

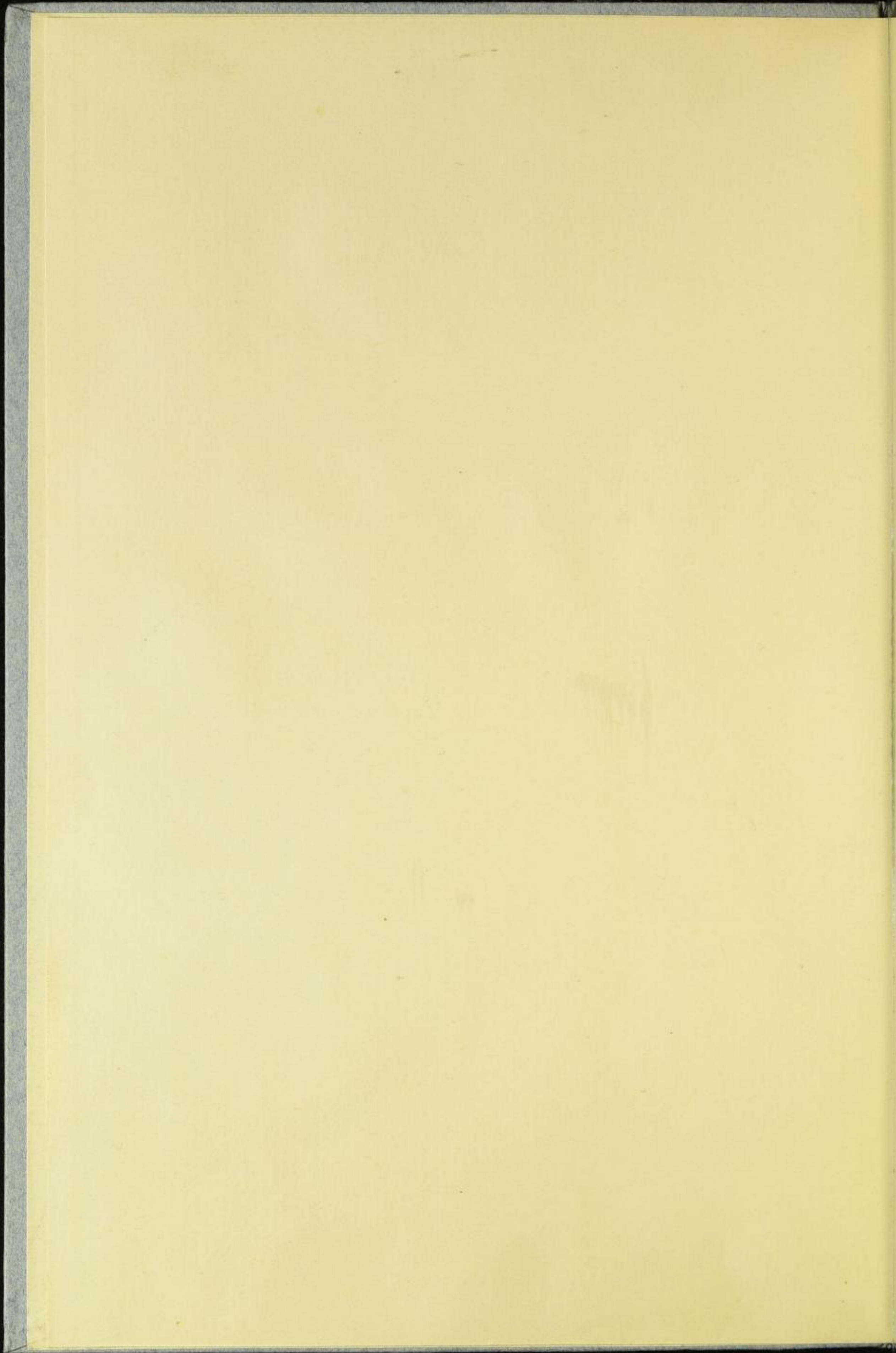
Carl Justi  
Winckelmann in  
Dresden















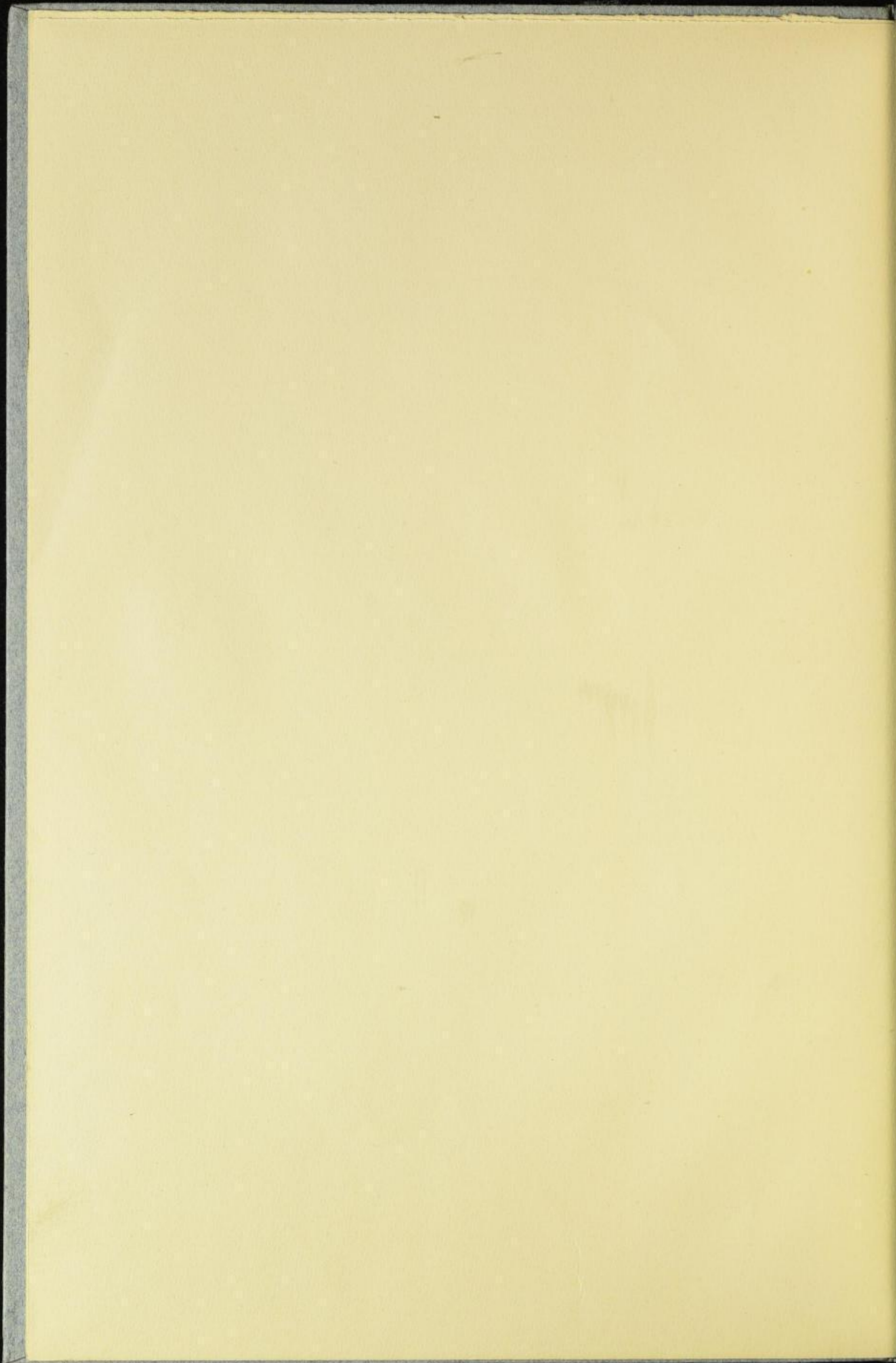














Carl Justi: Winckelmann in Dresden



[ Jahresgabe für die Vereinigung der Bücherfreunde  
in Dresden 1927. Bd 1. ]



Winkelmann in Dresden

von

Carl Justi

Vereinigung

der Bücherfreunde in Dresden



SÄCHS.  
LANDES-  
BIBL.

1928 IC 386



Winckelmanns Gestalt erscheint dem Deutschen im Schein jenes ersten Morgenlichts, als nach tiefer Verfinsterung und langer zweifelhafter Dämmerung, die nur wenige Sterne erhellten oder noch trüber erscheinen ließen, der deutsche Genius, in Berührung mit dem hellenischen und dem biblischen, endlich sich selbst wiederzufinden begann, dann aber um auch alsbald sein Licht in weitem Umkreis auszustrahlen. Seine Werke und ihre Aufnahme waren ein Zeichen, daß endlich auch Deutschland eine leitende Rolle in der geistigen Bewegung des Abendlandes beschieden sein sollte.

Der Eintritt der bildenden Kunst in den Kreis unserer Nationalbildung, die Aufschließung des griechischen Altertums, die Anfänge der deutschen Prosa und der deutschen Geschichtschreibung, die Erhebung der deutschen Literatur zur Weltliteratur: dieser und noch anderer Dinge ist man gewohnt sich zu erinnern, wenn der Name Winckelmanns genannt wird. In diesem Sinne ist Winckelmann fortwährend, am meisten jedoch von der nach ihm kommenden Generation, mit warmer Dankbarkeit anerkannt worden; und wenige unter den erlauchtesten Geistern, die damals so dicht beisammen standen, möchte es geben, die nicht einige Züge zu dem Bilde beigetragen hätten, das als sein Nachruhm in der Ueberlieferung fortdauert.







## Bilder aus dem Dresdener Kunstleben

### Eintritt in die Kunstwelt

Nach dem, was bis jetzt von den Beschäftigungen unseres Gelehrten in Nöthnitz berichtet wurde, schien es ganz im alten Kurs fortgegangen zu sein. Und doch war mit dem Eintritte in Sachsen bereits ein neues Blatt in seinem Leben aufgeschlagen worden; nur infolge äußerer Verhältnisse zog sich das Alte noch daneben fort, wie ein Rad noch eine zeitlang fortschwingt, nachdem der bewegende Stoß längst aufgehört hat. Es war nicht bloß ein neues Schauspiel für Sinne und Geist, nicht bloß ein neuer Inhalt des Wissens. Es war eine ganz andere Art des Wissens, eine Erkenntnis aus Dingen statt aus Büchern, eine Erkenntnis aus Anschauung und Empfindung, statt aus Worten und Begriffen. Diesen Unterschied brachte sich Winckelmann damals mit Leidenschaft zum Bewußtsein: er wurde von entscheidendem Einfluß auf sein Leben. In dieser neuen Welt findet er endlich sein Element. Dies Neue bringt ihn von polyhistorischer Zerfahrenheit zur Einheit; zerstückelte Kenntnisse ordnen sich zum Ganzen; trockene Körner gehen auf zu grünender Saat; indem er sich selbst findet, fühlt er zum ersten Male auch den Antrieb, öffentlich zu sprechen. Schlummernde Kräfte treten nun hervor; und indem der Erfolg das Selbstgefühl weckt, geht ihm das Dasein neu auf; er tritt in das aufgeregte Leben der Künstlerkreise ein: er fühlt sich zum ersten Male frei und glücklich. Im dankbaren Gefühl dieser seiner Wiedergeburt nennt er noch spät, von Rom aus, Sachsen sein geliebtes Land, ja er wirft sich eine Passion, eine fanatische Liebe zu Sachsen vor.

Wenige kamen in den vierziger und fünfziger Jahren nach Dresden, die nicht von dem herrschenden Kunstenthusiasmus ergriffen worden wären. Die ansteckende Wirkung fürstlicher Liebhaberei, das Schauspiel eben entstandener und noch vor dem Auge entstehender Bauwerke, die Ueberraschung der ankommenden Schätze alter und neuer Zeit, die fast ununterbrochene Folge der Feste und Spiele, bei denen die Künste sich mehr oder weniger vereinigten, — wer konnte hier gleichgültig bleiben! Und wer vollends nicht durch Geburt, Weltförmigkeit und Gewandtheit in den modernen Spra-



chen empfohlen war (wer nicht „plaudern kann und ein Air hat“, seufzt Winckelmann) — für einen solchen bot die Kunst die einzige Möglichkeit, allenfalls auch durch Verdienst zur Geltung zu kommen. Während August III. alsbald Zeichen der Langeweile von sich gab, wenn man ihn von Geschäften und Politik unterhielt: so erheiterten sich seine Züge, und seine Sprache wurde belebter, wenn das neueste Gemälde oder die letzte Oper oder die letzte Schauzage aufs Tapet gebracht wurde.

Winckelmann war damals schon in die Jahre getreten, wo man zwar alte Pläne trefflich auszuführen pflegt, aber auf neue Interessen schwerer eingeht, zumal wenn sich Pflichten, befestigte Gewohnheiten und erworbene Geschicklichkeiten in den Weg stellen. Hier kam die aufregende Wirkung der Dresdener Welt ganz gelegen. Und wie lebhaft mußte diese Aufregung bei einer Natur sein, die stets von dem Neuen hingerissen zu werden pflegte, deren Schönheitssinn und Genußbedürfnis dreißig Jahre lang gedarbt hatte!

Von den sieben Jahren, während deren er in der Nähe Dresdens und in Dresden selbst lebte, sagt Voltaire im Zeitalter Ludwigs XV. (Kapitel 31): „Ganz Europa hatte keine schöneren Tage gesehen als die Tage nach dem Aachener Frieden (1748) bis zum Jahre 1755 (vor dem Ausbruche des siebenjährigen Krieges). Der Handel blühte von Petersburg bis Cadix, die schönen Künste standen überall in Ehren, alle Völker verkehrten miteinander: Europa glich einer großen Familie, die sich nach ihren Zwistigkeiten geeinigt hat.“ Kaum irgendwo aber waren die Genüsse des Friedens so reich zu haben, nirgends waren die Huldigungen gegen die Kunst so bereitwillig, nirgends der Zusammenfluß der Fremden so lebhaft als in Dresden. Kein günstigerer Augenblick ließ sich denken, als solche halbyonische Tage für den Anfang seines neuen Lebens.

Leider ist auch nicht eine Zeile vorhanden, in der sich Winckelmann über die ersten Eindrücke der Dresdener Kunstwelt ausspräche; auch Zeit und Umstände seiner ersten Annäherungen schweben in Dunkel. Die Nachrichten, die erst während seines fünften Jahres in Nöthnitz beginnen — am 3. März 1752 — sind wie ein Blatt, dessen Hälfte abgerissen ist. Schon hat er inzwischen einen Versuch gemacht, Sachsen wieder zu verlassen; schon schmiedet er Reisepläne nach Italien: wir sehen ihn bereits im zweiten Stadium seiner Beziehungen zur Dresdener Kunstwelt.

Jetzt schreibt er von „einigen Adressen“, die er sich gemacht, um freien



Eintritt zur Galerie zu bekommen. Es habe ihm nicht wenig Mühe gekostet, diesen Zutritt und zwar mit einer Freiheit zu bekommen, daß er allenthalben, allein, auch an Tagen, wo niemand zugelassen werde, zum Beispiel Sonntags, an katholischen Festtagen, Gallatagen und dergleichen, die Galerie habe frequentieren können. „Dies hat mich verhindert, nur ein einziges Mal eine Promenade in Dresden zu genießen. Ich bin alle vierzehn oder acht Tage nach Tisch hineingelaufen, oder früh und gegen Tisch wieder heraus.“

Wahrscheinlich hatte er diese Begünstigungen der Empfehlung des königlichen Beichtvaters Leo Rauch zu verdanken, dem Hausgenossen des katholischen Oberinspektors der Galerie (seit 1742), Johann Gottfried Riedel, eines Böhmen (1691 — 1755). Riedel gestattete ihm, zu jeder Zeit zur geheimen Thür heraufzukommen, in seinem warmen Kabinett zu sitzen, und den Mittagstisch bei ihm einzunehmen. Noch im März 1755 pflegte er Sonntags und zuweilen Freitags bei ihm zu speisen.

Zu derselben Zeit war er auch schon in die Künstlerkreise gedrungen. „Ich bin unter die Maler geraten“, schreibt er in dem angeführten Briefe, „und dieses unter Leute, die auch sagen können, Romam adi. Ein einziger solcher Maler ist mir lieber, als zehn Titel Stutzer... Mit Anfang des Frühlings werde ich gewisse Stunden zum Zeichnen für mich aussetzen.“

---

### Kurfürstliche Kunstpflege

---

Das Kunstleben in Sachsen war, wie damals überall, ganz das Werk der Fürsten; aber die Kunstliebe der sächsischen Fürsten war nicht, wie sonst in Deutschland, von gestern her. Seit den Tagen Lucas Cranachs und des Baumeisters Hans von Dehn-Rothfeller, seit den Schloßbauten und Freskomalereien des Kurfürsten Moritz, geht durch die Reihe der sächsischen Kurfürsten, selten unterbrochen, eine gewisse Neigung zur Kunst. Ja man bemerkt ein erbliches Vergnügen an technischen Fertigkeiten und deren Ausübung. Von der Hand Kurfürst Augusts, des Gründers der Kunstammer und der Bibliothek, wird noch ein elfenbeinerner Krug mit einer Schlacht in Relief und ein Pulverhorn von Kokoschale gezeigt. Das Frühere war indessen meist im Geschmack der Kuriositätenliebhaberei; wie denn noch bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die sämtlichen Sammlungen in den Hofhalt unter der



Rubrik „Kuriositäten-Kabinette“ eingestellt wurden. Zu einer solchen „Kunstkammer“ gehörten nach dem auf Veranlassung Kurfürst Christians verfaßten und im Dresdener Archiv aufbewahrten Bedenken Gabriel Kaldemarcks (1587), außer runden Bildern und Gemälden, besonders naturgeschichtliche Merkwürdigkeiten und ein Münzkabinett.

Das Streben nach Erhöhung des Glanzes ihrer Hofhaltung durch die Werke der Kunst und durch Einladung italienischer, französischer und niederländischer Künstler (zum Beispiel des Gerbrandt van den Eeckhout) war unter den drei Johann Georgen (1611–1694) fortwährend im Steigen begriffen: gleichwohl erscheint alles den Werken ihrer beiden Nachfolger gegenüber nur wie ein Vorspiel.

„Man muß gestehen,“ sagt Winckelmann im Anfang seiner ersten Schrift, „daß die Regierung des großen August der eigentliche glückliche Zeitpunkt ist, in welchem die Künste, als eine fremde Kolonie, in Sachsen eingeführt worden und vor den Augen aller Welt aufgestellt sind.“

Diese Worte könnte man als Motto gebrauchen für das gegenwärtige Kapitel: die Licht- und Schattenseiten jenes so glänzenden und so rasch hervorgerufenen Kunstlebens sind damit bezeichnet.

Der Ausdruck fremde Kolonie erinnert an die Tatsache, daß es damals eine vaterländische Kunst kaum mehr gab, und daß selbst das, was es von deutscher Kunst anderwärts gab, nichts als ein Nachhall der sinkenden Kunst des Auslands war. Die Kunst ist eine aus fremden Ländern eingeführte Treibhauspflanze, ein Luxusartikel, ein Teil des Gepräuges der Hofhaltung; sie wurde hereingezogen in die Saturnalien der unumschränkten Fürstengewalt, die nach dem Vorgange Ludwigs XIV. ihren Rundzug durch Europa hielten.

So wenig dachte man über die augenblicklichen Bedürfnisse des Hofes hinaus, daß man (wie in der Wissenschaft) selbst die Aufmunterung und Fesselung tüchtiger vaterländischer Kräfte vernachlässigte, ja die Deutschen gegen fremde Günstlinge zurücksetzte. Bedeutende in- und ausländische Kräfte ließ man sich wieder entführen, statt sie zur Gründung einheimischer Schulen zu verwenden und die ungeheuren Summen auch der Verbreitung des guten Geschmacks und der Hebung des Gewerbesleißes zugute kommen zu lassen.

Dies sind Anklagen, die nach Ablauf unserer Periode und der Kunstdiktatur Brühls, oder vielmehr des Baron von Heinecken,



Hagedorn, der langjährige Zeuge dieser Zustände, bei der Gründung der Akademie (seit 1763) erhoben und begründet hat.

Die Berechtigung wollte man in dem Umstande finden, daß dem deutschen Wesen eine Einwirkung romanischer Kultur wünschenswert sei: von jeher hätten die neueren Völker die Früchte ihrer Kultur aneinander abgegeben. Es war bei den Deutschen Nationalansicht geworden, daß das Reisen in südliche Länder zur Vollendung der Bildung gehöre; die ersten Männer hatten geraten, dem Mangel an Form durch „Vermählung deutscher Ernsthaftigkeit mit italienischer Anmut“ abzuhelfen; auch Leibniz billigte dies.

Später hat die deutsche Nation, unabhängig von den Höfen und der Sonne ihrer Gunst, sich auf eigene Füße zu stellen gewagt. Aber die erste Aufrüttelung aus ihrer Lethargie, die ersten Antriebe des nationalen Ehrgeizes und Wettseifers verdankt sie zum Teil den prachtliebenden Fürsten, die die fremden Künste zu Gastrollen einluden.

Mit unserer sächsischen Kolonie ging es besser als mit anderen nordischen Kolonien, zum Beispiel der Gelehrtenkolonie der Königin Christine, die spurlos an dem schwedischen Volke vorüberging, und der die geistreiche Fürstin selbst folgte. Die sächsische Kolonie weckte nicht bloß den Nachahmungstrieb, sondern auch den Stolz gegenüber dem Auslande: nach allen Stürmen und Wechselfällen blieb jedenfalls ein Denkmälerschatz zurück, dessen Kenntniss ein Element deutscher Bildung geworden ist.

Bekannt ist, wie freigebig die Natur gegen August den Starcken gewesen war. Man hat in seinem jugendlichen Kopf eine Erinnerung an Goethe finden wollen; andere fanden in der Büste des älteren Coustou etwas Frech-Genialisches. Er war, Dank einer vielseitigen Erziehung, ein Virtuos in allen noblen Künsten und Genüssen, die die Phantasie der Erdengötter ersinnen kann. Die es wissen konnten, gaben zu, daß er nicht bloß an ritterlichen und gallanten Festen die Rolle des Königs zu spielen wußte. Dasselbe sagt man von Ludwig XIV.; der Alte Fritz behauptete freilich, *pas si bien que Baron* (der Schauspieler).

In manchen Beziehungen erinnert er an seinen Zeitgenossen Philipp von Orleans, von dem seine Mutter sagte, daß alle Feen an seiner Wiege gestanden hätten, aber die eine Ungeladene eine schlimme Zugabe angehängt habe. Was St. Simon dem Regenten zuschreibt: die natürliche Grazie bis in die kleinsten und alltäglichsten Handlungen, die Leichtigkeit und unwiderstehliche Liebenswürd-



keit des Wesens, die Fähigkeit augenblicklicher Orientierung in allen Dingen, über die ein Fürst Gelegenheit findet, urteilen zu müssen: Ähnliches wird auch August dem Starken beigelegt. Der Herzog von Orleans war auch ein vollkommener Kenner nicht nur der Kriegswissenschaft und der Chemie, sondern auch der schönen Künste und komponierte selbst Opern.

August war der erste sächsische Kurfürst, der als Prinz die sogenannte große Kavaliertour durch Europa gemacht hatte. Die Eindrücke von der Heiterkeit und Offenheit, der Lebhaftigkeit und der Gestaltensfülle des südlichen Lebens und der Feste südlicher Städte, von der Eleganz und dem Pomp französischer Hofhaltung — diese Reiseerinnerungen wollte er an seiner Elbe wiederaufleben sehen. Seine unbehagliche Residenz, die eine starke Festung mit engen Straßen und steilen schmalen Häusern war, sollte nach solchen Erinnerungen umgestaltet werden; schöner, leichter Lebensgenuß an die Stelle des rohen Amüsemments seiner Vorfahren treten.

Auf jenen Reisen hatte er, neben seinen Abenteuern, auch den Künsten einen Blick geschenkt; auch er besaß das Interesse seiner Vorfahren fürs Technische. Stundenlang sah er zu, wie der Goldschmied Dinglinger und der Steinschneider Hübner seine eigenen Ideen ausführten; bekannt ist, wie er den jungen Dietrich selbst prüfte, indem er ihn in seiner Gegenwart einen Ostade und einen Poelenburg malen ließ; auch bei den üppigen Malereien Fehlings im Großen Gartenpalais und bei seiner eigenen kupfernen Reiterstatue in der Neustadt, die der Kapitän Ludwig Widenmann arbeitete, scheint seine Hand im Spiel gewesen zu sein.

Noch stolzer war er jedoch auf die Programme seiner Hoffeste, die er selbst entwarf, bis auf die Kostüme, und in Kupferwerken veröffentlichte. Aber damals war das ganze Leben ein Fest, bei dem der König als Dichter, Regisseur und Hauptakteur im Vordergrund stand: auch die schönen Künste halfen nur die Szenerie dieser großen Oper des Lebens vollenden.

Der Geschmack, in dem er diesen Karneval dichtete, war im Ganzen der französische des Zeitalters Ludwigs XIV.: August war unter den damaligen Fürsten, die Versailles besucht hatten, der großartigste und phantasievollste; während zum Beispiel Friedrich I. von Preußen nur ein gewissenhafter Kopist war.

Damals herrschte im Dresdener Opernhause das klassische Theater der Corneille, Racine und Molière; selbst die Opern Lullys



behaupteten sich neben der italienischen Musik. Die Gärten von Großsedlitz, Moritzburg und der Große Garten waren Nachbildungen der Schöpfung Lenötres; und die antiken Statuen, anfangs im Garten des japanischen Palais aufgestellt, sollten, wie die Diana, die Kopien des Laokoon und des Apollo zu Versailles, keine antiquarische oder akademische Sammlung sein, sondern Dekoration eines fürstlichen Gartens, eine Phantasiwelt vom echten Adel des Altertums. Im Venustempel zu Pillnitz waren einst die Pastelle der Rosalba vereinigt, jene magischen Schatten gepudelter Armiden mit ihrem seelenlosen Lächeln und ihren geschminkten Rosen, die nun so verblichen sind, wie ihre blauen Bänder, ein Gegenstück zu dem Kabinett Latours im Louvre. — — —

Ohne die Architektur würden alle Künste sich vergebens verbinden, einer Umgebung Anmut und Formensprache zu verleihen; und die Architektur reicht fast allein schon hin, eine Umgebung zu adeln. Ein großer Brand der Neustadt (1685) gab August die Gelegenheit zur Umgestaltung seiner Residenz, später baute er die Friedrichsstadt. Er und seine Großen führten stattliche Lustschlösser auf; er kaufte den Sulkowsky und Flemming die ihrigen ab. So durchgreifend war die Aenderung, die diese Paläste, Kirchen und Gebäude für gemeinnützige Anstalten in der Ansicht der Residenz hervorbrachten, daß die Schmeichelei eines „Augusteischen Zeitalters“ wenigstens hierin Sinn hatte. Auch dieser Augustus hatte seine Hauptstadt als eine kleine und hölzerne vorgefunden, als eine große und steinerne zurückgelassen.

Der Hauptzug in dem Baugeschmack Ludwigs XIV. und seiner fürstlichen Nachahmer war das Streben nach dem Grandiosen, vor allem der Raumentfaltung. Kolossale Palastsysteme, weite Säle und Galerien mit einem Ueberfluß hoher lichter Fenster, der klassische Pomp römischer Stildekoration, breite gradlinige Straßen und Straßensterne mit hohen steinernen Häusern: das alles machte zuerst, als man von den mesquinen Verhältnissen der bisherigen französischen Renaissance herkam, einen überaus imposanten, wahrhaft königlichen Eindruck.

Das Grandios-Phantastische war nun ganz im Sinne Augusts des Starken; auch seine Stellung als Haupt der polnischen Adelsrepublik verstärkte noch diesen Zug. Es liegt etwas Grotesk-Elegantes, Galant-Sultanisches in den japanesischen, türkisch-indischen Bizzarrerien seiner Prunkgemächer und grünen Gewölbe, in seinen alle-



gorischen Planeten- und Nationalfesten, von denen die Chronik Dresdens voll ist. Welche Summen, ja Fesseln seines Landes opferte er der Porzellanliebhaberei!

Die Beteiligung Kurfürst Augusts III. (1733 — 1763) an den schönen Künsten erscheint sehr abweichend von dem Walten seines Vaters, dem er auch sonst wenig glich. Er ist weniger Bauherr großartiger Stadt-, Palast- und Gartenanlagen, Ermunterer der plastischen Kunst oder Komponist und Protagonist feenhafter Feste, ja nicht einmal recht Protektor der lebenden Kunst.

Nur die Dresdener Oper behauptete ihren Rang, mit ihr konnte auch in erfinderischem Aufwand der Dekoration und des Kostüms nichts verglichen werden. Vor allem aber war August III. Liebhaber und Kenner der Malerei und Kupferstechkunst. Seine Mitwirkung bei der Organisation des Kupferstichkabinetts wird von Heinicke hoch angeschlagen. Sein Lehrer in der Kunst war der französische Ingenieur und spätere Galeriedirektor Raymond le Plat, dessen Gewandtheit und Energie Dresden den Besitz des Hauptbestandteils der Antikensammlung verdankt. Die Malerei, und vielleicht mehr noch als die holländische Kabinettmalerei, die ganz in schönen Formen und sinnlich-malerischen Wirkungen beschlossene der nachraphaelischen Italiener (die dem schönen Stil ihrer Musik analog war), diese Kunst, die am reinsten in einem Zustand sybaritischen Behagens genossen wird, entsprach dem Temperament dieses indolenten und geschmackvollen Herrschers. Der Kultus der Kunst zieht sich in das Innere des Kabinetts zurück.

August erfreut sich am ausschließlichen Besitz und ist auf seine Juwelen so eifersüchtig, daß er selbst dem ersten Hofmaler das Kopieren derselben abschlägt. Die Königin schenkte ihm zu jedem Namens- und Geburtstage ein Gemälde. Das Beste, was er in seinem Leben gesagt hat (wenn er es gesagt hat), ist das „Platz da für den großen Raphael!“, als er bei der Aufstellung der sirtinischen Madonna im Thronsaal eigenhändig den Thronstuhl zurückschob.

Der glücklichste und dauerndste Erfolg dieses gekrönten Sammlers war die Erwerbung des köstlichsten Bestandteils der Galerie, der hundert Gemälde der modenesischen Galerie; die monumentale Schöpfung seiner Regierung aber war die katholische Hofkirche, deren Bau fast seine ganze Regierungszeit (von 1739 bis 1751 und 1767) anfüllt.



## Prachtbauten der Residenz

Das Büchlein, mit dem der achtunddreißigjährige Winckelmann seine Autorschaft eröffnete und den Weg nach Rom sich bahnte, war die Frucht dieses Dresdener Aufenthalts und hätte auch wohl an keinem anderen Orte Deutschlands entstehen können. Man könnte es der Dresdener Kunstgeschichte als Teil einfügen.

Goethe bemerkt, „daß man seiner ersten Schrift wohl vergebens durchaus einen Sinn abzugewinnen suchen möchte, wenn man nicht von der Persönlichkeit der damals in Sachsen versammelten Kenner und Kunstrichter, von ihren Fähigkeiten, Meinungen, Neigungen und Grillen näher unterrichtet sei; weshalb, fügt er hinzu, diese Schriften für die Nachkommenden ein verschlossenes Buch bleiben werden, wenn sich nicht unterrichtete Liebhaber der Kunst, die jenen Zeiten näher gelebt haben, bald entschließen sollten, eine Schilderung der damaligen Zustände, insofern es noch möglich ist, zu geben oder zu veranlassen.“ Goethe nennt hier nur Personen, ja er vergißt selbst die Künstler. So tief aufregend diese Kunstwelt auf ihn wirkte: ihre Wirkung war offenbar mit gleicher Gewalt anziehend und abstoßend. Der Wunsch, nach Rom zu kommen, der als Folgerung aus dem Thema jener Schrift betrachtet werden kann, beruhte auf der Vorstellung, daß dort die wahren Quellen aller Kunsteinsicht seien. Das war Rom im Sinne jener Maler, die ihm von dort erzählten, das verkündete der unter seinen Augen der Vollendung entgegengehende Prachtbau der Hofkirche, die ein Römer entworfen, der den römischen Kirchenstil in einem glänzenden Exemplar hier oben in den Norden verpflanzte. Aber in Rom waren auch noch ganz andere Dinge zu suchen, und zu diesen glitt allmählich der Schwerpunkt seiner Gedanken und Wünsche hinüber.

Auch innerhalb des Zauberkreises dieser fürstlichen Schöpfungen hatte sich bereits der Zweifel geregt und erhob sich mit wachsender Zuversicht, ähnlich wie jene demokratischen Ideen mitten in dem noch unangefochtenen Walten fürstlicher Allmacht. Schon wurde das niederschlagende Wort Verfall gehört, wie eine aufsteigende Wolke erschien es am Horizont.

„Ich beklage es, (schrieb damals der fünfundachtzigjährige Giov. Pietro Zanotti aus Bologna an Bottari) daß wir jetzt nicht im Aufgang, sondern im Verfall und im Fall begriffen sind und nur ein schwaches Hoffnungslicht noch Trost gewährt. Mir kommt es



so vor, als sei die Krankheit der drei Künste jetzt zum Verzweifeln. Die Künstler hassen die Arznei und die Kenner schmeicheln ihnen. Zuerst muß das Unkraut ausgejätet werden, das den guten Samen erstickt. Dann, nach Ausrottung der bösen Beispiele, müssen die Künstler sich wieder allein auf die Natur gründen. Und da muß man wieder zurückkommen auf die Cimabue und Giotto, und wiederum nach weiteren Jahren auf die Bonarroti und Santi, deren Fußstapfen heute niemand mehr sucht und geht." —

Die Wirkung von Kunstschöpfungen, auch der Dichtung und Tonkunst, ist eben eine zweifache: das ist in ihrer emotionellen Beschaffenheit begründet. Auch ihre Wärme sinkt durch Ausstrahlung, besonders bei starkem Tempo der Bewegung auf dem Gebiet, und erreicht einen Punkt der Indifferenz. Dann entsteht das Bedürfnis der Neubelebung. Dazu kann wohl eine Zeitlang Steigerung der Reize, Reinigung und Vervollkommnung der Formen genügen; aber die Formen leben sich aus; dann folgt der Bruch und die Hinwendung zum Entgegengesetzten; man sucht die Komplement- und Kontrastwerte. Das ist das Gesetz, das die Wandlungen des Geschmacks beherrscht, und es wäre Verkennung des wirklichen Zusammenhanges, wollte man immer nur die Ähnlichkeitsmomente in den aufeinanderfolgenden Erscheinungen sammeln und als die wirkende Kraft betrachten, statt Gleiches und Entgegengesetztes zu wägen und zu messen.

Es ist also kein Zufall, daß die Rede von der rettenden Nachahmung der Griechen um jeden Preis, die Predigt des Klassizismus im Schatten des Zwingers und der katholischen Hofkirche sich erhoben hat.

Als Winckelmann nach Dresden kam, war die Gegenströmung schon vorhanden, er ward von ihr ergriffen, um dann der erste derer zu werden, die ihr zum Sieg verhelfen. Unter seinen Schriften sind diese Dresdener auch die einzigen geblieben, die an die Kunst der Zeit sich richteten und auf sie praktisch einzuwirken beanspruchten.

Es sind Parteischriften, sie kamen aus der Mitte einer Opposition: schon zu ihrer geschichtlichen Einstellung gehört ein Begriff von ihren Vorläufern und Verwandten.

Das Denkmal, an dem August der Starke ganz besonderen persönlichen Anteil hatte, war das fragmentarische Gebäude, das von dem Plaze, auf dem es errichtet wurde (seit 1711), den wunderlichen Namen Zwinger behielt. Denn Pöpelmann, der auch die Elbbrücke



baute, hatte wohl nur, wie bei dem weltberühmten Mühlheimer Lager, seines Herrn Ideen in Szene zu setzen: Andrer Entwürfe waren vorangegangen, aber man hatte den Kurfürsten nicht verstanden. Pöpelmann nennt den Zwinger in dem Kupferwerk von 1729 un monument éternel de sa parfaite connaissance dans les Beaux-Arts. Es ist bezeichnend genug das einzige, was von den großartigen Projekten seines Schloßneubaues zur Verwirklichung gekommen ist. Der Zwinger war der monumentale Schauplatz für die Feste des Kurfürsten und Königs. Sein Architekt nennt ihn eine Schauburg, das heißt ein Theater oder Amphitheater, bestimmt für Ritterspiele und Prachtaufzüge, Karussells und Quadrillen in den Rollenkostümen der italienischen Komödie. Die einfach regelmäßige Grundform war gewiß den bisher zu dem Zweck geschaffenen Holzschranken und Schaugerüsten entlehnt. Wo die Feste, sonst eine vorübergehende Erhöhung des Lebensgenusses, monatelang dauerten, ja zum Inhalt und Zweck des Lebens geworden schienen, wie auch der Regentenberuf in Zeremonie und Repräsentation aufging, da war der Einfall fast logisch, die Festschranken und ihren vergänglichen Schmuck in einen dauernden Steinbau zu verwandeln. So entstand etwas, das in Originalität zu jener Zeit seinesgleichen nicht hat. Man hat bemerkt, daß dergleichen bis dahin nur bei Innenräumen gewagt worden sei, und Fergussou behauptete, man müsse in Indien die Analogien suchen. Aber der Exekutant dieser souveränen Laune war doch ein wahrer Baumeister; auch wenn man die Dekoration ausschaltet: die Raumgestaltung, das Skelett sind so eigenartig wie raumschön und sachgemäß. Aus den Radierungen florentinischer und französischer Hoffeste von Callot, Barriere und Steffano della Bella mag man sich den Eindruck vervollständigen: sie vergegenwärtigen den lebendigen Kern dieser rätselhaften Schale. Der künstlerische Wert besteht in der Angemessenheit an diese Bestimmung. Diese ist auch der Schlüssel der Formsprache. Der Reiz des Zwingerstils liegt in dem Mut, diese Dekoration der Frucht- und Blumengehänge, diese Porzellanvasen mit Blumensträußen und zierlichen Vorhängen, alle diese Anspielungen von Emblemen und Wappenzeichen, so wenig stilisiert, fast naturalistisch, aber mit Geschmack und Anmut in soliden Sandstein zu übersetzen. Die dichtgedrängten burlesken Satyr-Hermen verkündigten lärmend ebenfalls diesen permanenten Karneval. Grazie und grotesker Uebermut wechseln ab. Mit einer jeden Griffs sicheren Ge-



wandtheit sind alle Teile für die malerische Wirkung des Ganzen berechnet, selbst in dem tollen Zerreißen und Durcheinanderwerfen baulicher Glieder (in den Tortürmchen). — Der Anblick kann fast melancholisch wirken, wie ein Ballsaal bei einbrechendem Morgenlicht, mit so gespenstiger Lebendigkeit spricht hier die Zeit zu uns, wo Dresden, wie der Tourist von Loen sagt, „ein bezaubertes Land war, das sogar die Träume der alten Poeten übertraf, wo es unmöglich war ernsthaft zu sein, und wo man nur spielte und gespielt wurde“.

Ein solcher Bau von stark persönlichem Gepräge kann bei Hineindenken in Zeitumstände und Bestimmung und bei Verzicht auf anderweitige Kriterien fast unanfechtbar erscheinen. Aber damals, bei der steigenden Strömung, die von Bewegung zur Ruhe, von der Ungebundenheit und vom Luxus der Ornamentik zu Maß und Enthaltbarkeit und klassischer Normierung strebte, mußte er dem Widerspruchsgeist ganz besondere Nahrung geben. Der Zwinger eröffnet die Reihe der Dresdener Prachtbauten; die Reihe setzt hier an mit dem Gipfelpunkt freier Phantastik, um nach Ablauf eines halben Jahrhunderts mit einem Tiefpunkt der Ernüchterung und des Regelzwanges zu endigen. — — —

Schon während des Baues hatte in der Hauptstadt ein strengerer Geschmack Vertretung gefunden, der in Frankreich immer seine Schule und Partei gehabt hatte, und von dort kam auch die Wendung. Von Zacharias Longuelune (geboren zu Paris 1664, seit 1713 in Dresden), sagte Hagedorn später (um 1770), daß die gegenwärtigen Lehren der Akademie größtenteils als Fortpflanzung seiner zahlreichen Grundsätze anzusehen seien. Im Jahre 1728 erhielt er einen gleichgesinnten Genossen in dem bedeutenderen und erfahrenen, vielgereisten Jean de Bodt (geboren zu Paris als Sohn eines Mecklenburgers, gestorben 1745). Beide waren hervorgegangen aus Mansarts Schule; Bodt hatte bereits fast ein Menschenalter auf deutschem Boden, in preussischem Dienst gearbeitet, in Berlin und Potsdam, wo der holländische Geschmack beliebt war. Im Japanischen Palais, das Pöpelmann nach anderem Plane begonnen hatte — von ihm ist der Hof —, kann man verfolgen, wie hier das neue Wesen den alten einheimischen heitern Zug zurückdrängt. Neue Regenten lieben es, den Wind der bisherigen Opposition in ihre Segel zu bekommen, und so erhielt denn auch hier, beim Regierungsantritt Augusts III., die Lösung ornamentaler Ein-



fachheit und die Betonung der Verhältnisse eine offizielle Sanktion. Die Fassade des Japanischen Palais, ihr ernster, nobler Aufbau, versetzt uns in die engen und düsteren Straßen des alten Paris mit ihren Reihen aristokratischer Hotels. Der Wert rein gelöster Verhältnisse konnte nicht klarer und überzeugender vorgeführt werden. Und von dieser vornehmen Flächenorganisation mit den flachen Eisenmotiven ist doch noch ein weiter Schritt zu der schweren und kahlen Korrektheit der siegreichen Zopfzeit. Das wie zufällig stehengebliebene Motiv der chinesischen Fensterbaldachine wirkt keineswegs störend. Solche Auszeichnungen reicher Schmuckstücke in einer schlicht gehaltenen Gesamtfläche sind wie ein kostbares Geschmeide an einem einfach-vornehmen Anzug.

Ähnliche Bestrebungen regten sich damals überall. Schon begann man in Oberitalien wieder die Cinquecentisten zu studieren; die Magnaten Englands bauten ihre Landsitze nach den Mustern des Meisters von Vicenza, in Frankreich nahm man wiederholte Anläufe zur Reform, die bald sogar über die altrömischen Muster und ihre Theoretiker hinaus zum hellenischen Tempel führten. Am Dresdener Hof lebte damals Algarotti, der Herold des Palladio, der 1758 an den Grafen Griscavallo schrieb, auch unsere Architektur könne man nennen, wie jemand die Musik der Zeit genannt hatte: *il sepolcro di Christo in mano de' cani*. In der Oper des Jahres 1755 machten die Dekorationen Servandonis im rein klassischen Stil Aufsehen. In demselben Jahre wurde in Paris von Soufflot in der Kirche der heiligen Genovefa der strenge Anschluß an altrömische Formen zuerst in großartigem Maßstab durchgeführt. — — —

Aber neben denen, die mit Bignola und Palladio in der Hand die Neuerungen der Borromini-Guarini gern ungeschehen gemacht hätten, ließen sich auch Stimmen vernehmen, die rein rationell den ganzen Weg, den die Kunst seit der Renaissance genommen, anfochten.

Alle Dogmen, Sittengebote und Naturprinzipien waren im Lauf der neueren Zeiten angefochten worden; und in jenem Jahrhundert der Zweifelsucht und der Versuche zur Rekonstruktion aller sozialen Gebilde von Grund auf, sollte da nicht endlich auch der von den florentinischen Renaissancearchitekten vor dreihundert Jahren erfundene Glaube an das Dogma der klassischen Unfehlbarkeit wanken? Wie hätte im Zeitalter des Sturms gegen alle Autoritäten die Autorität eines Vitruv und endlich selbst der Griechen verschont bleiben sollen?



Obwohl Winckelmann sich wenig auf die architektonischen Kontroversen eingelassen hat, so fehlt es doch nicht an Äußerungen, nach denen auch er in den frondierenden Ton mit eingestimmt haben muß. Er konnte sich nicht versagen, wenigstens mit der Zierkunst der Zeit, die sich von dem Zusammenhange mit der konventionell-klassischen Formensprache am entschiedensten losgemacht hatte, eine Lanze zu brechen. Es ist der Stil, der zur Zeit der Regentschaft durch Op- penord und Meissonier, genannt der französische Borromini, bei den Kleinkünstlern und Zimmerdekorateuren zu Paris eingeführt wurde: der Stil der Muscheln und Kartuschen, der der Symmetrie den Krieg erklärte und das Geheimnis der Schönheit in der Wellen- und S- Linie entdeckt hatte. Dieser Stil hatte alle Prachtzimmer der damaligen Zeit überwuchert; ihn hatte Knobelsdorf in den Gemächern Friedrichs II. in Sanssouci mit unerreichter Eleganz zur Anwendung gebracht. In Dresden vertrat ihn der Günstling Brühls, Knöffel, in mehr verarmten Formen.

Winckelmann hätte es für eine empörende Verunstaltung seiner Bücher gehalten, wenn der Buchhändler sie mit den üblichen zierlichen Rokokovignetten geschmückt hätte. „In der Geschichte der Kunst (sagt er in einem ungedruckten Briefe vom 6. Oktober 1759 an Walther will ich mich nicht mit deutschen barbarischen oder französischen Fratzenfiguren beschandflecken.“

Ohne sich um diese Streitfragen viel zu bekümmern, war der Dresdner Rats- Zimmer- und Baumeister Georg Bähr bloß durch die Praxis, geführt von einem architektonischen Instinkt, auf die Wege einer organischen Baukunst gekommen. Seine Zeit hat ihn als einen „kraftvollen, von dunklen Ideen erfüllten Geist“ nur zweifelnd und widerstrebend anerkannt, aber die Nachwelt hat ihm den Preis zuerkannt in jenem mehr als ein halbes Jahrhundert ausfüllenden Wettbewerb der Dresdner Baugeschichte des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Aufgabe, die er die Kühnheit hatte sich zu stellen, sein Lebenswerk war ein Zentral- und Kuppelbau, also die höchste Aufgabe seiner Kunst. Bei der Frauenkirche war diese Form angezeigt durch ihre Bestimmung als protestantische Predigtkirche. Seit Michelangelos Peterskuppel dastand, war es der Ehrgeiz der Großstädte gewesen, eine solche Kuppel als Krone ihres Stadtbildes zu besitzen; in London glaubte man ein ebenbürtiges protestantisches Gegenbild der Papstkirche geschaffen zu haben.



Bähr brachte diese Idee erst am Abende seines Lebens zur Ausführung. Die Gesundheit seiner Konstruktion wurde von einem Techniker wie Chiaveri bestritten. Er erlebte die Vollendung nicht, am 16. Mai 1738 fand er durch einen Sturz vom inneren Gerüst den Tod.

Wie im Wesen des großen Kuppelbaues begründet ist, wirkt die Frauenkirche durch Einheit des Gedankens und der Mittel, durch die unbedingt dominierende Stellung der gewaltigen parabolischen Schale. Die von Michelangelo und seinen lombardischen Vorgängern angeordneten Nebenkuppeln sind durch Türmchen ersetzt; diese erscheinen wie ein bloßer Zierat. Das Innere ist durch eine auf acht Pfeilern ruhende Flachkuppel geschlossen, deren dem Pantheon nachgebildete runde Oeffnung den Blick in die äußere Kuppel gewährt. Denn die (von Schinkel genial genannte) Kuppel besteht aus zwei Schalen, zwischen denen ein spiralförmiger Aufstieg in die Laterne führt.

Der Ruhm der Frauenkirche in technischer Hinsicht ist ihre Gediegenheit oder, wie man später sagte, ihre Wahrhaftigkeit. Sie ist bis zur Laterne, Fensterrahmen, Dach und Turmspitzen eingeschlossen, ganz aus Sandsteinquadern aufgeführt; sie erscheint, wie es in einer Predigt Am Ende's heißt, „von Grund auf bis oben hinaus gleichsam nur ein einziger Stein“.

Die Gediegenheit der Konstruktion hat ihr für das Auge das Kompakte, das Gepräge fester Geschlossenheit gegeben. Sie steht vor uns wie ein Erzguß: jener Anschein des Zusammengelöteten, der auch harmonischen Renaissancebauten oft anhaftet und bei puristischen Systemen fast unvermeidlich ist (bei dem alten Hoftheater war dies so auffallend), ist verschwunden. Ein stetiger Kontour umfließt das Ganze und schmilzt gleichsam die Hauptkurve der Kuppel zusammen mit den Ziertheilen und der Laterne.

Indem sie die erste materielle Forderung unverwüßlicher Festigkeit erfüllt (sie hat den Bomben der preussischen Belagerung standgehalten), gewinnt sie wie von selbst ihren hohen ästhetischen Wert und ihre malerische Wirkung. Ihre Silhouette ist der gefälligste und bedeutendste Punkt in dem Bilde der Stadt, dessen Krone sie ist. Hier war also einmal das Ziel der Baukunst: Schönheit aus Wahrheit getroffen.

Im einzelnen sieht man, daß dem Meister Neuerungsucht fremd war. Die dekorativen Elemente sind die des Zwingerstils, für den



Fall umstilisiert. Das Innere freilich wird durch die siebenfachen Emporen fast vernichtet. —

Viele glauben, der Frauenkirche den ersten Platz im monumentalen Gesamtbild der sächsischen Hauptstadt geben zu sollen, aber sie thront in ihr nicht einsam. Zu ihr gesellt sich ein anderes höchst malerisches Werk; aber wenn jene durch strenge Einfachheit uns gefangen nimmt, so wirkt dieses durch gefällige Mannigfaltigkeit und wohlabgewogene Gruppierung gesonderter und besonders charakterisierter Teile im Inneren und Aeußeren.

Wie zu Ende gehende Zeitalter oft ihre glänzendsten Werke schufen, so war nun auch hier in Dresden dem schon von allen Seiten angefochtenen Barockstil, wie ein Satz volltönender Schlußakkorde, das reichste, imposanteste Werk in dieser Gruppe zugefallen: die katholische Hofkirche. Dank der Wahl des römischen Architekten Gaetano Chiaveri (geboren zu Rom 1689, gestorben 1770 zu Foggia) erhielt Dresden hier eine verspätete, noch tief in eine veränderte Zeit vorgeschobene Schöpfung des römischen Kirchenstils des siebzehnten Jahrhunderts. Es war, als habe August III. in diesem Monumentalbekenntnis des freilich zuerst aus Politik ergriffenen Katholizismus alles vereinigt sehen wollen, was in diesem Stil Wirkungsvolles zu Gebote stand. Auch die Baukonduktoren und selbst die Steinmessen (die damals das „italienische Dörfchen“ an der Elbe gründeten) waren Italiener. Und hier war noch nichts zu sehen von sinkender Lebenskraft oder erschüttertem Selbstvertrauen: noch einmal bietet diese Kunst alle ihre Mittel auf, bewährt aber zugleich auch ihre Anpassungsfähigkeit, ihre Vereinbarkeit mit dem, was überall und allezeit einnimmt.

Dieser mit den stärksten Anschauungsmitteln arbeitende Stil steht hier noch sozusagen in vollem Feuer und Flammen, noch keine Spur ist da von dem wieder erwachten Gewissen der „Ordnungen“, aber auch keine von der nüchternen Trockenheit, die das spätere achtzehnte Jahrhundert für klassische Einfachheit hielt. Die Wellenlinien im Grundriß, der breite Schattenstreif, der durch die kräftigen Profilierungen von Gesims, Fensterverdachungen und Pilasterknäuse läuft; diese durch Gruppen von Viertelspfeilern verstärkten Pilaster, die auf Balustrade und Giebelkurven ragenden und lagernden Statuen: dies und anderes sind die wohlbekannten Züge und Toilettengeheimnisse der Architektur, die vielen Städten Italiens ihre Physiognomie gegeben hat.



Gewiß, dies ausdrucksvolle und manierierte Idiom ist selten mit so viel Gründlichkeit der Durchdenkung, Beherrschung des Ausdrucks, Ausgeglichenheit der Verhältnisse gehandhabt worden. Zwar ein schaffender Kopf hat hier nicht gewaltet, keine neuen Wege sind hier angezeigt worden: die Kirche Chiaveris ist kein Werk des Genies, doch eines achtungswerten Konstrukteurs und Kontrapunktisten.

Sie weist nicht vorwärts, sondern zurück, aber ist das nicht doch wieder ein Lob? Einen Vorzug des Barockstils vor dem klassizistischen und puristischen System nannte ich schon: die Anpassungsfähigkeit. Ist es eine Täuschung, wenn man in dieser Betonung der Höhendimensionen, dem schlanken lustigen Glockenturm, dem steilen Obergaden ohne Streben, ja in jenem fünfschiffigen Langhaus und seinen Pfeilern, dem Kapellenkranz der halbrunden Abschlüsse Anklänge an den einst in diesen Ländern herrschenden Kirchenstil erkennt? Freilich fast unkenntlich verschleiert in dem gründlich verschiedenen Idiom der modernen Uebertragung.

Und so entstand etwas in seiner Art Vollendetes, das ebendeshalb schwer zu charakterisieren ist. Dieser Bau ist klar und voll malerischen Helldunkels, gewählt und schwungvoll, den Sinnen schmeichelnd, aber auch den Geist erhebend; manches nicht ohne Eleganz entworfen und doch alles in einen leidenschaftlichen Rhythmus hineingezogen.

Trat man in das Innere, so begegneten auch hier wieder Altartafeln italienischer Meißel und Pinsel, und die italienische Kirchenmusik, deren weltberühmte Pflegerin die Dresdener Kapelle war.

Neben den Eindrücken Raphaels, Correggios und Paolos, die den Kunstfreund in dieser Nachbarschaft umschwebten, trug vornehmlich der Bau Chiaveris dazu bei, daß ein Schimmer des Südens die Residenz Augusts III. umgab. Und so traf es sich endlich, daß auch ein italienischer Architekturmaler, der Schüler Canalettos, Bernardo Belotto, ihre Bilder der Nachwelt in köstlichen Prospekten venezianischer Abstammung überlieferte.

Als sich Lessing auf seiner Rückreise aus Italien in Dresden aufhielt, äußerte er gegen den Bibliothekar Daxdorf, „er wolle, da sein Reiseplan ihm nicht erlaubt habe, sich in Dresden auf Italien vorzubereiten, nach vollendeter Reise Italien gleichsam in Dresden wiederholen, da man hier so viel Schätze beisammenfinde, die man selbst in jenem Lande zerstreut auffuchen müsse“.

Noch kein Jahrzehnt war seit der Vollendung der Kirche Chiaveris



vergangen, als den Lehrstuhl der Baukunst an der im Jahre 1763 gegründeten Akademie ein Mann erhielt, durch den nun zum Schulprogramm wurde, was bisher von den klassizistischen Protestlern erstrebt worden war, freilich in einer Konsequenz, die diese Vorläufer wohl schwerlich erbaut haben würde. Dieser Mann war der gelehrte Friedrich August Krubsfacius (1718 – 1790). Seine Bauten fallen erst nach Winckelmanns Zeit, der ihn nicht gekannt hat (nach einem Brief vom 28. Juli 1761); Krubsfacius' Hauptwerk, das Dresdener Landhaus, gehört ins Jahr 1774. Doch ist es ganz in jenes Sinn, wenn er behauptet, „daß das Schöne in der Baukunst vornehmlich in den Proportionen bestehe, und daß ein Gebäude durch sie allein schön werde und sei, ohne Zieraten“ (1763).

Krubsfacius hat Beiträge in Gottscheds *Neuestes aus der anmutigen Gelehrsamkeit* und in die *Bibliothek der schönen Wissenschaften* geliefert; er suchte das *Laurentinum* des Plinius und das *Vogelhaus* des Varro zu rekonstruieren, er beschäftigte sich mit der Reform der schönen Gartenkunst; seine Grundsätze aber spricht er in den „*Gedanken über den guten Geschmack von Verzierungen*“ (1759) aus. Da hören wir denn, daß die Baukunst, wenn sie nur nach den Regeln des schönen Altertums, der Verhältnisse und des Ebenmaßes ausgeübt werde, auch ohne Beihilfe der Skulptur und Malerei schön und einnehmend sein könne, und daß diese Künste nur außerwesentliche Zieraten geben. Er kommt durch eine universalhistorische Betrachtung zu dem Ergebnis, daß allein die Griechen den rechten Weg getroffen haben, weil sie die Schönheit der Natur suchten und bei der edlen Einfachheit blieben.

In Krubsfacius' Entwürfen erkannte Hagedorn „den Geschmack für diese majestätische Einfachheit, die man selten und nur an der Quelle des Altertums erwerbe“. Er fand das Heil im Bruch mit allem Bisherigen. „*Ein Mißbrauch*“, sagt er in einer Rezension von Goethes *Erwin von Steinbach* (1773), „wird nicht anders als durch sich selbst ausgerottet, indem er zu einer Höhe wächst, daß man das Ungeheuerere gewahr wird.“ Er gehört zu jenen nicht bloß strengen, sondern trockenen Köpfen, denen alle Ornamentik eigentlich zuwider ist.

Zwar in Raumgestaltung wie Ausführung seiner Bauten bemerkt man keineswegs neue Wertelemente. Seine Wiedergabe antiker Formen ist gleichgültig, schwer und unrein; niemand wird im Ernst diesem „*mathematischen Kopf*“ feineres Verständnis der Verhältnisse zuschreiben als Pöpelmann oder Chiaveri. Aber man muß



sich in die Stimmung einer Zeit versetzen, der schon das bloß Negative nicht allein genügte, sondern Bewunderung erweckte. Es ist der Reiz des Kontrasts, der uns den Triumph dieses Klassizismus verständlich macht. Man mußte den Rausch der Ungebundenheit, der malerischen Ueberfülle und Ueberkraft erlebt haben, um für das Glück der Nüchternheit, den Glaubenseifer des Regelzwangs und die Majestät der Kahlheit vorbereitet zu sein.

### Die dekorative Skulptur

In einem Briefe vom 4. Juni 1755 belehrt Winckelmann seinen Freund Berendis, der Zweck der ihm übersandten Erstlingschrift sei unter anderem auch die Widerlegung Berninis. Man müßte hiernach erlebte starke Eindrücke dieses Künstlers annehmen; aber in Dresden waren kaum zwei Stücke von ihm. Man sieht also, wie Bernini ihm ein Begriff geworden war. Es waren seine damaligen Führer, die ihm die zahlreichen, unter den letzten Kurfürsten von Italienern und Franzosen für Dresden gelieferten dekorativen Bildwerke oder das, was damals an ihnen mißfällig zu werden anfing, als die Schuld des römischen Bildhauers bezeichnet hatten. So hat sich gleich bei seinem Eintritt in die Kunstbewegung der Zeit die Vorstellung von Bernini als dem großen Kunstverderber, dem Widerspiel der Schönheit und der Antike in ihm befestigt.

Es war das eigenartig französische Wesen, die galante Grazie, die Winckelmann abstieß. Von seinem streng antiken Standort aus konnte er im Modernen nur das Abweichende sehen. Und so flossen ihm Italienisches und Französisches, Vulgäres und Raffiniertes, Gedunsenes und Zartes, der Berninismus des siebzehnten und der Stil des Zeitalters Ludwigs XV. in eine massa perditionis zusammen. Dies muß man bei den folgenden Auslassungen über das Moderne im Auge behalten.

Moderne Skulptur fand er in den Statuen und Gruppen des Großen Gartens wie in einem Museum vereinigt.

Satyrn und Zentauren standen am Tore und auf den Rampen des lachenden Gartenpalais, mit dem einst (1680) Johann Georg IV. die Reihe der Dresdener Prachtbauten eröffnet hatte; sie luden mit schelmischem Grinsen in das Innere. Allegorien des Ruhmes, der Wahrheit, der Bildhauerkunst wechselten mit ebenso mysteriösen Tarusgebilden; in der Mitte von Beeten mit Burbaumarabesken



und Blumenmosaikern tummelten sich rundlich-elastische Putten; am Ende von Laubgewölben stieß man auf jene räuberischen Entführungen und zärtlichen Heimsuchungen, die Lieblingsgruppen der Gartenskulptur. Ariadne und Bacchus, Diana und Endymion, Zephyr und Flora, Herkules und Iole, Nessus und Deianira — spiegelten sich im Weiher und versteckten sich in den Nischen der grünen Architektur. Seit Giovanni Bolognas Raub der Sabine- rinnen in der Loggia de' Lanzi zu Florenz und seit Berninis Raub der Proserpina genossen diese Szenen besonderer Gunst: sie wurden unendlich variiert, sie gaben Gelegenheit zu pyramidalen Aufstürmung, zu schwindelndem Schweben. Kein Platz, wo dem Besucher nicht Statuen, Büsten und Heroen über die Schulter blickten oder kolos- sale Marmorvasen mit Reliefs entgegenragten.

Überall war man in Gesellschaft Ovids und der alten Götter, nur waren sie aus den hellen, reinen Höhen des Olymp herabgestiegen in die Sphäre der Kulissen, der Boudoirs, der Alkoven.

Die blendend weißen, zum Teil glänzend polierten Marmorleiber mit ihren momentanen Attitüden, unruhigen Bewegungen und bac- chantischen Freiheiten standen in Kontrast zu der bizarr-etikettenmäßig frisierten Natur. Gleich als seien diese dunkelgrünen Tamarinden- pyramiden und Obelisken verzauberte Kobolde, die die armen Göt- ter und Göttinnen mitten in ihrem Vergnügen in starren Bann ge- legt hatten, der grüne Spuk den weißen Spuk.

Die Marmorwerke des Großen Gartens waren unter August II. teils in Dresden gearbeitet, teils durch Le Plat in Rom gekauft oder bestellt worden. Nur ein Werk von Bernini selbst war dabei, die einzige biblische Persönlichkeit in einer ganz heidnischen Gesellschaft. Es ist die Statue Johannes des Täufers, jetzt in der Hofkirche. Der Wüstenprediger, an dessen asketischem Körper die Muskeln wie Geschwülste hervorquellen, apostrophiert, wie es scheint, die Pha- risäer, die zu seiner Taufe kommen, aber mit den Gebärden eines Neapeler Kapuziners oder Advokaten. Er ist heftig von seinem Sitz aufgefahren, als wolle er den Widersacher beim Schopfe fassen; aber nein, er kämpft mit dialektischen Waffen: wir sehen es an dem Gestus, mit dem die Rechte den linken Mittelfinger argumentierend zurückbiegt; so weit, daß wir fürchten, er möchte sich im Eifer das Gelenk ausrenken.

Von Algardi waren zwei Gruppen spielender und balgender Kinder angekauft worden: Algardis Putten wurden denen des Fiammingo



gleichgestellt. Der Flamländer du Quesnoy sollte nach damaligem Künstlerglauben (wie Winckelmann erzählt), ein neuer Prometheus, zuerst den Kindern die ihnen eigene Unschuld und Natur gegeben haben; die Alten hätten in ihren Kindern zu wenig Kindliches, zu viel ausgewachsene Form, zu wenig Milchfleisch und zu viel ange deutete Knochen; niemand ahme ihre Cupidos nach. Man war stolz, einen Punkt gefunden zu haben, wo auch die Neueren kanonische Muster aufwiesen.

An die Bravourstücke des Antonio Corradini (dessen Meisterwerk die verschleierte Pudicizia in der Kapelle der Duchi von San Severo in Neapel ist) wird man wenigstens erinnert in der Gruppe der Zeit, die die Wahrheit entschleiert; von demselben sind die zwei Gruppen der Zentauren. Die Zeit, die die Wahrheit gen Himmel trägt, ist von Pietro Balestra. Die Lucrezia Francesco Baratas aus Venedig ist später durch Vertauschung des Dolches mit dem Kreuze zu einer büßenden Magdalena und zum Gegenstück des Täufers gemacht worden. Die plastisch nachgeahmten Tränen, die hinsinkende Erschlaffung, das zerrüttete Gewand und auch die weichen Formen sollten zum Ausdruck äußerster Zerflossenheit des Schmerzes zusammenwirken. Sonst begegnet man noch den Namen des Venezianers Catafi, dem Franzosen Francois und Pierre Coudray, Vater und Sohn, und des Fr. Hurtrel. Für die Krone aller Werke galt, nach der Angabe J. W. von Bergers, die Bestalin Tuccia.

Unter den Namen deutscher Bildhauer steht obenan Balthasar Permoser (geboren zu Kammerau in der Pfalz 1650, gestorben 1732). Vierzehn Jahre hatte er in Italien, sechzehn Jahre bei Friedrich I. von Preußen gelebt, nach dessen Tode ihn August II. übernahm. Ein leidenschaftlicher und lebenslustiger Sonderling, ging er der Mode zum Trotz mit langem Bart, mit Lederkoller, Degen und rotem Mantel. Von ihm ist der Saturn an der Brücke und die Kanzel in der Hofkirche, einer jener Wolkenklumpen mit Cherubim, der Kinderfriffasse des Werwolfs vergleichbar. Er meißelte sich im achtzigsten Jahre sein eigenes Grabdenkmal, das vor Jahren arg verwittert (neuerdings glücklich restauriert), noch auf dem katholischen Friedhof zu sehen ist. Es ist eine Kreuzigung, ein gemeißeltes Gemälde, in dem wilde Manier mit echtem Gefühl seltsam durcheinandergeht. Ihm folgten Paul Hermann, der ihn in Zartheit weiblicher Statuen noch übertraf, und Paul Egel; beide erfüllten mit



steinernen, tönernen und elfenbeinernen Werken Gärten und Salons in Leipzig und Dresden.

In allen diesen Werken zeigte sich die bekannte Virtuosität der Technik, die die widerstrebendsten Stoffe mit spielender Leichtigkeit in den Marmor übertrug und in Wiedergabe der *morbidezza* der Haut illusorische Naturwahrheit erstrebte. Die Oberfläche dieser Marmorkörper scheint wirklich die Nachgiebigkeit und den Flaum, ja den Inkrustat und die Elastizität des Lebens zu haben.

Diese modernen Pygmalionen hatten, wie ihnen trunkenen Betrachter und Dichter nachrühmten, dem Stein seine Starrheit und Kälte genommen, ihn zu Fleisch erweicht und erwärmt. Aber, entgegnete man, sie haben auch die Mythologie ihres keuschen griechischen Adels entkleidet; es ist nicht mehr die Nacktheit, deren Gewand die Schönheit ist. Ihr Marmor glüht nicht von dem himmlischen Feuer des Prometheus, sondern von der „Wollust der Oberfläche“; er will Auge und Phantasie des Betrachters ebenfalls hinschmelzen. Die Griechen heiligten den Marmor zur Apotheose der Schönheit, diese haben ihn entweiht zur Apotheose des Fleisches.

Saturn und Asträa, Diana und Endymion gaben nur die frostigen Vorwände und den reizenden Schleier für jene lüsternen Annäherungen und Berührungen üppig bewegter Körper, Motive, die die Alten mit künstlerischem Takt den unzweideutigen Symplegmen naturwüchsiger Satyrn und naturwidriger Hermaphroditen zugewiesen hatten. Gewiß, der Künstler in Marmor kann der Meisterschaft mancher dieser, von allen Seiten eine in den Linien tadellose, malerische Silhouette ergebenden Gruppen (wie der erstgenannten) seine Bewunderung nicht versagen, aber damals begann man dieser Meisterschaft satt zu werden.

Statt der großen Natur, hieß es nun, die uns durch Einfalt und Anmut von dem leidigen Zwang konventioneller Lüge erlösen soll, sehen wir nur die Gebärdensprache der Schauspielkunst, der Verbildung und der Unreinheit; statt plastisch maßvoller Beschränkung der Leidenschaft ihre äußersten Enden; statt der feierlichen Stille der Andacht die Paroxysmen der Schwärmerei. Der Bildhauer Coustou sagte, nur das Leben gebe Grazie und Größe; aber hier sucht man das Leben in überraschten und augenblicklichen Verwirrungen der Gebärden, in dem Zufälligen ohne Bedeutung und Würde. Mit Scharfsinn wird das Widersinnige ausgesonnen; wie Sommerfaden schwebt, was ein schwerer Marmorblock ist; für die Ewig-



keit ist mit den Präventionen aller räumlichen Dimensionen fixiert, was weder durch die Bedeutung des Motivs, noch durch die Konvergenz der Linien das Recht auf ein mehr als momentanes Bestehen hat.

Es klang wie Hohn, wenn von dieser Plastik Dandré Bardon noch 1765 zu sagen wagte, daß sie das von den Alten überkommene Erbschaft nicht heruntergebracht, sondern mit mancherlei Köstlichkeiten vermehrt habe!

Als Böttiger beim Goldsuchen die Meißner Porzellanerde fand, erhielt die Plastik der Rokokozeit das Material und die Größenverhältnisse, für die sie bestimmt zu sein schien. In dieser niedlichen, unnachahmlich gebliebenen Welt (deren goldene Zeit ebenfalls mit dem Siebenjährigen Krieg zu Ende ging), diesem wahren Pantheon des Rokokozeitalters haben wir das einheimische Gewächs, zu dem sich die erotische Kunstpflanze akklimatisierte. Für diese artigen, munteren, graziösen, phantastischen, gepuderten Leuten, deren Gang ein Tanz ist, war die natürliche Größe und der weiße Marmor nicht passend, wohl aber die vornehm blassen, geschmackvoll ausgeglichenen Farben dieser feinen Erde mit ihrer schimmernden, durchscheinenden Oberfläche. Glückliche Zeit, die sich an diesem aus dem Spiegel der Kunst zurückgeworfenen Puppenspiel ihres Daseins vergnügen konnte!

Der Modellmeister der besten Zeit war Joh. Joachim Kändler (geboren 1706), der nie aus Sachsen herausgekommen ist. Im Jahre 1750 brachte er sein Meisterstück, einen sieben Ellen hohen Spiegelrahmen mit Konsole, als Geschenk für Ludwig XV. selbst nach Paris; und Sevres mußte Meissen die Palme lassen. Kändler modellierte seine schönsten Stücke aus freier Hand, ohne Skizzen und Modelle. Er unternahm auf Brühls Antrieb eine Reiterstatue Augusts III., die siebzehn Ellen hoch werden sollte.

Winckelmann behandelt die Meißner Porzellanplastik bei Gelegenheit der alten Vasen mit grausamer Unbilligkeit. „Wie unendlich prächtiger“, ruft er, „müssen nicht solche Geschirre von Kennern des wahren Geschmacks geachtet werden als alle so beliebten Porzellangefäße, deren schöne Materie bisher noch durch keine echte Kunstarbeit edler gemacht worden, so daß auf so kostbaren Arbeiten noch kein würdiges und belehrendes Denkmal eingeprägt gesehen wird. Das mehrste Porzellan ist in lächerliche Puppen geformt, wodurch der daraus erwachsene kindische Geschmack sich allenthalben ausgebreitet hat.“



## Die Antikensammlung

In dem angeführten Briefe wird neben der Widerlegung Berninis, als weiterer Zweck der ersten Schrift, die Bekanntmachung unseres Schazes von Antiken genannt.

Die Einkäufe, durch die dieser Schatz zusammengekommen war, fanden fast sämtlich unter August II. statt: sie begannen mit der Erwerbung der besten Sachen aus der Brandenburgischen Sammlung (1723); den Kern aber bilden die Antiken des Kanonikus Giovan Pietro Bellori und des Fürsten Agostino Chigi, früher im Palast Odescalchi zu Rom. Le Plat, der mit dem Ankauf beauftragt war, gelang es, noch zweiunddreißig Antiken des Kardinals Albani hinzuzufügen, weil durch diese erst, wie er glaubte, die Sammlung eine königliche (*chose royale*) werde.

Es scheint sich von selbst zu verstehen, daß diese erste Sammlung antiker Statuen, die ihm begegnete, Winckelmanns angelegentlichstes Studium in Dresden war. Woher sonst hätte er die schöne Charakteristik des antiken Stils schöpfen sollen, dessen Anempfehlung die Absicht seiner Schrift war? Diese Schrift scheint ganz aus den Eindrücken der Antikensammlung entstanden zu sein. Denkt man sich diese Alten in der Nachbarschaft der soeben geschilderten modernen Werke, so gibt es keinen unterrichtenderen Gegensatz. Herder pries das deutsche Florenz, daß an den Gebilden seiner Kunstschätze Winckelmann erwacht sei. Und es gab in der That jenseits der Alpen nichts, was sich mit dieser Sammlung messen konnte.

Es war zwar nur eine italienische Schmeichelei, wenn Winckelmanns Freund und Begleiter auf seiner letzten Reise nach Deutschland, der Bildhauer Bartolomeo Cavaceppi, gegen Daxdorf äußerte, die Sammlung könne mit dem Kapitol zu Rom um den Vorzug streiten. Aber das ist richtig, wenn man später das Erdgeschos des Japanischen Palais durchwandelte, und wenn dann unter der in solchen Sammlungen römischer Großen unvermeidlichen Masse späterer Mittelmäßigkeiten allmählich die guten Sachen hervortraten und mit Hilfe der von Winckelmann angezündeten historischen Lichter nach den Zeiten sich gruppiereten, dann konnte man meinen, er habe wohl schon hier die Grundlinien seiner Ansicht von griechischen Stilsfolgen entworfen.

Jedermann denkt da an das berühmte archaische Palladion und die dreiseitige Kandelaberbasis, an die zwei Nachbildungen der



Lemnia des Phidias, an die Polykletischen Athleten und Knabensieger und den Diadumenos, an die einschenkenden, flötenblasenden und ausruhenden Satyrn des Praxiteles; an den Niobekopf, „die heidnische Dolorosa“, an die Anadyomene, die schon in Le Plats Werk durch fünffache Darstellung in eleganter Linienmanier ausgezeichnet war, und die Casanova der mediceischen vorzog, auch Canova wenigstens den Kopf.

Aber von allen diesen Werken ist in Winckelmanns erster Schrift nicht eines erwähnt; nicht eines ist ihm bei späteren Anlässen als Beispiel eingefallen. Sooft er von seinen Besuchen in der Galerie erzählt, die Antikensammlung fehlt; erst im November 1754, drei Vierteljahre vor seiner Abreise nach Italien, hat er sie zum ersten Male besucht.

In dem Sendschreiben über die Empfindung des Schönen, wo er die außeritalischen Antikensammlungen aufzählt, gesteht er zwar Dresden den Besitz des größten Schazes von Antiken zu; „aber“, fährt er fort, „ich kann das Vorzüglichste von Schönheit nicht angeben, weil die besten Statuen in einem Schuppen von Brettern wie Heringe gepackt standen und zu sehen, aber nicht zu betrachten waren. Einige waren bequemer gestellt, und unter denen sind drei bekleidete weibliche Figuren, welche die ersten herkulanischen Entdeckungen sind.“

Man war im Besitz der köstlichsten Proben griechischen Stils; man hatte etwas wie einen Abriß alter Kunstgeschichte in nächster Nähe; aber das Licht war unter den Scheffel gestellt. Bei allem, was man aus jener Zeit liest, ist es, als ob diese Sammlung gar nicht existiert habe. Daher sagt Hagedorn, daß die Verdammung der Antiken in die Pavillons und Schuppen des Großen Gartens fast den Ruhm der Erwerbung von Modena aufwiege. Dieser Zustand dauerte bis zum Jahre 1785.

Die „Bestalen“ waren die jüngste Erwerbung (1736). Sie sind auch dadurch denkwürdig, daß sie zuerst den Weg zeigten zur Entdeckung der unterirdischen Schätze Herkulaneums.

Daß auch Winckelmann diese Grabstatuen vornehmer Römerinnen im griechischen Idealkostüm für Bestalen hielt, entschuldigt Böttiger sinnig damit, daß man diese Bezeichnung in der geistigsten Potenz gelten lassen könne. „Ihre himmlische Ruhe,“ fährt er fort, „ihre sich in sich selbst einschmiegende züchtige Sittsamkeit mußte selbst dem entartetsten Zweifler hohe Ehrfurcht vor dem Schönsten



in der Natur, vor dem huld- und tugendbegabten Weibe gebieten. Welch neue Geheimnisse der Kunst, die noch in der Draperie sich verherrlichte, als alle Körperideale schon längst erschöpft waren, und in den Gewändern selbst ein Mittel fand, das Nackte aus jedem Fältchen zu enthüllen, werden uns hier aufgetan!"

Hirt, der sie für die Frau des Germanicus, die Tochter des Marcus Agrippa, mit ihren Töchtern hielt, meinte, sie allein würden die Sammlung berühmt machen. Canova bewunderte sie „mit einer Art von frohem Erstaunen“ und gestand, daß er nie etwas so Schönes in seiner Art gesehen habe. Er kehrte von anderen Kunstwerken immer aufs neue zu ihnen zurück, untersuchte sie aufs genaueste und bekräftigte sein Urteil mit jedem Male stärker. Selbst auf der Rückreise schrieb er von ihnen an W. G. Becker, den Herausgeber des Augusteums.

Wie dem Schiffer die Lichterscheinung der Leukothea im Toben der Meereswogen, so müssen Winckelmann diese Bestalen inmitten der Gruppen der Corradini und Balestra erschienen sein.

Auch die sogenannte Agrippina ist eines der Juwelen des Antikenkabinetts. Hirt nennt ihre Haltung und Gestaltung wahrhaft sophokleisch: er hatte zuerst (1796) die richtige Erklärung der Statue als Ariadne ausgesprochen, die zwei Jahre später Canova bestätigte.

Gewiß, es klingt erstaunlich, daß Winckelmann sieben Jahre lang, nur durch eine Mauer getrennt, an diesen Schätzen vorbeigewandelt ist, von Sehnsucht erfüllt nach Rom, wo das Gute so nahe lag. Daß dieser Zustand sechzig Jahre dauern konnte in der kunstreichsten und kunstverständigsten Stadt diesseits der Berge, ist doch wohl nicht zufällig; und die Frage wäre kaum übelzunehmen, ob diese kostspieligen Erwerbungen nicht dem bloßen Nachahmungstrieb und dem Zufall gescheiter Agenten zu verdanken waren.

Später ist oft die Bewunderung ausgesprochen worden, mit wie unglaublich unzulänglichen Anschauungen und Werkzeugen jene Dolmetscher der griechischen Kunst als Bahnbrecher des klassischen Geschmacks gearbeitet haben. Außer dem Gypssaal in Mannheim waren es mittelmäßige Kupferstiche und in einer systematischen Vollständigkeit nur die Werke der Kleinkunst, aus denen die Christ, Deser, Lippert, Winckelmann ihre Vorstellungen alter Kunst und, was noch merkwürdiger ist, ihren Enthusiasmus geschöpft haben. Die Gemmen waren eigentlich die einzige Quelle für die wenigen, die sich um die Kenntniss des echten alten Stils bemühten. Oder



sollten sie ihr Licht bloß dem Geist des Widerspruchs zu danken haben? Solche Charakteristiken wie Winckelmanns Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe, die noch nach mehr als hundert Jahren als „das unübertroffene Schlagwort zur Bezeichnung des innersten Wesens griechischer Kunst“ gelobt worden sind, wären danach nur „aus dem harten peinigenden Gegensatz zur zeitgenössischen Kunst herausgefunden worden“. Wie dem vom grellen Rot übermüdeten Auge das Schfeld mit Grün übergossen scheint.

Indes, die Sache läßt sich auch von einer anderen Seite ansehen. Je dürftiger das Material ist, über das der, freilich Berufene, verfügt, um so nachdrücklicher wird er es in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit sammeln, um so sicherer wird er seine Phantasie nötigen, lebendige, runde Vorstellungen selbsttätig zu gestalten. Aufmerksamkeit ist die Grundeigenschaft der Intelligenz, und Erkennen ist nicht Abspiegelung in kalter, glatter Fläche, sondern Nachschaffen.

Dieses scheint denn auch der Schlüssel jenes intuitiven Hellsehens, das uns bei den Anfängern dieser Wissenschaft überrascht.

Ganz ohne Einfluß soll in Dresden die stumme Predigt der Antiken doch nicht geblieben sein. Winckelmann erzählt uns, „daß der berühmte Mattielli, dem nach Algarotti Polyklet das Maß und Phidias das Eisen gab, noch in Wien die drei herkulanischen Statuen mit dem mühsamsten Fleiß in Ton kopierte, um sich den Verlust derselben zu ersetzen. Er folgte ihnen einige Jahre nachher“ (nach Lipsius war er es, der August III. auf sie aufmerksam machte) „und erfüllte Dresden mit ewigen Werken seiner Kunst; aber seine Priesterinnen blieben auch hier sein Studium in der Draperie, worin seine Stärke bestand, bis in sein Alter.“

Lorenzo Mattielli (gestorben 1748) hatte seit 1734 in Wien gearbeitet; er war nach Füssli der erste gewesen, der einen grandioseren und kühneren Stil in der Skulptur einführte. Seit 1743 erscheint er in Dresden als Hofbildhauer und Inspektor der antiken und modernen Statuen: Dresden und seine Gärten sind voll von Zeugnissen der Fruchtbarkeit und Leichtigkeit seines Meißels. Er lieferte Modelle für Porzellanpüppchen und für Kolossalwerke, wie die große Wasserkunst im Markolinischen Garten. Diese stattlich aufgebaute Gruppe erinnert an die Fontana Trevi: Neptun und Amphitrite an der Spitze, einherrauschende Tritonen, lagernde Flußgötter und Vasen am Fuß; ein Werk, voll von der Lebhaftigkeit der Phantasie, der summarischen Kenntnis des menschlichen Kör-



pers und der außerordentlichen Leichtigkeit in Bewältigung großer Steinmassen, die ihn nach dem Urtheil der Kenner charakterisierte. Seine Hauptwerke in Dresden waren indes die neunundsiebzig Statuen an der Fassade, dem Turm und auf den Balustraden der Hofkirche. Wenn man ihren dekorativen Charakter, ihre Bestimmung für eine so entfernte Höhe in Anschlag bringt, so muß man gestehen, daß hier alles getan ist, was jener Zeit möglich war. Zwar erinnert man sich bei diesen Figuren wohl an die dem Reisenden Italiens zum Ueberdruß bekannten Heiligen Berninis mit ihrer aufgeregtheatralischen Aktion: kaum ein Bauer würde heute mehr solche Heilige zu Vermittlern zwischen sich und dem Göttlichen wählen. Aber ihr Verdienst liegt auch nicht in den Motiven, sondern in deren stilistischer Beredlung. Verglichen mit den vulgären Dekorationsstatuen des siebzehnten Jahrhunderts zeigen sie eine Annäherung an den plastischen Stil. Die wilden Verdrehungen haben sich zu maßvoller Haltung beruhigt; kaum finden sich noch hier und da Ueberbleibsel der windgeschwellten, rauschenden und schwerbrüchigen Draperien; sonst ist die Gewandung wirklich voll antiker Reminiszenzen, die die malerische Faltengebung zu verdrängen streben. In manchen Köpfen der Balustraden (denn die Statuen am Turm darf man nicht ansehen) ist die Einfalt und der Adel wahrer Schönheit.

Erst aber wenn man sie in der Nähe untersucht, wird man gewahr, mit welcher siegreicher Sicherheit Mattielli seinen Meißel führte. Er muß auch in seinen Pirnaer Sandstein hineingeschlagen haben, wie man Stücke Käse schneidet, — wie Thorwaldsen von den carrarischen Marmorarbeitern sagte. Einige Unregelmäßigkeiten in den Verhältnissen, die gesenkte Haltung des Kopfes verraten die Rücksicht auf die Untenansicht. Hagedorn (Betrachtungen, Seite 546) meint unseren Künstler unter „dem Italiener, der den griechischen Geschmack mit Zuneigung gegen die Deutschen vereinigte, und dessen kühnem Kunstgriff, Statuen mit Rücksicht auf ihren hohen Stand zu bearbeiten, man deshalb auch Gerechtigkeit widerfahren ließ“. Wirklich zeichnen sich die Statuen in der weitesten Entfernung auf der hellen Himmelsfläche mit vollkommener Deutlichkeit ab, bis auf die inneren Linien der Draperien, in denen keine störende Durchschneidung vorkommt. Der Eindruck der Leichtigkeit ist dann ähnlich den charakteristischen Figürchen, die Jacques Callots Nadel mit wenigen geistreichen Strichen so lebendig hinsetzte.



## Die Maler und die Galerie

Das Hauptunternehmen kirchlicher Malerei zur Zeit Augusts III. waren die Altargemälde der Hofkirche: hier sieht man alles beisammen, was die in Sachsen gastierende welsch-französische Kunst aufbringen konnte. Winckelmann hatte in einem Aufsatz über die Galerie diese Bilder so scharf mitgenommen, daß er seinen Freund Berendis um Geheimhaltung des Manuskripts bat: „Ein Maler von Metier ist wie ein Musikus, wo man ihn in seiner Kunst angreift, eine rächende Kreatur.“ (11. Januar 1753.)

Diese Maler gehörten meist zu dem Schwarm der Schüler Lebruns und Solimenas. Ein Schüler Lebruns war Louis Silvestre (1675 bis 1760), der erste fremde Maler, den Le Plat an den kursächsischen Hof brachte. In seinen ersten Werken zu Dresden steht er auf der Höhe seines Talents: in den Plafonds des mathematischen Salons im Zwinger (1717 und 1723), die Erhebung der Psyche in den Olymp, ist etwas wie ein Schimmer aus der Farnesina: das blühende Kolorit, die jugendlich reichen Formen dieser auf Wolken gruppierten großen Kinder stimmen ganz zu dem Eindruck träumerisch sinnlichen Behagens, wie es für solche epikureische Götterphantome paßt. Aber mit der Zeit wollte Silvestre nur noch Porträts malen, wobei sich sein Beutel sehr gut stand. In diesem Fach war er das Vorbild von Raphael Mengs. Sein letztes Gemälde, das Abendmahl, sandte er 1752 aus Paris. Sein Nachfolger war der frühere Bildhauer und spätere Direktor der Akademie, Charles Hutin, ein Schüler des François Lemoine.

Einen Schüler Francesco Solimenas, Steffano Torelli, der sich durch Studium der Carracci etwas verbessert hatte, brachte der Kurprinz Friedrich Christian aus Bologna mit (1740). Aber ihn und die anderen italienischen Plafondmaler, wie Giambattista Groni, Antonio Pellegrini aus Venedig und andere „glückliche Kunstwindbeutel“ genügt es zu nennen.

Die Historienmalerei war der ausgelebteste Zweig der damaligen Malerei; aber sie war einmal der vornehme, hoffähige Zweig; sie gehörte zur Hof- und Kirchenetikette. Ihre konventionelle Manier, durch Akademien fortgepflanzt, war in der bildenden Kunst etwa dasselbe wie das klassische Epos in der Poesie. Ihre Götter und Heiligen sind akademische Schemen, zuweilen durch die Nachklänge großer Vorbilder von ganz stattlichem Ansehen; wenn etwas von



Leben in sie drang, so kam es vom Theater, aus den großen Couren, aus den Boudoirs.

Alle ihre Bewegung bestand in Versuchen immer flüchtigerer Kombinationen des nun bald verbrauchten reichen Erbes, im Austreiben immer stärkerer, immer rascher abgenutzter Effektmittel. Wie ihre Formen und Motive allgemein waren, so waren auch ihre Jünger Kosmopoliten: sie durchzogen Europa, ganz ebenso in Neapel und in Petersburg, in Paris und München, in Madrid und Wien zu Hause.

Die noch immer fesselnden Hervorbringungen der Dresdener Malerei darf man nicht bei ihnen suchen. Sie liegen in den Werken, die uns Ort und Menschen mit anspruchsloser Treue vergegenwärtigen. Wer verweilt nicht heute noch gern bei den unerreichten Pastellporträts des Raphael Mengs, mit denen er einst, mehr verheißend als er später gehalten hat, seine Laufbahn begann; oder bei den Prospekten des Bernardo Belotto. Dresden, das so vielfach damals in der Kunst vom Glücke begünstigt war, erhielt hier einen Architekturmalers, den man mit den venezianischen Canaletto und Guardi, dem römisch gewordenen Piranesi vergleichen konnte. Der Anblick sächsischer Orte jener Zeit ist in ihnen mit fast nüchterner Wahrheit bewahrt und doch in ein eigenes höheres Licht der Kunst gerückt. Belotto versetzt die Beduten in eine außerordentlich klare Atmosphäre (wie man sie dort selten erlebt); die schweren Schatten, die fast an Vollmondbeleuchtung erinnern, die Bediegenheit architektonischer Zeichnung und Plastik prägt ihnen einen Ernst auf, etwas Mächtiges, Starres; in dem Kontrast dieser Haltung mit dem Gegenstand liegt ein eigener Reiz.

Sobald eine Kunst durch die Höhe oder die Richtung ihrer Leistungen nicht mehr befriedigt, hat man sich stets mit der Vergangenheit zu entschädigen gesucht; und mehr als irgend bisher vorgekommen war, suchte man in jenem Jahrhundert Trost in den nach großen Gesichtspunkten unternommenen Sammlungen. Vieles, was damals die Staatseinkünfte verschlang, ist vergangen wie ein Rauch: dies echnste und reinstes ist auch das, wovon eine dauernde Frucht zurückgeblieben ist.

Der Anfang der Galerie fällt schon in die Zeit Augusts II., der im Jahre 1722 alle in der Kunstkammer, den Schlössern und Kirchen zerstreuten Gemälde im „Reisigenstall am Jüdenhof“ vereinigen ließ. Dadurch wurden die schönen Künste erst von den kuriosen Kün-



sten, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, geschieden, und die übersichtliche Zusammenstellung weckte den Sammelgeist. Ohne eine gewisse Leidenschaftlichkeit und folglich Ausschließlichkeit dieses Sammeleifers hätte eine solche Galerie nicht zusammengebracht werden können. Dazu gehörte die in der neueren Kunstgeschichte einzige Zeit, die mit dem Regierungsantritt Augusts III. beginnt und mit dem siebenjährigen Kriege endigt, wo fast ganz Europa von Sachsen her mit Netzen umspinnen wurde; wo fürstliche Liebhaberei und das Interesse eines schlauen Majordomus, wo weise Verwaltung der Kenner und Hofkabale, Gewinnsucht und die Gewohnheit, dem allerhöchsten Amusement gegenüber die Gelder des Landes für unerschöpflich zu halten, zu einem Zweck zusammenwirkten; wo Maler und Dilettanten, Ministerresidenten und Abenteurer, Kunsthändler und bedrängte Finanzminister, Kardinäle und ihre Kammerdiener, kurz wo Himmel und Erde in Bewegung gesetzt wurden, um alles, was irgend noch loszumachen war, an der Elbe zusammenzubringen.

Diese Galerie ist ein Erzeugnis des achtzehnten Jahrhunderts; darin liegt ihre Einheit des Charakters; und selbst die Geschenke des Zufalls waren oft Geschenke eines sinnreichen Zufalls.

Die italienische Malerei vor Raphael war jener Zeit noch ein verschlossenes Buch: die Unvollkommenheit oder Herbigkeit der Darstellungsmittel warf einen Schatten auf alles, was sie von treu geschauten, zartgedachten und tiefempfundenen Motiven besaß: die Cinquecentisten waren wie eine mächtige Gebirgskette, die alles verdeckte, was jenseits lag.

Dagegen von dem Augenblicke an, als die Malerei zu den Sinnen sprach, als sie ihrer Werkzeuge vollkommen Herrin und eigentlich malerisch wurde, — wo in der Welt wäre sie vollzähliger und glänzender vertreten! Correggio, der modernste unter den Cinquecentisten, vertrat den verfeinertsten und berauschendsten Sinnenzauber südlicher Kunst. Er war der Liebling jener Zeit: erst in ihm sollte der letzte Rest gotischer Steifigkeit und Härte, Leblosigkeit und Starrheit verschwunden sein. Von drei Männern aus drei Nationen, Algarotti, Mengs und de Brosses, wird erzählt, daß sie beim Anblick seiner Werke den Raphael um Vergebung gebeten hätten und zu Correggio gesagt: Du allein gefällst mir! Der Italiener meinte, sein heiliger Hieronymus sei vielleicht das schönste Gemälde, das je aus eines Menschen Hand hervorgegangen; und welche Summen



bot nicht Friedrich II. dafür, bei dem auch die so arg gemißhandelten mythologischen Stücke Wiederherstellung und Ruhe fanden. Die Erinnerung an Correggio war bei August III. der stärkste Reiz zum Ankauf der Modenesischen Galerie; mit ihm wurde auch das Galeriewerk eröffnet.

Auch Paolo Veronese war mit Vorliebe vertreten. Von ihm sagt derselbe Sprecher des Zeitgeschmacks, daß er seine Werke schmückte mit allem Anmutigen, was er sah, mit allem Bizarren, was ihm durch den Sinn fuhr, und mit allem, was Gemälde prächtig, adelig und des größten Fürsten würdig machen kann. Seine Gebäude wolle man nicht bloß sehen, sondern bewohnen und bis in ihre Winkel durchstreifen.

Eine so stattliche Vertretung der Lombarden und Venezianer (denn auch Tizian kann man hier kennenlernen) und die Verschwendung, mit der die niederländische Malerei ihr Füllhorn von Kleinodien des Helldunkels und der Farbe ausschüttet: diese Vereinigung machte die Dresdener Galerie zur ersten der Welt für Genuß und Studium des Kolorits.

Die Teilnahme an der Kunst ändert sich, jenachdem die Kunst selbst schöpferisch oder erschöpft ist. Die Gesinnung, der die großen Galerien des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ihre Entstehung verdanken, ist freilich sehr verschieden von der lebendigen Beteiligung an einer lebendigen Kunst, um die wir die alten Zeiten beneiden.

Aber das Interesse war noch nicht das gelehrte, man wollte keine historischen Museen gründen, nicht Kunstgeschichte lernen, sondern das Schöne genießen, und deshalb haben sie so schöne Galerien zusammengebracht. Mit vielen ihrer Lieblingswerke wissen wir freilich wenig anzufangen: die eklektische Nachblüte der italienischen Malerei in der Dresdner Galerie, wer würde sie heute vermissen!

Damals aber rühmte man grade, daß die Guido, Annibale, Maratta wie Bienen Honig aus verschiedenen Blumen gesammelt hätten; Originalität existierte kaum als Wertbegriff, man war gern in der Gesellschaft dieser edlen Gestalten, mit ihren großen Idealköpfen und ihren anmutigen Bewegungen, man freute sich an der Vollkommenheit der Darstellungsmittel und verzieh der Eleganz der Sprache den Mangel an Gedanken, gerade so wie es die alten Humanisten mit ihren Virgilischen Gedichten und Ciceronianischen Reden machten; während später das Gehaltvolle selbst verdächtig wurde, wenn es nicht im Ringen mit einer unausgebildeten Sprache



seine Tüchtigkeit bewährte. Jene Kritik, die an die Kunst lauter Ge-  
wissensfragen stellt, war noch unbekannt, nicht zum Schaden der  
Genußfähigkeit. Das Bedürfnis der Freude am Schönen machte  
jene Zeit zur klassischen Zeit der Galerien.

Indes wenn man jetzt an manchem vorbeigeht und manches ver-  
misst: einige Werke sind zum Glück da, die Gläubige aller Kon-  
fessionen um sich sammeln. Vor ihnen erlischt die Eifersucht der  
Nationen: und selbst Zeiten, die die äußersten Enden des Geschmacks  
durchliefen, haben sich ihnen stets nahe gefühlt; wie der Polarstern  
des Homer

*μόνοι εἰσὶν ἄπειροι λοέτρων Ὀκεάνοιο.*

Um der Madonna des Holbein zu huldigen, brauchte man kein alt-  
deutscher Sonderling zu sein, ja nicht einmal ein Deutscher. Alga-  
rotti brachte sie aus Venedig nach Dresden: das schönste deutsche  
Gemälde, sagte er, müsse in die erste Galerie Deutschlands kom-  
men. Ihm schien der Baseler Meister die Preise Raphael's und  
Leonardos vereinigt zu haben: die äußerste Vollendung im Kleinen  
mit dem Reiz des entschlossensten Pinsels; in ihrem Antlitz fand er  
etwas Himmlisches. Als sie der arme Piazzetta in Venedig bei ihm  
gesehen, sei er wie gebannt gewesen und habe gerufen: Questi xè visi,  
nu depenzemo de le maschere. (Das sind Gesichter, wir malen  
Masken!)

Auch Winckelmann meinte von Holbein, wenn er die Werke der  
Alten hätte betrachten und nachahmen können, so würde er (wie  
Dürer) ebenso groß als Raphael, Correggio und Tizian geworden  
sein, ja sie vielleicht übertroffen haben.







## Ein freies Jahr in der Residenz

**I**m Anfang Oktober 1754 siedelte Winckelmann nach Dresden über. Zuerst bezog er eine tapezierte Stube mit Kammer und Vorzimmer für sechs Taler monatlich. Als er aber auf zwei Briefe aus Warschau keine Antwort erhielt, fand er rätlich, seine Wirtschaft einzuschränken. Es war an einem Novembertag, als er mit dem Maler Deser zusammentraf. Deser war mit dem Bünauschen Hause wohlbekannt und wurde bald nachher mit der Ausmalung des Schlosses in Dahlen beauftragt: hier fand er auch während des Krieges Zuflucht. Ihm eröffnet Winckelmann seine Lage: Deser bietet ihm sogleich ein Zimmer in seiner Wohnung an; er pflegte Pensionäre, die sich für die Malerei ausbilden wollten, zu sich zu nehmen.

So wohnt Winckelmann denn seit dem 1. Dezember für drittehalb Taler in einem Stübchen des vierten Stockes in der damaligen Großen Frauengasse; im Frühjahr des folgenden Jahres zog er mit Deser nach Neustadt-Dresden. Hier, in einem Hause, das dem Lippertschen schräg gegenüber lag, hat er seine „Gedanken über die Nachahmung“ geschrieben. —

Dies Jahr in Dresden ist das entscheidendste in Winckelmanns Leben.

Die Stimmung, in der er ankam, war Resignation: eine Folge der Abspannung nach den heftigen Willens- und Gemütsaufregungen der vorhergegangenen Tage. In der Weichmütigkeit der Krankheit sehnte er sich zuweilen nach dem Tode: es gab Stunden, wo er rief: „Mein Gott, ich wollte gerne sterben, mit großer Wollust der Seele; so weit habe ich es in der That und Wahrheit gebracht!“ (17. September 1754.) Aber in der bitteren Schale der Resignation war die köstliche Frucht der Gemütsruhe verschlossen: „Gott weiß, ich bin zur Zufriedenheit gelangt, die mir kein menschlicher Zufall rauben soll noch kann.“ (29. Dezember.) Der Gedanken an die Zukunft entschlug er sich: „Ich will meinem Schicksal freie Hand lassen.“ Zum ersten Male genoss er nun die Freiheit; lebte mit Leuten nach seinem Geschmack; trat mit der Gegenwart in lebendige Berührung: mit vollen Segeln überläßt er sich dem Strom, der ihn hinaus trägt ins hohe Meer der Kunst.

Unter denen, die ihn kannten, war schon zu seinen Lebzeiten kein Zwei-



fel, daß in diesem Jahre die Einwirkungen stattgefunden hatten, die seinem späteren Tun und Denken die Richtung gaben. „Ohne die Verzögerung in Dresden“, sagten sie, „wäre er nichts als ein Antiquar geworden.“ Er kam an, noch zwischen neuerer Geschichte und griechischer Philologie unschlüssig, sein höchstes Lebensziel ein bescheidenes Pädagogentum. Er ging mit der Kunstwissenschaft als Lebensberuf.

So reichen Gewinn fand er hier, daß er sich gar nicht beeilte, nach Rom aufzubrechen. Er werde seine Sache gar nicht heftig treiben, er wolle sie mit demjenigen kalten Blute den schleichenden und kriechenden Ton gehen lassen, den sie jetzt habe — schrieb er im März 1755. „Ich bekenne,“ heißt es sogar, „ich gedenke zuweilen mit Widerwillen an Rom.“ (12. Juli 1754.) —

Winckelmann gedachte, vorderhand ganz der Kunst zu leben. Er trat in einen Kreis, der andere Richtungen verfolgte als die der tonangebenden Stellen, aber in der nächsten Generation drangen sie durch. In diesem Kreise war die Produktivität gering, Kenntnis und Kritik vorherrschend. Ob man die Stellen anschlug, wo die Quellen des Lebens verborgen waren, ist die Frage: gewiß ist, daß man gegenüber einer ausgelebten Kunstroutine das Verlangen hatte, wieder frei von Manier, dem Sinn für Schönheit, Natur und Altertum nachzuleben. Mehr oder weniger lebhaft regte sich die Verstimmung, der Zweifel am Modernen, gelehrte und nachbildende Teilnahme an der Antike, in der sich zuletzt alle Hoffnungen auf Erneuerung sammelten.

In seinem vierten Stocke in der Großen Frauengasse macht sich Winckelmann eine ganz neue Tagesordnung nach seinem Sinne. Von sechs bis elf Uhr studiert er, dann kommt der Gang auf die Galerie oder auf die Bibliothek im Zwinger; von zwölf bis zwei Uhr ist er im „Speisehause“ zu Mittag, sofort wird eine kleine Promenade über die Brücke nach der Neustadt gemacht. Erst um sieben Uhr verläßt er wieder das Haus, um bei dem Italiener Sala eine halbe Kanne roten Wein zu trinken; vor zwölf geht er selten zu Bette. Seine Gesundheit stellt sich rasch wieder her.

Der schon vor zwei Jahren ausgesprochene Vorsatz, seine Kenntnis der Malerei durch fertige Zeichnung gründlicher zu machen, wurde jetzt ausgeführt. „Ich habe“, schreibt er den 19. Dezember, „angefangen, sub auspiciis Oeseri zu zeichnen.“ Die erste Berührung mit den Wundern der Malerei, das Zusehen in den Ateliers, die Auf-



regung des ersten nachahmenden Verkehrs mit Werken der zeichnenden Künste hatte auch bei Winckelmann den täuschenden Glauben erweckt, daß er ein geborener Maler sei. Wie Goethe hielt er das anfühlende Vergnügen für Talent: doch fand er bald, daß die Kopfarbeit die Beweglichkeit der hervorbringenden Phantasie fast immer zerstört habe: „hätte ich noch das Feuer oder vielmehr die Munterkeit, die ich durch ein heftiges Studieren verloren, ich würde weiter in der Kunst gehen“ (6. Januar 1753).

Zum Zeichnen wurden (so erzählt der Maler G. W. Geyser, ein Enkel der Tochter Desers) zu Winckelmanns Verdruß, der die von seinem lebenslustigen Freunde Volksfesten und anderen Belustigungen geopfert Zeit lieber für sich in Anspruch genommen hätte, nur die frühesten Morgenstunden angewandt, während Mittag und Abend gewöhnlich unterrichtenden Gesprächen gewidmet war.

Bei diesem Zusammenleben unter einem Dache, bei dieser Doppeljüngerschaft in Theorie und Praxis mit vorläufiger Unterordnung unter das überlegene Können und Wissen des gleichalterigen Genossen, war es ein Wunder, wenn Winckelmann Desers Wesen ganz in sich walten ließ, als sei Desers Geist der heilige Geist der Kunst selbst? Winckelmann war ja stets geneigt, die Freundschaft pythagoräisch als unbeschränkte Gemeinschaft im geistigen und leiblichen Sinn zu fassen. „Herr Deser“, schreibt er den 29. Dezember 1754, „ist hier mein einziger Freund und wird es bleiben.“

Allerdings war Deser ein Lehrer, der alle, die ihm nahe traten, vornehme und geringe, die ersten Geister der Nation und die kleinen Handwerker, auf merkwürdige Weise für seine Ideen einzunehmen verstand, und zwar während er jeden vollkommen gewähren ließ.

Durch diese Gabe ist Deser allein unsterblich geworden. Wer würde heute noch etwas von Deser wissen, wenn sein Name nicht in der Jugendgeschichte großer Deutscher geschrieben stände, die er das Glück hatte, in die Kunst einzuweihen! Das muß kein gewöhnlicher Mensch gewesen sein, von dessen Lehren Goethe mit Enthusiasmus spricht, dem Seume Verse voll der wärmsten Verehrung nachsendet, von dessen Kunstgedanken und Kunstgrillen Winckelmanns erste Schrift ganz angefüllt war. Und so war Deser zu allen Zeiten: in wie verschiedenen Jahren seines Lebens lernten ihn Winckelmann, Goethe, Seume kennen!



## Adam Friedrich Deser

war geboren zu Preßburg am 18. Februar 1717, von protestantischen Eltern. Er verlor seinen Vater, der ein Pelzhändler war und aus Obersachsen stammte, im ersten Lebensjahre: nie hat er die bloß mütterliche Erziehung verleugnet. Man hatte den Knaben einem Zuckerbäcker übergeben, aber seine Lust am Zeichnen erwachte: er kauft sich für seine Ersparnisse Kupferstiche zum Nachzeichnen; man nimmt ihn aus der Lehre und übergibt ihn einem elenden Maler Kamauf. Hier hält er zwei Jahre aus; dann geht er nach Wien auf die Akademie. Aber war es Not oder Unstetigkeit: bald nachher zieht er wieder in der Umgegend Preßburgs umher, auf Landgütern ungarischer Edeln mit Wandmalereien beschäftigt.

Er hört von einer Preisaufgabe der Akademie; er kann dem Trieb nicht widerstehen, einen Versuch zu wagen; er schickt „das Opfer Abrahams“ ein, mit wenig Hoffnung, obwohl er am festgesetzten Tage im Gebäude der Akademie sich einfindet und in einem Nebenzimmer des Ausganges harret. Wie groß ist seine Ueberraschung, als plötzlich in der Ferne Pauken und Trompeten erschallen und er in seinem schlichten Rock und ungepuderten Haar in den großen Saal geholt wird, um angesichts der gepuzten und frisierten elf Mitbewerber die goldene Medaille eingehändigt zu bekommen. Seine Freude war freilich von kurzer Dauer. Als bei dem ihm zu Ehren veranstalteten Festmahl die Medaille herumgereicht wurde und verschwand, entspann sich ein heftiger Streit, in dem Deser einen Messerstich erhielt, der durch die Behandlung des von seinen Neidern bestochenen Chirurgen beinahe lebensgefährlich wurde; die Narbe behielt er bis an seinen Tod. — Aber Deser war jetzt bekannt geworden: die Wiener Akademie nahm sich seiner an. Er lernte die Delmalerei bei dem Direktor Jakob van Schüppen und bei Daniel Gran, dem Urheber des allegorischen Kuppelgemäldes der Wiener Bibliothek. In der Schmelzmalerei unterrichtete ihn Martin von Meytens, ein vielgereister, weltgewandter und lebenswürdiger Künstler, der beständig gegen das deutsche Mißtrauen in die eigene Kraft und gegen die Demut vor anmaßenden Kunstdiktatoren eiferte. Fast keine Manier ließ Deser unversucht: er malte in Pastell und Guasch und führte eine leichte Radiernadel. Die Baukunst und Perspektive lernte er bei Francesco Galli, genannt Bibiena, dem er seine Architekturstücke mit Figuren staffierte und seine Skizzen ausführte.



Am innigsten aber war seine Verbindung mit Georg Raphael Donner (1692 — 1741), der ihn in die Modellierkunst und Marmor-technik einführte und zum Dank dafür von ihm mit der Führung von Pinsel und Palette bekannt gemacht wurde. Dieser bescheidene Bildhauer, der Sohn eines Zimmermannes zu Eßlingen im Marchfeld, hatte in seiner Jugend umsonst gegen die hochfahrenden Italiener aufzukommen gesucht, zu der Zeit, als das Projekt der plastisch reichgeschmückten Fassade der Karlskirche in Wien (1715 — 1723) eine allgemeine Bewerbung unter den österreichischen Bildhauern hervorrief. Der Fürstprimas Emerich Esterhazy zu Preßburg hatte ihn dann zehn Jahre beschäftigt; er schenkte ihm einen Marmorsteinbruch und baute ihm ein Gießhaus. Die stattlichen Werke Donners (er goß eine kolossale Reiterstatue des heiligen Martin für die Preßburger Kirche) brachten ihm zuletzt die Anerkennung in der Kaiserstadt: hier schuf er in den letzten Jahren vor seinem Tode sein Meisterwerk, den Brunnen auf dem Neuen Markt mit den Fische haltenden Kindern und den vier niederösterreichischen Flüssen, und die Gruppe Perseus und Andromeda für das alte Rathaus.

Donner liebte die Antike, soweit er sie kannte; es wird erzählt, daß er die Büste des Pyrrhus nicht sehen konnte, ohne sie mit Tränen in den Augen zu küssen. Es gibt von ihm noch eine Nachbildung der Statue des sterbenden Galliers; er hatte die Altertümer, soweit sie in den Bereich des Bildhauers fallen (das „Kostüm“), studiert; er liebte Raphael, wie die Annahme seines Namens beweist. Die mehr schöne und geschmackvolle als energische und kühne Natur Donners enthielt nicht den Stoff zum Reformator der Bildnerei; aber sein Sinn für malerische Anordnung, die zarte Naturwahrheit, die er im Nackten erreichte, eine kindliche Anmut, ein anspruchsloses Wesen machen seine Werke zu den erfreulicheren Erscheinungen jener Zeit.

Charakteristisch war ihm die Vorliebe für das Weiche. „Unter seinem Meißel“, sagt Hagedorn, „erweichte sich der Marmor.“ Daher seine vielen Werke in Bleiguß wegen des weichen Tones dieses Metalls. Winckelmann nennt ihn unter den neueren Bildhauern, die in zärtlichen jugendlichen Körpern, wie Michelangelo und Schlüter in glykonischen Gliedern, die Alten erreicht haben sollen. So versicherte ihm Deser: „von Donner weiß ich aus Desers Munde, was ich weiß; denn ich bin nicht in Wien gewesen.“ Doch befanden sich in Dresden zwei malerisch behandelte Medaillons in Halbr relief aus der Sammlung Eugens, Büsten Apolls und der Diana. —



Im Jahre 1739 erhielt Deser einen Ruf nach Dresden. Silvestre zog ihn an sich heran und leitete ihn zur Freskomalerei. Ein Ruf nach Rußland unter den glänzendsten Bedingungen und mit außergewöhnlichen Freiheiten, den ihm Graf Bestucheff verschaffte, wurde durch den Tod der Kaiserin Anna zunichte. Schon in Oesterreich hatte ihn der unzeitige Tod seines Gönners, des Erzbischofs von Preßburg, Grafen Khevenhüller, um die Reise nach Italien gebracht.

Die Dresdener Jahre rechnete er zu den glücklichsten seines Lebens. Er verheiratete sich (1745) mit Rosina Elisabeth Hoburg; zwei Söhne aus dieser Ehe überlebte er; eine Tochter heiratete den Kupferstecher Geysler, die andere, Friederike, war die Freundin Goethes, der ihr noch von Frankfurt aus so warme Briefe schrieb.

Aber erst als Direktor der Leipziger Akademie entwickelte Deser eine ausgedehnte Wirksamkeit. Er starb am 18. März 1799. — — —

Nicht bloß Winckelmann nennt Deser einen Mann von dem größten Talent; nicht bloß die Propyläen erklären ihn für einen der begabtesten Menschen des Jahrhunderts, „der auf die Stufe, wohin er gelangt ist, wie spielend, aus freier Kunst der Natur stieg, die mütterlich freigebig das Füllhorn ihrer Gaben über diesen Liebling ausgeschüttet habe“; — auch Giovanni Casanova, ein Akademiker vom reinsten Wasser, dessen Stil und Lehrweise der Deserschen schnurstracks entgegenlag, fand (1769) in seinen Werken den geborenen Maler von umfassendem Geist und vertraut mit allem, was den Künstler macht. Auch Chodowiecki glaubte, man müsse dem Mann ansehen, daß er Genie habe. Wieland fand in ihm (1770) „die Einfachheit, welche das wahre Genie begleitet, eine schöne Seele und ein treffliches Herz“.

Deser verleugnete als Maler nie die Wiener Akademie. Aus der nordischen Kunst machte er sich wenig, nur in Geldbedrängnis hat er etwas nach Rembrandt oder Seckhout radiert. Die dortige Malerschule der damaligen Zeit war eine Pflanzung der Italiener, deren Weise sie mit der dem Oesterreicher eigenen Leichtigkeit der Verschmelzung mit fremder Sinnesart und Praxis sich angeeignet hatte. Diese Daniel Gran und Wenzel Lorenz Reiner — der deutsche Giordano —, diese Martin Knoller und Paul Troger, Strudl und Unterberger gaben den Italienern zum Teil wenig nach in der virtuoson Technik großer Decken- und Kuppelmaschinen, in geistreich-rascher und optisch gutgeordneter Ausfüllung großer Flächen mit dichtgedrängten Gruppen voll rauschender Bewegung und lebhafter



Lichter. Aber auch sie rechneten auf die Sinne, auf den ersten Anblick und von fern: der Seele sagten sie nichts.

Die Oberflächlichkeit dieser schon im Verfall begriffenen Summe von Darstellungsmitteln wurde nun bei Deser, infolge seines flüchtigen Wesens, vollends zum schattenhaft Unbestimmten. Dies Nebulistische ging durch alle Teile seiner Kunst, Kontour, Charakteristik, Ausdruck, Beleuchtung, Kolorit. „Seine besten und ausgeführtesten Arbeiten“, sagen die Propyläen, „haben noch zuviel Schwabendes, Unbestimmtes, zu leichten Sinn und halb aufgelöste Gestalten.“ In seinen Köpfen fand Chodowiecki großen Sinn, aber keine Physiognomie, nichts Individuelles; es sei nur Gedanke eines Gesichtes; seine Männer erschienen Goethe meist wie Lazzaroni. Hier ist eine Hand, die auch etwa eine Fischflosse vorstellen könnte; ein neugeborenes Kind gleicht einer geöffneten Auster; braune Schattenflecke sollen für Augen gelten. „Sein Kolorit“, sagt Winckelmann, „ist nicht reif genug“; ein hellgrauer und grünlicher Ton war ihm zur Manier geworden; er herrschte in Fleisch, Luft und Wolken; die dunkeln Fleischtöne waren violett, die stärksten braunrot.

Deser hatte einen Ueberfluß von Gedanken und Motiven, aber kein Künstler hat sich eine naivere Vernachlässigung dessen erlaubt, was dem Gedanken Körper gibt. Einige seiner Zeichnungen können als der zunächst an das Nichts grenzende Grad von Abbreuiatur der Erscheinung bezeichnet werden. Rumohr nannte ihn deshalb „den grauenhaftesten und leichenähnlichsten Manieristen“.

Deser selbst sagte, Sachsen habe ihn als Maler verdorben. Er fürchte sich, gesteht er, die Welt mit mittelmäßigen Gemälden zu beschweren: die Kunst, in Del zu malen, habe er noch nicht gefunden (1763). Er wünschte keine Aufträge: so unzufrieden war er mit sich, daß er seine Versuche gar nicht mehr sehen mochte und noch weniger anderen zeigen. In drei Jahren solle alles fertig sein, versicherte er Chodowiecki; aber dieser zweifelte sehr daran, weil er noch gar nichts Fertiges von ihm gesehen habe. Und doch war die Delmalerei sein Lieblingszweig, der auch seine Hauptwerke, die Gemälde aus dem Neuen Testamente in der Nikolaiikirche zu Leipzig, angehören. Aber ihm war nicht wohl bei allen Werken, die Bestimmtheit und Vollendung verlangen.

Obwohl er sich in allen Gattungen und Spielarten der bildenden Künste versuchte: in keiner einzigen brachte er es zur Beherrschung der Technik. Die Einen, wie Casanova, schrieben dies seinem Wanderleben



zu; andere seiner Bequemlichkeit: Winckelmann nennt ihn faul. Damit hing auch zusammen seine Liebe zur Allegorie, bei der die für den Maler bequemere, für den Betrachter aber um so beschwerlichere Erfindung des Verstandes das Hauptgeschäft ist und das Sinnlich-Körperliche zur Nebensache wird; seine eingewurzelte Neigung zum Bedeutenden, einen Nebengedanken Erweckenden. Daher gaben seine Werke nach Goethe immer etwas zu sinnen und wurden vollständig erst durch einen Begriff, da sie es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten. Das Plafondgemälde des ehemaligen Leipziger Konzertsaales existiert nur noch in der Beschreibung seines Verehrers Kreuchauff: ein graufiger Knäuel allegorischer Spitzfindigkeiten. Deser sagte, „die größte Pflicht des Künstlers sei, für den Verstand und für das feine Gefühl zu arbeiten“. Daher seine Bereitwilligkeit, statt unabhängiger und durch sich selbst vollständiger Werke, Bignetten und Illustrationen zu zeichnen, bei denen das Interesse der Dichtung dem unzureichenden künstlerischen Gehalt nachhilft, seine Neigung, „etwas gelegentlich zu einem gewissen Zweck und Gebrauch zu verfertigen“.

Daher war er auch nicht zu stolz, Malereien für fürstliche Exsequien, Interimbilder für die Altäre der Hofkirche herzustellen, bis die Mengs'schen fertig wurden. Als Hagedorn bei der Gründung der Akademie eine Musterung der vorhandenen Kräfte anstellte, wies er Deser als sein spezifisches Talent das Theater an: seine Stärke sei nicht sowohl die Staffelei, als die Dekorationsmalerei. Im letzten Karneval vor dem Einfall der Preußen (1756) arbeitete er mit dem klassizistischen Servandoni an der Oper Olimpiade. Noch sieht man in und um Leipzig seine Wolkenplafonds, besät mit schattenhaften Genien und Amoretten.

Aber am behaglichsten fühlte er sich, wenn er nur „anzugeben“ hatte. Als der mehrerwähnte Berliner Kupferstecher mit ihm die Kunstsehenswürdigkeiten Leipzigs sah, hieß es bei der Frage nach dem Meister alle Augenblicke: „Ich hab's so'n Bißl angegeben.“ Wenn er an den Hof in Weimar kam, wie es in den Jahren 1776 bis 1785 oft der Fall war, pflegte er bei Ankäufen und Entwürfen Rat zu erteilen; er leistete den Weimarer Kunstfreunden ähnliche Dienste, wie später der nüchterne Heinrich Meyer. Bei den Anlagen Tiefurts und des Parkes war seine Hand im Spiel. „Der Alte“, schreibt Goethe, „hatte den ganzen Tag etwas zu kramen, anzugeben, zu verändern, zu zeichnen, zu deuten, zu besprechen, zu lehren, so daß



keine Minute leer war. Die Herzogin Amalie war sehr vergnügt, wenn er da war." Wenn Goethe und Karl August nach Leipzig kamen, verfehlten sie nicht, den jovialen Nestor der sächsischen Kunst, „den stillen Künstler von Weltmannsflugheit“, wie ihn Goethe nennt, aufzusuchen.

Deser war an der Universität ganz an seinem Platz: er war ein besserer Lehrer für junge Männer, die zeichnen lernen, um Auge und Urteil zu bilden, als für künftige Künstler: er ließ seinen Zöglingen zu viel den Zügel schießen.

„Seine Zeichnung“, sagt Goethe, „war zu unbestimmt, als daß sie mich, der ich an den Gegenständen der Kunst und Natur auch nur hindämmerte, hätte zu einer strengen und entschiedenen Ausübung anleiten sollen. Von Gesichtern und Körpern selbst überlieferte er uns mehr die Ansichten als die Formen, mehr die Gebärden als Proportionen. Die Mängel seiner Schüler, die er recht gut sah, rügte er nicht direkt, sondern deutete Lob und Tadel indirekt sehr lakonisch an.“

So „träumte er sein Leben in einer bequemen Vielgeschäftigkeit hin.“ Der Geschmack am Einfachen, Naiven, Sanften war in seiner Natur begründet. Alles Ueberspannte und Aufgeregte, alles Gezierte und Barocke war seinem schlichten deutschen Sinn zuwider; überall suchte er das Gefällige, das Sinnige, das Humoristische. Er bedurfte keines „superlunarischen Aufschwunges“ (wie Goethe an ihm lobt); freilich mochte er sich auch nicht durch jene Zusammenfassung und Anspannung aufregen lassen, die bei großen Schöpfungen unvermeidlich ist. Mit dieser gleichmäßigen Heiterkeit der Stimmung, mit dieser ungetrübten Laune im Umgang, unverdüstert durch Unglück und Not (gegen die er oft zu kämpfen hatte), brachte er sein Leben mit ungeschwächter Geisteskraft und unverdunkelten Sinnen bis ins zweiundachtzigste Jahr.

Jeder Künstler malt nach Leonardo sich selbst. Etwas von seinem lebenswürdigen Wesen entdeckt man doch in den Produkten seines Pinsels. Dies erklärt den unbegreiflichen Beifall, den sie zu ihrer Zeit fanden. „Er ist geschmückt“, heißt es in den Propyläen, „mit einer unschuldigen Grazie, die ihn durch sein ganzes Leben begleitete (die in allem herrschte, was er tat und hervorbrachte und kopierte), ja selbst im höchsten Alter ihm noch treu und hold geblieben ist. Er zeigt uns Kinder, anmutig und naiv, wie sie Correggio gedacht und empfunden, junge Mädchen mit der sanften, liebreizenden Weiblichkeit



von Albanos Nymphen und freundliche Gegenden in Auroras Purpur getaucht und mit der Abendröte Blut übergossen. Selbst das Unbestimmte scheint aus einer natürlichen, aber nicht gebildeten Anlage zum sanften Harmonischen entstanden zu sein." — — —

Keiner und deutlicher als in seinen Werken trat Desers Art in seinen Lehren hervor. „Er ist ein Mann“, sagt Winckelmann, „der einen großen, fertigen Verstand hat.“ In den von Otto Fahn und Hirzel veröffentlichten Briefen Goethes an Leipziger Freunde ist uns der frische Eindruck des Deserschen Unterrichts auf den jugendlichen Dichter erhalten.

„Deser drang in unsere Seele, und man mußte keine haben, um ihn nicht zu nutzen. Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben.“ Er habe ihm den Weg zum Schönen gezeigt und sein Herz gegen den Reiz fühlbar gemacht: „Den Geschmack, den ich am Schönen habe, meine Kenntniss, meine Einsicht, habe ich die nicht alle durch Sie?“ Wiederholt bekennt er, ihm das Gefühl des Ideals zu danken: „er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sei Einfach und Stille... daß nichts wahr, als was einfältig ist.“ Und selbst noch in jener Ferne, aus der Goethe Dichtung und Wahrheit seines Lebens aufzeichnete, erinnert er sich anerkennend, wie Deser ihnen unablässig das Evangelium des Schönen, mehr noch des Geschmacksvollen und Angenehmen überliefert habe; wie das erste, was er empfahl und worauf er immer wieder zurückkam, die Einfachheit war in allem, was Kunst und Handwerk vereint hervorzubringen berufen sind.

Später war Goethe der Ansicht, „daß von allem Literarischen, ja selbst von der Poesie zu den bildenden Künsten überzugehen, schwer, ja fast unmöglich sei“. Damals schienen ihm die Aufschlüsse Desers auch für die Dichtkunst von unschätzbare Bedeutung. „Wie gewiß, wie leuchtend wahr ist mir der seltsame, fast unbegreifliche Satz geworden, daß die Werkstatt des großen Künstlers mehr den keimenden Philosophen, den keimenden Dichter entwickelt, als der Hörsal der Weltweisen und des Kritikers.“

Am liebsten teilte Deser seine Ansichten mit, indem er kunstgeschichtliche Exempel sprechen ließ.

Wo hätte er aber schönere Beispiele finden können als in der Antike? „Die Statuen und größeren Bildwerke der Alten bleiben Grund und Gipfel aller Kunstkenntnis.“ Wegen ihrer Seltenheit in Original und Abguß empfahl er die Lippertschen Gemmenabdrücke, „in wel-



chen der Alten faßliches Verdienst, glückliche Erfindung, zweckmäßige Zusammenstellung, geschmackvolle Behandlung auffallender und begreiflicher werden". Er machte seine Schüler mit dem gelehrten Christ bekannt; Hagedorn rühmt, daß er mit der Sorgfalt eines Poussin und Lebrun das Kostüm der Antike erforsche, und Winckelmann bezeugt ihm, daß er wisse, soviel man außer Italien wissen könne.

Wie ganz war Deser nun in seinem Element, als er im Jahre 1764 nach Leipzig an die Spitze der Akademie berufen ward! Hier gab es täglich Anlässe, sich in alle erdenklichen Beziehungen des Kunstbetriebs einzumischen, hier waltete er unumschränkt; wir wissen von Winckelmann, „daß er von niemand Vorstellungen annahm“.

Einige Jahrzehnte lang beherrschte er das Kunstleben Leipzigs völlig; er malte Kirchen, Salons und Theatervorhänge; erzog Maler, Kupferstecher und Bildhauer; sein Universitätsunterricht wurde so beliebt und berühmt, daß man sich (nach Hagedorn) seit Menschengedenken keines solchen Zulaufes an der Hochschule erinnerte. Silberarbeiter und Schlosser, der Blumenzeichner bei der Kattunfabrik in Torgau und der Hofkonditor, kurz alle Handwerker, deren Gegenstände mit der Zeichenkunst sich berührten, verlangten Unterricht bei ihm. Die Verdrängung des Rokokogeschmacks aus Sachsen ist hauptsächlich Deser zu verdanken: man hoffte, durch ihn das Uebergewicht der französischen Industrie zu beseitigen. Und das alles erreichte er bei der äußersten Unzulänglichkeit der Gelder, des Kunstvorrats, der Räumlichkeiten. Goethe sagt, der Fleiß sei seinem Alter vorbehalten gewesen.

Uns freilich erscheint in allen den architektonischen, plastischen, malerischen Werken, die unter seiner Leitung entstanden, mehr das Zurückweichen des Gespreizten und Gezierten, mehr die Abkühlung des falschen Feuers als ein neues Leben.

In seinen Gemälden tauchen allerdings griechische Profile auf: auch Chodowiecki fand in seinen Figuren eine Idee von schöner Natur, aber ohne alle Präzision; in seinen Gewändern einen antiken Wurf, aber weder antike, noch wahre Falten.

Deser war ein Mann, der in seinem schillernden Wesen ganz als Erzeugnis und Bild jener Uebergangszeit erscheint, in der zerfallende Tradition des Alten und nebelhafte Wünsche eines Neuen sich durchkreuzten, ohne daß eine Kraft erschienen wäre, die durch Taten das Neue gezeigt hätte. Niemand war zu solchen Taten weniger ge-



eignet als Deser. Er schwebt und schwankt in der Zwischenregion zwischen Künstler und Dilettant: vielgeschäftig und träge, voll Erfindung und ohne schöpferische Kraft, ein alles leicht ergreifendes Talent und Unfähigkeit zur Meisterschaft in irgend etwas, voll Gefühl für das Echte und Wahre und ganz in Manier befangen. Er repräsentiert uns die Zeit, wo Lehre und Kritik, zumal in Deutschland, der Produktion voraneilte, die noch nicht aus den alten Geleisen herauskonnte; wo der Ueberdruß an dem derbstofflichen Naturalismus, die Ernüchterung nach dem Rausch des Barockstils den Irrtum erzeugte, als ob Leben und Natur mit ihrer Formenbestimmtheit, Individualität, Farbenfülle der Kunst entgegen sei; als ob Harmonie und Abdämpfung aller Farben hinter dem Schleier eines matten Tones, Schönheit durch die flauere Unbestimmtheit einer wallenden Linie, das Ideal durch Abglättung und Abspülung des Charakteristischen, Grazie und Würde durch Herabstimmung der natürlichen Gebärden- und Mienensprache zu bekommen sei; kurz als ob man den Kunststil durch eine Art Verdünnungsverfahren der Natur erlange.

Indem Männer wie Deser, statt durch inniges Schauen in die Natur, Eröffnung der Quellen und Pflege echter Eigentümlichkeit einen neuen Anfang zu suchen, bloß durch Geschmack und Gefühl (die stets unproduktiv sind) das Bessere herbeiführen wollten; indem sie sich nicht zu der Selbstverleugnung der Arbeit zusammenzufassen vermochten, durch die der Künstler allein die Fähigkeit erlangt, seinen Gedanken die Gegenständlichkeit zu geben, die das Kunstwerk vom Dilettantenversuch unterscheidet: so brachten sie es nur zu einem schattenhaften Gemisch von Resten der hinschwindenden Ueberlieferung der Vergangenheit, durch die, wie durch einen Nebel, einige Lineamente angeborenen Sinnes für Schönheit und Wahrheit und einige Erinnerungen an edle Vorbilder durchschienen.

---

#### Christian Ludwig von Hagedorn

---

Zu derselben Zeit machte Winckelmann die Bekanntschaft eines Mannes, der von allen Dresdner Kunstmännern die vielseitigste Bildung besaß. Einige Jahre später erhielt er die Leitung der sämtlichen sächsischen Kunstanstalten. Ohne Zweifel gab es in Sachsen niemand, der in der Befähigung für eine solche Stellung mit Hagedorn verglichen werden konnte.



Zwischen ihm und Winckelmann bildete sich ein achtungsvolles Freundschaftsverhältnis. Dieser mußte ihm versprechen, von Rom aus zu schreiben, und zwar „mit aller Freiheit“. In seinen sieben Briefen redet ihn Winckelmann seinen teuersten Freund an. In Dresden sah er noch hinauf an Hagedorns reifem und durchdachtem Wissen in der Malerei, er nannte dessen ersten Versuch, die *Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet etc.*, 1755, ein Werk, welches mit so vieler Weisheit als Einsicht in dem Feinsten der Kunst abgefaßt ist, (Sendschreiben I, Seite 159) und in einem Briefe gar ein Werk, wie in allen Zeiten keins über die Kunst geschrieben worden. Dahinter steht: er hat mir die Ehre angetan, meine Schrift zu allegieren. Später schreibt er: „Hagedorn hat eine große Kenntnis in der Malerei, welche er sich zu Wien, Düsseldorf, München und Dresden erworben hat. Es muß aber seine Kenntnis teils mangelhaft, teils nicht völlig richtig sein, weil er Italien selbst nicht gesehen hat.“ Auch das mißfiel ihm, daß er den Franzosen à tort à travers Weibrauch streue und de Piles für ein Orakel halte, den Watelet „kriechend“ infallibel nenne.

Hagedorn seinerseits erkannte die Bedeutung Winckelmanns lange vor dem Erscheinen seines Hauptwerks, von dem er öffentlich aussprach, mit welchem Verlangen er es erwarte, als das Werk eines Mannes, „der nun mit kennendem Auge an der Quelle des Schönen sitze“. In Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung“ fand er den Kunstrichter, „der das Edle und Wohlstandige im Ausdruck nach dem Geschmack der Alten so scharf sucht, als reizend lehrt“. Dies waren keine leeren Komplimente, da Hagedorn seine Bedenken (zum Beispiel in Betreff der Allegorie und der Gebärde des Haarausraufens) nicht verschwieg.

Alle Verdienste und Schwächen Hagedorns wurzelten in seiner edlen friedfertigen, humanen Persönlichkeit. Er war an seinem Platze hier, wo es galt, die übrig gebliebenen Kräfte zu sammeln und das Abreißen des Fadens der Ueberlieferung zu verhüten. Mehr war freilich mit den Casanova Hutin, und wie die Dichter der Akademie hießen, nicht zu erreichen. Ein Reformator war er nicht. Jene freundliche Weitherzigkeit, die auch den verstecktesten Rest von Verdienst liebevoll aufsucht, die es für Pflicht des Kunstrichters hält, „nie seine besondere Neigung über sein Urteil herrschen zu lassen“; die jeder Manier Gerechtigkeit widerfahren lassen, jedes Werk



an sich selbst messen will und nur vor dem ausschließenden Geschmack eine Abneigung hat; jene humane Milde, die auf einem sorgfältig gepflegten Sinn für Nuancen ruht und keinen Tadel aussprechen mag, ohne ihm etwas Rühmliches nachzuschicken; jenes Mißtrauen gegen den Geist des Systems, dem stets die Mannigfaltigkeit des großen Reiches der Kunst entgegengehalten wird, wo die widerstreitenden Prinzipien (die ja sämtlich in der Bibel der Kunst ihre Belegstellen haben) neutralisiert oder in einer künstlichen Formel vereinigt werden: dies alles ist nicht der Geisteshabitus des Reformators.

Wenigstens ein Zug aus seinem Leben mag hier erzählt werden. Nach der Beschießung von Dresden im Jahre 1760 (so erzählt Christian Felix Weiße in seiner Selbstbiographie, 1806) sammelte er unter seinen Freunden in Hamburg, Lübeck, Bremen und sonst Kollekten für die ruinierten Einwohner, ging dann alle Tage unter den Ruinen der zerstörten Stadt herum und teilte nach Beschaffenheit der Umstände Almosen, besonders unter den verarmten Künstlern und Handwerkern aus; und dies zu einer Zeit, wo er durch Suspension der Auszahlung seines Gehalts oft in großer Verlegenheit war. Für diese und ähnliche Handlungen nannte ihn Winckelmann „einen würdigen Patrioten, der ein ewiges Andenken verdiene und den er beneide, weil er nimmermehr an dessen Höhe reichen könne“. „Ueber dem Portale des Rathauses von Dresden sollte sein Brustbild mit der Unterschrift *Inexsuperabilis* gesetzt werden. Alles, was ihm der Hof geben kann, ist viel zu gering; das ganze Land sollte ihm opfern. Ich weine vor Inbrunst gegen ihn. Er sei gebenedeit in Ewigkeit!“ (10. Februar 1764.)

Er starb am 24. Januar 1780, nachdem er zuletzt erblindet war. „Sein Grab“, sagt Klotz, „wird noch der späte Enkel, der den Tag, dessen Morgenröte unsere Augen vergnügt, im heitersten Lichte sehen wird, dankbar mit Blumen bestreuen und sein Angedenken segnen.“

---

### Philipp Daniel Lippert

---

In Dresden lebte damals ein Mann, der weder Künstler, noch Gelehrter von Fach, sondern ganz etwas für sich war. Deser, Hagedorn und andere waren aus den modernen Kunstzuständen hervorgewachsen; Lippert lebte nur im Altertum: seine innere und äußere Existenz hatte er auf die geschnittenen Steine gegründet. Als ihn Winckel-



mann kennenlernte (siehe Brief vom 18. März 1762), stand er im Anfang der fünfziger und war Zeichenmeister bei den königlichen Pagen (seit 1739); sonst bekümmerte sich die Brühlsche Verwaltung nicht um ihn, obwohl er der erste, ja der einzige Kenner alter Kunst in Dresden war. Aber kein Liebhaber kam hierher, ohne seinen dritten Stock zu ersteigen. Wie viele Personen von Stand, die er für sein Werk zu interessieren gewußt, lieferten ihm aus allen Ländern Europas Beiträge!

Als man Winckelmann im Jahre 1768 in Wien Lipperts Werk zeigte, hatte er „alles gebilligt“, den Verfasser gegenüber dem sächsischen Residenten einen seiner alten besten Freunde genannt, den er von Herzen liebe und hochschätze und, wenn er übers Jahr wiederkäme, in Dresden besuchen wolle. Beide waren Schicksalsgenossen; in noch höherem Grade hatte Lippert eherne Ausdauer, unverwüßliche Heiterkeit, philosophische Unabhängigkeit als Mitgabe für seinen Lebensweg bekommen.

Die Altertumsmuseen hatten einst mit den Münzen und Gemmen begonnen. Das waren die Reste alter Kunst, die selbst im Mittelalter nie ganz untertauchten. Zum ersten Male wurden Daktyliotheken angelegt im Zeitalter Lorenzos de' Medici, nachdem schon Petrarca gesammelt hatte; noch viel eifriger aber hat man in den Tagen des vorigen Jahrhunderts nach alten Edelsteinen gesucht. Nie sind so ungeheure Preise gezahlt worden, nie so viele Stücke ans Tageslicht gekommen, nie ist die Technik und Nachahmung der Antike weiter getrieben worden.

Nach Dresden war mit den antiken Statuen auch ein Gemmenkabinett gekommen, das sich Brühl aneignete. Der Kurprinz, die Grafen Wackerbarth, Bizthum und Moszinsky sammelten. Auch einige Namen von Steinschneidern sind uns aufbehalten, unter denen Hübner nach Lippert „den Alten ziemlich beikam“. Raphael Mengs kaufte eine Kamee mit Perseus und Andromeda für den Preis von tausend Zecchinen, der dem König von Spanien zu hoch gewesen war, und schenkte sie seiner Frau in ein Armband gefaßt: Winckelmann nennt sie die schönste der Welt.

Die Verehrer der Gemmen wußten gar manche Gründe ihrer Vorliebe aufzuzählen. Christ nannte darunter die Köstlichkeit und Farbenschönheit der Steine, die Bequemlichkeit des Beschauens, die Menge historischer, mythologischer und antiquarischer Sachen, die weder an Marmoren, noch auf Münzen zu finden sind, — sie seien



„Das vollkommenste Denkmal der alten Gebräuche und Künste“, — vor allem aber ihre Erhaltung, denn bei der Härte der Edelsteine hätten Zeit und Zufall die Bilder, ihre Glätte, Feinheit und Schärfe kaum schädigen können. Indessen scheint noch eine andere Ursache mit im Spiele gewesen zu sein.

Ist diese Gunst der Gemmen zufällig in einer Zeit, die sich an den zierlichen Säckelchen der *petite poésie* erfreute und mit den Gesellschaftsbildchen Watteaus, den elfenbeinernen Nymphen von der Werffs, den alten Köpfen Balthasar Denners, den Pastellen der Rosalba umgab? — — —

Anfänglich sammelte Lippert ziemlich unkritisch: er nahm eben dankbar, was er bekam; allmählich aber schärfte sich sein Blick für Echtes und Unechtes; er erwarb sich archäologische Kenntnisse und las die Schriftsteller, deren Sprache er sich autodidaktisch erworben hatte. In ein neues Stadium trat sein Unternehmen, seit ihn die Herausgabe einer kleinen Sammlung von Abdrücken mit einem Verzeichnis (1747) auf den Nutzen dieser Vielfältigkeiten aufmerksam gemacht hatte.

Mit unermüdlicher Emsigkeit und geschäftsmännischer Umsicht schritt er vorwärts. Er verschaffte sich durch Kredit einen Fonds von sechstausendfünfhundert Talern. Hatte er seine Hilfsmittel ausgenutzt, so veräußerte er sie mit Verlust: der Erlös einer Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen wurde der Kaufpreis für eine Anzahl Gipsabgüsse. Er arbeitete bei Tage mühselig ums Brot und zur Tilgung seiner Bücherschulden und las des Nachts in entliehenen Büchern. So kaufte er zum Beispiel die Galerie Giustiniani für achtzig Taler. Die Gesamtkosten seiner Sammlung berechnete er auf sechsundzwanzigtausend Taler.

Kurz, Lippert hatte etwas von den Eigenschaften, durch die sonst Bürger deutscher Reichsstädte sich ein Vermögen gründeten: eine starrköpfige Zähigkeit, eine kühne, aber sicher schreitende Spekulation. Nach dem Vorbild seiner armen tapferen Mutter, die mittels eines aufgefundenen Rezepts zur Färbung bunten Leders sich durchs Leben geschlagen hatte, benutzte er einige kleine technische Entdeckungen aus seiner Glaserlehrlingschaft zur Gründung eines Geschäftes, durch das er zwar nicht reich werden sollte (er hat es nie gehofft und wurde es auch nicht), das aber allmählich einen eigenen Handelszweig vorstellte und in seinen Wirkungen einer akademischen Anstalt gleichkam. In diesem Geschäft war er zugleich Chef, Faktor, Hand-



arbeiter und Kaufmann. Nur seine Tochter stand ihm zur Seite; von ihr sagte er: Ich habe sie als Mann erzogen und nicht als Weib; sie unterstützt mich durch ihre Arbeit und kann alles, was ich kann.

Lippert hatte sich manche hohe Freunde erworben, obwohl er wenig Lebensart und Weltflugheit besaß, und trotz seiner freien, mitunter sarkastischen und ungestümen Zunge. Aber er war ein Mann von höchster Redlichkeit und Wahrhaftigkeit; im Umgang sprühend von Leben und Humor. Durch diese Freunde nun setzte er alle Gemmenkabinette Europas in Kontribution. Der junge Graf von Schmettau, früher sein Hausgenosse, später dänischer Ministerresident in Madrid, mußte ihm bei seiner Reise über England Abdrücke aus den Sammlungen der Herzöge von Devonshire und Bedford, der Lords Bessborough, Northumberland und anderer verschaffen. Der Oberstallmeister von Brühl teilte ihm einige hundert in Italien gesammelte, ausgewählte Stücke mit; von Homberg, dem Leibarzt des Regenten von Orleans, erhielt er andere hundert. Die Kurfürstin-Witwe (Marie Antonie Walpurgis) schenkte ihm zwölfhundert Abdrücke in feinem Siegellack aus dem Kabinett des Großherzogs von Toskana.

Es war Lippert gelungen, aus sächsischer Talkerde mittels Hausenblase eine Masse zu bereiten, die sich vor Schwefel und Gips, Siegellack und Wachs durch Weiße und sanften Glanz, durch die Schärfe der Abdrücke und dauerhafte Härte auszeichnete. Die Wohlfeilheit dieser Abdrücke (die er um die Hälfte der römischen Preise gab) beförderte ihre Verbreitung: alle Welt fing an, das Altertum nach Lipperts Pasten zu studieren. Die Abdrücke wurden in einem sauberen Schränkchen vereinigt, in Form eines Folianten, den man schließen und wie ein Buch aufstellen konnte.

Im Anfang der fünfziger Jahre dachte Lippert an eine vollständige Ausgabe seiner Sammlung; das kurprinzliche Ehepaar ermunterte und unterstützte ihn. Die Gemmen wurden nun in drei Tausende geordnet. Das frühere Verzeichnis war für Kenner unnütz, für Laien unverständlich gewesen; man riet ihm, Christ um Hilfe zu bitten, dem niemand die Herrschaft in diesem Reich der Wissenschaft streitig mache. „Die Katalogi“, so spricht sich Lippert über dessen Anteil aus, „habe ich selbst gefertigt, da ich aber kein sonderlich Latein schreibe, so habe ich mir von einem Professor aus Leipzig dieselben korrigieren lassen und mir da, wo er die Sache besser kennen konnte, dessen Urteil ausgebeten.“ Christ unterwarf das Verzeich-



nis einer kritischen Bearbeitung, gab viele neue Erklärungen und übertrug es in „künstliches Latein“ (1755 f.). Vier Kolonnen enthielten die Angaben des Gegenstandes, des Steines, des Besitzers und die erklärenden Stellen. Den Text zum dritten Tausend besorgte Heyne (1762).

Diese Ausgabe war den Gelehrten willkommen: Jemand schlug vor, man solle zum Dank Christ, „den großen Kenner, Besitzer und Beförderer der Schönheiten auch dieser Art“, mit Lippert als Janus auf einer Gemme vereinigen. Aber Lippert selbst klagte, daß seine Absicht, den Künstlern ein Werk in die Hände zu geben, zur Hälfte vereitelt sei, und war keineswegs damit zufrieden, daß Christ bei Abweichungen in der Erklärung seine Allegate (über hundert) weggelassen hatte.

Daher dachte der rastlose Mann alsbald an eine neue Daktyliothek. „Jeder Stein“, sagt er in einer handschriftlich vorhandenen Ankündigung des Unternehmens, „wird eine Erklärung aus griechischen und lateinischen Geschichtschreibern und Poeten haben. Jeder Seite gegenüber werde ich soviel nur möglich die Similia aus Statuen, Marmoren, Münzen, Lampen, Malereien und geschnittenen Steinen mit beifügen und die Autoren hinzusetzen, damit man auf einmal einen Konspektum der ganzen Antiquitäten zusammen habe; daß auch sogar Knaben die allerschwersten Stellen in Geschichtschreibern und Poeten nicht allein leicht verstehen, sondern sich auch eine gute Kenntnis von den dahin einschlagenden Büchern zuwege bringen können.“

Diese Ausgabe bestand aus zwei Tausenden, die er aus den dreien der älteren Sammlung mit geläuterter Einsicht ausgewählt hatte. Die Stellen der Dichter wurden mit der Uebersetzung des Konrektors Thierbach in Guben und des Rektors Scheller in Sorau abgedruckt. Diese Sammlung war nach dem Titel zum Nutzen der schönen Künste und der Künstler bestimmt. Nun dachte er von seiner dreißigjährigen Arbeit auszuruhen; aber noch einmal sandte er (1776) ein Supplement von 1049 Abdrücken hinterher, das er Maria Theresia widmete. Es sollte sein Testament sein.

In den Kriegsjahren war Lippert in große Not gekommen: sein Zeichnungsapparat verbrannte, seine Besoldung wurde nicht ausgezahlt. Dann kamen bessere Tage. Auf Hagedorns Antrag wurde er (1764) Professor der Antike an der Akademie. Münchhausen bot ihm eine Professur in Göttingen an; aber der Direktor der Akademie hielt dafür, daß er durch eine freie Wohnung und durch das



Geschenk eines Prachtwerkes, wie die herkulanischen Gemälde, leicht in Sachsen zu halten sein werde. Man erleichterte ihm nun den Ankauf eines Hauses in der Neustadt. Hier bewohnte er den ersten Stock; die Inschrift über der Thür bezeugt noch heute, „daß der Greis Lippert dem besten Fürsten den Ort seiner Ruhe verdankte“.

Hier durfte er nun auch etwas auf den Lorbeern seines mühsamen Lebenswerkes ausruhen. Seine Sammlungen und Anstalten gehörten längst zu den Sehenswürdigkeiten Dresdens, an denen kein von Kunst angehauchter Fremder vorbeigehen durfte. Jeder trug seinen Namen in ein Album ein. Der Adel des In- und Auslandes, ja die Prinzen des Kurhauses erklimmen die drei Stiegen seiner Wohnung. Einst verschaffte ihm der Hofmarschall von Schönberg sogar einen Besuch des siebzehnjährigen Kurfürsten Friedrich August; er blieb zwei Stunden und wollte alle Kunstgriffe wissen.

Hier besuchte ihn auch Lessing (1775); sie schieden als Freunde (Klotz hatte sich zwischen beide drängen wollen); Lessing trug seit der Zeit die Pflaster mit dem Totengerippe und dem Schmetterling, ein Geschenk Lipperts, am Finger. — — —

Lippert wollte durch seine Sammlung den Malern, den Altertumsforschern, allen, die an dem Schmuck menschlicher Umgebung irgendwie mithelfen, ein neues Bildungselement zuführen. Gelehrsamkeit, Kunst, Gewerbe, in der bisherigen Vereinzelung vorkommend, sollten in seinem Unternehmen einen Vereinigungspunkt, neue Belebung finden.

Zuerst die Kunst. Die Kupferwerke überlieferten wohl die Stoffe, die Kompositionen, aber wenig mehr. Für Studium der Formgebung, der Linien, des Stils waren sie unbrauchbar; denn Zeichner und Stecher übersetzten alles, absichtlich und unabsichtlich, in die Manier ihrer Schule.

Nur die Abdrücke, nur mechanische Vervielfältigungen konnten als Quelle für das Studium des Stils gelten. Nur die tägliche Gelegenheit, über solchen Bildern betrachtend und vergleichend zu brüten, die Unterscheidungskunst des Echten und Falschen beständig zu üben, weckte das Gefühl für die Verschiedenheit der griechischen und der neufränkischen Antike. Daher gab ein Kritiker den Künstlern zu bedenken, daß der Geschmack an diesen Werken als Merkmal dienen könne, das Wachstum des eigenen zu prüfen; und Hagedorn nannte Lipperts Werk „Dankbarkeit gegen die alte und Verdienst um die neue Kunst“. Dieses Werk streute die ersten Samenkörner des an-



tifizierenden Geschmackes aus, der sich bald nachher über Künste und Leben verbreitete.

Schönheit und Anmut hielt Lippert für das wichtigste, was aus den Gemmen zu lernen sei; nach diesem Gesichtspunkte hatte er auch seine zweite Sammlung ausgesucht. Das Wesen der Schönheit fand er in den Linien, die jedoch die guten Verhältnisse voraussetzen. Er erläutert die Schönheitslinien an den Vasen; es ist eine Linie, „die weder der Kreis, noch die Ellipse, noch die Hyperbel, noch die Eierlinie, sondern die Parabel ist; sie gewährt bei der großen und edlen Einfalt eine angenehme Abwechslung, und die schönverbundenen Teile beschäftigen das forschende Auge.“

Die Anmut fand er in der „wahren Natur“, deren Charakter „das Edle und Ungezwungene der Handlung“ ist, möge diese nun gemäßig oder heftig sein; es ist jene „Leichtigkeit im Einfachsten wie im Erhabenen, voll gesitteten Anstandes und frei von jeder Uebertreibung; ein Geist, der auch den sanftesten Charakter belebt“.

Man darf wohl sagen, alles, was Winckelmann von Italien aus über griechischen Stil lehrte, wäre ohne Lipperts Werk leerer Schall geblieben. Noch 1763 empfiehlt er diese Abdrücke, „die zur Kenntniss des Stils und der Schönheit ungemein viel helfen könnten“.

Einen nicht geringeren Dienst glaubte Lippert den Gelehrten zu erweisen. Es waren nicht bloß mancherlei Darstellungen von Dingen, die in den Schriftstellern als selbstverständlich nicht erwähnt oder durch Worte nicht mitgeteilt werden können; auch nicht bloß die Erläuterungen dunkler und halbverstandener Stellen, deren Lippert aus alten Dichtern Tausende (?) zählte, „die in den Noten der besten Ausgaben oft übel erklärt seien“. Das Neue und Unerhörte war die Welt der Anschauung, die sich jetzt aufstaut.

Die ersten Schriften Winckelmanns versetzen uns in das goldene Zeitalter der Glyptographie. Ueberall erscheinen die Gemmen als Belege; man sieht, er verdankt seine Anschauungen mehr den geschnittenen als den gemeißelten Bildern. Gemmen geben die Beispiele her für das „geringe Verdienst der ägyptischen Nation um die Künste“, für das große Auge griechischer Köpfe, für die Formen antiker Kinder. Der herrliche Kopf der Julia, Tochter des Titus, ein Bergkristall mit dem Namen des Evodus, beweist, „daß die Griechen in Porträts der Wahrheit der Natur folgen, wo das sanfte griechische Profil ohne Nachteil der Aehnlichkeit nicht anzubringen war“. Unter den Bignetten der Winckelmannschen Schrift darf wenigstens



ein Kopf nicht fehlen, der „von alten geschnittenen Edelsteinen genommen ist“: der Kopf des Sokrates, wie er die drei Grazien meißelt.

Noch in anderem Sinn scheint er sein Schriftchen durch Kapitalgemmen ausschmücken zu wollen. Der berühmte Carneol, mit dem Namen des Dioskorides, wo Diomed, das geraubte Palladium in der Hand, neben dem schlafenden Wächter vom Altar weg schleicht; der Amethyst mit dem Namen des Teukros und der Gruppe des Herkules und der Iole werden aufgeführt als Belege für die feine Mittellinie des griechischen Körpers; an ihnen soll man sehen, „wie der griechische Künstler seinen Kontour, auch in den feinsten und mühsamsten Arbeiten, wie auf die Spitze eines Haares gesetzt hatte, und die unnachahmlichen Griechen bewundern“. Alles andere wird an dem Werke des Dioskorides preisgegeben: Fehler gegen die Perspektive, gegen die mechanischen Bewegungsgesetze des Körpers werden etwas leicht zugestanden: sogar Borelli wird herbeigerufen, um zu beweisen, daß Diomed weder sitzen, noch sich heben könne, daß die gewaltsame Verdrehung gegen den Charakter des Natürlichen und Ungezwungenen, und wenn möglich, doch unwahrscheinlich sei. Kurz, er will uns an dem Steinchen die ganze Griechenkunst in ihren wesentlichen Vorzügen und ihren unwesentlichen Mängeln aufzeigen.

Es ist der Zweifel an der Echtheit dieser Schätze, der die spätere Zeit zunehmend der Daktyliologie entfremdete. Es wurde immer gewisser, daß die Lippertsche Sammlung wie die Mariettesche voll von untergeschobenen Kameen waren. Lippert kam auf die Kriterien der Echtheit erst, als sein Werk schon abgeschlossen war. „Erst in späterer Zeit“, sagte Böttiger, „lernte er das Mangelhafte seiner mehr auf Vollzähligkeit als auf den inneren Gehalt seiner Gemmen- und Pastensammlung gerichteten Bemühungen einsehen. Allein die Abdrücke waren nun einmal gefertigt und numeriert; die zum Teil mit bedeutendem Aufwande glänzend gedruckten Verzeichnisse waren ausgegeben. Der alte Mann konnte das Geschäft der Penelope nicht erst betreiben; und was er am Tage gewebt, am Abende seines Lebens wieder austrennen.“

Aber nur Lessing und Winckelmann ahnten damals die ganze Größe des Truges. „Der alten geschnittenen Steine“, sagte der erstere, „sind vielleicht weniger, als wir glauben.“ „Ich befürchte,“ so spricht sich Winckelmann über Lipperts Kabinett aus, „daß unter der un-



geheueren Menge von Dreitausenden sehr viele neue Sachen sein werden."

Aber nicht die greif- und meßbare Summe dessen, was ein Mensch leistet, ist das Maß seines Wertes: wer mit reinem Sinn und männlicher Kraft in seine Zeit hineinwirkt, hat nie sein Leben verloren.

Wie Lippert sich fern von den befahrenen Bahnen auf eigene Faust durch Kunst und Gelehrsamkeit zugleich gebildet hatte: so stellte sich auch sein Wirken dem Kunstwesen jeder Art entgegen.

Sein Sinn ging überall auf das Lebendige: auf die Erfüllung des toten Buchstabens mit dem angeschauten Bilde, auf die Beseelung geistloser Kunsttroutine durch Formen und Motive aus den Urquellen des Schönen, auf die Reinigung der ganzen Formenwelt unserer Umgebung und auf die Verdrängung trüber Nachahmungen durch die echten Muster. Er wollte etwas, das bisher nur einigen wenigen aus den bevorzugten Klassen gehörte, zu einem Bildungsmittel für alle machen; auch darin erkennen wir etwas von dem fernigen Sinn des Volks, aus dessen Kreisen er hervorgegangen war.

Er hatte die Lauterkeit, Wahrhaftigkeit, den hohen, freien, idealen Zug der echten Künstlernatur. Aufopfernd gegenüber seinen Freunden, unabhängig vom Besitz, — „von der Gnade der Großen, wie vom Neid der Kleinen“, konnte er die Sorgen und den Druck des Lebens abschütteln und lebte ganz seiner Bildung und dem Unternehmen, das ihm unter den Händen wuchs.



## Die Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke

Semper ego auditor tantum?

Juvenal. Sat. I.

Die „Gedanken über die Nachahmung“ waren das Erstlingswerk eines Schriftstellers, der bis zum achtunddreißigsten Jahre geschwiegen hatte. Wie oft der Fall, enthält auch dieser Anfang „einen reichen Keim alles dessen, was er nachher in seinen Werken entwickelt hat“ (Herder). Alle Werke Winckelmanns sind unter dem italienischen Himmel gezeitigt worden: dies kleine Schriftchen allein ist — wenigstens erst unter den Vorbereitungen zur Abreise entstanden. Man kann später ganz verloren gegangene deutsche, sächsische, Dresdener Züge darin verfolgen.

Daß er noch vor dem Abschiede von Deutschland sein Schweigen brach, war in mehrfacher Beziehung ein Glück. Der unerwartete Erfolg gab ihm die Sicherheit des inneren Berufes und das Selbstvertrauen mit auf den Weg: all sein römisches Sehen und Forschen erhielt nun feste Richtung und sicheren Schritt. Er verließ die Heimat nun schon nicht mehr als ein ganz Unbekannter: der Gedanke durfte ihn begleiten, daß das gewählteste Publikum Deutschlands den Früchten seiner Reise mit Erwartung entgegensah.

Das hatte sich nun herausgestellt, Winckelmann wollte nicht mehr für fremde Zwecke Zeit und Kräfte verlieren. Von außen und innen war ihm die Anreizung zu eigenem Schaffen nahegetreten. Die historischen Vorträge hatten sich zerschlagen; aber die Gedankenfabrik war einmal in Schwung gekommen; die Freunde fuhren fort, ihn zu ‚animieren‘. Noch mehr animieren mochte es ihn, daß nahe stehende Männer ihm mit Werken aus demselben Gebiete zuvorkamen: gerade damals erschien der erste Band der Lippertschen Daktyliothek und des Heineckeschen Galerienwerkes.

Er dachte zwar immer noch an die griechische Literatur: aber ungleich stärker mußte der Reiz sein, über die Dinge zu sprechen, die ihn in der letzten Zeit so lebhaft in Anspruch genommen hatten. Mit Eifer hatte er sich angeeignet, was in den Kreisen der Deser, Hagedorn, Lippert zu lernen war; die jüngsten unter seinen Kollektaneen waren die historisch-kritischen Kunstnotizen, von denen er sagte, daß sie ihm



nicht um hundert Dukaten feil seien. Wie nahe lag es, daß sich auf die Frage nach einem Stoff die Gegenfrage erhob, warum nicht über Kunst?

Dies schien etwas verwegen: er sollte heute lehren, was er gestern gelernt; er sollte als Meister sprechen, während er erst am Ende seiner Lehrjahre und im Anfang der Wanderjahre stand; er sollte in einem Felde Ehre einlegen, wo es viele Kenner an Ort und Stelle gab, die seit Jahren diesseits und jenseits der Alpen auf die Kunst gereist waren.

Zum Glück wurde ihm die schwere Mühe, auf eigene Kosten originell zu sein, etwas erleichtert. Er verdankte Deser nicht nur die Aufmunterung zum Schreiben, sondern auch einen großen Teil des Geschriebenen. „Ich suchte mich in der mir vergönnten Muße angenehm zu beschäftigen, und die Unterredungen mit meinem Freunde Deser, einem wahren Nachfolger des Aristides, der die Seele schilderte und für den Verstand malte, gaben zum Teil hierzu die Gelegenheit.“ Und doch, da Deser nie etwas geschrieben und noch kein Schüler seine Aphorismen aufgeschrieben, vielleicht nur beachtet hatte, wer hätte hier eine fremde Hand vermuten können?

Bestimmter wird die Veranlassung in Klop's Deutscher Bibliothek erzählt. Die Sixtinische Madonna war zu Anfang des Jahres 1754 in Dresden angekommen und seit kurzem in der Galerie aufgestellt. Drei Tage war Winckelmann schon hingegangen, um das Gemälde zu studieren, und immer konnte er die Schönheit desselben nicht finden, bis sie ihm Deser zeigte. Weniger wahrscheinlich ist die Notiz Gurlitts, daß es ein Dietrich war, dessen Geist Winckelmann nicht finden konnte. Genug, Gespräche über Gemälde waren der Keim der Schrift.

Es ging also ähnlich zu, wie drei Jahre später bei dem ersten kritischen Hauptwerk Lessings. Die Berliner Freunde hatten längst das Bedürfnis eines besseren literarischen Journals gefühlt, „in dem die Wahrheit deutlich herausgesagt würde“; aber die Schwierigkeit der Ausführung bei so wenig Teilnehmern hatte sie immer abgeschreckt. Endlich fiel Nicolai ein, daß sie oft scherzweise gesagt hätten, man dürfe ja nur schreiben, was wir so oft sagen. Und er machte den Vorschlag: wir wollen in Briefen niederschreiben, was wir in unseren täglichen Unterhaltungen sagen. So entstanden die Literaturbriefe.

Nach der Erzählung Winckelmanns selbst (4. Juni 1755) war der



Anfang der Arbeit für einen kleinen Buchhändler in Dresden bestimmt, — „dem ich sie entwarf, auf Ansuchen eines Bekannten, um eine Monatschrift dadurch in einiges Ansehen zu bringen“; es war in der Woche vor Ostern. Diese erste Bearbeitung war aber von der uns vorliegenden sehr verschieden. Sie sollte anonym erscheinen; deshalb hatte Winckelmann „mit großer Freiheit geschrieben. Ich hatte hier, wo alles der Passion des Königs gegen die Malerei nachgeäfft, gewissen Leutchen, die brillieren wollen, ziemlich bar vorgelegt, woran sie würden zu nagen gehabt haben. Ich durfte aber dieses nicht tun, ohne sie vorher einer Person, die über mich zu disponieren hat, vorzulegen. Die Schrift gefiel, und man wünschte, sie sobald als möglich gedruckt zu sehen... es war kein anderer Weg, als auf meine Kosten.“ Dies war eine weitere Nötigung zur Kürze. „Mein Beutel setzte mir gewisse Grenzen, und ich warf sehr viel weg.“

Die angeführte Person war niemand anders als der Pater Rauch. Dieser gewandte Mann erkannte den Wert des Versuches auf den ersten Blick. „Er machte mir übermäßige Lobsprüche und animierte mich, sie drucken zu lassen, indem er mir die Kosten zum Druck versprach. Ich war gewillt, ihm die Schrift zu dedizieren; aber er nahm es nicht an, mit der Erklärung, die Schrift wäre zu schön für ihn; es müßte jemand sein, der künftig mein Glück machen könne. Ich legte von neuem Hand an und gab sie ihm.“ — — —

Anfangs beabsichtigte man eine Widmung an den Kurprinzen. Solche Komplimente konnten Vorteile bringen. Reiske hatte auf die Dedication seiner Schrift über die literarischen Berühmtheiten unter mohammedanischen Fürsten (1747) an denselben Prinzen die Ernennung zum Professor in Leipzig erhalten. „Weil aber der Graf Wackerbarth soviel Umstände machte... und ich mich über sonst niemand vergleichen konnte, so sollte es ohne alle Zuschrift gedruckt werden.“

„Ich hatte eine Dispensation nötig über die Zensur, damit die Schrift ihr Unerwartetes nicht verlieren möchte, und diese mußte von dem Premierminister selbst gesucht werden. Es tat es jemand für mich; und dieser Herr erklärte sich, daß er mich sehr wohl kenne (er hatte mit einer gewissen Achtung von mir gesprochen); was er mir selbst vor ein paar Jahren in Nöthniß mit einer Eloge merken lassen. Er ließ mir die Dispensation erteilen, fragte aber, wem die Schrift sollte dediziert werden; und da ihm gesagt worden, daß sie zu klein sei, um darauf zu denken, so hat er mir demungeachtet befohlen, sie dem Könige zuzuschreiben. Die Schrift war zu gering, und man



mußte dazu des Königs Erklärung selbst haben. Es war meinem Patron (Rauch) daran gelegen, mich zu produzieren: ich war unbekümmert und ließ ihn alles machen. Er hat es dem König vorgezogen, der einige Nachricht vorher von mir hatte, und ich erhielt die gnädige Erklärung, daß es ihm lieb sein würde."

Winckelmann mußte nun auf einige Komplimente sinnen. Demgemäß wird dem Schöpfer der Galerie das gebührende Lob gespendet, aber zu gleicher Zeit die Tendenz der Schrift den Kunstbestrebungen dieses Fürsten auf feine Weise untergeschoben. „Es ist ein ewiges Denkmal der Größe dieses Monarchen, daß zur Bildung des guten Geschmacks die größten Schätze aus Italien, und was sonst Vollkommenes in anderen Ländern hervorgebracht worden, vor den Augen aller Welt aufgestellt sind. Sein Eifer, die Künste zu verewigen, hat nicht geruht, bis wahrhaft untrügliche Werke griechischer Meister, und zwar vom ersten Rang (die drei Herkulaneischen Statuen), den Künstlern zur Nachahmung sind gegeben worden. Die Quellen der Künste sind geöffnet; und diese aufsuchen, heißt nach Athen reisen; und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler."

Die Schrift wurde dem Könige und dem königlichen Hause am ersten Pfingstfeiertage übergeben; der König soll gesagt haben: „Dieser Fisch soll in sein rechtes Wasser kommen.“ Dem Minister übergab sie Winckelmann selbst: „er nahm es sehr gnädig auf.“ — — — Nicht weniger süß als dieses Aufsteigen in die Sonnenhöhe des Hofes war die Freude, sich zum ersten Male gedruckt zu sehen, und so schön gedruckt. Die Schrift erschien in Quart (Winckelmann hat auch seine späteren Bücher sämtlich in Quart oder Folio drucken lassen; Hamann nennt dies Quart einmal „Winckelmannsches Format“), mit großem, lichtem Druck, fast reiner Text. Drei zierliche Vignetten hatte Deser erfunden und radiert. Das Titeltupfer stellt das Opfer der Iphigenie dar nach den Berichten der Alten über das Gemälde des Timanthes. Das Geheimnis dieses Bildes (das in der Schrift nicht erwähnt wird) hatte Winckelmann dem König schriftlich erklärt: es ist das Symbol des Zurückweichens griechischer Kunst vor der höchsten, die Schönheit zerstörenden Staffel des Affekts. Die Dedikationsvignette ist ein Emblem der Bescheidenheit: der Perser Sinetas, der dem an seiner Hütte vorüberziehenden Könige eine Handvoll Wasser darbringt, weil niemand vor dem persischen Könige mit leeren Händen erscheinen durfte. Das dritte Kupfer ist Sokrates, meißelnd an den drei bekleideten Grazien, die



noch zu Pausanias' Zeit vor dem Eingang der Akropolis von Athen standen. Neben ihm steht der problematische Wasserkasten mit dem Modell. „Man fand für gut,“ erzählt Winckelmann weiter, „daß ich nicht über fünfzig Exemplare drucken lassen sollte.“ Die Nachfrage wurde infolge davon so dringend, daß man sie sogar abschreiben ließ; Winckelmann selbst hintertrieb noch einige Zeit den zweiten Abdruck, „damit sie noch rar bliebe“. Und so sah er sich, nachdem er bisher die Kunde der raren Bücher getrieben und selbst schon als Knabe solche Kleinodien erworben hatte, nun selbst als Autor einer sehr raren Schrift!

Später schreibt er einmal (4. November 1766): „Es sind wenig Menschen weniger sparsam wie ich und zugleich Verächter des Geldes... Ich habe mir sogar vorgenommen, ein kleines Werk zehnmal drucken zu lassen, worin alle alten Denkmäler sollten mit der Feder gezeichnet sein.“ — — —

Winckelmann erzählt, seine Absicht sei gewesen, „nichts zu schreiben, was schon geschrieben ist, ferner etwas zu machen, da ich so lang gewartet und alles gelesen, was an das Licht getreten ist, was einem Original ähnlich werden möchte“.

Diese Originalität liegt nicht in dem Thema selbst. Der Satz, „daß der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich sei, unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Griechen sei,“ — dieser Satz ist weder dem Inhalt noch der Form nach neu und originell. Er kommt fast wörtlich so vor bei Labruyère. Die Originalität kann nur in der Beweisführung des Satzes liegen.

Der Aufsatz hat ein praktisches Ziel. Winckelmann „wollte nichts schreiben, als wodurch die Künste verbreitet werden möchten“. Er richtet sich weniger an die Wissenden, als an die Hervorbringenden. „Sie ist nur für einige Kenner der Künste geschrieben, und dieserwegen schien es überflüssig, ihr einen gewissen gelehrten Anstrich zu geben, den eine Schrift durch Anführung von Büchern erhalten kann. Künstler verstehen, was man mit halben Worten von der Kunst schreibt.“

Es gab kein Lehrbuch und keinen Versuch über eine der bildenden Künste, in dem nicht die griechische Plastik den Kunstjüngern ans Herz gelegt worden wäre. Aber es war nur ein akademischer Kursus, eine Klasse, aus der man weiterschreitend zu dem System der Neueren aufzusteigen habe: damit war ihr Einfluß gegenüber dem Zeitgeschmack nahezu aufgehoben. Bei Winckelmann erschien im



Licht der Alten diese vermeintliche Weiterbildung als ein Verderb-  
nis, von dem wir zum Reinantiken zurückmüssen; und diese Rück-  
kehr soll uns vorwärts führen über alles Moderne hinaus, der „große  
Weg zur Erweiterung der Kunst“ sein.

In sieben Punkten werden die Vorzüge der griechischen Kunst er-  
örtert. Zuerst wird ihre Basis aufgezeigt in der schönen Natur der  
Griechen. Sofort werden die Vorzüge ihrer Formgebung, ihrer  
Draperie und ihres Ausdruckes nachgewiesen. Es folgt eine Hypo-  
these über ihre Technik der Marmorarbeit; die antike Malerei wird  
problematisch besprochen und zuletzt auf die noch ungehobenen Schätze  
der Alten in der Allegorie hingewiesen.

Ohne einen Kommentar aus der damaligen Kunstgeschichte würde  
man weder den bestimmten Sinn, noch den Wert und die Wir-  
kung der Winckelmannschen Sätze begreifen. Die Abwendung vom  
Barockstil hatte begonnen. Wir hörten von Angriffen auf den herr-  
schenden Baustil im Namen der Natur und der Logik; war es nicht  
an der Zeit, das gleiche für die Plastik zu versuchen?

Freilich müssen wir uns Winckelmanns Ausstellungen aus gelegent-  
lichen Winken zusammenlesen; mehr ein positiver als ein kritischer  
Kopf, glaubte er wohl, daß man den Irrtum am siegreichsten be-  
kämpfe, wenn man das Wahre ausspreche. Dennoch sind schon  
hier alle die Gebrechen genannt, die durch das Licht der Antike ge-  
offenbart und geheilt werden sollten; alle die Punkte sind besetzt, von  
denen aus der Angriff auf die Neueren geschehen mußte: nur grö-  
beres Geschütz hat er später aufgepflanzt und förmlich ausgesprochen,  
daß der Platz nicht zu halten sei. Zwar schreibt Winckelmann im  
ersten Jahre seines römischen Aufenthaltes: „Ich ärgere mich, daß  
ich aus Gefälligkeit einigen neueren Künstlern einige Vorzüge ein-  
geräumt.“ Allein die Stimmung war schon damals ganz die spätere:  
er spricht bereits von „Künstlern von heutigem Wuchs“; und Gott-  
sched fand, „daß er sich fast in jeder Zeile mit einer allzugroßen  
Passion für das Altertum bloßgebe“. — — —

Der Schwerpunkt dieser Kritik liegt in dem Nachweis des Ver-  
falles des Formen- und Schönheitssinnes.

Dieser Verfall zeigt sich zum Beispiel in dem fehlenden Gefühl für  
das Maß oder „Gleichgewicht zwischen dem Mageren und dem  
Fleischigen“. „Die größten neueren Meister sind über diese sehr  
kleine und nicht allezeit greifliche Linie, welche das Böllige der  
Natur von dem Ueberflüssigen scheidet, auf beiden Seiten zu sehr



abgewichen." Sie schwanken stets zwischen „schwülstiger Ausdehnung des Fleisches“, dem „Dunst und überflüssigen Ansatz“, und zwischen einem „ausgehungerten Kontour“, mit „mageren Spannungen und eingefallenen Höhlungen“. „Viele unter den neueren Künstlern haben den griechischen Kontour nachzuahmen gesucht, und fast niemandem ist es gelungen. Der große Rubens ist weit entfernt von dem griechischen Umriss der Körper, und in denjenigen unter seinen Werken, die er vor seiner Reise nach Italien und vor dem Studium der Antike gemacht hat, am weitesten.“ „Gérard de Lairesse, ein Gelehrter in seiner Kunst, ist in seinen Figuren vielmals zu kurz gegangen. Die Venus Raphaels bei dem Göttermahl (in der Farnesina) scheint schwer zu sein; in seinem von Marcanton gestochenen Kindermord haben die weiblichen Figuren eine gar zu volle Brust, die Mörder dagegen ausgezehnte Körper.“

Hier regt sich bereits seine Abneigung gegen Michelangelo. „Er ist vielleicht der einzige, von dem man sagen könnte, daß er das Altertum erreicht; aber nur in starken, muskulösen Figuren, in Körpern aus der Heldenzeit; nicht in zärtlich jugendlichen, nicht in weiblichen Figuren, welche unter seiner Hand zu Amazonen geworden sind.“

Zweitens zeigt sich der Verfall in dem Realismus bei den „Affen der gemeinen Natur“. Die Nachahmung „der gewöhnlichen Formen der Materie“ (das heißt des einzelnen Modells) ist nach Winckelmann „der Weg zu holländischen Formen und Figuren“. So entstehen Werke, wo man aus jeder Figur das Vaterland des Malers ohne Belesenheit erraten kann. Als Vertreter dieses Realismus nennt er Caravaggio, Jordaens und Stella (!); in der zweiten Schrift werden an ihrer Statt Rembrandt, Raoux und Watteau vorgeschlagen. —

Das dritte ist der stilllose Naturalismus der modernen Bildhauer in der Darstellung der Oberfläche des Körpers. Die Alten, so richtig wie fein ihr Gefühl der Körperformen war, pflegten das Natürliche systematisch zu vereinfachen. Sie brachten das Ganze des Körpers und die dominierenden Teile mit unerreichter Wahrheit und Freiheit zum Ausdruck, während sie gewisse Einzelheiten der Muskulatur und gewisse Minutien der Oberfläche übergingen. Die Neueren suchten die Naturwahrheit zuweilen in einer illusorischen Wiedergabe eben dieser Zufälligkeiten. Dies sind jene „kleinen und gar zu sehr bezeichneten Falten der Haut an den gedrückten Körperteilen, die Menge kleiner Eindrücke und gar zu vieler und gar zu sinnlich gemach-



ter Grübchen". Solche Künstler nennt er (bei Gelegenheit der Köpfe Balthasar Denners), „Schüler des Anaxagoras, welcher den Grund der menschlichen Weisheit in der Hand zu finden glaubte". — — — Schon diese Polemik zeigt, wie großes Gewicht Winckelmann auf die Form legte, auch in der Malerei. Er stellt sich ganz auf die Seite der Zeichner gegen die Koloristen; die Zeichnung, sagt er, bleibe bei dem Maler (wie die Aktion bei dem Redner) das erste, zweite und dritte Ding. Was sollte er da anfangen mit der niederländischen Kunst! In ihr sah er nur die „holländischen Formen und Figuren", das heißt niedrige Unschönheit, — weil er kein Auge hatte für das, was die Kritik der Formen hier gar nicht aufkommen läßt. Sein Auge schien sich nicht in den nebligen Heiden, in dem Höhenrauch und der Stubendämmerung des Nordens, sondern in der hellen, klaren Luft des Südens gebildet zu haben. Der Kontour ist die „Hauptabsicht des Künstlers": der höchste Begriff in der schönen Natur und im Ideal". „Mannigfaltigkeit (der Charakteristik), Gewandung, Kolorit, Licht und Schatten machen ein Gemälde nicht so schätzbar als der edle Kontour." Diese Betonung der Zeichnung fand man bei allen, die in Schönheit das höchste Ziel der Kunst setzten.

Man erwartet nun vielleicht den Beweis, daß die in den alten Denkmälern überlieferten Formen dem Begriff der Schönheit entsprechen; denn Winckelmann glaubt, die Verehrung der Denkmale der Griechen von dem ihr von vielen beigegebenen Vorurteil befreien zu müssen, als ob man der Nachahmung derselben bloß durch den Modus der Zeit ein Verdienst beilege". Aber er gibt uns statt dessen eine Schilderung der Verhältnisse von Klima, Sitte und dergleichen, die die Entstehung der Schönheit in Natur und Kunst begünstigen; solche Begünstigungen würden uns einen Schluß auf die Vollkommenheit der griechischen Formen erlauben, auch wenn wir den Denkmalsbeweis nicht antreten könnten. Nur gelegentliche Bemerkungen verstatten uns ein Urteil, wie weit damals seine Gedanken über Schönheit gereift waren.

Zur Schönheit gehört die „Einheit des ganzen Baues", und diese Einheit besteht in einer „edlen Verbindung der Teile", in einem „Maß von Fülle", vermöge dessen „der edelste Kontour alle Teile vereinigt und umschreibt". „Ein gesundes Fleisch füllt die sanft darübergezogene Haut ohne schwülstige Ausdehnung"; diese Haut „folgt bei allen Beugungen der fleischigen Teile vereinigt der Richtung derselben. Ein sanfter Schwung erhebt (bei gedrückten Teilen) die



Hautfalten wellenförmig auseinander, so daß diese Falten nur ein Ganzes und zusammen nur einen edlen Schwung ausmachen."

"Es war ein Glück für die alten Griechen und für ihre Künstler, daß ihre Körper eine gewisse jugendliche Bölligkeit hatten."

Man kann die schöne Form auch durch Grenzbestimmungen bezeichnen. Dann ist ihre Linie jene feine Mittellinie, "welche das Böllige der Natur von dem Ueberflüssigen scheidet", das "Gleichgewicht zwischen dem Mageren und Fleischigen", "der große und männliche Kontour, ohne Dunst und überflüssigen Ansatz"; ein Kontour, den die Künstler "wie auf die Spitze eines Haares gesetzt hatten".

"Dieser meisterhafte Kontour herrscht auch unter den Gewändern der Griechen; er zeigt auch durch den Marmor hindurch den schönen Bau des Körpers wie durch ein koisches Kleid. Die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den größeren Partien und verlieren sich wieder mit einer edlen Freiheit und sanften Harmonie des Ganzen, ohne den schönen Kontour des Nackten zu verstecken."

Diese schöne mittlere Form aber eignet "Körpern, welche aus feinem Stoff gebildet sind", Körpern, die durch stete Kraftübung "aufs empfindlichste elastisch" waren, der "biegsamsten Bewegungen" fähig: so waren Menschen gestaltet, "welche in allen ihren Handlungen eine gewisse gelenksame und geschmeidige Gefälligkeit äußerten, die ein munteres und freundliches Wesen begleitete".

Was aber die Gunstbezeugungen der Umstände betrifft, unter denen die hellenische Kunst emporwuchs, so war Winckelmann die Aufmerksamkeit damaliger Historiker auf die physischen Ursachen wohl bekannt: was er hinzubringt, ist die Färbung durch seine Sehnsucht nach dem Süden, durch die Bewunderung griechischer Zustände.

Das Klima nennt er die "Grundursache" ihrer vollkommeneren Natur. "Die Natur jedes Landes gibt den Eingeborenen wie den neuen Ankömmlingen eine ihr eigene Gestalt." Dies wird bewiesen aus den Aenderungen, die der Charakter der in Spanien und Gallien eingedrungenen deutschen Stämme nach dem Charakter der Urbewohner hin erfahren hat. "Der Himmel und die Luft muß sich bei den Griechen in ihren Hervorbringungen gezeigt haben, und diese Wirkung muß der vorzüglichen Lage des Landes gemäß gewesen sein... Unter einem gemäßigten und zwischen Wärme und Kälte gleichsam abgewogenen Himmel spürt die Kreatur einen gleich ausgetheilten Einfluß desselben. Die gemäßigten Jahreszeiten Griechenlands waren geeignet, fluge Köpfe zu reifen; wie denn nach Hippo-



Erates der gemäßigte Himmel die schönsten und wohlgebildetsten Geschöpfe und Gewächse bildet... Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels wirkte bei der ersten Bildung der Griechen."

Er glaubt, man könne auch aus der Sprache der Griechen und ihrem Wohlklang auf die Werkzeuge dieser Sprache und sofort auf die Beschaffenheit ihrer Körper Schlüsse machen. Die Natur bilde bei jedem Volke die Werkzeuge der Sprache nach dem Einfluß des Himmels in ihren Ländern. Während alle nordischen Sprachen mit Konsonanten überladen sind und dadurch ein unfreundliches Ansehen erhalten, gab der Reichtum, ja Ueberfluß der Vokale der griechischen Sprache einen sanften Fluß, machte den Klang der Worte mannigfaltig und erleichterte zu gleicher Zeit die unnachahmliche Zusammensetzung derselben. Diese Sprache konnte durch den Klang und die Folge der Worte aufeinander die Gestalt und das Wesen der Sache selbst ausdrücken.

Die Erziehung setzte das Werk der Natur fort. „Die Bildungen der schönen Natur erhielten die schöne Form — den großen und männlichen Kontour — durch die frühzeitigen Leibesübungen, welchen die Nationalspiele und Preise einen außerordentlichen Schwung gaben. Solche Uebungen machen (wie noch heute an den nordamerikanischen Indianern zu sehen ist) „die Säfte flüßig, die Nerven und Muskeln schnell und biegsam, den ganzen Bau des Körpers leicht“. Er stellt „den jungen Sybariten seiner Zeit neben den jungen Spartaner, den ein Held mit einer Heldin gezeugt, der in der Kindheit niemals in Windeln eingeschnürt gewesen, der von dem siebenten Jahre an auf der Erde geschlafen und im Ringen und Schwimmen von Kindsbeinen an war geübt worden“.

Weder Sitten noch Krankheiten traten der bildenden Wirksamkeit der Natur hindernd oder zerstörend entgegen. „Aller Uebelstand des Körpers wurde behutsam vermieden; der Anzug tat der bildenden Natur keinen Zwang an, noch hemmte er das Wachstum der schönen Form. Die Krankheiten, die so viel Schönheit zerstören und die edelsten Bildungen verderben, wie die Blattern, die venerische und die englische Krankheit, waren den Griechen noch unbekannt.“ So hoch schätzten die Griechen die Schönheit, daß sie Wettspiele der Schönheit errichteten und Wege erfannen, schöne Kinder zu erzeugen.

„Ihre Art zu handeln und zu denken war leicht und natürlich, ihre Verrichtungen geschahen, wie Perikles sagt, mit einer gewissen Nachlässigkeit; und aus Plato kann man sich einen Begriff davon



machen, wie die Jugend unter Scherz und Freude ihre Uebungen in ihren Gymnasien getrieben."

Kurz, „alles, was von der Geburt bis zur Fülle des Wachstums zur Bildung der Körper, zur Bewahrung, zur Ausarbeitung und zur Zierde dieser Bildung durch Natur und Kunst eingeflößt und gelehrt worden, war zum Vorteil der schönen Natur der alten Griechen gewirkt und angewendet."

„Noch heute haben die Griechen viel natürliche Vorzüge der alten Nation behalten. Die Einwohner vieler Inseln sind die schönsten Menschen, sonderlich was das schöne Geschlecht betrifft. Die attische Landschaft gibt noch jetzt, so wie ehemals, einen Blick von Menschenliebe. An den Einwohnern bemerkt man noch jetzt einen sehr feinen Witz und eine Geschicklichkeit zu allen Unternehmungen."

Die Sitte aber erlaubte den Künstlern, diese Vorräte der Schönheit in der freiesten und bequemsten Weise auszubeuten. „In Griechenland, wo man sich der Lust und Freude von Jugend auf weihte, wo ein gewisser heutiger bürgerlicher Wohlstand der Freiheit der Sitte niemals Eintrag getan, zeigte sich die schöne Natur unverhüllt zum großen Unterricht der Künstler. In den Gymnasien, der Schule der Künstler, konnten sie nackte Körper in so mannigfaltigen, wahrhaften und edeln Stellungen sehen, in die ein gedungenes Modell nie zu setzen ist. Jedes Fest — man denke an den tanzenden Sophokles und an Phryne-Anadromene bei den eleusinischen Spielen — war eine Gelegenheit, sich mit der schönsten Natur aufs genaueste bekannt zu machen." —

An diesem Abschnitt von den „Gründen und Ursachen" hatte auch die Kunstgeschichte wenig hinzuzusetzen oder zu bereuen. Nur die politische Freiheit mußte in einer August III. gewidmeten Schrift verschwiegen werden. — — —

Die häufige Gelegenheit zur Beobachtung der schönen Natur aber trieb die Künstler, in der Richtung der Schönheit, über die Gegenstände ihrer Einzelerfahrung hinaus: sie führte zum Ideal. Denn „die Nachahmung des Schönen in der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet oder sie sammelt die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen und bringt sie in eins. Xenos heißt eine ähnliche Kopie, ein Porträt machen;... dieses ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben".

Die Griechen wollten nicht bloß das in der Natur zerstreute sammeln: sie bildeten sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten



sowohl einzelner Teile, als ganzer Verhältnisse der Körper, die sich über die gewöhnliche Form der Materie, Winckelmann sagt auch geradezu, über die Natur erheben sollten. Ihr Urbild war (nach platonischem Sprachgebrauch) eine bloß im Verstand entworfene geistige Natur, wie Raphaels Galatea. Diese ideale Schönheit gab bei der Darstellung von Gottheiten nach Modellen, zum Beispiel der knidischen Venus des Praxiteles nach seiner Geliebten Kratina, die „erhabenen Züge oder das Göttliche; während die sinnliche Schönheit (des Modells) nur die schöne Natur (die natürliche Basis) lieferte“.

Worin aber diese über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffe bestanden haben können, darüber sucht man vergebens einen Wink. Die „fast gerade Linie, welche Stirn und Nase an Göttern und Göttinnen machte“, könnte doch, wie er selbst zugibt, den alten Griechen ebenso eigen gewesen sein, wie die flache Nase den Kalmücken. — — —

Auf dieses Gemälde der natürlichen und sozialen Begünstigungen griechischer Plastik wird nun der Hauptbeweis gegründet.

Ebenso viele Vorteile (so räsioniert Winckelmann) wie die Griechen bei Darstellung schöner Menschen hatten, ebenso viele Hindernisse sind es, mit denen der außergriechische, der neuere Künstler zu kämpfen hat. Der Grieche fand das Vollkommene fast schon in dem, woran er tagtäglich vorüberging. Der Neuere würde auf diesem Wege die Schönheit ganz gewiß verfehlen; und wenn ihr Gefühl ihm durch eine glückliche Gabe einwohnte, so würde er doch die zersplitterten und zerstreuten Trümmer der Schönheit auf einem langen und mühsamen Wege sammeln müssen. „Das Schöne der Natur zeigt sich bei uns nicht alle Tage, und selten so, wie es der Künstler wünscht.“

Dies Bedürfnis der griechischen Muster gilt besonders für den Umriß. „Weder aus der sorgfältigsten Beobachtung der Natur kann man den vollkommenen Begriff der Schönheit, noch aus dem Studium der Anatomie allein die schönsten Verhältnisse des Körpers lehren.“ Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit im Kontour durch sie nicht zu erhalten sein; diese muß von den Griechen allein erlernt werden.“

Ehe er sich daher der Nachahmung der Natur überläßt, sollte er aus ihren Werken die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen lernen, die die Begriffe des Getheilten in unserer Natur bei ihm läutern und



sinnlicher machen. Die Schönheit der griechischen Statuen ist eher zu entdecken als die Schönheit in der Natur; sie ist rührender, nicht so sehr zerstreut und mehr in eins vereinigt. Ihre Nachahmung lehrt uns, geschwinder Flug zu werden. Erst wenn sich der Künstler die griechische Regel Hand und Sinne führen läßt, wird er durch Hilfe der ihm beständig gegenwärtigen, erhabenen Formen sich selbst eine Regel werden. Der wahre Geschmack des Altertums müsse den Maler (wie bei Raphael der Fall gewesen) auch durch die gemeine Natur hindurch beständig begleiten: „alle Bemerkungen in derselben (Studien) würden dann bei ihm durch eine Art von chemischer Verwandlung dasjenige werden, was sein Wesen, seine Seele ausmacht.“ Und dieser Vorteil bezieht sich ebenso auf die Kenntnis des Inbegriffs des in der ganzen Natur Ausgetheilten, wie dessen, worin sich „die schönste Natur über sich selbst, kühn, aber weislich erheben kann“. Denn in der Antike sind „die höchsten Grenzen des menschlich und zugleich des göttlich Schönen bestimmt. Was Natur, Geist und Kunst hervorzubringen vermögend gewesen, liegt hier vor Augen.“ Winckelmann ist geneigt, das Größte der neueren Kunst auf diese Quelle zurückzuführen. „Michelangelo, Raphael und Poussin haben den guten Geschmack aus seiner Quelle geschöpft, und Raphael in dem Lande selbst, wo er sich gebildet.“ Allein obwohl „Seelen, denen die Natur hold gewesen“, hier der Weg, Originale zu werden, offen sein soll, so kann man sich doch nicht verhehlen, daß eben die bisherige Unerreichtheit der Griechen diese Hoffnungen etwas zu entmutigen geeignet ist. „Der gute Geschmack hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden... Der Geschmack, den diese Nation ihren Werken gegeben, ist ihr eigen geblieben; er hat sich selten weit von Griechenland entfernt, ohne etwas zu verlieren, und unter entlegenen Himmelsstrichen ist er spät bekannt geworden.“

Zu den Verirrungen des Formensinnes gesellt sich die Maßlosigkeit im Ausdrucke. Winckelmann richtet sich gegen die Berettini und Lanfranco in der Malerei, Berinini in der Skulptur, den gemeinsten Geschmack der heutigen Künstler. Ihren Beifall, sagt er, verdient nichts als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführt heißen. Der Liebling ihrer Begriffe ist der Kontrapost, der bei ihnen der Inbegriff aller selbstgebildeten Eigenschaften eines vollkommenen Werkes der Kunst ist.



Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreise weicht; sie wünschten in jeder Figur einen Ajax und einen Capaneus zu sehen "

Dieser Maßlosigkeit im Ausdrucke, diesem Feurigen und Wilden; das er mit einer (von ihm irrig den Alten zugeschriebenen) Uebertragung eines rhetorischen Terminus auf die bildende Kunst Parenthysos nennt, steht nun der zweite Vorzug der Griechen, „die erhabene Seele“ gegenüber. „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke ist eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung, als im Ausdruck.“ Hier steht das Bild vom Meere. „Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern... 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.“

Dieser Vorzug aber ist weniger Sache des Geschmackes und seiner durch Sehen und Vergleichen erworbenen Bildung: er ruht auf sittlichen Eigenschaften des Künstlers. „Der Ausdruck einer so großen Seele (wie 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.“

Zur Ruhe gesellt sich die Heiterkeit der griechischen Kunst. „Die Griechen bezeichnen ihre Werke mit einem gewissen offenen Wesen, einem Charakter der Freude: die Musen lieben keine fürchterlichen Gespenster, auf keinem einzigen ihrer Denkmäler ist eine fürchterliche Vorstellung. Das Bild des Todes erscheint nur auf einem einzigen alten Steine, aber das Gerippe tanzt nach der Flöte; es erscheint in der Gestalt, wie es bei Gastmählern zum angenehmen Genuße des Lebens aufmuntern sollte.“ Bernini hatte das scheußliche Gerippe sogar in die Plastik eingeführt, deren Stil es ebenso zuwider ist, wie der Heiterkeit jeglicher Kunst und selbst der religiösen Auffassung des Todes im Christentume.

An diesem Punkte öffnete sich Winckelmann auch zuerst eine Ansicht von Entwicklungsstadien der Kunst. „Die schönen Künste haben ihre Jugend sowohl wie die Menschen; und der Anfang dieser Künste scheint wie der Anfang bei Künstlern gewesen zu sein, wo nur das Hochtrabende, das Erstaunende gefällt. Das Hestige, das Flüchtige geht in allen menschlichen Handlungen voran; das Gesezte, das Gründliche folgt zuletzt. Dieses letztere aber gebraucht Zeit, es



zu bewundern; es ist nur großen Meistern eigen." Er erinnert an das Verhältnis des Aeschylus und Sophokles.

Von diesem Punkte aus begriff er die „Größe Raphaels“. „Eine so schöne Seele, wie die seinige war, in einem so schönen Körper, wurde erfordert, den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken; und was sein größtes Glück war, schon in einem Alter, in welchem gemeine und halbgeformte Seelen über die wahre Größe ohne Empfindung bleiben.“ Er bemerkt (mit de Piles), daß man an Raphaels Schönheiten immer neue Reizungen zu entdecken glaube.

„Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernt, mit diesem wahren Geschmacke des Altertums, muß man sich seinen Werken nähern. Alsdann wird uns die Ruhe und Stille der Hauptfiguren in Raphaels Attila, welche vielen leblos scheinen, sehr bedeutend und erhaben sein. Der römische Bischof, der das Vorhaben des Königs der Hunnen, auf Rom loszugehen, abwendet, erscheint nicht mit Gebärden und Bewegungen eines Redners, sondern als ein ehrwürdiger Mann, der bloß durch seine Gegenwart einen Aufruhr stillt:

*Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem  
Conspexere, silent arrectisque auribus adstant — Virgil*

mit einem Gesicht voll göttlicher Zuversicht vor den Augen des Bäterichs. Die beiden Apostel schweben nicht wie Bürgengel in den Wolken, sondern wenn es erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der durch das Winken seiner Augenlider den Olymp erschüttert.

„Wie wenig Kenner hat der schöne St. Michael des Guido in der Kapuzinerkirche zu Rom gefunden, welche die Größe des Ausdruckes, die der Künstler seinem Erzengel gegeben, einzusehen vermögend gewesen. Man gibt des Conca seinem Michael den Preis vor jenem, weil er Unwillen und Rache im Gesichte zeigt, anstatt daß jener, nachdem er den Feind Gottes und der Menschen gestürzt, ohne Erbitterung mit einer heiteren und ungerührten Miene über ihm schwebt.“

Dies ist der Kern der kleinen Schrift, die man Winckelmanns Reformationsthesen genannt hat.

Es ist das Bild einer Kunst, die im Leben steht und voll Leben ist, gleich einem Tempel, dessen Basis die hellenische Landschaft, dessen



Kuppel der hellenische Himmel ist. Sie wurde den Griechen fast aufgedrungen durch ihre schöne Natur, auf die sie auch wieder zurückwirkte; in den Gegenden wo die Künste geblüht haben, wurden auch die schönsten Menschen erzeugt. Studien, die wir am Sezierische und im Modellzimmer machen müssen, konnten an Sammelplätzen öffentlicher Geselligkeit vorgenommen werden. Selbst die Idealbildungen erscheinen als natürliche, reife Frucht der Beredlung des Formensinnes in einer mit Schönheit so überreich gesegneten Umgebung. Kurz, diese Kunst ist eine Pflanze, die mit Wurzeln und Blättern von tausend Einflüssen des Bodens und der Luft, des Sonnenlichtes und der Sonnenwärme in glückseliger Abhängigkeit steht, ja eigentlich nur das Gesamtergebnis aller dieser Einflüsse ist. Die neueste Kunst war leider eine exotische Pflanze, gezeitigt in den Treibhäusern der Akademien, bestimmt für den Genuß einiger Großen.

Wie klar und leuchtend stand hier das Bild des griechischen Lebens mit seiner Gesundheit und Urwüchsigkeit, seiner naiven Sinnlichkeit und besonnenen Weisheit! Dort vertrug sich die körperliche Vollkommenheit des Naturmenschen mit der in jenen Tagen am meisten gelobten Tugend des Zivilisierten, dem guten Geschmacke. Von hier wehte es diese Menschen der Zopfzeit an wie ein Hauch klarer, reiner, südlicher Himmelsstriche, wie eine Sehnsuchtsluft der Einfachheit und Natur.

Auch war das Gemälde belebt durch warme Liebe und ungemischte Bewunderung. Man sieht, der Verfasser hätte in jenen Zeiten leben mögen; er spricht, wie ein Grieche sprechen könnte, der unter Barbaren verbannt wäre.

Und welcher ganz antike Sinn für körperliche Vollkommenheit! Ohne jedes Bedürfnis der Zuhilfenahme symbolischer Bedeutungen und geistiger Nebenvorstellungen! Welches Ringen mit der Sprache in bezeichnenden Ausdrücken für das unaussprechliche Ange-schaute! Hier ist plastisches Stilgefühl, Idealität; Schönheit, nur in einem Lande der Erde freilich als einheimisches Gewächs erblüht, doch bestimmt, in allen zu siegen und zu herrschen; platonische Anspielungen auf das Weltgeheimnis der Schönheit, deren Ursprung der göttliche Urquell der Natur selbst ist. Der Ausdruck einer großen Seele kommt aus der Stärke des Geistes, die der Künstler in sich selbst fühlt; — mit dem Auge des Geweihten mußt du sehen, um da den Gott zu erblicken, wo der trockene Sophist den Stein und



der seelenlose Kritiker Gemeinheit findet. Wie einen Freund muß man das Kunstwerk kennen; und das Verständnis führt zur Bewunderung.

Aber zwischen diese „köstlichen Grundstellen“ (Goethe), zwischen diese lichten Partien der Schrift fallen hier und da auch Schatten; besonders einige akademische Phrasen, wie „gemeine Natur“, — als ob die Gemeinheit, die für hohe Dinge gemeine Modelle auswählt, der Natur zur Last falle; — die Vorstellung, als ob man eine lebendige Gestalt schaffen könne durch ein „Sammeln und Ineinbringen“ von Stücken aus dieser und jener, oder indem man sich von einer gelernten Regel Sinn und Hand führen lasse; die Zumutung, als ob der Maler nur etwa in Gewändern „vom Marmor abgehen“ dürfe; — der Glaube an Formen, die sich über die Natur erheben; die Gefährlichkeit der Natur, die von der schönen Form abführe und dergleichen.

---

### Die Allegorie

---

Das dritte Gebrechen der neueren Kunst, nach Form und Ausdruck, soll in der Verbrauchtheit ihrer Stoffe und in der Leerheit der Gemälde liegen. „Die Geschichte der Heiligen, die Mythologie und die Verwandlungen (Ovids) sind die ewigen und fast einzigen Gegenstände der neueren Malerei, die auf hunderterlei Art gewandt und ausgekünstelt sind, so daß endlich Ueberdruß und Ekel die Folge ist. Die Dekorationsmalerei ist nur da, um den Ort zu füllen: der Abscheu vor dem leeren Raume füllt die Wände, und Gemälde, von Gedanken leer, sollen die Leere ersetzen.“ Gewiß ein auffallendes Geständnis im Munde eines Neophyten der Kunst! Das Gefühl der Erschöpfung muß in der Luft gelegen haben.

Das Heilmittel nun, das er hier vorschlägt, ist die Allegorie. Die „Allegorie in der Malerei“ war ein Lieblingsthema seit dem sechzehnten Jahrhundert: die Geschmacklosigkeit der Maler wetteiferte mit der Spitzfindigkeit der Gelehrten des goldenen Säkulums der Pedanterie in Erfindung allegorischer Rätsel und Schrullen. Winkelmann faßt freilich den Begriff der Allegorie so weit, daß auch die Mythologie mit eingeschlossen wird. „Die ganze Mythologie war ein Gewebe von Allegorien.“ Homers Götter sind „natürliche Gefühle der verschiedenen Kräfte der Welt; Schatten und Hüllen edler Gesinnungen“. Ja er nennt Allegorie schon die Angemessenheit



der Zieraten in der Baukunst; die Vorschrift, daß das Unheilige nicht zum Heiligen, das Scherzhafte nicht zum Erhabenen gestellt werde. Die Kokokoornamentik, die Grotesken des Malers Morro aus Feltra werden als Erzeugnisse verdorbenen Geschmacks bezeichnet, weil sie nicht „sinnreich“ seien, das heißt keine Gedanken enthielten. Er mischt alles durcheinander, bemerkt Schlegel, Personifikationen, allgemeiner Begriff, beigelegte Zeichen, sinnbildliche Handlungen, endlich bloße Anspielungen auf einzelne Ereignisse. Man könnte, wenn man die vorhergehenden Abschnitte noch im Sinn hat, zweifeln, ob hier derselbe Mann spräche.

Der künstlerische Wert der Allegorie beruht nach ihm darauf, daß das höchste Ziel der Malerei Dinge seien, die nicht sinnlich sind, daß ihr größtes Glück in Vorstellung unsichtbarer Dinge bestehe; daß bloß sinnliche Empfindungen nur bis an die Haut gehen; daß der Pinsel des Malers in Verstand getunkt sein und mehr zu denken hinterlassen solle, als er dem Auge bietet (was Hawthorne suggestiveness nannte). Denn wenn er eine Seele habe, die denken gelernt, „müsse er sich als Dichter zeigen“.

Diese Sätze würden wohl eine annehmbare Deutung zulassen. Aber was soll man sagen, wenn nun alles, was dies Geistige, Unsichtbare, Dichterische doch erst in Kunst zu verwandeln hat, zu etwas Mechanischem herabgesetzt wird, „zu dessen Kenntnis und Bewunderung mechanische Seelen hinreichen?“ Denn Kolorit und Zeichnung können ja durch Uebung erlangt werden, Perspektive und Komposition gründen sich auf Regeln, ja ein historisches Gemälde sei so gut Nachahmung wie eine Landschaft. Daher vermißt er in der Dresdner Galerie „dichterische Gemälde“.

Und wir hatten ihn doch eben erst versichern hören, daß die Kunst in dem über die gemeine Natur erhabenen Umriß die Grenze des Göttlichen berühre; daß der edle Ausdruck der Leidenschaften nur aus einer großen Seele kommen könne. Jetzt soll auch dies Nachahmung bleiben, „wenn auch weise Nachahmung“.

Nachdem er uns eben mit Liebe das Bild eines Volkes gemalt, dem Schönheit ein öffentliches Interesse war, und mit feinem Sinn den hohen Wert des Kontours schöner Körperformen geschildert, verfällt er in die Sprache der Pedanten, die in der Welt der Begriffe und Worte ihre Augen verloren haben, gelangweilt schleichen durch „die Galerie, voll Menschenglut und Geistes“; die, um von einem Bilde angezogen zu werden, des Spieles ihres Denkappa-



rats bedürfen, der ihnen den Schlüssel liefert. Ja es scheint endlich gar, daß der Wert malerischer Darstellung eigentlich darin besteht, durch Rätsel unseren Verstand zu unterhalten.

„Die Wahrheit, so liebenswürdig sie an sich selbst ist, gefällt und macht einen stärkeren Eindruck, wenn sie in eine Fabel eingekleidet ist: was bei Kindern die Fabel im engsten Verstand, das ist die Allegorie im reiferen Alter. Denn unser Verstand hat die Unart, nur auf dasjenige aufmerksam zu sein, was ihm nicht der erste Anblick entdeckt, und nachlässig zu übergehen, was ihm klar wie die Sonne ist. Je mehr Unerwartetes man in einem Gemälde entdeckt, desto rührender wird es; und beides erhält es durch die Allegorie. Sie ist wie eine unter Blättern und Zweigen versteckte Frucht, welche desto angenehmer ist, je unvermuteter man sie findet.“

Man sieht, trotz der Hallischen Aesthetik wollte es noch lange nicht in germanische Schädel hinein, daß die Malerei nicht Zeichen, sondern Körper schaffe für ihre Gedanken, die eigentlich aber schon als Körper entstehen: daß sie nicht Gedanken verkörpert, sondern malerisch denkt.

Freilich, konnte man einwenden, verhält es sich anders mit der kleinen Kunstwelt der Denkmünzen, Devisen, Bignetten, dem malerischen und bildnerischen Schmuck architektonischer Denkmäler. Die dekorative Kunst darf sich hier mehr erlauben als die freie, das Relief mehr als die Rundskulptur, die Skulptur mehr als die Malerei, ein Fresko mehr als das Staffeleibild.

Aber Winckelmann sieht von solchen Unterschieden ab; auch seine eigenen Kriterien vergißt er in den Beispielen. „Zuweilen“, bemerkt Schlegel, „sollte man denken, es sei ihm nicht um Vorschläge für die Kunst zu tun, sondern um die Erfindung einer neuen Hieroglyphenschrift; und einige Male wird man sogar an die abgeschmackten Rebus erinnert.“

Der einzige Punkt wo er in seinem Element ist liegt da, wo er, im Sinne seines Hauptthemas, antike und moderne Allegorien kritisch gegeneinander stellt. Allerdings erscheint die Geschmacklosigkeit und Unfruchtbarkeit der Neueren nirgends beschämender als hier, gegenüber der glücklichen Erfindung der Alten.



## Fremdes und Eigenes

Ueberblickt man die bisherige Analyse der „Gedanken über die Nachahmung“, so wird man diesen Titel nicht unpassend gewählt finden. So fließend und leicht sich eins ans andere reiht, so trefflich alles dem Hauptzweck dient, so kann man sich doch nicht verbergen, daß hier Geister von verschiedener Abkunft und Rangordnung zusammenge- laden sind.

Wenn man sich die Fähigkeit des menschlichen Geistes, Widersprüche in sich zu hegen, auch noch so grenzenlos vorstellt, so kann man doch in diesem Falle nur an fremde Eingebungen denken. Und diese haben wir denn auch nicht weit zu suchen.

Die Kritiker jener Zeit nennen Deser den „ersten allegorischen Maler“ der Gegenwart. In den fatalsten Sätzen über die Allegorie gewahrt man vornehmlich —

οἱ εὐθύφρονος ἴπποι —

(Plat. Kratyl. 404 D.)

Auch die Ausfälle auf den Barockgeschmack weisen auf Deser hin, der nach den Propyläen bei jeder Gelegenheit eine beinahe feindliche Abneigung gegen die grotesken Zieraten zu äußern pflegte.

Woher sonst sollte er die zahlreichen, von Kunstsachen Wiens hergenommenen Beispiele und deren fast komische Ueberschätzung haben, als von Deser?

Auch die Beschreibung des Gemäldes einer verblichenen Größe der niederländischen Dekadenz, des Gérard de Lairesse, wird uns nicht erspart. Durch einen tückischen Zufall ist dies fast die einzige ausführliche Schilderung eines Gemäldes von Winckelmanns Hand geblieben. Es war mit anderen aus dem Kabinett des Herrn de la Boixières vor einigen Jahren in Dresden angeboten worden. „Man nahm die schlechten Stücke, und das beste ging wieder nach Frankreich zurück, weil es niemand kannte.“

Deser hielt es, und Winckelmann nach ihm, für eins der ersten Gemälde in der Welt; seine Schilderung ist ein mit Ueberlegung geschärfter Pfeil für die „unwissenden Leute, denen die Aufsicht über die größte Galerie der Welt und über die Antiken anvertraut ist“: Heinecken und Oesterreich.

Es ist die bekannte Szene des franken Königssohnes — der von geheimer Liebe zu seiner Stiefmutter verzehrt wird, in dem Augenblick, wo die Erscheinung der geliebten Königin am Siechbett die Ent-



hüllung bringt, der dann durch den Edelmut des Vaters die wünschenswerteste Lösung folgt.

Ein außerordentlich glücklicher und fruchtbarer Stoff, der auch Goethe beschäftigt hat, wie die mehrfache Erwähnung im Wilhelm Meister zeigt. Es soll das Lieblingsbild Wilhelms in seiner Jugend gewesen sein, den als Dilettanten der Gegenstand in Gemälden stets mehr reizte, als die Kunst. „Wie jammerte mich ein Jüngling, der die süßen Triebe, das schönste Erbteil, das uns Natur gab, in sich verschließen, und das Feuer, das ihn und andere erwärmen und beleben sollte, in seinem Busen verbergen muß, so daß sein Innerstes unter ungeheueren Schmerzen verzehrt wird! Wie bedauere ich die Unglückliche, die sich einem anderen widmen soll, wenn ihr Herz schon den würdigen Gegenstand eines wahren und reinen Verlangens gefunden hat.“

In anderem Ton „schwadroniert“ der lose Friedrich über das Bild: „Wie heißt die Schöne, die hereintritt und in ihren sittsamen Schelmenaugen Gift und Gegengift zugleich führt? Wie heißt der Pfluscher von Arzt, dem erst in diesem Augenblick ein Licht aufgeht, der das erstemal in seinem Leben Gelegenheit findet, ein vernünftiges Rezept zu verordnen, eine Arznei zu reichen, die aus dem Grund kuriert, und die ebenso wohlschmeckend wie heilsam ist?“

Winckelmann aber erfreut sich, in dem Gemälde für alle seine Ideen von griechischem Kunststil Beispiele zu finden.

„Seleucus Gesicht ist nach Profilen der besten Köpfe auf dessen Münzen genommen; die Vasen sind nach den besten Werken des Altertums entworfen; das Tischgestell vor dem Bette hat er wie Homer von Elfenbein gemacht; das Hinterwerk stellt eine prächtige griechische Baukunst dar. Die Sphinx am Bett sind eine Allegorie ärztlicher Nachforschung. Stratonice würde der Schule des Raphael Ehre machen; sie naht sich dem Bette mit einer Gebärde einer heiligen Bestie. Der Arzt und Priester Erasistratus ist ehrwürdig wie Homers Calchas. Im Gesicht des Prinzen liegen die größten Geheimnisse der Kunst, und die streitigen Regungen der Seele fließen mit einer friedlichen Stille zusammen.“

Spätere sahen hier ein barockes Gemisch antiquarischer Studien mit Reminiscenzen des Prunkes französischer Schlafzimmer und Trödelbuden. Stratonice läßt sich die Schleppe tragen, Seleucus ist ein Karnevalstürcke, der Arzt in Barett und Mantel scheint aus Jan Steen entnommen; der Prinz liegt in einem Paradebett à la



Louis XIV. mit Karyatidenbaldachin, Quastenumhängen, Geländertritt; daneben Kandelaber, Kippen, Pfauenwedel, Weihrauchqualm. Das Studium antiker Reliefszenen zeigt sich in der Gruppierung; aber ein modern-französisches Parfüm ist über alles verbreitet, das freilich ganz zu dieser Szene verschämter Zärtlichkeit und königlichen Edelmuten paßte. Begreiflich ist, wie man für ein solches Bild zu einer Zeit schwärmen konnte, als der Dresdner Hof vor der Clemenza di Tito in Tränen zerfloß.

*Se mai senti spirarti sul volto  
Lieve fiato, che lento s'aggiri,  
Di; son questi gli estremi sospiri  
Del mio fido, che muore per me.  
Al mio spirto dal seno disciolto  
La memoria di tanti martiri  
Sarà dolce con questa mercè.* (II. 15.)

So derbe Schläge aber den Feinden ausgeteilt wurden, so reichlich wurde den Freunden und dem Kreise angehörigen, den Dietrich, Hagedorn, Mattielli, Deser selbst, Weihrauch gestreut. Algarotti wird als Farbenlehrer mit Newton zusammengestellt. —

In dem allen ist der Einfluß des Dunstkreises einer kleinen Residenz mit ihren Cliques und Eifersüchteleien bemerkbar.

Doch hat Winckelmann seinem Lehrer keineswegs bloß Verkehrtheiten und Grillen verdankt. Auch die sistinische Madonna ist ihm zuerst von Deser aufgeschlossen worden und auf die Herkulanerinnen, deren Erwerbung auf den Rat Mattiellis, des Freundes von Deser, geschah, ist er durch ihn hingewiesen worden. Goethe bekennt, ihm die Einsicht zu verdanken, „daß weit ausgebreitete Gelehrsamkeit, tiefliegende spitzfindige Weisheit, fliegender Witz und gründliche Schulwissenschaft mit dem guten Geschmack sehr heterogen seien“; und Winckelmann sagte damals aus des selben Lehrers Sinn, „daß das Schöne in der Kunst mehr auf feinen Sinnen und einem geläuterten Geschmack, als auf tiefem Nachdenken beruhe.“ Die Lehre vom Ideal, das Einfach und Stille sei, hörte er, wie Goethe, wahrscheinlich zuerst aus Desers Munde.

So darf man Lipperts Ansicht über diese Verbindung doch wohl unterschreiben. „So ein fleißiger und belesener Gelehrter“, sagt er, „Winckelmann auch immer ist, so würde er doch, wie viele andere, mit seinem weitläufigen Wissen in Büchern kleben geblieben sein,



wenn er nicht zuvor einige Zeit bei Deser diese Kenntniss durch dessen guten Geschmack entwickelt und seine Augen stark gemacht hätte.“ Er selbst bekennt, daß er sich durch Deser eine Menge Kenntnisse erworben. „Durch die Freude des Genusses“, sagt Goethe, „wurde er zuerst zu den Kunstschätzen hingezogen; allein zur Benutzung, zur Beurteilung derselben bedurfte er noch der Künstler als Mittelspersonen, deren mehr oder weniger gültige Meinungen er aufzufassen, zu redigieren und aufzustellen mußte.“

Deser war gewiß zu beneiden um solche Schüler, die bereit waren, sich zu Bekennern aller seiner Ideen, Wünsche, Marotten zu machen, und in einer Sprache, die größerer Dinge würdig war. Aber liebenswürdig war es doch, daß er ihnen alles überließ, daß er Winckelmann so zu sagen mit den Ersparnissen seines ganzen Lebens einen Großhandel begründen half, während er seinen kleinen Kram forttrieb. „Ein Freund“, ruft Herder (1781), „ein Künstler sollte das Verdienst haben, das kein Begüterter, Satter und Großer sich zu erwerben wußte, den Keim, der in Winckelmann lag, und den niemand erst hineinlegen durfte, hervorbringen und zu entfalten.“

Deser hielt auch große Stücke auf seinen Schüler; er durfte sich schmeicheln, bei seiner geistigen Geburt sokratische Hebammendienste geleistet zu haben. „Ich habe noch keinen Gelehrten gefunden“, schreibt er den 23. März 1772 an Hagedorn, „der den Plan von Winckelmann eingesehen hätte. Wahrlich, der Mann hat uns zuviel Ehre angetan, daß er uns sein klassisches Werk deutsch hat liefern wollen.“ Goethe erzählt, daß er eine leidenschaftliche Verehrung für Winckelmann hatte, und daß Heineken in seinem Kreise „nicht wohl genannt werden durfte, weil er einmal mit Winckelmann unsäuberlich verfahren war, welches ihm denn niemals verziehen werden konnte.“

Diese Abhängigkeit bei einem Schriftsteller, der so viel Wert auf Originalität legte, hängt gewiß mit der raschen, fast improvisierten Entstehung der Schrift zusammen. Denn wird jemand fremde Gedanken redigieren, wenn er eigene hat? Wozu Beispiele aufführen, die ein anderer in der Ferne gesehen hat, wenn man an Ort und Stelle unendlich bessere Sachen vor Augen hat? Gewiß, der Verfasser hat in mehr als einem Fache die gründlichsten Sachkenntnisse, aber sie sind in einen aus Konversation und Lektüre leicht gezimmerten Bau eingefügt. Treffliche Wahrheiten sind zerstreut in einem Gewebe lokaler und persönlicher Grillen und Einfälle. Und doch



vermissen wir gerade die Lokalfarbe, die wir wünschten. Mit einer, höchstens zwei Ausnahmen gewahren wir keine Spur von Eindrücken der Dresdner Galerie. Die Größe dieser Sammlung lag in den Koloristen; und hier treffen wir auf eine vollkommene Gleichgültigkeit gegen das Malerische.

Winckelmann ging hier in Dresden wie später in Rom an ganzen weiten Strecken der Kunst unberührt vorbei. Man darf getrost behaupten, daß er für die Schönheiten der Baukunst und der Malerei wenig Sinn hatte. Er folgte darin auch später dem Urtheile von Mengs: nur was die Malerei mit der Plastik gemein hat, war ihm zugänglich: der schöne Umriß, den er am liebsten in der unmalerischen, aber plastischen Schärfe der älteren Schulen bis auf Raphael — in Bologna trocken genannt — gesehen hätte. Für Kolorit, Beleuchtung und Helldunkel, für Ausdruck, Handlung und Komposition hatte er wenig Sinn. Das Moderne und nun gar das Christliche in der Kunst blieb ihm ein verschlossenes Buch: er hat weder Michelangelo noch Correggio verstanden; und selbst bei Raphael, dem einzigen unter den Neueren, dem er warme und ungeteilte Verehrung zollte, liebte er eigentlich nur den Anklang an die Linieneleganz und an die maßvolle Ruhe der Antike.

Zuweilen glaubt man, die gewöhnliche Folge der Ueberflutung mit Meisterwerken zu erkennen: ein delikates, schwer zu befriedigendes Auge für tadellose Form, ein kritischer und unproduktiver Geschmack, der die Nachahmung als Weg zum Vollkommenen anrät, aber den Künstler, wenn er diesen Rat befolgt, stets daran erinnert, wie weit er von seinem Urbilde abgewichen ist.

Winckelmanns Kunstsinne war freilich sehr bestimmt umschrieben. Nur die Plastik war es, mit ihrer Entfernung von allen Künsten des Scheines, die eine einzige Figur zum Schauplatz ihrer ganzen Kunst machen kann; die hellenische Plastik mit ihrer Freiheit von malerischer Beimischung, deren Werke der Mannigfaltigkeit, der Charakteristik nur innerhalb eines gewissen Kreises festgestellter Züge Spielraum ließen; die Leidenschaft und Handlung lieber nur andeutete: dies Höchste war es, was sich Winckelmann aus dem weiten Reich der Kunst erwählte. Allem was ihn sonst reizen mochte, kehrte er gar bald den Rücken, alles bestätigte ihn nur immer wieder in seiner ersten und einzigen Neigung. So ging er, ohne das Auge nach den Seiten schweifen zu lassen, durch den labyrinthischen Kunstgarten von Elbflorenz zu dem Tempel der Mitte, wo er nichts sah,



als die Bestalen aus Herkulaneum, die sistinische Madonna, den Laokoon, die Ariadne.

Ahnend strebte er zu fassen, was er nimmer schauen konnte. „Der Jupiter des Phidias war nach den erhabensten Begriffen der Gottheit, die alles erfüllt, gearbeitet; es war ein Bild, wie des Homer Eris, die auf der Erde stand und mit dem Kopf bis in den Himmel reichte; er war gleichsam nach dem Sinn der heiligsten Dichtkunst entworfen — wer kann ihn fassen!“

Winckelmann nannte die Sistina „das seltenste aller Werke der Dresdner Galerie“, zu einer Zeit, als noch Maler die Madonna des — Trevisani für einen ihr „wenig vorteilhaften Nachbar“ hielten, und als der erste dortige Kenner zugab, „daß das Werk Raphaels Pinsel immerhin keine Schande mache“. Was Winckelmann in Raphael sah, daran schienen ihm die Worte seiner bisherigen Kommentatoren so wenig zu reichen, daß er „die Vorzüglichkeit Raphaels, den noch niemand gekannt hat, zuerst ins Licht zu setzen“ glaubte!

„Seht die Madonna mit einem Gesicht von Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhenden Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontour!

„Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.

„Die Heilige unter ihr kniet ihr zur Seite in einer anbetenden Stille ihrer Seele, aber weit unter der Majestät der Hauptfigur; welche Erniedrigung der große Meister durch den sanften Reiz in ihrem Gesicht ersetzt hat.

„Der Heilige dieser Figur gegenüber ist der ehrwürdigste Alte mit Gesichtszügen, die von seiner Gott geweihten Jugend zu zeugen scheinen.“

Es ist die einzige Schilderung eines Werkes christlicher Kunst, die wir von Winckelmann besitzen.

Daß er uns lehren wollte, nur das Höchste und Herrlichste zu begreifen, daß ihm neben diesem das Uebrige ganz verschwand, dies macht fast alles andere wieder gut. Er hat die höchsten Werke zuerst wieder aus der widrigen modernen Umgebung, in der sie verloren und falsch beleuchtet standen, hoch hinauf auf das ihnen gebührende Postament erhoben: was schadete es, wenn das Postament doch noch durch einige Schnörkel entstellt war?



In diesem Ersten und Höchsten erscheint er denn auch, wie alle genialen Menschen, von Anfang an klar und abgeschlossen; er hat in diesem ersten Versuch schon viele Gedanken seiner schriftstellerischen Zukunft erfaßt oder berührt. Wir haben schon hier die Grundzüge des späteren Systems plastischer Schönheit mit den Begriffen der Idealität, des Maßes, der Wellenlinie. Schon wird die römische Dichtung und Kunst gegen die hellenische auf den ihr gebührenden Platz verwiesen; Proben seiner Kunst der Beschreibung von Kunstwerken werden gegeben; dem Verführer der neueren Skulptur wird der Handschuh hingeworfen; die historische Erklärung der griechischen Kunst ist fast vollständig ausgeführt: sogar die Ahnung einer Geschichte der Kunst ist schon da. „In diesem Schriftchen“, sagt Herder im Deutschen Merkur (1781), „liegt, mich dünkt, die ganze Knospe von Winckelmanns Seele; Rom konnte sie nur mit gelehrtem Laube und mit Früchten eines bestimmteren, älteren Urteils krönen.“

Von dieser Seite angesehen kann man sagen, daß die Welt Winckelmann nur als fertigen, nicht als werdenden kennen lernte, so wenig, wie sie ihn als abnehmenden kennen lernen sollte.

Bisher ist von Archäologie in diesem ersten Versuche noch wenig die Rede gewesen. Hier stand er damals noch nicht auf eigenen Füßen. Er übernimmt noch ganz unbesorgt die Erklärungen aus der römischen Geschichte. Die schöne Ariadne der Antikensammlung ist ihm Agrippina, die Gemahlin des Germanicus, mutmaßlich „in dem betrübtem Augenblick, da ihr die Verweisung auf die Insel Pandataria war angekündigt worden“.

Nur in einem Punkte kündigt sich doch eine Wendung auch hier schon an. Die Denkmäler, die den Antiquaren bis dahin nur zur Anknüpfung der Gelehrsamkeit dienten, werden durchaus als Quelle der Kunst und des Stils gebraucht, und zwar bis auf die Münzen herab. Die drei Vestalen und die Agrippina kommen vor als Muster antiker Gewandung; der Laokoon als Beispiel plastischer Ruhe. Du Bos hatte zuerst auf die kunstgeschichtliche Nutzbarkeit der Münzen hingewiesen; und Winckelmann macht uns darauf aufmerksam, „daß die Köpfe berühmter Frauen auf griechischen Münzen das gerade Profil haben, und selbst die römischen Kaiserinnen nach eben dieser Idee gebildet sind;“ der Kopf einer Livia und Agrippina habe dasselbe Profil, wie der Kopf einer Artemisia und Cleopatra; möge nun hier eine Nationalphysiognomie oder das tebanische Gesetz: die Natur aufs beste nachzuahmen, zu Grunde liegen.



Die Ueberlegenheit griechischer Kunst über die ägyptische, die sich zu jener wie das Samenkorn zur Frucht verhalte, wird auf einen Gemmenbeweis gegründet. „Man kann die Kunst in der Wiege unter den Aegyptern in späteren Zeiten, und die Kunst in ihrer Schönheit unter den Griechen, auf ein und eben demselben Stück vergleichen. Man betrachte den Ptolemäus Philopator von der Hand des Nulus auf einem geschnittenen Stein, und neben besagtem Kopf ein paar Figuren eines ägyptischen Meisters, um das geringe Verdienst seiner Nation um diese Kunst einzusehen.“

Winckelmann schöpfte seine neue Betrachtungsweise aus dem Umgang mit den Künstlern. Es war ein Luftzug aus dem Leben in die Bücher- und Antiquitätenäle.

Auch über das sogenannte Kennerurteil ergeht bereits sein Spott. Zu dem Ausspruch: „Kennern ist der Strick, mit welchem Dirce an den Ochsen gebunden ist, das schönste an dem größten Gruppo aus dem Altertum, welcher unter dem Namen des Toro Farnese bekannt ist,“ macht er die Glosse:

*Ah miser, aegrota putruit cui mente salillum!*

---

### Ein technischer Vorschlag

---

„Das Detail der Künste, das niemand kennt, der sie nicht ausübt, über das keiner von denen nachdenkt, die sie ausüben, das selbst die universellsten Gelehrten unbeachtet lassen, diese ungeheuere Menge eigentümlicher Geschicklichkeiten ist so wundersam wie entzückend, sobald man sie mit erleuchtetem Auge betrachtet.“

Diesen Reiz des Technischen, den Fontenelle in den angeführten Worten schildert, erfuhr auch Winckelmann, als er die Prozeduren der Bildnerkunst kennen lernte. Und es ist bekannt, daß man sich bei den ersten Gängen im Gefilde der Kunst am leichtesten mit neuen Gedanken schmeichelt.

Die Unheilbarkeit jedes durch ein Zuviel beim Wegnehmen begangenen Fehlers nötigt die Bildhauer, dem Marmorwerke eine vorläufige Ausführung in einem bildsameren und geringeren Stoff voranzuschicken.

Die Statue in Marmor und Erz, obwohl allein für das Auge der Welt und für die Dauer bestimmt, ist vielfach ein Werk des Fleißes der Hilfsarbeiter, ein Werk von Zirkel und Lineal. Die schaffende



Tätigkeit des Meisters, der Anteil des Genies findet seinen Spielraum zum großen Teil in der Herstellung jenes vergänglichen Modells. Das Denkmal wird zu einer Kopie dieses Modells: die Uebertragung des Modells auf den Marmor ist es, die den technischen Scharfsinn beschäftigt.

Winckelmann (oder Deser?) glaubte im dritten Bande von Vasaris Leben der Maler die Beschreibung eines Verfahrens zu entdecken, das er in keinem Bildhaueratelier bemerkt hatte, in keinem Lehrbuche angedeutet fand. Er sucht sich das hier angedeutete Verfahren zurechtzulegen, und es scheint ihm genauere und sicherere, als alle damals üblichen: er glaubt, als Verbesserer nicht bloß des Geschmackes, sondern auch der Technik der Bildhauerkunst auftreten zu können. Die Ueberlegenheit der griechischen Werke schien auch eine vollkommnere, seitdem verloren gegangene Technik vorauszusetzen. Wie wenn Michelangelo, dieser „Phidias neuerer Zeit“, der größte nach den Griechen, in dem von Vasari erwähnten Verfahren „auf die wahre Spur seiner großen Lehrer gekommen wäre?“

Das vorgeschlagene Verfahren, bestimmt, der Uebertragung des Modells auf den Marmor den höchsten Grad von Genauigkeit zu geben, besteht in der Kürze in folgendem. Man legt das Modell in einen viereckigen, mit Wasser angefüllten Kasten, dessen Form der des Marmorblockes (z. B. einem Parallelepiped) entspricht. Das Wasser in dem Kasten wird nach und nach abgelassen, und die jedesmal hervortauchenden Teile aus dem Marmor hervorgeholt.

Michelangelo soll der Erfinder einer Methode sein, die den Bildhauer zum Kopisten des Modells macht.

Wir wissen aber, daß Michelangelo unter allen neueren Bildhauern sich am wenigsten an große und durchgearbeitete Modelle band, und daß er mit dem größten Ungestüm selbst den Marmorblock angriff. Er forderte, daß der Künstler den Zirkel im Auge habe. Bildhauer glaubten, aus der Beschaffenheit mancher seiner Werke schließen zu dürfen, daß er zuweilen nicht einmal Modelle gemacht, sondern den Marmor nach bloß gezeichneten Skizzen angegriffen habe.

Dies wurde der Hypothese Winckelmanns auch sogleich entgegen geworfen. Wäre sein Verfahren auch nicht gänzlich unpraktisch, so könnte doch nicht angenommen werden, daß sich Michelangelo einem Zwang unterworfen habe, den die geringsten Schüler als eine lächerliche Sklaverei betrachten würden. Kalte und sklavische Kopien des Modells würde man damit herausbringen; nichts von



dem Feuer und Leben, das man in Michelangelos Werken bewunderte.

Wäre er im Vasari etwas besser belesen gewesen, und hätte er in der Brühl'schen Bibliothek die äußerst seltene Abhandlung Benvenuto's eingesehen (die Lessing in Italien vergebens suchte), so würde er die deutliche Beschreibung der Michelangelesken Methode und den Aufschluß über den Wasserkasten gefunden haben.

Michelangelo bediente sich nach dem florentinischen Goldschmied abwechselnd kleiner und gleich großer Modelle, letzterer besonders bei architektonischen Ornamentstücken. Das Eigentümliche seines Verfahrens, dem Cellini vor allen anderen den Vorzug gibt, ist für den malerischen Charakter seiner Bildnerei charakteristisch. Er entwarf nämlich nach Vollendung des Modells eine Zeichnung der Hauptansicht seines Werkes. Von dieser Seite her holte er dann die Statue aus dem Block heraus, ganz so, als wollte er eine Figur in Halbreliëf meißeln. Denn wenn man bald hier, bald dort, das heißt an allen Seiten zu gleicher Zeit anfangen, so werde man sich leicht verhauen.

Wie nahe bei diesem Verfahren der Vergleich mit einem Dinge liegt, das man nach und nach aus dem Wasser hervorzieht (denn so drückt sich Vasari aus, er schreibt nicht von einem Ablassen des Wassers), liegt auf der Hand. Die Wasserschale ist nichts weiter als ein Vergleich; die Ausdrücke der Stelle Winckelmanns sind die bei ausführlichen Vergleichen gebräuchlichen.

So wäre also der ganze Vorschlag nichts als ein Interpretationsfehler!

---

### Stil

---

Wenn der Inhalt der „Gedanken“ über die Nachahmung an die Statue des aus edlen und unedlen Metallen gemischten Königs in Goethes Märchen erinnert, so verdienen Form und Stil ungemischteren Beifall. Erscheint der Verfasser in seinen Anschauungen als Neuling und Lernender, so ist er in Ausdruck und Stil seinen Lehrern weit überlegen.

Betrachtet man diese Blätter als Streitschrift, so kann man nicht leugnen, daß sie mit Geschick geschrieben sind. Der Verfasser hatte den Vorteil einer einfachen These, unbedingter Ueberzeugung und warmer Begeisterung. Aber in dem, was aus sehr verschiedenen



Orten zu Gunsten der These beigebracht wird, herrscht jene Mannigfaltigkeit im Einfachen, in der man damals auch das Geheimnis des Schönen sah. Gelehrsamkeit und Enthusiasmus, Rasonnement und Anekdote, die Autorität der Alten und Zugeständnisse gegen die Neueren, zur Gewinnung von Gegenzugeständnissen; das Pikante örtlicher Anspielungen neben allgemeinen Wahrheiten; schneidende Urteile und einschmeichelnde Verheißungen; das Ansehngewende des Esoterischen neben der Modetugend des „guten Geschmacks“, von dessen Besitz Proben gegeben werden; endlich der Streit über den Vorzug der Alten und Modernen abgetan durch die Aufforderung, die Alten erst kennen zu lernen, andere Augen zu nehmen, um die Gottheit zu sehen, wo sie erscheint —: wer hätte einem solchen Advokaten des Altertums widerstehen können!

Ein so ausgebildeter Stil, wie der von Winckelmann hier bereits gehandhabte, wird niemandem ohne feste Grundsätze, ohne Studien zuteil.

Er stellt sich selbst hohe Forderungen; dies zeigen seine Briefe. Er arbeite, erzählt er, seine Sachen mehr als einmal um. Er komme zuletzt mit scharfem Messer darüber; er fürchtet falsche Gedanken, die dem Verfasser schmeicheln und nicht Platz machen wollen. Wie oft wiederholt er, daß es der höchste Lohn für ihn sein werde, wenn er der Nachwelt würdig geschrieben zu haben erkannt werde. Man soll sich vorstellen, im Angesichte aller Welt zu reden und alle Leser für seine Feinde zu halten. Ähnlich sagt Hamann: „Nicht der Beifall des gegenwärtigen Jahrhunderts, das wir sehen, sondern des künftigen, das unsichtbar ist, soll uns begeistern. Wir wollen nicht unsere Vorgänger beschämen, sondern ein Muster für die Nachwelt werden.“

Winckelmann hat seine Gedanken über Stil wiederholt ausgesprochen. Sie werfen sich dem damaligen deutschen Prosastile entgegen; sie sind aus dem Widerwillen an der wässerigen, charakterlosen Sprache hervorgegangen, die an die Stelle der früheren Schwülstigkeit und Sprachmengerei getreten war.

Daher die Regel, „in der Sündflut von Schriften, mit welchen die Welt überschwemmt ist, eine erleuchtete Kürze zu suchen (wie dichte Körper viel Materie unter wenig Ausdehnung einschließen); mit halben Worten zu erzählen, um den Vortrag vor dem Ekel und den Zuhörer vor dem Schläfe in Sicherheit zu setzen.“ (1755.) Daß er hierin seinen Lesern zu viel zugemutet hatte, zeigen die sich erheben-



den und von ihm selbst erwähnten Klagen, „daß in seinem Stile die Deutlichkeit oft unter der Kürze leide; daß die Speise mehr nach dem Geschmacke der Gäste, als nach dem Geschmacke der Köche zubereitet werden sollte“.

Die langweilige logische Deutlichkeit trifft der Spott über den „nach altdeutscher Weise mit sintemal und alldieweil aneinandergelagerten Schulchriensstil. Ich will schreiben wie ein Mann und nicht wie ein Schulbube. Jener ist besorgt, daß der Leser den Zusammenhang und die Folge der Sache nicht finde; aber wo der Zusammenhang in der Sache ist, finde wer da kann denselben!“ (2. Januar 1760.) Diese Unterdrückung der logischen Fugen und Klammern gehört mit zur Urbanität des Stils, deren Regel ist, „sich einzubilden, vor Personen zu reden, die der Sache nicht unkundig sind und nicht sowohl Unterricht, als Erinnerung ihrer Kenntnisse wünschen“, nach Popes:

*Men must be taught, as if you taught them not,  
And things unknown propos'd as things forgot;  
Without good-breeding, truth is disapprov'd.  
That only makes superior sense belov'd.*

Die Furchtsamkeit der Deutschen, für sich selbst zu denken, hat er nie gekannt. „Man soll selbst denken und nicht andere für sich denken lassen.“ „Gewöhnen Sie sich“, schreibt er v. Berg, „an das eigene Denken und suchen Sie Ihre eigenen Gedanken zu entwerfen: ein einziger eigener Gedanke, welcher Ihnen neu scheint, ist einen ganzen Tag wert. Alsdann werden Sie gewiß eine ungefühlte Wollust schmecken, die in der Zeugung im Verstande besteht.“ Er erzählt von sich selbst: „Ich habe beständig Aufsätze gemacht, um die Kraft zu denken zu üben, ohne jemals gedruckt zu sein gewünscht zu haben. Ich arbeite meine eigenen Einfälle aus, und ich würde nicht halb so viel machen, wenn ich verbunden wäre es zu tun, oder für andere beschäftigt wäre.“ (31. Juli 1765.)

Selbstdenken war im achtzehnten Jahrhundert der erste Ehrgeiz des Schriftstellers, bis es Fichtes Spott in Mißkredit brachte. Wenn Winckelmann damit anfängt, etwas machen zu wollen, „was einem Originale ähnlich sehen möchte“, so erinnert er an die stolzen Ansprüche Jonathan Swifts, der in dem Märchen von der Sonne, seiner ersten Satire, darauf besteht, „daß er nicht eine einzige Anspielung in dem ganzen Buche von irgendeinem Schriftsteller in der Welt erborgt habe“.



Daß Winckelmann erst so spät ans Schreiben dachte, das hatte seinen Grund, wie er meinte, in den strengen Anforderungen an sich selbst, vielleicht aber auch in einer Warnung seines Dämoniums, so lange seine Stunde noch nicht gekommen war.

Die Sprache hat neben den späteren Schriften manche Eigenheiten. Zwar kündigen sich schon die Grundzüge des Winckelmannschen Stils an: die Einfachheit, die Markigkeit, die gehaltene Wärme, Eigenschaften, die er sich im Verkehr mit seinen Griechen erworben hatte. Man solle, rät er, „in den Schriften der Alten anmerken, was man wünschte, daß sie geschrieben und nicht geschrieben hätten“.

Ueberall das Gegenteil der wässerigen Platttheit, der Begnügbarkeit mit abgegriffener Scheidemünze. Freilich in dialektischen, vom Tatsächlichen losgelösten Gedankenverkettungen, im reinen Denken liegt seine Stärke nicht. Sein Stil hat einen stofflichen, körperlichen Charakter; keinen Augenblick verläßt er die konkreten Dinge. Wir sehen überall den Vielbelesenen, dem für jeden Gedanken Beispiele, Anspielungen, Anekdoten, Aussprüche merkwürdiger Leute zuströmen. Er hat seine Gelehrsamkeit, statt sie in Zitaten auszuschütten, lieber zu Pinselzügen für das Bild im Texte verwertet, zum Vortheile der Individualisierung, Prägnanz, Lokalfärbung der eigenen Rede. Er sucht dem Ausdrucke überall konkrete Fülle zu geben. Gervinus macht auf die sinnliche Glut aufmerksam, die über dieser Schrift liege.

Der Eindruck des Bedeutenden und Originellen wird vermehrt durch das Streben nach Kürze, nach knappster Zusammendrängung.

Hier bemerkt man den Einfluß moderner Vorbilder. Die Schrift besteht aus kurzen Abschnitten und sentenzenhaften Sätzen, die in gefälliger Rundung, in geflügelter Bewegung dahineilen. Er hat sich jene Selbstbeherrschung auferlegt, die stets vor einem Worte zuviel und vor dem Vergessen des rechtzeitigen Abbrechens auf der Hut ist; jene feine Wahl, die aus einer unermesslichen Lektüre und langen Meditationen nur Quintessenzen gibt. Auch der gute Ton, der sich, statt Schüler, Kenner vergegenwärtigt, die nur einer Erinnerung mit halben Worten bedürfen, — dieser gute Ton, den er später, bei gesteigertem Selbstgefühl, mit einem viel magistraleren vertauschte, scheint auf dieselbe Gegend hinzuweisen, woher der von Schlegel bemerkte „leichte Anstrich französischer Wendungen“ stammte.

In den Anführungen aus Winckelmanns in Sachsen geschriebenen



Briefen ist dem Leser die Menge der in unserer Sprache nicht eingebürgerten französischen Wörter aufgefallen: es waren Abfärbungen der durchweg in französischer Sprache geführten Verhandlungen, die er uns erzählt. Von dieser Sprachmengerei ist unsere Schrift frei.

Bei aller Kunst und Sorgfalt bleibt doch der Eindruck der Naivität. Der Schreibende ist ganz in die Sache verloren. Weil er selbst gedacht hat, kann er nicht umhin, Eingriffe in die Sprache zu machen: er fürchtet sich nicht vor ungewöhnlichen, selbstgeschaffenen Ausdrücken und Wendungen, die an Solözismen streifen. Die Mittelmäßigkeit darf sich bloß in dem Schnitte aller Leute an die Deffentlichkeit wagen.

Nicht zu leugnen ist jedoch, daß mancherlei grammatische Unvollkommenheiten (Schlegel nennt schielende Ausdrücke, ungeschickte Wortstellungen, schleppende Wortfügungen und daraus entstehende Verworrenheit), überhaupt eine gewisse Unbeholfenheit den Mangel frühzeitiger Uebung, die Unzulänglichkeit einer Bildung des Stils durch bloßes Lesen verraten. Sein Stilgefühl kämpft mit einer (wenn ich so sagen darf) Steifheit der Organe, die dem Geiste nicht ganz gehorchen. Man erkennt ein lebhaftes Naturell, das durch alles, was den Geist austrocknen kann, lange Zeit niedergedrückt, aber nicht gedämpft worden ist.

---

### Erfolg der Schrift

---

In dem Chor der Stimmen, die sich nach und nach erhoben, waren die Lober die Mehrzahl.

Natürlich wurde sie von dem Kreise der Hagedorn, Lippert und aller, die sich der Diktatur Heineckens nicht unterordnen wollten, mit großer Befriedigung aufgenommen. „Die Schrift“, schreibt Winckelmann den 4. Juni 1755, „hat einen unglaublichen Beifall gefunden; und es haben mir große Kenner, in Absicht der großen Freiheit wider den hiesigen Geschmack, das Kompliment gemacht, daß ich die Bahn gebrochen zum guten Geschmack.“ Aber auch in den Hofkreisen, die August III. zu Gefallen in Kunst dilettierten, interessierte man sich für eine Schrift, deren Widmung an den König Brühl veranlaßt hatte, und deren Verfasser ein Freund des Pater Leo war. Die Generalin Theodora Eugenie von Löwendahl, geborene von Schmettau (1705–1768), die geschiedene erste Frau des berühmten Woldemar von Löwendahl (1700–1755), beabsichtigte, eine



Uebersetzung ins Italienische zu machen; Bianconi hatte eben dazu Lust. Kurz, Winckelmann war der Mann des Tages — für zwei Tage.

Anders benahmen sich die privilegierten Kunstkenner und Altertumsgelehrten. Aus welchen Gründen, erhellt aus Winckelmanns Klage über den „Ungestüm gewisser Leute gegen den Verfasser, die nicht zugeben wollen, daß man eines und das andere schreibe über Dinge, wozu sie gedungen sind“. Hätten doch selbst bei Griechen und Römern Nichtkünstler über Werke der Kunst geurteilt, deren Urteil selbst unseren Künstlern gültig erscheine. „Ich finde nicht, daß der Küster in dem Tempel des Friedens zu Rom, der das Register über den dortigen Schatz von Gemälden haben mochte, sich ein Monopol der Gedanken über dieselben angemacht, da Plinius diese Gemälde mehrentheils beschrieben.“ Hier ist der Küster der Dresdner Galerie, Oesterreich, gemeint; auch der Hofrat Richter gehörte zu den Tadeln und der Inspektor-Adjunkt der Antikengalerie, Johann Cronawetter. „Er hat“, spottet Winckelmann, „viel neue Entdeckungen gemacht, sonderlich zu einer Geschichte der alten Münzmeister; und man sagt, er werde die Welt aufmerksam machen durch einen Vorläufer von den Münzmeistern der Stadt Eyzicum.“ Doch scheint ihm dieser allerdings wenig gesalzene Spott nicht übelgenommen worden zu sein: wenigstens hatte Cronawetter später mit dem Druck der beiden Anhänge zu den „Gedanken“ zu tun, die erst nach Winckelmanns Abreise herauskamen. (3. April 1756.)

Ein akademischer Gelehrter legte die Schrift nach einem Blick hinein beiseite, weil er nur vier bis fünf Allegate darin fand, und diese zum Teil nachlässig, ohne Blatt und Kapitel. „Er muß seine Nachrichten aus Büchern genommen haben, die er sich anzuführen schämt.“ Einen gefährlichen Feind hatte sich Winckelmann in unserem alten Bekannten Heineken erweckt. Ihn hatte er an seiner empfindlichsten Stelle angegriffen, einen vermeinten Kunstrichter genannt, einen Anaxagoras, der nur einen Stein sehen kann, wo Pythagoras den Gott sieht. Wahrscheinlich hat sich Winckelmann damit viel verscherzt. „Ich habe mir“, schreibt er den 1. Juni 1756 von Rom, „viele Feinde gemacht; allein man muß zeigen, daß noch Wahrheit in der Welt ist, und daß auch ein Liebling des ersten Ministers und andere Personen, die durch ihn ihr Glück gemacht haben, nicht schrecken können.“ Aber vielleicht hätte ihm auch eine größere Vorsicht wenig genützt einem Manne gegenüber, bei dem es schon ein unverzeihliches



Vergehen war, sich ohne seine Erlaubnis in das von ihm beherrschte Fach einzumischen. Hat er doch den gutherzigen und bescheidenen Hagedorn mit Hohn und hämischer Kritik bis nach dessen Tode verfolgt, seit Hagedorn einmal seine Eitelkeit verletzt hatte.

Er kam indes erst nach Winckelmanns Tode mit seiner Feindseligkeit hervor. Im Jahre 1758 hatte er sich brieflich (19. August) von jenem Beiträge für sein Künstlerlexikon ausgebeten. Winckelmann sandte ihm aus Florenz einige Anekdoten aus Stoschs Papieren, zum Beispiel das Aktenstück über die Ernennung Michelangelos zum päpstlichen Architekten im Jahre 1535 durch Paul III., später Nachrichten von lebenden italienischen Malern, die ihm diese geliefert. „Ich schätze es“, schreibt Winckelmann am 28. Oktober, „für eine besondere Ehre, durch Ew. Hochwohlgeboren selbst Gelegenheit zu bekommen, denenselben bekannt zu werden, welches in Sachsen, wo ich mir gleichsam selbst unbekannt geblieben, zu meinem großen Vortheil hätte geschehen sollen“.

Später nahm Heineken mehrere Male Gelegenheit, Winckelmanns Wissen nicht nur, sondern auch seinen Charakter verdächtig zu machen: dies ist wohl die einzige feindliche Stimme aus Deutschland im vorigen Jahrhundert. Winckelmann zeige an verschiedenen Orten eben keine starke Einsicht in die Kunst. Er könne ja in seiner Jugend, als Schullehrer und als Bibliothekar, zur Erwerbung der Kunstkenntnisse nicht die mindeste Gelegenheit gehabt haben, aber auch bei seinem Aufenthalt in Dresden keine zureichende. Wenn aber diese Kenntnisse und Bildung des Geschmacks nicht in der Jugend Wurzel bei uns gefaßt haben, so gelange man selten im Alter dazu. Selbst sein antiquarisches Wissen suchte er zweifelhaft zu machen: der Winckelmann von Casanova gespielte Betrug ist ihm ein Beweis, „daß dieser Skribent in der Kenntnis der Antike eben nicht taktfest sei“.

Gleich nach Winckelmanns Tode deutet er an (1769), „daß dieser neue Antiquarius sich eben nicht in der besten Absicht auf die Kenntnis der Kunst gelegt habe“; den Aufschluß gab er sieben Jahre später. „Als Winckelmann nach Dresden kam, faßte er den Voratz, um die Direktion der Galerien und Kunstkabinette anzuhalten, welche ich eigentlich unter dem Grafen von Brühl zu besorgen hatte. Er konnte hoffen, um desto eher zu reüssieren, weil ich deklariert hatte, daß ich dieser Besorgung gern überhoben sein möchte, indem mir selbige bei meinen übrigen vielen Geschäften sehr lästig, und der Graf Brühl als Oberkämmerer Winckelmann nicht entgegen war.“



Dieser gab zu dem Ende seine „Gedanken über die Nachahmung“ heraus und dedizierte solche dem Könige. Sein Suchen ward also dem Könige vorgetragen und mehrerer Empfehlung halber hinzugefügt, daß er zur römisch-katholischen Religion übergetreten sei. Als nun der Monarch hierin nicht willigte, und seine Ursachen besonders zu verstehen gab: so ging Winckelmann nach Rom“ usw. — Ich lasse die Wahrheit dieser Angabe der „Neuen Nachrichten“ (S. 48 f.), die sonst durch keine Andeutungen bestätigt wird, auf sich beruhen. Doch hätte auch Heineken von seinem ärgsten Feinde kein schlimmerer Streich versetzt werden können, als er sich selbst versetzte in einem Ausfalle, der Winckelmann herabsetzen sollte.

„Seitdem Winckelmann sagen können, das Kind auf dem Arme der (sistinischen) Madonna sei ein Kind über gemeine Kinder erhaben, und daß die beiden sich daselbst befindenden Engel mit untergestützten Armen die schönsten Figuren in Raphaels Werken sind: seitdem ist mir sein Urtheil über Gemälde immer verdächtig gewesen. Bei einem Kenner muß der Name kein Vorurteil erregen. Raphael ist verehrungswürdig. Seine heilige Familie in Versailles, seine Verklärung Christi in Rom und viele andere seiner Schildereien können nicht satzsam gelobt werden. Aber das Kind in dem Dresdnischen Gemälde ist ein gemeines Kind, nach der Natur gezeichnet, welches noch dazu, als Raphael den Entwurf davon gemacht, verdrießlich gewesen. Die beiden Engel hingegen sind so beschaffen, daß sie unmöglich von Raphael sein können, sondern von einem seiner Schüler hineingemalt worden. Dies benimmt übrigens dem ganzen Bilde nichts von seinem Wert; es ist allemal ein Raphael, und macht seinem Pinsel keine Schande. Man kann nicht begehren, daß ein Meister, auch der beste, in allem und jedem Stücke seiner Arbeit gleich groß sein soll“. (Nachrichten von Künstlern II, S. XII.)

Heineken war unserem Kunstforscher eine lehrreiche Erscheinung, als Beweis der Unzulänglichkeit von Gelehrsamkeit, Sammelfleiß und selbst Kennerschaft, wenn das wahre Gefühl der Kunst fehlt; als Beispiel der auf Gründlichkeit und Methode stolzen Gelehrten, die den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen. Voltaire hat seinesgleichen daran erinnert: La grande affaire est de ne se tromper ni en fait de goût ni en fait de raisonnement. Gemeinheit der Gesinnung ist auch in diesen Dingen verhängnisvoll, Talent, Fleiß und Glück können die Idealität des Charakters nicht ersetzen. In allen Schrif-



ten dieses gelehrtesten unter den Dresdner Kunstmännern findet sich kein reformatorischer, fördernder, kein schöner Gedanke.

Ueber solche Anfeindungen durfte sich Winckelmann mit dem Lob der Journalistik trösten. Sein Schriftchen gab ihm die Bürgerschaft in der literarischen Welt und zugleich das Ansehen eines Kunstkenners.

Dietrich sandte die Blätter an den Kupferstecher Joh. Georg Wille in Paris, der eine Uebersetzung in Arnauds Journal étranger veranstaltete. Alle, die das Manuskript gelesen, hatten sich beifällig geäußert; das französische Publikum urtheilte nicht anders.

Zuerst ließ sich Gottsched in seinem „Neuesten aus der anmutigen Gelehrsamkeit“ (V, 537 ff.) vernehmen. Zwar erschien ihm der Verfasser mit seiner „Verehrung der alten Griechen“, seiner Phryne-Anadyomene als Schwärmer; die Linealgesichter hatte er, wo er sie auf Münzen gesehen, nie für schön halten können. Auch verstand er von der Sache nichts; ein besserer Richter war er über die Form.

„Es ist schwer,“ sagte der damals schon halb quieszierte Büttel des Temple du goût, „einen Auszug aus einer Schrift zu geben, die so voll Wit, als Belesenheit und Kenntniss ist und dabei mehr nach einer natürlichen Lebhaftigkeit, als nach einer ängstlichen Lehrart schmeckt. Wir müßten die ganze Schrift abdrucken, wenn wir alles Schöne und Sonderbare daraus mittheilen wollten. Wir versichern aber, daß Geist und Geschmack überall darin herrschen. Wir freuen uns, daß in der Residenz solche Federn zu finden sind, die in den schönen Künsten, wie eine andere in satyrisch-moralischen Werken (Kabener) zu Mustern dienen können.“

Winckelmann war indes mit diesen Lobsprüchen wenig gedient. Wir hörten, daß er sich Christ als Rezensenten wünschte; Gottsched habe weniger loben und sich besser unterrichten sollen. „Man hat mir geschrieben,“ heißt es in einem römischen Briefe, „dieser Leipziger Kritikus habe sich über das griechische Profil aufgehalten und es ein Linealgesicht genannt: der Patron hätte aber wissen müssen, wieviel schöner die Natur der Menschenkinder in Italien ist, und wie es sich an den Griechinnen, die hier sind, findet.“

Die „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ folgte (1757 I, 332 ff.). Sie war die erste deutsche Monatschrift, die über die bildenden Künste regelmäßig Bericht erstattete; Winckelmann sandte ihr später seine kleinen Aufsätze von Rom aus. Sonderbar genug war der zweite Lobredner ein Mann, der als Aufrichter eines zweiten „Ge-



schmäcklerpfaffenwesens", freilich auch in der verdienten und unverdienten Verhöhnung, die ihn später traf, Gottscheds Nachfolger und Leidensgefährte geworden ist.

„Die Schreibart des Verfassers“, sagt Friedrich Nicolai, „ist lebhaft und angenehm und von eben dem edlen Geschmack, als seine Beurteilung über Werke der schönen Künste; wir wissen keine deutsche Schrift, die in dieser Schreibart abgefaßt wäre... der Ausdruck ist nachdrucksvoll und körnig; man wird niemals ein Wort finden, welches unnötig wäre: doch können wir nicht verschweigen, daß er aus allzu großer Kürze zuweilen etwas dunkel wird; auch wird man einige kleine grammatische Unrichtigkeiten bemerken... Man muß nicht die kleinen Zierlichkeiten einer wizigen Schrift darin suchen, sowenig als das elfenbeinerne Fleisch eines van der Werff bei Raphael. Die kleinen Mängel derselben kann jedermann sehen, die größten Schönheiten aber fallen nicht auf einmal ins Gesicht, sie entdecken sich aber immer mehr, und wie die stille Größe in den Meisterwerken des Künstlers. Man kann diese Schrift niemals betrachten, ohne neue Schönheiten zu entdecken, ohne etwas dabei zu lernen.“

Eine Beurteilung des Inhalts gibt der freilich erst viel später (1770) erschienene Aufsatz Klopstocks im Nordischen Aufseher (III. St. 150). Der edle Sänger verfißt hier schon vor den Romantikern die Autonomie der christlichen Malerei. Ueber den Satz von der Nachahmung der Griechen als dem einzigen Weg zur Größe, meint er, müsse das Genie erschrecken; bei ihnen dürften wir keine Vorbilder für die Personen der heiligen Mythologie suchen. Aber Klopstocks Unbekanntschaft mit der christlichen Malerei bringt ihn auf die Idee, der wahre christliche Künstler, „der Maler des Versöhners der Menschen“, müsse noch kommen: „der werde noch viel anderes sagen, als die Griechen haben sagen können. Raphaels Michael ist ein Jüngling; und er sollte doch wenigstens ein Jupiter sein, der eben gedonnert hat. Michelangelo aber übertrieb zu oft, und der Kontour der wahren Größe ist sehr fein.“

Ferner tritt der Dichter der Messiade den „superlunarischen“ Ueberschwenglichkeiten Winckelmanns gegenüber für das Natürliche und Verständige ein. Klopstock gesteht, wenn die Vereinigung zerstreuter Schönheiten in ein Bild noch Natur sei, so begreife er nicht, was eine ideale Schönheit, ein Noch-mehr-als-Natur sein solle. Er zeigt mit richtigem Dichtersinn, daß die griechische Mythologie



nicht zur Allegorie gerechnet werden dürfe, da uns die Götter beim Lesen des Homer für historische Personen gelten müßten: er rät mit ebenso richtigem Kunstsinne, die Allegorien, und zwar einige simple und deutliche, auf Verzierungen, Bignetten und Medaillen zu beschränken; dagegen diese Phantome zur Verschönerung des höchsten, was die Kunst hervorbringen kann, nicht zu verwenden.

Einen Mann gab es, dem diese Anfangsversuche mehr zusagten, als alles, was er später aus Rom herübersandte. „Winckelmann ist gar nicht der Mann seiner Jugend mehr, schrieb Joh. Georg Hamann. Seine historischen und praktischen Einsichten mögen zunehmen, aber ich finde nicht mehr die philosophische Salbung, das Mark seiner Erstlinge.“ Hamann nennt ihn den „gelehrtesten Virtuosen (d. h. Kunstfreund) unserer Zeit“. Er wünscht, „daß Lessing und Herder, statt ihre Kraft an einen Klotz zu verschwenden, das Verdienst eines Winckelmann um den Ruhm seines Vaterlandes, um die Lauterkeit und Macht der deutschen Sprache, um die Wiederherstellung des griechischen und attischen Geschmacks an weiser Ruhe, sittsamem Nachdruck, sorgfältiger Nachlässigkeit, ungezwungener Würde usw. übertreffen möchten.“ Er meint, alle Anmerkungen Winckelmanns in den „Gedanken“ träfen auf ein Haar, wenn sie auf die Poesie und andere Künste angewandt würden. Er habe in seiner Sprache die „weise Ruhe“ der Alten durch Nachahmung wirklich erreicht.

Moses Mendelssohn fiel beim Lesen der ersten Schrift Hamanns, der „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ die Ähnlichkeit des Stils mit den „Gedanken über die Nachahmung“ auf. „Die Schreibart“, sagt er in einem Briefe vom 19. Juni 1760, „hat viel Ähnlichkeit mit der Winckelmannschen; derselbe körnigte, aber etwas dunkle Stil, derselbe feine und edle Spott und dieselbe vertraute Bekanntschaft mit dem Geiste des Altertums.“

Herder in der neuerdings entdeckten Kasseler Preisschrift von 1778 nennt sie „sein Erstes und vielleicht seelenreichstes Buch... Unter allen Schriften Winckelmanns wird diese an Salbung und blühendem Jugendgeist wenigstens für mich immer die erste bleiben: sowie gewissermaßen immer das erste Werk eines Menschen sein bestes sein wird... Er kann nachher an Reife, an Kraft, an Gelehrsamkeit und Kenntnis gewinnen, wie auch Winckelmann von Jahr zu Jahr unstreitig gewann; seine Morgenröte aber und erste duftreiche Jugendblüte liefert er im ersten Werk“.



## Anmerkungen

- Seite 26, Zeile 23: Algarotti singt August III. an: *Amica al nostro ciel Medicea stella Ravvisavano in Te.*
- Seite 45, Zeile 18: Das erste Haus gehörte dem Stall-Posamentier Joh. Gottlieb Riebschel; es ist das fünfstöckige Haus Nr. 17 der jetzigen Galeriestraße, mit der Inschrift: „Ps. 118: Es ist gut, auf den Herrn vertrauen.“ Das zweite Haus gehörte dem Dr. jur. und Rechtskonsulenten Joh. Christoph Richter, es ist das dreistöckige Haus Nr. 17 der Königsstraße. (Aus urkundlichen Mitteilungen der Herren Dietrich und A. Heinsius in Dresden.)
- Seite 63, Zeile 5: Es ist das Haus Königsstraße Nr. 4.
- Seite 71, Zeile 24: *On ne saurait en écrivant rencontrer le parfait, et s'il se peut, surpasser les anciens, que par leur imitation.* Labruyère, *Les caractères.*
- Seite 74, Zeile 19: *Di qualunque cosa, volendo significare che ella sia bello, si dice, lei aver disegno.* Lod. Dolce, *Dialogo della pittura.*
- Seite 78, Zeile 5: *Essendo carestia e di buoni giudicj e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente.* Raphael an Castiglione bei Bottari II. p. 24.
- Seite 79, Zeile 30: Voltaire in *Siècle* sagt dasselbe von Italien: *La France, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Espagne voulaient à leur tour avoir de ces fruits [des arts]; mais, ou ils ne vinrent point dans ces climats, ou bien ils dégénérent bien vite.*
- Seite 84, Zeile 12: Salvator Rosa, *Satira della pittura:*
- Che non dipinge sol quel ch'è visibile;  
Ma necessario è, che talvolta additi  
Tutto quel ch'è incorporeo e ch'è possibile.*
- Seite 85, Zeile 35: Voltaire sagt: *Toutes nos académies et tous nos feseurs de devises ne trouveront jamais d'allégories plus vraies, plus agréables, plus ingénieuses que celles des neuf Muses, des Graces, d'Amour et de tant d'autres qui seront les délices et l'instruction de tous les siècles.* Diese weise Warnung des Geschmacksdiktators hat natürlich weder damals noch heute jemand abgeschreckt, wenn die souveräne Herrscherin der Kunst, die Mode, das Signal gab, sich „als erhabener Dichter“ zu zeigen, noch fehlten je die Gläubigen, wo mit der Pose von Weisen und Sehern dunkle und mißgeborene Hieroglyphen enthüllt wurden.
- Seite 98, Zeile 3: Im Jahre 1743 war ihm schon die Aufforderung zum Schreiben nahe getreten: *Praeterea nimis timidus sum ad scribendum nisi bene compositus et in otio: imprimis gnarus illius Flacci — nonum prematur in annum.*
- Seite 99, Zeile 9: Zum Beispiel „Kemptlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit. — Ein Fleisch, welches die Haut ohne schwülstige Ausdehnung füllet, und bei allen Beugungen der fleischigen Teile der Richtung derselben vereinigt folget. — Die Kraft der Farben ist zum Teil ausgewittert. — Der große und männliche Kontour, ohne Dunst und überflüssigen Ansaß. — Die innere Empfindung bildet den Charakter der Wahrheit.“ — „Gewächse“ für Gestalten.
- Seite 102, Zeile 15: Dies hat Winckelmann nicht behauptet, sondern als Urteil Dester-



reichs angeführt, der getadelt hatte, daß Winckelmann in der Beschreibung der Sixtina diese Engel nicht erwähnt habe. Werke I, Seite 65.

Seite 103, Zeile 10: Auch in der Kopenhagener Académie de peinture erschien eine Uebersetzung. In Berlin wollte Sulzer eine solche veranstalten, weil die Pariser gegen Willes und Wächters Absicht verstümmelt sei; dies ist vielleicht die in Formey's Nouvelle Bibliothèque germanique (1755 und 1756). Huber erzählt, daß Winckelmann sie selbst später italienisch herausgegeben habe unter dem Titel Lettere Romane, von denen Suard sieben ins Französische übersezte.



Ausgewählte Kapitel aus dem Werke 'Winckelmann und seine Zeitgenossen', Verlag von F. C. W. Vogel in Leipzig, 2. Auflage 1898. Als Jahresgabe 1927 für die Vereinigung der Bücherfreunde in Dresden neugedruckt von Jakob Hegner in Hellerau, in dreihundert nummerierten Stücken, von denen dieses die Nummer

68 trägt.



















9. T. (1) ~~Libr.~~ B.H. priv. S.

S. T. Archael. Jb.

54. ~~Archaeologie (in Dresden)~~

~~Winkelmann (in Dresden)~~

Biograph. Katalog: Winkelmann

**Schlagwort-Kat.**

Verbindung der Barberfründe in Dresden

Archäologen BKV (Jahresgaben)

Archäologie (in Dresden: in Winkelmann)

Y. B. 1488

~~(1684)~~

(2. 80. 1684)



