solche grosse, überzeugende Anschauung des Idealen. Winckelmann entdeckt in dem Torso: den vergötterten Her-

¹⁾ 1, 118.

kules. Gegenstand dieses Kunstwerks ist, ihm zu folgen, nicht der ringende, auch nicht der am Spinnrocken der Omphale sitzende Held, sondern der selige Gott. So lange er diess nicht wusste, sah er die Schönheit des Werkes nicht. Das Uebermaass der Glieder setzt in Erstaunen; aber als Ausdruck jener Idee entzückt es. Diesen erhabenen Gedanken finden, und die Schönheit des Werkes mit Augen sehen, ist ein und derselbe geistige Akt. Haben wir den Torso einmal mit den Augen Winckelmann's gesehen, so erweckt nun die blosser Erinnerung an jenes Werk, ja die blosser Nennung des Namens Herakles in uns eine sehr deutliche Vorstellung vom Ideal. „Den Zweiten zeugt nicht Gää wieder.“ Wenn Schiller das Ideal positiv, idyllisch darstellen wollte, dachte er an einen Herkules nach seiner Erhebung zum Olymp.

Dem schwankenden Gebrauch des Wortes Ideal steht ferner mit sicherster Bestimmtheit eine Anschauung gegenüber, wie sie Winckelmann von dem Apollo des Belvedere sich bildete. — Man beachte, wie die soeben nachgewiesenen Bestandtheile des Ideal-Begriffes in dieser Beschreibung, als Anschauungen, vorhanden sind. So wird zu Beginn der Beschreibung auf das mehr als Natürliche, auf das gleichsam nur Gedankliche des Bildwerkes hingewiesen. Winckelmann sagt:

„Ich unternehme die Beschreibung eines Bildes, welches über alle Begriffe menschlicher Schönheit erhaben, ein Bild, welches kein Ausdruck, von etwas Sinnlichem entnommen, entwirft.“ Der Schriftsteller kann sich bereits hier in der Mittheilung Dessen, was er gesehen hat, nicht genug thun. Er schrieb anfänglich: „Ich unternehme ein Werk zu beschreiben, welches in einem grossen Verstande, der sich über die Materie erheben können, entworfen, und mit einer Hand, die zur Bildung höherer Wesen bestimmt, höherer Natur gemacht war, ausgeführt worden.“ Er schrieb später: „Der Künstler hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen.

„Es scheint ein geistiges Wesen, welches aus sich selbst und aus keinem sinnlichen Stoff sich eine Form gegeben, die

nur in einem Verstande, in welchen keine Materie Einfluss hat, möglich war. Ueber die Wirklichkeit erhaben ist sein Gewächs, sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Grösse, und sein Gang ist wie auf flüchtigen Fittigen der Winde. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichsten Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick, wie in's Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus. Zorn schnaubet aus seiner Nase, und Verachtung wohnt auf seinen Lippen; aber sein Auge ist wie das Auge dessen, der den Olympus erschüttert, und in einer ewigen Ruhe, wie auf der Fläche eines stillen Meeres schwebet. So wie auf dem Gipfel des höchsten Gebirgs, welches in seinen Schatten die fruchtbaren Thäler Thessaliens verhüllet, die Asche der Opfer niemals ein Spiel der Winde gewesen, so heiter und ungerührt von Leidenschaften erhebet sich seine Stirn mit einer sanften schwellenden Fülle der Majestät.

„Aus dem, was ich selbst empfunden beim Anblicke dieses Werks, bilde ich mir die Rührung einer Seele, die mit natürlicher Empfindung des Schönen begabt ist, und in Entzückung gegen das, was die Natur übersteigt, kann gesetzt werden. Mit Verehrung schien sich meine Brust zu erweitern und anzuschwellen, und ich nahm gleichsam einen erhabeneren Standpunkt ein, um mit Würdigkeit anzuschauen. Unvermerkt fand ich mich im Geiste nach Delos und in die lycischen Haine geführt, und ich glaubte den schönsten der Götter zu sehen mit Bogen und Pfeilen, den die Musen zu umarmen wünschen, und vor dem die übrigen Götter erzittern, und wenn er vor ihnen einhertritt, von ihren Sitzen aufstehn. Gefiele es der Gottheit, in dieser Gestalt den Sterblichen sich zu offenbaren, alle Welt würde zu deren Füßen anbeten.

„Es ist das Wunderwerk der Kunst. Gehe vorher mit dem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, um dich zur Betrachtung dieses Bildes vorzubereiten. Sammle Begriffe erhabener Dichter, und versuche, ein Schöpfer einer himmli-

schen Natur zu werden, und wenn du in dir selbst ein Bild erzeugst, und eine vollkommenere Gestalt, als je dein Auge sah, hervorgebracht hast, alsdann tritt her zum Bilde dieser Gottheit:

„Mich dünkt, ich sehe dich in deinen Gedanken erniedrigt, und das Bild, welches dir in denselben erschienen ist, verschwinden gegen dasjenige, welches du hier gegenwärtig erblickest, so wie der Traum weicht, wenn die Wahrheit erscheint“¹⁾).

Winckelmann fasste sich über das Werk mit den Worten zusammen: „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind.“ Man kann vielleicht sagen, dass dieser Satz, in dem Zusammenhange, in welchem er steht, die Bestimmung des Ideal-Begriffes enthält, welche wir vorher vergeblich suchten. Denn die Leser dieser hochberühmten Beschreibung verbanden fernerhin mit dem Worte Ideal eine Anschauung, wie Winckelmann sie ihnen hier, oder in seiner Deutung des Torso, vorgemalt hatte. Von da an²⁾ beginnt eine neue Anwendung des Wortes Ideal von dem noch fortdauerndem Gebrauche der farblosen Idealbegriffe sich abzuheben. Man sehe Sulzer's Artikel Ideal. Sulzer definirt das Ideal nicht mehr als ein Gedankliches, als einen Begriff. „Das Ideal dienet, um abgezogene Begriffe in ihrer höchsten Richtigkeit sinnlich zu bilden.“ Es ist also eine Anschauung. Diese Anschauung des Ideals ist eine Schöpfung des genialen Künstlers; Sulzer spricht von der Schöpfungskraft, wodurch der Künstler das höhere Ideal hervorbringt. „Das Ideal ist jedes Urbild (das Winckelmann'sche Wort) eines Gegenstandes der Kunst, welches die Phantasie des Künstlers, in einiger Aehnlichkeit mit den Gegenständen, die in der Natur vorhanden sind, gebildet hat, und wonach er arbeitet.“ „Der Künstler arbeitet nach einem Ideal und verwirft nach diesem die Schlacken des Stoffes.“ Hier soll also das Ideal nicht mehr durch Auswahl entstehen,

¹⁾ 1, 471 f. 2, 322 ff.

²⁾ Die Beschreibungen erscheinen 1759 u. 1764.

sondern es ist als Urbild gegeben, und bestimmt die Auswahl. — Eine ähnliche Wandlung des Idealbegriffes dürfte in Lessing's hinterlassenen Fragmenten zum Laokoon nachweisbar sein. Da heisst es einmal: „Die Malerei kann ihre Körper nicht schön genug wählen. Daher das idealisch Schöne“¹⁾; ein andermal: „die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals“²⁾. Der Begriff des Ideals durch Auswahl schloss nicht aus, dass auch Blumen, Thiere und Landschaften der idealen Darstellung fähig seien. Lessing aber stellt diess in Abrede und vermag das Ideal nur auf menschliche Darstellungen anzuwenden. Hier aber wirkt es als eine bestimmende Kraft: „vermöge des Ideals“. Eine bestimmte Anschauung des Ideals drängt die unbestimmteren Begriffe zurück. — In Herder's kritischen Wäldern (1767) treten die Anschauungen der Götter-Gestalten für die vagen Besprechungen des Idealen ein. Und Schiller gab diesem Begriff vom Ideal den dauernden giltigen Ausdruck:

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern die Gestalt.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch!
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich!

3.

Die eben angestellte Betrachtung lehrt, worin die ästhetisch bestimmende Leistung Winckelmann's in Beziehung auf das Ideal bestand. Die Betrachtung des einzelnen Falles weist darauf hin, worin überhaupt das Neue bei Winckelmann zu suchen sei.

¹⁾ Hempel 6, 214. — ²⁾ 290.

Als erstes ästhetisches Prinzip gilt ihm der Verstand. „Man gebe Achtung, ob der Meister des Werkes, welches man betrachtet, selbst gedacht hat;“ „das *zweite* Augenmerk bei Betrachtung der Werke der Kunst soll die Schönheit sein“ ¹⁾. Da wären wir also, wie es scheint, wieder im Banne des französischen Klassizismus.

Bemerken wir sogleich: eine Unterordnung der Schönheit unter den Verstand wird von Winckelmann damit nicht ausgesprochen, dass er dem Betrachter vorschlägt, erst den Verstand und dann die Schönheit eines Werkes zu beachten. In dem Werke sollen eben beide vorhanden sein. Die Schönheit bleibt die vornehmste Absicht der Kunst; aber die Wirkungen des Verstandes sind der würdigste Theil auch der Schönheit ²⁾.

Was hier Verstand heisst, das sind anderwärts die Ideen des Künstlers. Unser Autor spricht von der Höhe der Ideen eines Phidias, eines Polyklet. Er setzt die Strenge ihrer Zeichnung mit dieser Höhe ihrer Ideen in unmittelbare Verbindung ³⁾.

Demnach sind die Ideen als etwas mit der anschaulichen Form unmittelbar Zusammenhängendes gedacht. Winckelmann's „Ideen“ sind nicht blosse Begriffe, und sein „Verstand“ ist nicht das Vermögen begrifflicher Distinktion.

Dass Verstand in einem Kunstwerk angetroffen werden solle, heist: das Kunstwerk soll uns etwas sagen. „Plato in Raphael's Schule von Athen rührt nur den Finger, und er sagt genug“ ⁴⁾. Würde die Gebärde Plato's etwa mit den Worten „Hinweisung auf ein Höheres“ wiedergegeben sein? Dann hätte Raphael's Verstand uns hier einen Begriff mitgetheilt. Die Gebärde sagt mehr, und insofern sie dasselbe sagt, sagt sie es inniger. „Die Schönheit würde ohne Ausdruck unbedeutend heissen können, und dieser ohne Schönheit unangenehm, aber durch die Wirkung der einen in der anderen, und durch die Vermählung zweier widrigen Eigenschaften erwächst das rührende, das beredte, und das überzeugende Schöne“ ⁵⁾.

Winckelmann's Gedanken über Allegorie gehen auf diesen

¹⁾ 2, 61. 62. — ²⁾ 2, 61. 235. — ³⁾ 1, 319. — ⁴⁾ 2, 61. — ⁵⁾ 1, 172.

Grundgedanken zurück: wenn die Kunst wieder zu Ehren kommen soll, muss sie Gehalt in ihre Werke legen. Jetzt „füllt der Abscheu vor dem leeren Raum die Wände, und Gemälde von Gedanken leer, sollen das Leere ersetzen“. Vielmehr sollte „der Pinsel, den der Künstler führt, in Verstand getaucht sein; der Künstler soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge zeigt: und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt“¹⁾. — Diese Vorliebe Winckelmann's für die Allegorie ist fast stets getadelt worden. Sie hat der bildenden Kunst nicht genützt, wie sie doch nach des Autors Willen sollte. Aber wir bemerken das ästhetische Prinzip dieser so überaus beharrlich gepflegten Neigung. Diess war kein Irrthum. Gewiss kann es sich auch für die bildende Kunst bewähren. Unmittelbar hat es auf die deutsche Dichtung gewirkt: da die Eigenart unserer klassischen Dichtung in ihrem hohen, bedeutungsvollen Gehalt besteht. Erinnert man sich dessen, so wird man jenes Prinzip auch in seinen weniger glücklichen Ausdrucksformen, also auch in der Lehre von der Allegorie beachten. Es giebt sich deutlich genug als ein grosser, überlegener Gedanke, auch in dem „Versuche einer Allegorie“ zu erkennen.

Allegorie wird nämlich hier als eine allgemeine Sprache der Künstler erklärt. Vornehmlich der Künstler. Denn begründet ist sie in der Natur selbst. „Die Natur selbst ist Lehrerin der Allegorie gewesen, und diese Sprache scheint ihr eigener, als die nachher erfundenen Zeichen unserer Gedanken: denn sie ist wesentlich und giebt ein wahres Bild der Sachen.“ Die Natur redet zu dem Gemüth in Anschauungen; auch die Kunst soll in bedeutenden Bildern zu uns sprechen. Die Kunst soll ein Verständniss der Natur ausdrücken, welches über die begriffliche Zerlegung der Naturerscheinungen hinausgeht, und das, nach des Autors Ansicht, dieser auch voranging. „Die Gedanken malen ist älter als dieselben schreiben.“ „Die in Bildern redende Natur und die Spuren von bildlichen Begriffen erkennt man in dem Geschlechte der Worte. Die Sonne hat

¹⁾ 2, 19. 20.

in den alten und in den mehresten neuen Sprachen eine männliche Benennung und der Mond eine weibliche, weil dort Wirkung und Einfluss erkannt worden, hier aber Annehmen und Empfängniss.“ — Winckelmann versteht unter Allegorie jede Art von künstlerischer Symbolik. Diese musste er ernst nehmen, wenn er die Kunst ernst nahm. Deutung — wofür wir Späteren Bedeutung sagen, ist das allgemeine Wort dafür ¹⁾.

Die Bedeutung soll anschaulich hervortreten: „diess geschieht durch Einfalt. Die beste und vollkommenste Allegorie eines Begriffes oder mehrerer ist in einer einzigen Figur begriffen und vorzustellen. Die Einfalt besteht in Entwerfung eines Bildes, welches, mit so wenig Zeichen als möglich ist, die zu bedeutende Sache ausdrücke. Die Einfalt ist in Allegorien, wie Gold ohne Zusatz. Durch die Einfalt entsteht die Deutlichkeit“ ²⁾. — Hier wiedererkennen wir den Anschauungs-Begriff der deutschen Philosophen. Die Bestandtheile eines Dinges erscheinen unter dem Mikroskop getrennt, in der Anschauung vereinigt. Nur wird hier, ohne die frühere Einschränkung, der Anschauung nicht mehr nur Klarheit, sondern Deutlichkeit zugesprochen. Die Anschauung ist keine „undeutliche Erkenntniss“ mehr.

Wir wollen nicht leugnen, dass im Einzelnen der „Versuch einer Allegorie“ mehr von nüchternen Begriffs-Allegorien, als von symbolischen Anschauungen spricht. Das Bild der Bestürzung kann ein zitterndes Reh sein, das Bild der Glückseligkeit ein Schiff mit vollen Segeln. Aber wer würde aus der Anschauung die folgende Allegorie verstehen: „das neue Jahr könnte ein grosser Nagel bedeuten, welchen eine Figur an einem Tempel einschlägt“? Die Erklärung: „dieser Nagel, clavus annalis genannt, wurde in Rom zu Anfang eines jeden Jahres von dem Prätor eingeschlagen“ ³⁾.

Winckelmann hatte Jahre lang für den Grafen Büнау Exzerpte aus deutschen Chroniken geschrieben, welche ihn innerlich nicht beschäftigten. Die hierdurch erlangte Uebung seiner Arbeitskraft kam seinen späteren eigenen Werken zu

¹⁾ 2, 240. 242. 248. — ²⁾ 2, 251. — ³⁾ 2, 303. 305.

Gute. Aber es blieb von daher auch ein Zug rein stofflicher Gelehrtheit an ihm haften. Er tritt nur selten so störend wie hier hervor. Die sachliche Treue Winckelmann's in allem Einzelnen ist im Uebrigen ein so grosser Vorzug, dass daneben dieser Nachtheil gering angeschlagen werden darf.

Um Winckelmann's Prinzip vom künstlerischen Verstande richtig aufzufassen, muss uns stets zugleich sein Sinn für die Anschauung, seine Empfindung des Schönen gegenwärtig sein. Winckelmann unterschrieb mehrere seiner Briefe: „mit Geist und Liebe“. So steht es überall auch in seiner Aesthetik. „Der Geist“, die Begriffe sind von „der Liebe“, der sehr bestimmten Art seines Schönheitsgefühles, nirgends zu trennen.

Man lese in der Kunstgeschichte den Anfang des Kapitels „von dem Wesentlichen in der Kunst“. Wie wird der Autor uns in diese seine Betrachtung ästhetischer Prinzipien einführen? Als Künstler und Dichter. Er sieht sich in das olympische Stadium entrückt. Er vergleicht sein geistiges Unternehmen mit den Thaten der Helden, deren Bilder dort ihn umgeben. Von da wirft er einen Blick auf das „Labyrinth metaphysischer Spitzfindigkeiten“ zurück, in welchem seine Vorgänger sich verloren haben. Ihm wird keine Schulweisheit mehr den Genuss der Schönheit verkümmern.

„Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüssigen Gips, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird, und denselben in allen Theilen berührt und umgiebt.“ „Das Gefühl soll gerührt werden, wie ein schöner Tag entsteht, durch Anmeldung einer lieblichen Morgenröthe.“ „Ich sahe die Werke der Kunst an, nicht als Jemand, der zuerst das Meer sahe und sagte: es wäre artig anzusehen; die Athaumasie, oder die Nicht-Verwunderung schätze ich nicht in der Kunst, weil hier die Gleichgiltigkeit schädlich ist. Eine denkende Seele kann am Strande des weiten Meeres sich nicht mit niedrigen Ideen beschäftigen: der unermessliche Blick erweitert auch die Schranken des Geistes, welcher sich anfänglich zu verlieren scheint, aber grösser wieder zurückkommt.“ So öfters, die Erinnerung an den Anblick des Meeres. „Der erste Anblick schöner Statuen ist bei dem, welcher Empfindung

hat, wie die erste Aussicht auf das offene Meer, wo sich unser Blick verliert, und starr wird.“ Am Schluss der Geschichte der Kunst heisst es: „Ich konnte mich nicht enthalten, dem Schicksal der Werke der Kunst, so weit mein Auge ging, nachzusehen, so wie eine Geliebte am Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung ihn wieder zu sehen, mit bethränkten Augen verfolgt, und in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt“¹⁾.

In solchen Stellen ist Winckelmann beschreibender Aesthetiker. Was er sah und empfand, ist ein Ungewöhnliches, Ausserordentliches. „Que ne voit-il pas“, ruft Diderot aus, „que ne voit-il pas dans ce tronçon d'homme qu'on appelle le torse“²⁾ Ganz ähnlich und in der gleichen Beziehung Sulzer, der aber bereits von Winckelmann hierin lernen will. „Man sehe, in welches Entzücken Winckelmann über das Ansehen eines blossen Rumpfes geräth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Ansehens“³⁾. Was Winckelmann sah und empfand, macht begreiflich, dass er die begriffliche Bestimmung des Schönen zurückweist, aber seine unendliche Bedeutung behauptet. Die Schönheit ist nicht die Vollkommenheit, nicht die Uebereinstimmung des Geschöpfs mit dessen Absichten und der Theile unter sich und mit dem Ganzen. Eine beschreibende Zurückführung auf gewisse Grundbegriffe kann man wohl versuchen: Winckelmann selbst versuchte (1759) die Erklärung des formalen Schönen aus der Mannigfaltigkeit im Einfachen. Aber das Schöne lässt sich nicht durch eine bestimmte Erklärung erschöpfen. Es lässt sich nicht in Worten, wohl aber durch Werke der Kunst erläutern. Es ist eins von den grossen Geheimnissen der Natur. Aber es ist in seiner vollen Bedeutung gegeben und vorhanden, in Anschauungen der Natur und Kunst⁴⁾.

Fassen wir zusammen: der Verstand ist bei Winckelmann das Vermögen bedeutungsvoller Anschauung⁵⁾. Also nicht der Verstand früherer Aesthetiker, der unterscheidet, wählt,

¹⁾ 2, 227. 229. 1, 9. 8. 333. 515.

²⁾ Sur la sculpture, Salon 1765. — ³⁾ Art. Ansehen.

⁴⁾ 1, 538. 2, 62. 1, 555. 128.

⁵⁾ Man vgl. Kant's Begriff der ästhetischen Idee, Kr. d. Urth. § 49.

und wählerisch oder delikat nachahmt. Sondern er ist der künstlerisch erfindende Verstand, er ist das Vermögen, Gehalt und Bedeutung in einem Kunstwerke auszudrücken.

In sehr eigenthümlicher Weise erscheint bei Winckelmann das Prinzip der Naturnachahmung mit dem Prinzip des Gestaltens aus der Idee verbunden.

Könnte diese Verbindung als ein Widerspruch im Begriff erscheinen, so ist sie doch kein Widerspruch, wenn man der Empfindungsweise des Aesthetikers folgt. Sein Gefühl für das Schöne ist gleich stark und innig, ob die Schönheit ihm nun als Kunstwerk, oder als Natur entgegentritt. Sein starkes Gefühl für die aus der Natur ihm entgegentretende Schönheit nöthigt ihn gegen beengende subjektive Vorwagnahmen sich zu verwehren und einen Idealismus als Beschränkung der Natur abzuweisen.

Er ist der Erste, welcher das vielgerühmte Wort Raphael's: *io mi servo di certa idea* mit einer Kritik begleitet. „Es finden sich an allen Orten schönere Frauen als seine Galatea“¹⁾. Hier und in anderen Fällen findet Winckelmann mehr wirkliche Schönheit in der Natur, als in der Idee des Künstlers. So ist es denn in manchen Künstlern ein Vorzug, dass sie „die Ideen näher zur Natur führen“²⁾. Nicht weil die Natur als solche das Maass der Schönheit wäre, wie der naturalistische Aesthetiker diesen Vorzug begründen würde; sondern weil sie durch die Schönheit bestimmter einzelner Gebilde die voreilig zur Norm erhobene Kunstform in der Anschauung beschämt.

In der geschichtlichen Darstellung ist Dieses das Prinzip, nach welchem der Autor die Perioden abtheilt. „Der ältere Styl war auf ein System gebaut. Ueber dieses angenommene System erhoben sich die Verbesserer der Kunst und näherten sich der Wahrheit der Natur. Diese lehrte aus der Härte und von hervorspringenden und plötzlich abgeschnittenen Theilen der Figur in flüssige Umrisse zu gehen, die gewaltsamen Stellungen und Handlungen gesitteter und weiser zu machen,

¹⁾ I. 135. — ²⁾ I, 320.

und sich weniger gelehrt, als schön, erhaben und gross zu zeigen“¹⁾. Diess ist der Uebergang vom älteren Styl zum hohen Styl des Phidias und Polyklet. Dann wird der Uebergang von diesem zum schönen Styl ähnlich beschrieben. „Die Kunst fing mit strengen Begriffen der Schönheit an, wie wohl eingerichtete Staaten mit strengen Gesetzen, gross zu werden. Die nächsten Nachfolger der grossen Gesetzgeber in der Kunst suchten die hohen Schönheiten, die an Statuen ihrer grossen Meister wie von der Natur abstrahirte Ideen, und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen, und eben dadurch erhielten sie eine grössere Mannigfaltigkeit.“ Die Nachahmung der Natur erscheint hier nicht als statische Norm, sondern als dynamisches Prinzip. Sie ist ein nie versagendes Mittel in der Hand des besonnenen Künstlers, und durch sie gelangt das „grosse Geheimniss“ des Schönen zu immer neuem Ausdruck.

Die besondere Gunst der Natur hat gerade in Griechenland nach Winckelmann's Ansicht dazu beigetragen, die Kunst zu so hoher Vollkommenheit zu fördern. „Vieles, was wir uns als ideal vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen. Die Natur, nachdem sie stufenweis durch Kälte und Hitze gegangen, hat sich in Griechenland, wo eine zwischen Winter und Sommer abgewogene Witterung ist, wie in ihrem Mittelpunkt gesetzt, und je mehr sie sich demselben nähert, desto heiterer und fröhlicher wird sie“ — Winckelmann erdichtet hier einen idealen Zustand der Natur, nach dem Muster des durchaus wünschenswerthen, menschlichen Zustandes, von welchem im nächsten Abschnitt zu reden sein wird. Er fährt fort: — „desto allgemeiner ist ihr Wirken in geistreichen Bildungen, und in entschiedenem und viel versprechenden Bildern. Wo die Natur weniger in Nebeln und in schweren Dünsten eingehüllt ist, sondern in einer heiteren und fröhlichen Luft wirkt, wie Euripides die atheniensische beschreibt, giebt sie dem Körper zeitiger eine reifere Form; sie erhebt sich in mächtigen, besonders weiblichen Vollkommenheiten, und in Griechenland wird sie ihre Menschen auf das Feinste vollendet

¹⁾ 1, 311.

haben“¹⁾. Derselbe Gedanke findet sich in der Erstlingschrift. Hier wird auf die Lebensgewohnheiten der Griechen hingewiesen, welche den Künstlern häufige Gelegenheit zur Beobachtung der schönen Natur gaben²⁾. In diesem Gedankenzusammenhange heisst die Kunst eine Wirkung der Natur³⁾.

Winckelmann überrascht uns nach Vollendung der Geschichte der Kunst mit der Mittheilung, er werde der Betrachtung der Natur sich zuwenden. „Ich habe meine niedrige Hütte aufgeschlagen, wo man mir wohl will, um in diesem Lande der Menschlichkeit meine Jahre, ferne vom Kriegsgeschrei und in Ruhe, zu geniessen, und meine letzten Betrachtungen werden von der Kunst auf die Natur gehen“⁴⁾. Ein beinahe leidenschaftliches Gefühl für grosse Schauspiele der Natur zeigt er im Jahre 1767 beim Ausbruche des Vesuv; er setzt sich Gefahren aus, um in zwei aufeinanderfolgenden Nächten diesen Anblick zu geniessen. Seinen Aufenthalt in Porto d’Anzo am Meere schildert er wie folgt: „Dieses ist der Ort meiner Seligkeit, und hier wünschete ich Sie, mein Freund! zu sehen, und mit Ihnen längs dem stillen Ufer der See, unter dem mit Myrten bewachsenen hohen Gestade, sorgenlos zu schleichen, und auch, wenn das Meer wüthet und tobt, dasselbe unter einem Bogen des alten Tempels des Glücks, oder von dem Balcon meiner Zimmer selbst, ruhig anzuschauen“⁵⁾. Da erfahren wir, warum so oft in den Schilderungen der Kunstwerke der Blick auf das Meer zur Bezeichnung der durch das Kunstwerk erweckten Empfindung verwandt wird. Winckelmann’s Naturgefühl steht in naher Beziehung zu dem belebenden Inhalt seiner Auffassung und Aneignung der Kunst.

„Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie.“ (Dürer.) — Die Natur ist ein unversieglicher Quell. Um zu trinken, müssen wir das Wasser schöpfen und fassen. Die schöpfende Hand giebt diesem Vorgang sein gleichfalls völlig natürliches Gesetz. Diess ist das Verhältniss von Natur und Kunst. Wenn der Quell nicht fliesst — ohne Beobachtung der Natur — können

¹⁾ 1, 118. — ²⁾ 2, 8. — ³⁾ 1, 325. — ⁴⁾ 2, 537. — ⁵⁾ 2, 667.

wir uns nicht erfrischen. Damit uns seine Welle als Getränk zu eigen werde, fassen wir sie aber in ein Gefäss. Diesem nun gab ursprünglich die Nothdurft seiner Bestimmung seine Form; endlich erfand der künstlerische Verstand zu gleichem Zwecke die herrliche Amphora. Deren Gestalt lässt zwar den natürlichen Anlass ihrer Bildung noch sehr wohl erkennen. Auf den ersten Blick erscheint sie als bestimmt, das Wasser einer Quelle aufzufangen. Aber die Kunst hat jenem Anlass Gestalt gegeben und eine höhere Schönheit abgewonnen. Wie die Amphora zu dem fliessenden Quell und der ersten schöpfenden Hand, so verhält sich das Kunstwerk zur Nachahmung der Natur.

Winckelmann drückt sich über dieses Verhältniss wohl auch so aus, dass der Künstler durch Beobachtung der Natur zur Schöpfung einer höheren Natur begeistert werde. „Die häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlassten die griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloss im Verstande entworfene geistige Natur.“ Diess Ergebniss geistigen Schaffens ist nun jenes Ideal, nach welchem der Künstler arbeitet. Es erhebt die Kunst über die Natur, und den gestaltenden Künstler über sich selbst. „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die ideale Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche“ ¹⁾.

4.

Das Göttliche. — Sagt Winckelmann, wie er diess verstanden haben will? Er setzt für das künstlerisch Höchste und Wünschenswerthe einen Namen ein, welchen er dem höchsten Wunsch und der geheimsten Ahnung des mensch-

¹⁾ 2, 8. 9.

lichen Geistes entnimmt. Wie ist diese Bezeichnung in seiner allgemeinen Denkweise begründet?

Es zeigt sich, in Winckelmann's Schilderungen der Kunstwerke und ästhetischen Erörterungen, dass er mit Bestimmtheit ein Maass der Empfindung als Ideal des Gemüthes in sich trägt. Dieses seelische Ideal kann er den Kunstwerken nicht entnehmen. Wenn er sich auch in ihm durch Anschauungen der Kunst bestärkt fühlt, so ist es ihm doch ursprünglich eigen als Nothwendigkeit seines Geistes. Findet er es in Kunstwerken ausgesprochen, so sagt er dann, in diesen Werken sei das Göttliche ausgedrückt. Demnach ist es eben dieses innerlich gehegte Maass der Empfindung, welches ihm den Gebrauch des erhabensten Wortes aufdrängt, welches seinen Begriff vom Göttlichen ausmacht.

Edle Einfalt und stille Grösse: das ist das seelische Ideal, welches Winckelmann innerlich hegte und sodann in der Antike, in Raphael's Sixtina ausgedrückt fand.

„In allen Stellungen, die von dem Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der natürlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; gross aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe.“ Winckelmann geht bald von dieser Seelenschilderung aus, und steigt von ihr zum Begriffe des Göttlichen auf. Bald steigt er vom Begriffe des Göttlichen zur Bezeichnung dieses Ideals der Einfalt herab. „Die Stille wurde nach dem Plato als der Zustand betrachtet, welcher das Mittel ist zwischen dem Schmerz und der Fröhlichkeit; und eben desswegen ist die Stille derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, dass die schönsten Wesen von stillem gesitteten Wesen sind. Eben die Fassung wird in dieser Beziehung in dem Bilde sowohl, als in dem, der es entwirft, erfordert: denn es kann der Begriff einer hohen Schönheit auch nicht anders erzeugt werden, als in einer stillen und von einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele. Ausserdem ist die Stille und die Ruhe im Menschen und bei Thieren der Zustand, welcher uns fähig

macht, die wahre Beschaffenheit und Eigenschaften derselben zu untersuchen und zu erkennen, so wie man den Grund der Flüsse und des Meeres nur entdeckt, wenn das Wasser still und unbewegt ist; und folglich kann auch die Kunst nur in der Stille das eigentliche Wesen derselben ausdrücken¹⁾. „Der höchste Begriff nun dieser Grundsätze der Ruhe und Stille findet sich in den Figuren der Gottheiten ausgedrückt“; denn der höchste Begriff dieser Grundsätze ist eben „der gleichsam unerschaffene Begriff von Schönheit; die Schönheit, die wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idee ist, welche in einem hohen Verstand, und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so grossen Einheit der Form und des Umrisses, dass sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt, und mit einem Hauch geblasen zu sein scheint.“ — Der umgekehrte, absteigende Gang der Gedanken: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemässer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen, und in dieser mannigfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch; so wie ein süsser und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Theile gleichförmig sind. Durch die Einheit und Einfachheit wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden“²⁾.

Hier ist kaum nöthig mehr zu bemerken: der erste, vom Seelischen aufsteigende Gedankengang ist der ursprüngliche;

¹⁾ Man vgl. Schopenhauer's Begriff der willenlosen Erkenntniss und der durch sie erschauten Ideen.

²⁾ 2, 13. 1, 172/3. 131/2. Vgl. 538.

hingegen die spekulative Entwicklung ist keine wirkliche Ableitung, sondern stellt sich als ein Versuch dar, auf andere Weise die Wucht und Bedeutung jener inneren Erfahrung auszusprechen. So kommt es auch, dass Winckelmann an der zuletzt angeführten Stelle fortfährt: „denn was in sich gross ist, wird, mit Einfachheit ausgeführt und vorgetragen, erhaben.“ Die innere Grösse ist also die Bedingung des Erhabenen und verräth sich als die Voraussetzung der ganzen metaphysischen Deduktion: diese innere Grösse ist der Inhalt einer bestimmten und mit Sicherheit festgehaltenen seelischen Erfahrung.

„Der Ausdruck einer so grossen Seele,“ sagt Winckelmann bei Besprechung des Laokoon, „geht weit über die Bildung der schönen Natur: der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.“ Nach Winckelmann's Begriffen entsteht also das idealistische Verfahren in der Kunst aus jenem Ausserordentlichen der inneren Erfahrung. Diesen Idealismus des seelischen Gehalts fand er in den Werken der Griechen. „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“ Er fand ihn in der Sixtinischen Madonna Raphael's: „Sehet die Madonna mit einem Gesicht voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie gross und edel ist ihr ganzer Umriss! — Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.“

Dass diese Empfindung eines seelisch Höchsten die ursprüngliche geniale Grundanschauung Winckelmann's ist, zeigt sich auch darin, dass sie sich durch seine ganze Entwicklung hindurch erhält, so weit wir sie in Schriften vor uns haben; während doch im Uebrigen Italien ihm so viel Neues gab,

dass er seine in Deutschland geschriebene Erstlingsschrift von der Nachahmung der Griechen später kaum mehr gelten liess. Das Ideal der edlen Einfalt und stillen Grösse aber wird schon in dieser Schrift vollkommen ausgesprochen und begründet. Dann erkennen wir es wieder in der Auffassung des vergötterten Herkules und in der Beschreibung des Apollo. Und auf dieselbe Anschauung blickt der Autor immer wieder hin, sowohl in der Geschichte der Kunst, als in der noch späteren Einleitung zu den Monumenti.

Versöhnung, Erlösung, Seligkeit: Diess durchzieht die Seele Winckelmann's als eine tief empfundene Ahnung, und giebt ihm den Begriff des Göttlichen ein. Wenn wir auch von der kunsttheoretischen Anwendung dieses Gemüths-Ideales absehen; so dürfte es ganz allein als Stimmung und Empfindung auf spätere deutsche Schriftsteller bedeutend eingewirkt haben. Herder war, wie es scheint, der Einzige, bei dessen erstem litterarischen Auftreten Winckelmann das Gefühl hatte, nun auch in der nördlichen Ferne verstanden zu werden¹⁾. Gerade aber jene Grundstimmung der Winckelmann'schen Aesthetik klingt in den glücklichsten Worten der Kritischen Wälder an. „Welch' ein stilles Bild ihrer göttlichen Stärke“, sagt Herder von einem Verse Homer's. Zeus ist ihm der Grosse, nicht der Ungeheure. Eine ergreifende Analyse der Leidensszenen des Philoklet schliesst er mit dem Satze: „Welch eine Stille muss auf dem Schauplatze zu Athen geherrscht haben, da dieser Akt vorging.“ So findet er in jener Stimmung den letzten Sinn auch des tragischen Eindrucks.

Mit dieser innerlichen Bestimmung des Idealen bezeichnen wir auf's deutlichste eine erste grosse Leistung wirklicher Aesthetik. Denn diese Bestimmung wird durch blosses Bewusstsein von dem Inhalt der Empfindung und gar nicht aus Begriffen gewonnen; also gänzlich immanent. Sie ist ihrerseits im Stande, auf Begriffe bestimmend einzuwirken, so dass sie dem als Begriff Problematischen, sogenannten Transzen-

¹⁾ 2, 662.

dentem einen bestimmten Inhalt giebt: wenigstens für Winckelmann und die der seinen gleich gestimmten Seelen.

Auch der französische Klassizismus kannte ein Maass der Empfindung. Er entnahm es der allgemeinen Denkweise der Zeit. Dem Künstler ward geboten, über das allgemein als vernünftig Angenommene mit Dem, was er seine Menschen empfinden lässt, nicht hinauszugehen. Der Kunst ward also ein Ideal des Menschlichen von aussen her aufgezwungen, und obwohl zu dessen allgemeiner Geltung die klassische Dichtung und Aesthetik entscheidend beitrug, hatten sie es doch nicht ursprünglich aus sich selber hervorgebracht. Im engsten Zusammenhange standen seitdem in Frankreich die Kunst und die gesellschaftlichen Verhältnisse. Mit der Aenderung des gesellschaftlichen Tones ändert sich die Norm des Künstlerischen. — In diesem Zustande der Abhängigkeit findet Winckelmann das Künstlerische in der gleichzeitigen französischen Kunst und Aesthetik vor. Diese behandelt er daher mit Geringschätzung und Abneigung. Modernité ist sein verächtliches Wort für die zeitgenössische Kunst. „Das Beste der modernité verschwindet gegen das Mittelmässige von den Alten.“ Ferner: „eine einzige Villa in Rom hat mehr Schönheit durch die Natur allein, als alles, was die Franzosen gekünstelt.“ Man machte ihm den Vorwurf, seine Schriften zeigten Abneigung gegen die französische Nation und er selbst erklärt sich die Unbeachtung seiner Schriften von Seiten der Berliner Akademie aus dem dort herrschenden französischen Despotismus. Wenn er sich hingegen den Zürichern zugehörig fühlt — „für euch Züricher will ich, wenn ihr nach Rom kommt, Schuhe und Strümpfe durchlaufen“ und ähnliche Stellen mehr — so ist diess Gefühl der Zugehörigkeit aus der Sympathie für das Charaktervolle der Schweizer Schriftsteller zu verstehen.

Winckelmann's Maass der Empfindung ist ein anderes, als die Normirungen der französischen Aesthetik. Maass, Mässigung der Leidenschaften und ihres Ausdruckes wird zwar

1) 2, 281. 376. 593. 563. 627.

auch von ihm gefordert. Er spricht es einmal als einen Zug seiner allgemeinen Denkweise aus: die Nicht-Verwunderung, welche die Apathie hervorbringt, schätze ich in der Moral (nicht in der Betrachtung der Kunst)¹⁾. Da sähen wir ihn denn denselben Weg nehmen, welchen wir Descartes und Boileau gemeinsam wandern sahen, den Weg der leidenschaftslosen Vernunft. Aber es ist nur eine Uebereinstimmung in einem, nebensätzlich verwandten Worte. Der Sache nach beherrscht und bestimmt ihn eben die keineswegs apathische, sondern hingeebene, begeisterte Bewunderung der Kunst. In ihr und durch sie gelangt er zu einer Ruhe, welche den Leidenschaften des Augenblickes überlegen ist. Diese Stimmung der Entrückung und Stille steigt in ihm als ein wahrhaftiges Gefühl aus tiefster, glühender Erregung auf.

Selbst der im Uebrigen so ideal geartete Naturalismus Shaftesbury's entnimmt das Maass der Empfindung in letzter Instanz dem unabhängig vom Menschen bestehenden Zusammenhange der Natur. Shaftesbury kennt zwar, durch Erfahrung, die Thatsache der „inneren Harmonie“. Würde man ihn aber fragen, was Harmonie sei: so würde er nicht den Gefühls-Inhalt dieser Thatsache zur Antwort geben, sondern auf das Ineinandergreifen der verschiedenen Systeme zu einem Universalsystem sich berufen. So erklärte er das Gute aus den überall vorhandenen, gegenseitigen Beziehungen der natürlichen Dinge. So ist ihm die innere Harmonie das Gegenbild des Allzusammenhanges der Natur, sie ist ihm die subjektive Bedingung und das Organ der Wahrnehmung eines solchen Allzusammenhanges der Natur. Dagegen wenn Winckelmann das wahrhaft Schöne erblickt, so spricht er auch sogleich von einem gleichsam unerschaffenen Begriff der Schönheit, einer im Verstande entworfenen geistigen Natur. Die schon bestehende Schöpfung, der unabhängig vom Menschen bestehende Zusammenhang der Natur scheint ihm zu einem Maasse des Gefühls-Inhaltes „schön“ nicht auszureichen. Er hat einen bestimmten Begriff von den schöpferischen Mächten des künstlerisch empfindenden Gemüths. Diesem gegenüber bleiben seine Begriffe von Natur und Gottheit verhältnissmässig unbestimmt.

¹⁾ 1, 9.

Wenn nun Winckelmann dennoch ein Maass der Empfindung kennt, dieses aber weder einer stoischen Vernunft, noch einem Begriffe vom System der Natur entnimmt, muss ihm ein Höheres und Niederes der Empfindung als unmittelbare innere Erfahrung gegeben sein. Das Organ einer solchen Unter- und Ueberordnung aus inneren Gründen des Gefühls ist das Gestaltende im menschlichen Gemüth. Dieses giebt mit grosser Bestimmtheit uns in uns selber das Maass des Besseren und Höheren an. Es enthält nicht die Unterdrückung des Gefühls durch die Vernunft, sondern die Steigerung der Gefühle zu grossen, wahrhaftigen Erlebnissen des Gemüths.

Diese gestaltende Macht des Gemüths möchten wir mit wahrer künstlerischer Anlage für gleichbedeutend halten. Sie wird nicht immer zu der Ausführung von Kunstwerken anleiten. Das geschah z. B. gerade bei Winckelmann nicht. Dieser glaubte von sich selbst, dass er zum Maler geboren sei: es war ihm nicht beschieden gewesen, Künstler zu werden. Aber jene innere Anlage waltete fort und verschaffte sich ihr Recht. Durch sie geschah es, dass ein wissenschaftliches Werk, die Geschichte der Kunst, in ähnlicher Weise ästhetisch bestimmend wirkte, wie sonst diess nur von Werken der Kunst sich beobachten lässt.

5.

Winckelmann's Geschichte der Kunst förderte, fast wie ein eigenes Kunstwerk, die Entwicklung der deutschen Poesie. Sie gab der ästhetischen Initiative der Deutschen dadurch eine bestimmte Richtung, dass sie ihr die Kunst-Thatfache der Antike aneignete und gleichsam einverleibte. Das idealistische Empfinden gewann durch sie Bestimmtheit: weil Winckelmann das Ideale aus reiner Empfindung zu bestimmen vermochte, wie wir diess eben gesehen haben, und weil er ferner das Urbild dieser Empfindung des Ideales durch seine Anschauung der göttlichen hellenischen Gestalten für Jedermann kenntlich machte.

Hier wenden unsere Blicke von dem Aesthetiker sich auf den Menschen Winckelmann. Wie vollbrachte er Das? Wie

war es möglich, dass dieser deutsche Gelehrte die Kunst der Griechen in sich der Art belebte, dass er sie in die geistige Entwicklung seines Volkes wie ein eigenes deutsches Kunst-Erlebniss hineinstellt? Wie gelangte der Sohn des märkischen Sandes, der hierauf im Schulstaub fast vergrabene Kinderlehrer zu der Aufrichtung eines ästhetisch bestimmenden, künstlerischen Maasses?

In der äusseren Welt ist die Gränze eines Gegenstandes seine Bestimmung. In der inneren Welt wachsen Bestimmungen immer nur aus Gränzenlosigkeit, aus einer Unendlichkeit des Empfindens hervor. Winckelmann war eine solche gränzenlos, unendlich empfindende Natur. Aus der Grösse, ja aus dem Uebermaass seines Empfindens tritt, durch die Noth und das dringende Bedürfniss dieses Uebermaasses erzwungen, die Bestimmtheit und Kraft seiner Anschauungen hervor.

Wir kennen Alle die grossen Züge des Lebenslaufes, in welchem sich diese Entwicklung vollzog. Winckelmann schreibt 1762 aus Rom an einen Jugendfreund: „Ich könnte sagen: ich habe bis in das achte Jahr gelebt; dieses ist die Zeit meines Aufenthalts in Rom und in anderen Städten von Italien. Hier habe ich meine Jugend, die ich theils in der Wildheit, theils in Armuth und Kummer verloren, zurückzurufen gesucht, und ich sterbe wenigstens zufriedner, denn ich habe alles, was ich wünschte, erlanget; ja mehr, als ich denken, hoffen und verdienen konnte. Ich bin bei dem grössten Cardinal und Enkel von Clemens XI. nicht zu dienen, sondern damit mein Herr sagen könne, dass ich ihm angehöre . . . Ich schätze mich also für einen von den seltenen Menschen in der Welt, welche völlig zufrieden sind und nichts zu verlangen übrig haben. Suche einen Andern, welcher dieses von Herzen sagen kann! . . . Meine vorige Geschichte nehme ich kurz zusammen. In Seehausen war ich achthalb Jahre, als Conrector an der dasigen Schule. Bibliothekarius des Herrn Grafen von Büнау bin ich eben so lang gewesen, und ein Jahr lebte ich in Dresden vor meiner Reise . . . Meine grösste Arbeit ist bisher die Geschichte der Kunst des Alterthums, sonderlich der Bildhauerei gewesen, welche diesen Winter gedruckt wird . . . Dieses ist das Leben und die Wunder

Johann Winckelmann's, zu Stendal in der Altmark zu Anfang des 1718. Jahres geboren¹⁾.

Auf der Scheide zwischen dem römischen und dem deutschen Leben steht die Katastrophe der Religionsänderung und das Verlassen des Bünau'schen Dienstes. Wir sind durch Winckelmann's Briefe Zeugen der ergreifenden Kämpfe, unter welchen diese Entschlüsse sich in ihm vollzogen. Ein tiefer Widerstreit spricht sich aus. Ich weiss, ihr müsst mich tadeln, ich selbst kann mich nicht rechtfertigen, darf mir kaum eingestehen, was ich thue. Aber dennoch! „Der Finger des Allmächtigen, die erste Spur seines Wirkens in uns, das ewige Gesetz und der allgemeine Ruf ist unser Instinct: demselben musst du und ich, aller Widersetzlichkeit ungeachtet folgen“²⁾. Er verlässt seine frühere Konfession im Vertrauen auf Gott. „Gott wird mir Recht lassen.“ Auch behält er seine Religion, einen schlichten, sicheren Glauben, auf welchen er einmal einen Freund zu dessen Tröstung verweist. Diess geschieht durch Anführung eines Verses aus einem lutherischen Kirchenliede. Winckelmann sang in Rom fast alle Morgen ein Lied aus seinem hannöverischen Gesangbuche.

Τέτλαθι δὴ κραδίη: diess war der Wahrspruch seines Lebens in Deutschland gewesen. „Durch Mangel und Armuth, durch Mühe und Noth habe ich mir müssen Bahn machen.“ Schon die Bünau'sche Frohn war für ihn eine Erlösung gewesen. Nun fand doch wenigstens seine Liebe zu den Wissenschaften einen Gegenstand, und er vermochte seine geistige Kraft zu üben. Da die Bände der Bünau'schen Reichshistorie, für welche Winckelmann exzerpirt hat, nachmals nicht erschienen, sind die unmittelbaren Ergebnisse seiner jahrelangen Arbeit hiermit verloren gegangen. Was er besonders in dieser Beziehung zu ertragen vermochte, erscheint unglaublich. Es gab einen Augenblick, wo er an dem litterarischen Schicksal seiner Geschichte der Kunst irre wurde und sie verloren gab. Mit einem kräftigen Fluche trennt er sich von dem Gedanken an dieses Werk, vollauf beschäftigt mit einem Ueberfluss von Stoffen fernerer Arbeit. Καὶ κόντερον ἄλλο ποτ' ἔθλης³⁾. —

1) 2, 513. — 2) 2, 342. — 3) 2, 543. (2, 170.) 2, 557.

Was für ein Leben war diesem Manne bis fast zu seinem vierzigsten Jahre zu Theil geworden, wenn man ausschliesslich die äusseren Ereignisse dieses Lebens beachtet! Das Schicksal schien selbst in seinen Gunstbezeugungen, eben der Berufung durch Bünau, seiner zu spotten. Die Welt musste dieser grossen Seele als ein Gefängniss, das Leben als ein Irrsal erscheinen. Plötzlich nun treten auf der Höhe seines Lebens unserem Helden aus dieser selben, grau und öde ihn befangenden Wirklichkeit die Anschauungen der Kunst entgegen: Gestalten, welche seine Seele ausfüllen, und sie in dem Besten, was sie in sich erfuhr, bestärken. Zuerst in Dresden; dann in Italien, wo man die Kunst zu athmen glaubt. Wenn er endlich den entscheidenden Entschluss gefasst hat, nach Rom den Weg sich zu bahnen, klingt es noch fast wie ein Schrei der Verzweiflung: „Wer den Tod nicht scheuet, fürchtet sich vor keinen Schatten.“ Dann sicher und fest: „unglücklich kann mich nichts in der Welt machen.“ Dann, nach Jahren, das übermüthig frohe Triumphlied, welches wir soeben von ihm vernommen haben.

So verstehen wir nun den biographischen Moment seiner Ankunft in Rom. Sogleich in den ersten Wochen verwendete er alle Zeit auf die Anschauung der alten Kunstwerke. Mit welchem Blicke ergriff er sie!

Er entdeckte jetzt die Antike. Manche sagen heute: er erfand sie. Der Zustand und die schöpferische Kraft seines Gemüths liesse es als durchaus möglich annehmen, dass er in dem einen oder anderen Werke mehr sah, als dessen Verfertiger je gesehen hatte. Im Ganzen aber betrachtet, sollte es sich nicht so verhalten: er sah Dasselbe, wie der griechische Künstler, jedoch in anderer Weise? Wie Tastsinn und Gesichtssinn denselben Gegenstand zur Wahrnehmung bringen, so eignet den verschiedenen Betrachtern des Schönen, je nach Zeit und Volk und Persönlichkeit, eine verschiedene deutende Energie. Der hellenische Künstler bildet einen sehr schönen, vom Weine begeisterten Mann; der Grieche erkennt in ihm seinen Gott; der deutsche Denker einen der Welt abgewonnenen, edlen Sinn. Beide haben den Künstler verstanden. So suchten wir im vorigen Kapitel uns hierüber auszudrücken.

— Dass inzwischen die Kunstansichten Winckelmann's im Einzelnen zu verändern und zu verbessern waren, versteht sich. Hier werde nur noch mit einigen Zügen darauf hingewiesen, in welchem Grade wirklich er den Begriff der Antike feststellt. Als Winckelmann in Dresden die Gemäldegallerie aufmerksam betrachtete, erregte diess Erstaunen von einem Manne, „der den Kopf voll griechischer Würmer hat“¹⁾. In jener Periode lebte eben bis dahin nur die Malerei. Wir haben gesehen, wie sie es war, welche durch allmähliches Eintreten in das ästhetische Bewusstsein den Klassizismus verwandelte und den Naturalismus schuf. Die Aesthetiker dieser Richtung denken viel geringer von der Skulptur. Dubos meint schüchtern: ein Mann von Genie könne mit dem Meissel allenfalls etwas Aehnliches leisten, wie die Malerei²⁾. Auch Diderot äussert sich matt und skeptisch über die Skulptur. „Une grande figure seule et toute blanche, cela est si simple!“³⁾ Selbst Richardson, der auf die Erhabenheit der Antike mit Nachdruck hingewiesen hat, giebt aber doch den Leistungen der Malerei vor denen der Skulptur für seine Person den Vorzug⁴⁾. Wie wenig man vor Winckelmann's grossen Werken von der Antike wirklich wusste, zeigt Hagedorn, wenn er noch 1762 das Wort Antike erklärt: „man giebt, wie bekannt, diesen Namen allen Werken der bildenden Künste von der Zeit des macedonischen Alexander bis auf den Einfall der Gothen in Italien. Vermuthlich möchte man, wenn man genauer verfahren wollte, zu dem Phidias, der vor Alexandern gelebt, hinaufsteigen⁵⁾.“ 1770 nennt dann Reynolds Phidias the favourite artist of antiquity, und den Vertreter der Ideal Beauty. Er hat mit Hagedorn als Theoretiker der Malerei viele naturalistischen Motive gemeinsam; aber dazu tritt bei ihm überall die höchst bestimmte Anschauung von den unerreichten Vorzügen der alten Kunst: seine Beispiele sind Hercules, Apollo und *the gladiator*, wohl der Borghese'sche Fechter⁶⁾. — Winckelmann selbst nun äussert sich einmal über das von ihm auf-

1) Justi 1, 42. — 2) Refl. crit. 1, 0. 51. — 3) Salon 1765.

4) Werke 1, 53. 59. — 173. — 62.

5) De la peint. 1, 206. — 6) Beobachtungen 67.

gestellte Ideal der Antike mit höchster Besonnenheit. „Der Name des Alterthums ist zum Vorurtheil geworden; aber auch dieses Vorurtheil ist nicht ohne Nutzen. Man stelle sich allzeit vor, viel zu finden, damit man viel suche, um Etwas zu erblicken. Wir haben, wie die verlassene Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriss von dem Vorbild unserer Wünsche übrig; aber desto grössere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit grösserer Aufmerksamkeit, als wir in dem völligen Besitz von diesen würden gethan haben“ ¹⁾).

Die wissenschaftlichen Leistungen Winckelmann's müssen bis in ihre Einzelheiten hinein, ja, gerade in ihren Einzelheiten aus dem Zusammenhange seiner Seelengeschichte verstanden werden. Warum besitzt selbst das Detail seiner Schriften auch heute noch einen gewissen Reiz? Er liefert exakte Beschreibungen von den Herkulanischen Entdeckungen, von Pompeji und Pästum. Er geht überall in seinen Schriften neben der Besprechung des Gehaltes auch auf eine Schilderung des technischen Verfahrens ein. Angenommen nun, dass dem Leser es ferne liegt, an diesem letzteren Interesse zu nehmen; angenommen, dass er von jenen ersteren Gegenständen bereits aus Reisebüchern mehr erfährt, als Winckelmann wissen konnte; so wird er dennoch auch von diesem Theile seiner Werke einen Eindruck empfangen. Mörtel und Erdarten und Mauerstücke sind hier mit einer gewissen höheren Bewusstheit angeschaut und aufgezeichnet worden. Diese Einzelheiten stehen ohne ästhetische Deutung da, welche ihnen auch in der That als Einzelheiten nicht zukäme. Aber schlicht und besonnen benannt und beschrieben, wirken sie in einem gewissen Grade ästhetisch. Wir fühlen, dass an diesen Anschauungen der äusseren Wirklichkeit ein bis dahin tief leidendes Gemüth sich zurecht findet. „Am Sein erhalte dich beglückt!“ — Auf die Einzelheiten der plastischen Kunstwerke kommt nun aber für Winckelmann, auch was die ästhetische Deutung betrifft, überaus viel an. Er kennt und beachtet die Schönheit der Augenlider, und der Härchen der Augenbrauen ²⁾. „Laokoon's

¹⁾ 1, 515. — ²⁾ 1, 195.

väterliches Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, und schwimmt wie in einem trüben Duft auf denselben“¹⁾. Winckelmann setzt hier selbst hinzu: „Dieses können nur Sonntagskinder, so wie die Gespenster sehen; aber es ist kein Hirngespinnst.“ Er hebt an einer andern Stelle die Bestimmtheit der Anschauung als das erste Erforderniss seiner ganzen Arbeit hervor; „wo ich den oft unsichtbaren Punkt nicht treffe, muss ich den ganzen Weg zurück machen, den ich vorher nahm“²⁾. Wenn es ihm aber gelungen sei, etwas zu leisten, so sei seine Art zu empfinden die Ursache davon. „Vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei, ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, welchen ich ergriffen, nachzugehen, und welcher das Herz auf dem Flecke hat, wo es mir sitzt“³⁾.

Wagner sagt, alles Verständniss komme uns nur durch die Liebe. Diess Wort bestätigt sich in Winckelmann's Entdeckung der Antike. Sein Liebe-Vermögen und Liebe-Bedürfen wandte sich fortschreitend immer mehr auf seine grosse geistige Arbeit und hauchte dieser Athem und Seele ein.

Ich will diese Erscheinung durch ein Beispiel zu erläutern versuchen, welches in allem Einzelnen mit Winckelmann nichts gemein hat und desshalb den gemeinsamen Zug, auf den es hier ankommt, deutlich hervortreten lässt. — In einem seiner bedeutendsten Romane, in Louis Lambert, hat Balzac eine Liebes-Leidenschaft geschildert, welche den von ihr Ergriffenen am Vorabend der Hochzeit wahnsinnig macht. In diesem Roman hat der Schriftsteller mehr als in einem andern die Schilderung des Helden der eigenen inneren Erfahrung entnommen. Vor allem in diesem Zuge. Einer solchen Leidenschaft war Balzac selber fähig. Wir wissen, dass er Madame Hanska glühend, beständig, alle Hindernisse durchbrechend, bis zu seinem vorzeitigen Tode liebte. Und nun, mit welcher tiefen Betroffenheit erfahren wir, dass die beispiellose Leidenschaft des ausserordentlichen Mannes zwar Erwidern, aber doch keine ihrer völlig würdige Erwidern fand. Eine solche wahrhaftige, mächtige Regung einer grossen Seele sollte trügen dürfen? Es ist nicht anders. Ein übermächtiges Verhängniss

1) 2, 395. — 2) 482. — 3) 2, 554.

scheint in solchen Naturen zu schalten und ihre Person einer höheren Bestimmung unterzuordnen. Diese höhere und übermächtige Bestimmung kündigt sich in ihnen selber als Uebermaass des Empfindens an. Nun ringt ein solches Uebermaass danach, sich ein Maass zu setzen. Bald glaubt der geniale Uebermensch in einem anderen Wesen das Gegenbild seines Inneren und hiermit den würdigen Gegenstand seines Allempfindens zu erkennen; und hierin kann er irren, nach der Trüglichkeit der Natur. Oder er findet sein Maass in geistiger Arbeit, wie denn Balzac in einer völlig unbegreiflichen Arbeitsfülle sein Leben ganz eigentlich verzehrt und wie in Flammen aufgehen lässt: dann aber schafft das Genie Wahrheit und erhöht die Natur.

„Ich bin unter den wenigen Menschen“, schreibt Winckelmann, „welche die Freundschaft als das höchste menschliche Gut ansehen und über alles in der Welt schätzen; und ich wünschte den Ruhm aus der Welt zu nehmen, ein ausserordentlicher Freund gewesen zu sein.“ „Vom Himmel kam die Freundschaft“, ruft er aus; ganz wie er die höchste Schönheit durch Berufung auf die göttliche Schönheit zu beschreiben versucht. Wir haben das ästhetische Ideal der Ruhe von ihm entwerfen sehen; an einen Freund schreibt er: „In meinem höchsten Gute, welches die Ruhe ist, die ich aber niemals völlig erlangen werde, sind Sie der Mittelpunkt, und in diesem Kleinode der köstlichste Stein.“ In einem Briefe aus seinem letzten Lebensjahre heisst es: „Endlich wird die Ruhe kommen an dem Orte, wo wir uns zu sehen und zu geniessen hoffen; woran ich ohne die innigste Bewegung und ohne Freudenthränen nicht gedenken kann. Dahin will ich, wie ein leichter Fussgänger, so wie ich gekommen bin, aus der Welt gehen. Ich weihe diese Thränen, die ich hier vergiesse, der hohen Freundschaft, die aus dem Schoosse der ewigen Liebe kommt, die ich errungen und in Ihnen gefunden habe.“ Diese Empfindung hat bei Winckelmann in hohem Grade den Charakter selbstloser Hingebung. Er schreibt, wenn er sich von verächtlicher Undankbarkeit eines Jugendfreundes überzeugt: „Ich hätte ein besser Herz zu finden verdient. Allein: Erkenntlichkeit verlangen, heisst beinahe Undank verdienen“¹⁾.

¹⁾ 2, 609. 544. 613. 668. 360.

Diese Leidenschaft betrügt sich in der Schätzung ihres Gegenstandes. Es hat etwas Verletzendes, die Freundschaftsversicherungen Winckelmann's zu lesen, welche sich an einen albernem Livländer Baron richten und von diesem nicht nur mit seelenloser Gleichgiltigkeit erwidert, sondern wie es scheint mit niederträchtiger List zur Glorifikation seines Namens durch Widmung einer Winckelmann'schen Schrift ausgenutzt wurden. Noch verletzender ist es, wenn Winckelmann eine Zeit lang die Frau seines Freundes Mengs zum Gegenstande seiner leidenschaftlichen Empfindungen macht. Durch keine Deutung ist der wahre und wirkliche Schmerz aufzuheben, den diese Täuschungen des grossen Mannes erwecken. In der That, es waltet ein Verhängniss in der Geschichte solcher Männer, ein Verhängniss, welches gegen die Beglückung des Einzelnen gleichgiltig erscheint, welches mit dem Glücke seines Lebens-tages spielt, indessen es Menschheit in ihm und vermittelt seiner ausbildet. Es müsste möglich sein, sich dieses Verhängnisses durch ein höheres Bewusstsein zu bemächtigen! — Genug. Ein solches Verhängniss sehen wir in Leben und Tod Winckelmann's sich vollziehen.

Eben jene Leidenschaft macht ihn hellsehend für das Schöne. Denn seine Empfindung für das Schöne war eine durchaus leidenschaftliche. Oft begegnet in seiner Schilderung der Kunstwerke, metaphorisch, das Seelenschicksal Liebender. Einmal, wenn eine Pallas entdeckt ist, „bleibt er stumm, taub und wie sinnlos, da er sie erblickt“¹⁾. Das ist dasselbe Gefühl, welches Dante im fünften Gesange des Inferno schildert. Gerade jene Freundschaft für den Livländer gewann ihm, in ausdrücklich hervorgehobenem, inneren Zusammenhange, eine seiner herrlichsten Schriften ab, „über die Empfindung des Schönen“. Winckelmann ergriff das Schöne mit lebendiger Liebeskraft, wie ein Heilthum, wie einen Ersatz für die Unzulänglichkeit der ihm im Leben begegnenden Menschenwelt. Daher die Gluth und Innigkeit seiner Lehre. Aus wahrstem Seelendrang und mit hohem Ernst verkündigt er: es sei an der Zeit, die Schönheit in ihren heiligen Rechten herzustellen. —

¹⁾ 5, 556.

Diese biographischen Erinnerungen sollten vor allem Einen Zug der Winckelmann'schen Aesthetik hervorheben. Die Idealität drängt in ihm zu bestimmtester Realität. Sein tiefes Seelenleben lehrt ihn sehen. Eine enge Seele schickt sich, wie in Schranken, in die Wirklichkeit; aber eine unendliche Seele, wie die seinige, ersieht sich in der Aussenwelt Gestalten. Entzückt von der Anschauung des Apollo im Belvedere, schreibt Winckelmann die Anmerkung nieder: „der ihn siehet, bekommt eine hohe Idee von der Wirklichkeit“⁴⁾.

Dieser Zug kehrt in der Kunstanschauung Goethe's und Schiller's wieder. Gerade er lässt Winckelmann als deren nächsten Vorläufer erscheinen. Schiller war der Ansicht, dass eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist, das einzige Gesetz der Kunst sei. Je tiefer der Künstlergeist geartet ist, um so wahrer wird er den Sinn der Dinge darstellen. Er setzt Wahrheit an die Stelle der Wirklichkeit. Er weckt gleichsam die Seele des Wirklichen und leiht ihr seine Sprache. Dieser Idealismus ist blossen Träumereien unverwandt und richtet sich vielmehr mit Ernst und gerechtem Sinn auf Deutung und Gestaltung der Natur. Goethe hatte es schon vor Schiller in Beziehung auf bildende Kunst ausgesprochen und in diesem Worte die gemeinsame Tendenz der deutschen Aesthetik ausgedrückt: „der Styl ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniss, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“

¹⁾ 2, 323.