

Universitäts- und Landesbibliothek Bonn

Adolf Furtwängler

Wolters, Paul

München, 1910

urn:nbn:de:hbz:5:1-26745

ADOLF FURTWÄNGLER

Gedächtnisrede

gehalten in der

öffentlichen Sitzung der K. Akademie der Wissenschaften

am 20. November 1909

von

Paul Wolters

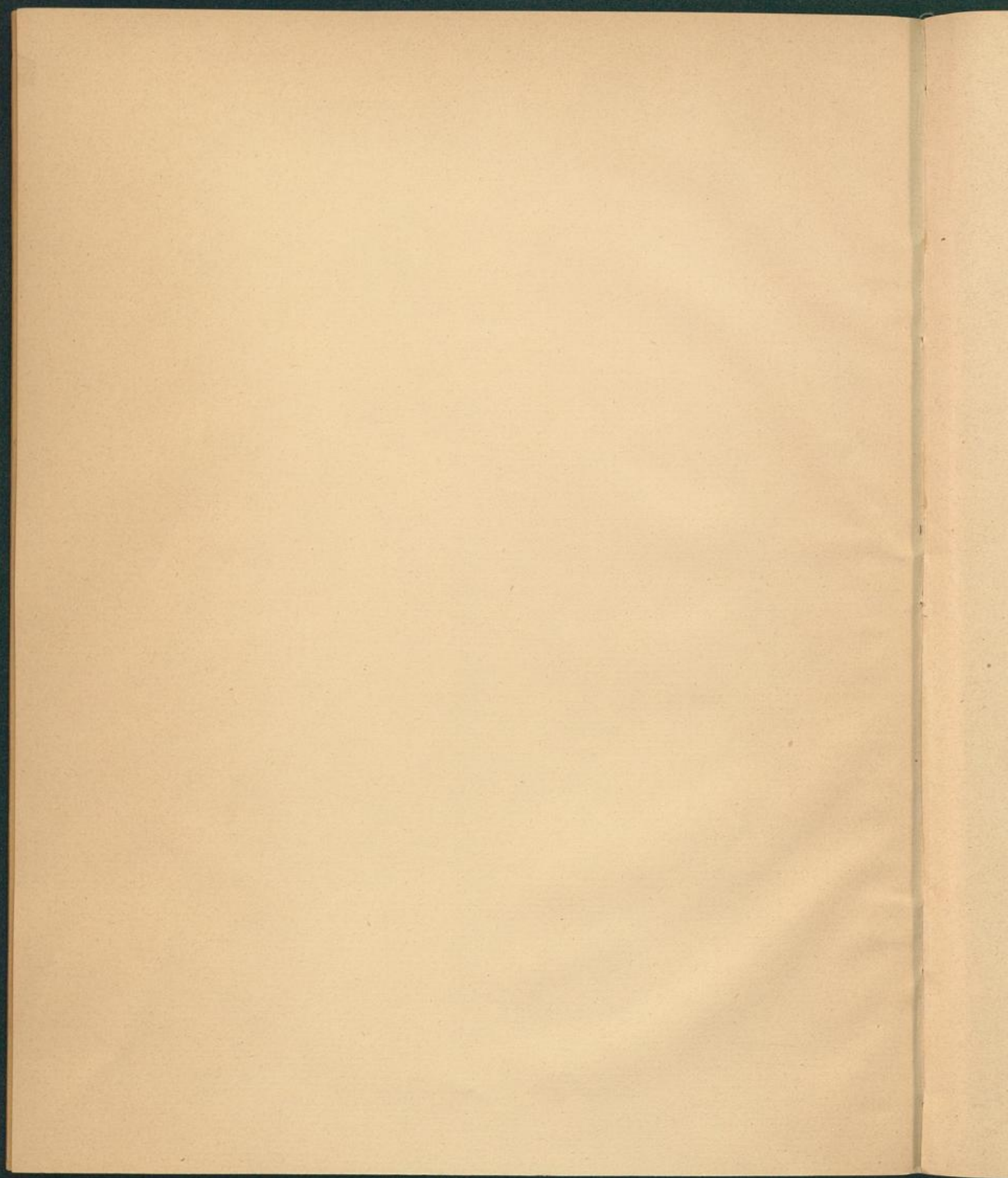
o. Mitglied der philosophisch-philologischen Klasse.

München 1910.

Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Wolters, P. Furtwängler

11 2099



ADOLF FURTWÄNGLER

Gedächtnisrede

gehalten in der

öffentlichen Sitzung der K. Akademie der Wissenschaften

am 20. November 1909

von

Paul Wolters

o. Mitglied der philosophisch-philologischen Klasse.

München 1910.

Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

59173123

ADOLF FRIEDRICH ANGLER

Gedächtnisrede

gehalten in der

öffentlichen Sitzung der K. Akademie der Wissenschaften

am 20. November 1909

von

Paul Weller

als Mitglied der Akademie gehalten

LF

Furtw. 2



Bonn 1910

Verlag der K. M. Akademie der Wissenschaften
in Bonn am 20. November 1909

Zwei Jahre sind vergangen, seit Adolf Furtwängler in attischer Erde zur letzten Ruhe gebettet wurde. Indem wir uns dies in die Erinnerung rufen, stehen wir wieder unter demselben erschütternden Eindruck, den wir damals bei der Kunde empfanden, daß diesen starken, unverwüstlich scheinenden, rastlosen Arbeiter so jäh und geradezu auf dem Felde der Ernte ein unerbittliches Schicksal ereilt habe. Die Klage, die sich damals erhob, klingt auch heute noch wieder, aber wir haben uns an die Tatsache gewöhnen müssen, daß wir sein Wissen und sein Wollen in so mancher schwierigen Frage und Lage nicht mehr angehen können, daß diese Verkörperung unermüdlicher Energie für uns nur noch in der Erinnerung lebt. Doch ob uns auch oft genug ins Bewußtsein gerufen wird, wie viel wir mit ihm verloren haben, so ziemt es sich, wenn wir sein Gedächtnis feiern wollen, vor allem zu bedenken, was wir an ihm besessen haben und noch besitzen, was die Forschung als seine Hinterlassenschaft bewahren und pflegen darf.

Von seiner feurigen, leidenschaftlichen Natur, die ihn im Leben wie im Forschen antrieb mit stärkster Anspannung aller Kräfte und vollem Einsatz seiner ganzen Person immer auf das nächste Ziel hinzustreben, um nach dessen Erreichung sich gleich ein neues zu stecken, von dieser starken Natur und ihrer Betätigung in Freundschaft wie im Kampf, haben Schüler und Freunde öffentlich Zeugnis abgelegt¹. Ich will davon heute nicht reden. Wer diese scharf ausgeprägte Persönlichkeit in all ihren menschlichen Beziehungen eingehend zu schildern unternehmen will, muß über reicheres und gesicherteres Material verfügen, als es die Erinnerungen eines Einzelnen bieten können. Für

uns soll heute nur das Bild des Forschers in Frage kommen, wie es sich in seinen Werken verkörpert hat.

'Eros in der Vasenmalerei' heißt das Schriftchen, mit dem Furtwängler 1874 zum ersten Mal an die Öffentlichkeit trat. Es war wie üblich zugleich die Arbeit, mit welcher er sich an der Münchener Universität den Doktorhut erwarb. 'Heinrich Brunn aus inniger Verehrung und Dankbarkeit gewidmet' ist die Schrift des einundzwanzigjährigen jungen Gelehrten. In Freiburg, Leipzig und München hatte er studiert, aber keiner seiner Lehrer hat einen einschneidenden, sein eigentliches Wesen berührenden Einfluß auf ihn gehabt, auch Brunn nicht, zu dem er sich doch durch diese Widmung so ausdrücklich bekannte und dem er später noch, neben Ernst Curtius, seine Meisterwerke darbrachte. Aber in Einzelheiten spürt man die Wirkung Brunns, wie etwa wenn (S. 12) den sogenannten melischen Reliefs späterer Ursprung zugeschrieben und ihr unleugbar altertümlicher Stil aus ihrer architektonischen Bestimmung erklärt wird. Das sind die Gedanken über den tektonischen Stil, die Brunn mit Bezug auf diese Reliefs gerade kurz vorher (1872) öffentlich ausgesprochen und später noch fein ausgeführt hat², deren Berechtigung an sich fest steht, aber gerade in Bezug auf diese Denkmälerklasse bestritten werden muß. Bedenklicher hätte für Furtwängler eine andere von Brunn ausgebaute und mit Eifer vertretene Theorie werden können, die von der späten Entstehung der meisten griechischen Vasen. In seinen 'Problemen in der Geschichte der Vasenmalerei' hatte Brunn aus fein empfundenen Eigenheiten der strengen Vasenbilder unhaltbare und jetzt auch allgemein aufgegebene chronologische Schlüsse gezogen. Ganz konnte sich Furtwängler dem Einfluß dieser so nachdrücklich und beredt verfochtenen Ansicht nicht entziehen³, doch wurden seine eigenen chronologischen Reihen im Ganzen dadurch weniger gestört, da er jene Ansicht nur für die schwarzfigurigen Vasen angenommen zu haben scheint und diese für Eros kaum in Betracht kommen. Aber die ganze Arbeit selbst, ihre Anlage und ihr Ziel, sind völlig unabhängig, ja sie stehn eigentlich in einem gewissen Gegensatz zu Brunn's Art. Die Aufgabe,

nicht ein einzelnes irgendwie hervorragendes Werk in den Mittelpunkt zu stellen, in dieses sich zu versenken und es durch eindringende Analyse inhaltlichem und stilistischem Verständnis nahe zu bringen und dann zu weiteren Schlüssen zu benutzen, sondern im Gegenteil eine überwältigende Masse von oft geringeren Denkmälern zusammen zu fassen, zu gruppieren, und so die historische Entwicklung aufzuzeigen, ist gerade für Furtwängler bezeichnend. Er hat Gerhard's Wort gleich von Anfang an wahr gemacht, daß in der monumentalen Überlieferung Kenntnis eines einzelnen Monumentes nichts bedeute: 'Monumentorum artis qui unum vidit, nullum vidit; qui millia vidit, unum vidit'⁴. Ebenso programmatisch sind die Worte, mit denen Furtwängler die Wahl seines Themas rechtfertigt. Wohl keinen Gott haben die Vasenmaler häufiger dargestellt als Eros, aber sein Vorkommen besonders zu untersuchen habe man bisher unterlassen, weil Eros keine eigentlichen Mythen besitzt, also kein inhaltliches, stoffliches Interesse bietet, wie man solches so gern als den wesentlichen Inhalt monumentaler Überlieferung ansah. Gerade Eros, der frei, ohne die Fesseln irgend einer Tradition künstlerisch verwendet werden durfte, müsse ein vorzüglicher Gradmesser für den geistigen Standpunkt der Künstler sein (S. 6). Mit Berücksichtigung dessen, was die Dichter von Eros sagen und ohne ängstliche Beschränkung auf die Vasen wird die Entwicklung dann verfolgt, von den ganz begrifflichen Anfängen an bis zur persönlichen und bildlichen Ausgestaltung des Gottes und weiter zu dem Spiel der Amoretten später Zeit, die in allerlei alltäglichen, für das Wesen des Eros nicht mehr bezeichnenden Handlungen auftreten. Ohne weiteres, wie selbstverständlich, ergeben sich die Schlüsse; das späte Vorkommen der für uns mit Eros untrennbar verbundenen Waffe, des Bogens, die verschiedene Rolle, die Eros im fünften Jahrhundert unter den Epheben, im vierten bei Frauen und Mädchen spielt, alles ist aus der Fülle des historisch geordneten Beweismateriales dargelegt, und die ganze Untersuchung so sicher geführt, daß ihr Ergebnis auch heute noch in der Hauptsache zu Recht besteht. Als Furtwängler ein Jahrzehnt später denselben Stoff in erweiterter Form für

Roscher's Lexikon der Mythologie darzustellen hatte, brauchte er deshalb nur auszubauen, und die dort gegebene kurze Darlegung hat sich in ihren Grundzügen auch weiterhin bewährt, wenn auch über einzelne wichtige Probleme, wie die Erosenbilder des Praxiteles, eine übereinstimmende Meinung noch nicht erreicht ist. Er selbst hat in dieser Frage seine Ansicht mehrfach geändert, wie ihm ja überhaupt eigensinniges Festhalten an einer einmal geäußerten Ansicht fremd war⁵.

Neben diese Arbeit, die gleich aus der Fülle bildlicher Denkmäler schöpft, um geschichtliches Werden zu erkennen und zu schildern, trat nun bald eine zweite, die wie im geflissentlichen Gegensatz dazu sich mit der literarischen Überlieferung beschäftigt, die Abhandlung 'Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste' (1877), der schon eine andere, einzelne Stellen des Plinius kritisch behandelnde, vorangegangen war. Man darf wohl sagen, daß sich Furtwängler von selbst kaum zu diesem rein philologischen Problem hingezogen fühlen konnte. Es lag nicht in der Richtung seines durchaus der bildenden Kunst zugewendeten Interesses, und es ist begreiflich, daß er sich nur mit dem beschäftigte, was Plinius über die Künste berichtet. Zu dieser Überlieferung den richtigen Standpunkt zu gewinnen war sein Ziel.

Nach Otto Jahns Vorgang hat man immer wieder und wieder die Arbeitsweise dieses unseligen Kompilators, des Plinius, untersucht, den jeder Archäologe verwünscht weil er nicht sorgfältiger und intelligenter arbeitete, und dessen banausische Auszüge aus dem kunstgeschichtlichen Wissen des Altertums für unsere Forschung doch so grundlegend wichtig sind. Furtwängler hat mit dem ihm eigenen scharfen Blick für die Wirklichkeit festgestellt, welchen geistigen Anteil an seiner großen Enzyklopädie Plinius selbst hat, wie er seine verschiedenartigen Exzerpte selbst zu ordnen, wie er sie zu Schlüssen zu verwerten versuchte. Dieser Anteil ist — wir müssen in unserem Interesse sagen, leider — recht beträchtlich; hätte Plinius gedankenlos nur zusammenhängende Abschnitte des Varro oder gar des Pasiteles abgeschrieben, so stände es besser für uns. Es war wohl ebensosehr der Einfluß, den Brunns unausgesetzte, eindringliche Bemühungen um

die ganze kunstgeschichtliche Überlieferung des Altertums auf Furtwängler ausgeübt hatten, als der Wunsch sich selbständig und mit eigenem Urteil auf diesem schwierigen Gebiet einen Standpunkt zu erobern, der ihn zu Plinius geführt hatte. Später ist er kaum mehr auf diese Studien zurückgekommen, aber er hatte das Problem bewältigt, er war für sich zur Klarheit gekommen und er durfte sich rühmen, auch objektiv zur Klärung beigetragen zu haben.

Bildliche und schriftliche Überlieferung sind die beiden Wurzeln unserer kunstgeschichtlichen Forschung. Auf beiden Gebieten, und zwar mit starker Bevorzugung je eines der beiden, bewegen sich die beiden genannten Jugendschriften; eine Synthese in wirklich kunstgeschichtlicher Untersuchung bietet uns die dritte: 'Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, Entwurf einer Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen' (1876). Mehr wie in den beiden andern meine ich in dieser Arbeit Brunn's Wesen wirksam zu spüren. Die Analyse der beiden im Titel genannten Werke, die vor allem den geistigen Gehalt, den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses aufzudecken sucht, ist ganz im Sinne des Lehrers ausgeführt, und die notgedrungen in weitem Umfang auf der literarischen Kunde verlorener Originale aufgebaute Schilderung der geschichtlichen Entwicklung mutet oft, zumal wenn der Versuch gemacht wird aus der allgemeinen Vorstellung vom Wesen eines Künstlers oder einer Zeit auf die Art eines bestimmten nur durch kurze Notiz bekannten Werkes einen bündigen Schluß zu ziehen, ganz wie Brunn's ähnliche fein erwogene aber mitunter zu fein gesponnene Darlegungen an. Es ist wohl auch kein Zufall, daß Furtwängler ausdrücklich bekennt (S. 88, 23), vieles gerade in dieser Schrift verwertete Brunn zu verdanken. Die Arbeit hat einen großen Zug. Schon der Untertitel, der einen Entwurf der Geschichte des Genrebildes verheißt, darf besondere Erwartungen wecken; wenn wir heute, nach mehr als dreißig Jahren, diesen Entwurf der Erweiterung, aber auch der Verbesserung bedürftig finden, so ist das nicht wunderbar. Geschrieben ist die Geschichte der Genrebildnerei noch heute nicht. Vielleicht ist sie auch nicht zu schreiben, oder vielmehr

es sollte der moderne Begriff des Genre ausgemerzt und das Problem vereinfacht, auf Begriffe reduziert werden, die auch in antiker Sprache ganz adäquaten Ausdruck finden können. Dann wird Furtwängler's Entwurf eine treffliche Vorarbeit sein. Er hat trotz des damals noch spärlichen Materials — fehlte doch, um von einzelem zu schweigen, noch die ganze kretisch-mykenische Kunst — mit Sicherheit für die älteste Zeit die Existenz jener Bilder aus dem Menschenleben nachgewiesen, die weder historisch noch mythisch, sondern eben typisch sind, wie etwa die friedliche und die belagerte Stadt oder die Gerichtsverhandlung auf dem homerischen Schild, und hat gezeigt wie diese Bilder dann durch beigefügte Namen in ihrer Geltung verengert, mitunter auf mythisches Gebiet hinübergeschoben oder gar zur Darstellung eines bestimmten mythischen, also im Sinne des Künstlers historischen, Ereignisses benutzt worden sind. Die Macht des ausgeprägten Typus, der Einfluß der bildlichen Tradition, die oft genug dem poetisch ausgestalteten Mythos gar nicht ganz konform ist, und doch zu seiner Verkörperung benutzt wird, sind richtig erkannt, wenn auch nicht weiter verfolgt, auch die Beschränkung dieser typischen Werke auf dekorative Kunst betont. Daß Genre nicht mit realistischer Darstellung sich decke, daß für diese erst eine spätere Epoche breiteren Spielraum und reichlichere Verwendung hatte, wie auch in dieser Zeit erst ein idyllischer Stimmungsgehalt in solche Darstellungen eindrang und das schlichte Leben der Bauern und Fischer, das naive Gebahren der Kinder durch seinen Kontrast zum damaligen Leben einen eigenen Reiz gewann, alles das ist klar empfunden und dargestellt und so endlich auch der richtige Standpunkt zur Beurteilung der beiden statuarischen Werke, des Dornausziehers und des Gänsewürgers, gewonnen. Es will uns heute schier unglaublich vorkommen, daß man damals den Beweis dafür antreten mußte, daß diese formal und inhaltlich durch eine ganze Welt von einander getrennten Werke nicht einem und demselben Künstler gehören können. Daß der Gänsejunge des Boethos von Kalchedon hellenistischer Zeit — wir können jetzt sicher sagen dem 2. Jahrhundert vor Chr. — angehört, das stand

allerdings bald fest, aber über den Dornauszieher schwankte noch lange das Urteil. Auch er sollte ins letzte Jahrhundert vor Chr. in jene Schule des Pasiteles gehören, der man besondere archaistische Tendenzen zuschreiben zu können glaubte. An diesem Charakter der Schule, deren Eigenart zuerst Brunn, dann Kekule zu erfassen gesucht hatten, hielt auch Furtwängler damals noch fest, aber den Dornauszieher hat er doch schon von ihr gelöst und ihn mit Recht ins 5. Jahrhundert gesetzt, ein Resultat, an dem mit ernstlichen Gründen nicht mehr gerüttelt werden kann.

Ich habe absichtlich bei diesen drei Jugendschriften etwas länger verweilt, da es ja von eigenem Reiz ist die Anfänge einer wissenschaftlichen Persönlichkeit zu erkunden und die Züge angeborener Eigenart neben den Schuleinflüssen sich entwickeln zu sehen. Es verbietet sich von selbst, auch weiterhin die kleineren Arbeiten mit gleicher Aufmerksamkeit zu betrachten. Aber wir haben nun auch schon mit Werken größerer Bedeutung zu rechnen. Überraschend schnell ist Furtwängler zum Meister gereift als er nach vollendeter Lehrzeit die Wanderschaft angetreten hatte, die jedem zünftigen Archäologen erst die Möglichkeit gibt seine Schwingen zu entfalten und zu regen, die Wanderschaft in den Süden. Als Stipendiat des Kaiserlichen archäologischen Instituts konnte er sich im Herbst des Jahres 1876 auf den Weg machen.

Zwei größere Unternehmungen sind unmittelbar durch diese Reise veranlaßt, sie beziehen sich auf die sogenannten mykenischen Vasen und auf die Bronzefunde von Olympia.

Der erstaunliche Schatz, den Schliemann 1876 gehoben hatte als er auf der Burg von Mykene gleich beim altbekannten Löwentor eine Reihe von Fürstengräbern entdeckte, deren verblüffend reiche Beigaben an Goldschmuck alle zugleich gemachten Entdeckungen in den Schatten stellten und das alte prunkende Beiwort des goldreichen Mykene wieder zu Ehren brachten, harpte noch der eindringenden Verarbeitung. Rasch, wie er es liebte, hatte Schliemann die Resultate in seinem Buche 'Mykenae' vorgelegt und damit ein Echo geweckt,

das sich in lebhafter Diskussion dieser neu auftauchenden, bisher verschollenen Kultur äußerte. Versuche, den Funden frühmittelalterliche Entstehung zuzuschreiben, mußten bald verstummen, aber die Eingliederung so fremdartiger und ungewohnter Werke der Goldschmiedekunst wollte nicht recht gelingen. Es fehlte an Parallelen. Schlichtere, minder prunkvolle Funde, die zugehörigen Vasenscherben sind es, welche der Forschung hier zur Feststellung von Beziehungen verhalfen. Schon Schliemann (S. 74) konnte auf Newton's Mitteilung hin gleichartige Funde aus Rhodos erwähnen⁶, aber auffälliger Weise spielen in seinem Buch die Vasen aus den Gräbern kaum eine Rolle und die verhältnismäßig wenigen, die er mitteilt und bespricht, sind in höheren Schichten gefunden und gehören der jüngeren mykenischen, aber auch schon der geometrischen ja selbst der korinthischen Keramik an. Hier setzte die Arbeit ein, die Furtwängler zusammen mit Georg Löschcke unternahm. Vor allem mußten die aus den Gräbern stammenden Tongefäße hergestellt, geordnet und in die Wissenschaft eingeführt, dann weitere Parallelen von anderen Fundstellen gesucht werden. Ersteres geschah in der Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des deutschen archäologischen Instituts, in welcher schon 1879 Furtwängler und Löschcke die 'Mykenischen Tongefäße' in großen Tafeln vorlegten, d. h. eben die in den Schachtgräbern als Scherben zu Tage gekommenen, inzwischen zu ganzen Gefäßen zusammengefügt keramischen Reste. Erst nach längeren Vorbereitungen und weiterer Sammlung neuen Materiales erschienen dann 1886, wieder von den beiden Freunden gemeinschaftlich bearbeitet die 'Mykenischen Vasen', in denen der ganze damals zugängliche Bestand an solchen vorgelegt und klassifiziert wurde. Das war ein Schritt vorwärts, dessen Größe wir heute leicht unterschätzen: die unglaublichen Entdeckungen, die sich seit jener Zeit Schlag auf Schlag folgten, die uns Gräber und Paläste und Heiligtümer und die erstaunlichste Fülle prächtiger Werke der Kleinkunst jener ältesten Zeit schenken und immer deutlicher auch den Gang der Entwicklung in dieser langen Vorzeit der Kultur auf griechischem Boden zeigten, lassen es uns leicht vergessen mit wie

unsicheren Schritten sich die Forschung auf diesem Gebiete zuerst bewegte und wie gerade durch die Bewältigung des zunächst bekannten keramischen Materials, das bei allen Funden die Rolle des Leitfossils zu spielen berufen ist, jeder weiteren Untersuchung schon eine sichere Hilfe auf den Weg gegeben war. Die Systematik, welche Furtwängler und Löschcke damals aufstellten muß jetzt in Folge der Ausdehnung der Funde auf immer frühere Epochen einer neuen erweiterten weichen, aber es ist doch auch jetzt noch eine erweiterte, nicht eine von Grund umgestaltete. In einem Punkt allerdings ist eine starke Änderung nötig geworden. Jene Klasse der technisch unvollkommensten Gefäße, die noch anstatt des glänzenden Firnisses stumpfe, matte Farbe verwenden, war nicht richtig eingeordnet, war mit jenen technisch reifen Produkten der 'mykenischen' Keramik dem gleichen Ursprungsort zugewiesen worden. Die daraus dann entwickelte Ansicht, daß Mykene nicht nur der wichtigste Fundort, sondern auch der Entstehungsort der ganzen Gattung sei, läßt sich nicht mehr halten. Furtwängler hat in dieser Frage geschwankt. Noch 1883 sprach er in einer kurzen Notiz alle sogenannten mykenischen Vasen einer einzigen Fabrik zu, die er auf den südlichen Inseln des östlichen Mittelmeeres, etwa Rhodos oder Kreta ansetzte⁷. Heute werden nur wenige zweifeln, daß Kreta der Mittelpunkt dieser blühenden Kultur gewesen ist.

Die zweite wissenschaftliche Frucht, welche Furtwängler im Süden pflücken konnte, ist ihm auf den Gefilden Olympias gereift. Zu der Ausgrabung des Jahres 1878/79 war er dorthin als Mitarbeiter berufen worden und hat ihren archäologischen Teil sogar zeitweilig ganz alleine leiten müssen. Gerade dieses Jahr war besonders ergiebig an Bronzefunden und sie wissenschaftlich zu bewältigen lag Furtwängler am Herzen. Die Beobachtungen und Aufzeichnungen, die er während der Ausgrabungen gemacht hatte, benutzte er 1879 zu einer Übersicht über die gesamten Bronzefunde von Olympia, welche in den Abhandlungen der Berliner Akademie erschien. Als er ein Jahrzehnt hernach denselben Stoff für den IV. Band der großen amtlichen Ver-

öffentlichung zu bearbeiten hatte, erschien sie ihm allerdings 'recht unvollkommen', sie war aber nicht nur damals eine sehr achtungswerte Leistung. Über 7500 Bronzen verschiedenster Art galt es zu sichten. Dazu half zunächst eine Trennung auf Grund ihrer Fundumstände, je nachdem sie aus jenen durch den ganzen heiligen Bezirk erstreckten Schichten stammten, die älter als der Bau des Zeustempels waren, also älter als rund 480 vor Chr., oder ob sie über diesen Schichten zu Tage gekommen, also jünger waren. In seiner späteren Bearbeitung hat Furtwängler diese ältere Gruppe dann noch genauer charakterisiert und nach den verschiedenen einzelnen Schichten und deren Beziehungen zu bestimmten Bauten gesondert. Er mußte damals auch eine viel größere Masse einzelner Objekte, mehr als 14000 Bronzen und einige Tausend Terrakotten bewältigen, eine schon rein äußerlich betrachtet ganz erstaunliche Leistung. Wichtig und durch die spätere Forschung lediglich bestätigt ist die Feststellung, daß die mykenische Kultur in Olympia keine Spuren hinterlassen hat, daß vielmehr das Heiligtum nach dem völligen Ablauf jener Entwicklung gegründet worden, und selbst von den spätesten Ausläufern des mykenischen Stiles nicht mehr beeinflußt worden ist⁸. Wichtig ist auch die, völlig allerdings erst bei der zweiten Bearbeitung des großen Stoffes gelungene Darstellung der primitiven, nachmykenischen Kunst, die sich genug darin tat, Figürchen von Menschen und Tieren in geometrischer Stilisierung bald aus Bronzeblech herzustellen, bald zu gießen, wichtig auch weiterhin die schärfere Umgrenzung der daraus entwickelten reifen geometrischen Kunst. Die einfache Tatsache, daß eine bestimmte Denkmälergruppe sich einer nur aus Linien aufgebauten Ornamentik bedient, ist allerdings keineswegs genügend, um sie nun dieser recht eigentlich 'geometrisch' genannten Epoche einzureihen. Furtwängler hebt mit vollem Recht hervor, daß ein solches lineares Ornamentssystem schon in der sog. mykenischen Keramik vorkommt — und spätere Funde der frühen kretischen und der neolithischen Kunst haben diese Aufstellung nur bestätigt und erweitert — daß aber außerdem in sehr verschiedenen Gegenden und Zeiten, in Kypros, Böotien,

Apulien, lineare Ornamentssysteme gelebt haben, daß wir uns also nicht begnügen dürfen die Verwendung linearer Muster zu konstatieren, sondern zur Feststellung des geschlossenen Bestandes und Gefüges eines solchen Dekorationssystems fortschreiten müssen, ehe wir bindende geschichtliche Schlüsse ziehen dürfen. Zu der primitiven Klasse menschlicher und tierischer Figürchen, die als Vorstufe des reifen geometrischen Stiles gelten dürfen, gehören jene in Olympia zahlreich vertretenen Schmuckbleche, die noch ohne das festgefügte geometrische System zu verwerfen, sich mit Reihen eingepunzter Buckel und dergleichen weniger fest geschlossenen Zierformen begnügen. Daß ihr Geltungsgebiet ein viel weiteres ist, sich über Italien nach dem Norden hin erstreckt und in die sog. Hallstattkultur hinein reicht, hat Furtwängler gleich Anfangs richtig gesehen. Auch den Unterschied dieser nüchtern einfachen Dekorationen von jenen andern, in denen nun orientalische pflanzliche und tierische Bilder Anwendung finden, hat er festgestellt, aber erst bei der erneuten Bearbeitung ihr zeitliches Verhältnis richtiger bestimmt, sie nicht mehr als gleichzeitige, neben einander verwendete Systeme angesehen, sondern den orientalisierenden Stil als das etwas jüngere Produkt, hervorgebracht durch das Eindringen dieser östlichen Elemente in die griechische Kunstübung geometrischer Epoche. Wie bescheiden eigentlich trotz allem dieser orientalische Einfluß war, wie namentlich das Phönikische sich durchaus nicht einer riesigen Springflut gleich über alles Griechische ergossen hat, das ist dabei gleichzeitig recht klar geworden. Eine wahre Bereicherung unserer Anschauung ist dann weiter die völlig gesicherte Rekonstruktion sowohl der geometrischen Dreifüße aus Bronze, die ja ein besonders beliebtes Weihgeschenk gewesen sind, als namentlich der prächtigen, mit Greifenköpfen verzierten Bronzebecken. Die ausgezeichnete, dekorativ höchst wirksame Gestaltung der elegant geschwungenen, phantastisch ausgeschmückten Vordertheile dieses Wundertieres, die sich als echt griechische Umgestaltungen früherer Bildungen erweisen, sitzen an diesen Becken dicht neben kleinen Henkeln, deren Ursprung Furtwängler ebenfalls untersucht und bis auf ihre asiatischen

Vorbilder verfolgt hat⁹. Die ganze Menge kleinerer Untersuchungen, die sich an die zahlreichen Reste von Geräten, Waffen und statuarischen Werken anschließen, mögen nur im Vorübergehen gestreift werden, aber die auch mythologisch wichtigen, hier zuerst mit Recht auf Argos zurückgeführten dekorativen Bronzereliefs verlangen doch eine besondere Erwähnung.

Mit diesen beiden großen Arbeiten, die wohl die Stelle des Meisterstückes einnehmen konnten, hatte Furtwängler seine Wanderjahre abgeschlossen. Seine Lehrtätigkeit, in Bonn begonnen, wurde bald nach Berlin verlegt, da sich ihm an dem dortigen Museum eine weitere Tätigkeit eröffnete. Die Stellung, die ihm dort geboten wurde, gab ihm die Möglichkeit unter Ernst Curtius die tatsächliche Leitung des Antiquariums nach seinen eigensten Wünschen und Überzeugungen in die Hand zu nehmen und so in ununterbrochener Beschäftigung mit den Originalen seine reichen Erfahrungen bei glücklichen Ankäufen zur Bereicherung der Sammlung nutzbar zu machen und zugleich seine Kennerschaft selbst immer mehr zu entwickeln. Davon geben seine Erwerbungsberichte ebenso anschaulich Kunde wie von seinem Talent den verschiedenartigsten Monumenten stets eine interessante, wichtige Seite abzugewinnen und sie in knapper Besprechung zu beleuchten. So erstaunliche Entdeckungen allerdings wie der Goldfund von Vettersfelde in der Lausitz mußten als ein seltener Glücksfall gelten. Den wunderlich auseinandergehenden Ansichten, die diesem Goldschmuck, namentlich dem reich mit Darstellungen verzierten goldenen Fisch Herkunft aus den disparatesten Kunstkreisen, vom etruskischen bis zum spätrömischen, byzantinischen und sassanidischen zuschreiben wollten, hat Furtwängler ein rasches Ende bereitet durch den frappanten Vergleich jener Arbeiten, die aus altgriechischen ionischen Werkstätten hervorgegangen für die barbarischen Bewohner der südrussischen Gegenden bestimmt waren. So ist dieser Fund erst von ihm der ionischen Kunst und damit zugleich der Antikenabteilung des Museums gewonnen worden. In einer andern Arbeit, die damals in Berlin entstand, hat er anknüpfend an eine Satyrstatuette

aus Pergamon und um ihr den richtigen kunstgeschichtlichen Platz anzuweisen die Gestalten der Satyrn, Silene, Pane rasch in ihrer Entwicklung verfolgt und klargestellt. Die Fülle des tatsächlichen Materiales, mit welchem er hier wie sonst bei seinen Untersuchungen zu arbeiten pflegte ist ganz besonders erstaunlich bei einer Anzahl von Artikeln, welche er in diesen Jahren zu Roscher's Lexikon der Mythologie beisteuerte. Eine ganze Reihe von Göttern wie Aphrodite, Apollo, Ares, Athena, auch Herakles hat er damals, ebenso wie Eros, behandelt und in gedrängtester Form die Entwicklung ihres Bildes zu geben versucht. Besonders gelungen sind die beiden Artikel über Gryps, den Greifen, und die Gorgonen. Im ersteren brauchte er nur auszuführen was er zu den Bronzen von Olympia schon über den Greifentypus angedeutet hatte, im letzteren legte er in ganz origineller Weise sowohl den Ursprung als die Entwicklung des Gorgonentypus fest. An der letzteren, besonders an seiner einfach und klar formulierten Einteilung in drei Stufen wird man kaum rütteln wollen, und auch der Nachweis vom verhältnismäßig späten Ursprung des bildlichen Gorgoneions ist erbracht.

Wer die Fülle dieser Arbeiten und die Menge des in ihnen ausgenutzten tatsächlichen Materiales betrachtet, wird leicht den Eindruck gewinnen als ob Furtwängler neben seinem ausgezeichneten Gedächtnis über ebenso ausgezeichnet angelegte und reiche Sammlungen von Notizen verfügt habe. In der Tat hat er bei seinem Drang, alle äußerliche Arbeit so zweckmäßig und dadurch so wenig zeitraubend als möglich zu gestalten, auch die Hilfe eines Apparates schriftlicher Notizen nicht verschmäht. Dieser ist im Laufe seines Lebens so umfangreich, und weil er in weitem Umfang nicht aus Büchern abgeleitet, sondern vor den Originalwerken selbst entstanden ist, so wertvoll geworden, daß der Wunsch und die Hoffnung besteht, dies reiche Material in einer zweckmäßigen Form den Fachgenossen zugänglich zu machen. Aber dieser reiche Inhalt ist in einer Form aufbewahrt und jederzeit nutzbar gehalten worden, die Furtwängler's spartanische Anspruchslosigkeit in allen nicht für den Kern der Sache wichtigen

Dingen besser veranschaulicht als irgend etwas anderes. In wertlose Bücherkataloge, wie sie sich in jeder Studierstube ansammeln, sind die Notizblätter eingelegt, sachlich geordnet und durch Bleistiftnotizen auf dem Umschlag nach dem Gegenstand kenntlich gemacht. Dieses Promptuarium hat bei jeder Gelegenheit jene erstaunliche Fülle von Einzelbeobachtungen über die zerstreutesten Monumente hergegeben, durch die Furtwängler immer überrascht. Aber für Jeden, der nicht mit dem gleichen unglaublich festen, namentlich auch die Formen der Bildwerke so erstaunlich zäh und klar festhaltenden Gedächtnis begnadet gewesen wäre, hätte dieses einfache Instrument kaum Dienste tun können. Das beste war eben doch immer die alles verbindende und verknüpfende Erinnerung, die alleine hier Ordnung halten konnte.

Mit großen Reihen von Originalen, mit reichen Sammlungen sich rasch abzufinden war Furtwängler dadurch leicht, und er suchte geradezu die Gelegenheit diese Kunst zu betätigen. So bot ihm die bedeutende, in Athen gebildete Sammlung Sabouroff den erwünschten Stoff zu einer stattlichen zweibändigen Publikation, in welcher er je nach den Umständen bald breiter bald knapper die einzelnen Denkmäler erläuterte zugleich aber in ausführlichen Einleitungen zu den verschiedenen Monumentenklassen prinzipielle Erörterungen voranschickte. »Alles Verarbeiten des sich häufenden rohen Stoffes bringt Förderung für die Zukunft. Aber alles Verarbeiten ist nur ein Versuchen, und ein Versuch muß immer den andern ablösen, und je rascher dies geschieht, desto besser; wenn wir auch nie zur Vollendung dringen werden, da alles wissenschaftliche Arbeiten ja stets nur ein Versuchen bleibt.« So bietet er über den Stil der Marmorskulpturen griechischen Fundortes eine zusammenhängende Darstellung, wobei er die wichtige Entwicklungsgeschichte der Palmette und des Akanthosmotivs klarstellt, um dann namentlich auch auf die inhaltliche Bedeutung der griechischen Grabmäler einzugehen. Von bleibendem Werte sind dabei die reichen Ausführungen über Seelenkult und Heroenglauben der Griechen; in Bezug auf die Deutung der attischen Grabreliefs als Szenen im Jenseits müssen wir mit der Zustimmung

zurückhalten. Auch in der Einleitung zu den Terrakotten hat er die schwierige Frage nach der Bedeutung dieser dem Toten mitgegebenen Bildwerke zu fördern gewußt und ihre formale Entwicklung ebenso skizziert wie die der bemalten Vasen. Eine ähnliche Aufgabe hat Furtwängler später mit der Herausgabe der Sammlung Somzée übernommen, auch seine Behandlung 'Neuer Denkmäler antiker Kunst' und ähnliche Aufsätze entspringen dem gleichen Bedürfnis, den sich häufenden rohen Stoff wenigstens vorläufig einmal zu verarbeiten. Wie rasch und gewandt er dabei vorging zeigte er glänzend in seinem Bericht 'Aus Delos' (A. Z. 1882). Obwohl er äußerer Umstände wegen bei seinem gelegentlichen Besuch der Insel nur einen ganz kurzen Aufenthalt nehmen konnte, gelang es ihm doch dabei eine Anzahl wichtiger und folgenreicher Beobachtungen an den Funden zu machen, namentlich die kunstgeschichtlich so bedeutenden eigenartigen Akroteriengruppen glücklich zu rekonstruieren.

Inzwischen reifte eine große Arbeit, die er im Auftrage des Berliner Museums auszuführen hatte, der neue Katalog der dortigen Vasensammlung. Wir mögen uns heute ein solches Werk nicht mehr ohne Abbildungen denken, obwohl die bisher erschienenen illustrierten Kataloge zum Teil noch viel zu wünschen übrig lassen. Aber die völlige Beschränkung auf das beschreibende Wort wird heute mit Grund als Mangel empfunden, und diesen Mangel zeigt auch Furtwängler's Vasenkatalog. Um so stärker müssen wir die großen Vorzüge des Werkes betonen, zunächst den hohen Grad von Genauigkeit in der Beschreibung und in den tatsächlichen Angaben, vor allem aber die übersichtliche und durch ihre Einfachheit einleuchtende historische und stilistische Gruppierung des Stoffes. Eine Geschichte der Vasenmalerei, die eigentlich hätte folgen sollen, ist Furtwängler uns schuldig geblieben, aber der Katalog selbst hat, eben in Folge jener Vorzüge, in vielen Beziehungen wie eine solche Geschichte gewirkt. Als eine späte aber reife Frucht dieser immer besonders gern gepflegten Studien dürfen wir das Prachtwerk über die Griechische Vasenmalerei ansehen, mit welchem Furtwängler seit 1900 Kunstfreunde und Kunstforscher

erfreute. Die aufopfernde Mitarbeit seines Genossen, Karl Reichhold's, ermöglichte ihm hier antike Vasen stilgetreuer und genauer abzubilden, als es mit ganz wenigen Ausnahmen bisher geschehen war; das große Format und die treffliche Reproduktion wirkten in gleichem Sinne mit, und schon ganz äußerlich ist so dies Vasenwerk allen früheren Sammlungen ähnlicher Art weit überlegen. Das Beste und Wichtigste auf diesem weiten Gebiete ist mit sicherem Griff ausgewählt und eindringende Einzeluntersuchungen zu jedem Stück geben alles zum Verständnis und zur geschichtlichen Beurteilung Nötige. Daß dies Werk auch nach Furtwängler's Tode in würdiger Weise weiter geführt wird, dürfen wir als ein besonderes Glück für unsere Wissenschaft betrachten.

In Berlin ist dann auch noch das große Werk entstanden, dem Furtwängler zuerst einen über engere Grenzen hinausdringenden Namen verdankte, die Meisterwerke der griechischen Plastik (1893), die auch in einer reich ausgestatteten englischen Ausgabe Verbreitung gefunden haben. Die Arbeit hatte sich gegenüber herkömmlicher Beschränkung der Kunstgeschichte auf einen kleinen Kreis von Werken das Endziel gesteckt, 'aus den Denkmälern eine neue feste Grundlage zu gewinnen zu dem Bau einer Geschichte der statuarischen Skulptur bei den Griechen' (S. VIII). Den ersten Anlaß diese vielen, weit ausgreifenden und unter sich vielfach zusammenhängenden Untersuchungen herauszugeben, bot aber erst der Fund, welcher gleich das erste Kapitel füllt, die Rekonstruktion einer Athena, welche für die berühmte Lemnia des Phidias erklärt wird. Von ihr aus geht die Untersuchung auf Phidias überhaupt, auf die attische Kunst seiner Zeit, auf seine Zeitgenossen über, sie geht auf das vierte Jahrhundert ein und behandelt dessen große Meister und reiht so eine Menge von Einzeluntersuchungen aneinander, alle zu jenem selben Zwecke geführt, alle geführt mit einer bis dahin unerhörten Kenntnis des monumentalen Materiales, das in reichster Fülle zu jeder dieser kunstgeschichtlichen Fragen, zu jedem einzelnen Denkmal wie aus unerschöpflichem Horne ausgeschüttet wird. So werden die erhaltenen antiken Kopien verlorener Meisterwerke in ihren verschiedenen Exemplaren gesammelt

und beurteilt, stilistisch untersucht, die wenigstens in der Vorstellung wieder hergestellten Originale gruppiert, und schließlich in überraschender Zahl mit literarischen Nachrichten, mit Namen antiker Künstler in Verbindung gebracht, so daß in vielen Fällen selbst die Schilderung einer künstlerischen Entwicklung des einzelnen Meisters gewagt werden kann. Das war eigentlich etwas ganz Unerhörtes, und wenn das Buch eben dadurch eine so große Wirkung tat, so fehlte es auch nicht an scharfem Widerspruch. Wie durfte man hoffen, mit einem Schlage unser Wissen in so ungeahnter Weise zu erweitern? Allerdings, so wie Furtwängler seine Aufgabe gefaßt hatte, durfte er sie für nicht aussichtslos ansehen. Seine Prämisse ist die (S. IX), daß uns in den römischen Kopien diejenige Auswahl aus den Meisterwerken der klassischen Epoche erhalten sei, die antiker Geschmack und Kennerschaft in den Zeiten feinsten Bildung getroffen habe, eine Auswahl des Besten und Berühmtesten, das man im Altertum besaß. Unter diesen Kopien hätten wir also die von den Schriftstellern erwähnten Meisterwerke zu suchen. Es ist klar, daß dieser Parallelismus der Überlieferung monumentaler und literarischer Art nun sichere Schlüsse erlauben müßte, selbstverständlich bei genügender Kenntnis der ersteren — denn die letztere ist leicht zu übersehen — und bei einer auch unabhängig von literarischen Beziehungen nach stilistischen Anzeichen vorgenommenen Sichtung und Anordnung der Denkmäler, wie sie hier geleistet ward, und auch abgesehen von allen erschlossenen Zuschreibungen geleistet bleibt. Aber es erheben sich doch auch Bedenken. Weder die literarische noch die monumentale Überlieferung ist uns in einer von verständiger Überlegung, sondern in einer von blindem Zufall getroffenen Auswahl erhalten. Daß beide Reihen sich also decken müssen ist nicht beweisbar, ja von vorne herein unwahrscheinlich. Weiter ist ja wohl anzunehmen, daß jene Auswahl der berühmtesten Kunstwerke, wie sie etwa Pasiteles im letzten Jahrhundert vor Chr. redigiert hatte, kein wirklich bedeutendes Einzelwerk übergang; aber sind diese auch alle kopiert worden? Bis jetzt ist keine statuarische Kopie des olympischen Zeus gefunden, von der

Parthenos besitzen wir eine lange Reihe und doch überstrahlte dieses Werk des Phidias seinen Zeus an Ruhm keineswegs. Woher also der Unterschied? Nur daher, daß der Zeus in Olympia stand, wo kein ausgedehnterer bildhauerischer Betrieb heimisch war, die Parthenos in Athen, wo in römischer Zeit die fabrikmäßige Kopistentätigkeit blühte. Und auch manches andere Werk, wie etwa der ausruhende Satyr, verdankt die große Zahl seiner Wiederholungen nicht der überragenden Bedeutung seines Meisters, sondern seiner leichten Verwendbarkeit zu dekorativem Zweck. Wie gut stand der träumende Satyr im Grün einer Gartenanlage! Darum ward er so oft bestellt und ausgeführt, nicht aber etwa weil er von Praxiteles geschaffen wäre, wie man zu Unrecht annimmt und mit der großen Zahl der Wiederholungen scheinbar beweisen kann. Ähnlich steht es mit dem kläglich an einem Baumstamm hängenden Marsyas; auch er war offenbar als Gartendekoration so beliebt und ist darum so oft kopiert worden. Hier liegt also, das müssen wir gestehen, ein Fehler in der Voraussetzung, der bündige Beweis fehlt und der Verfasser selbst hat, seinem Grundsatz vom ewigen Wandel der Lösungsversuche getreu, rastlos weiterarbeitend große Teile seiner Aufstellungen selbst ins Wanken gebracht. Ist es da nicht auffällig, daß der Vorschlag, das Werk nun umzuarbeiten und so zu sagen wieder aufs Laufende zu bringen von allen Urteilsfähigen als unmöglich abgelehnt, dagegen der Plan einer neuen, unveränderten Herausgabe ernstlich erwogen wird? In der Tat, dies Werk läßt sich nicht umgestalten. Selbst Furtwängler hätte es schwerlich ein zweites Mal so schreiben können. Es ist der subjektivste Ausdruck eines zu bestimmter Zeit erreichten Standpunktes in der Forschung. Wie ein aufgestautes Wildwasser, das den Damm zerreißt, so hat die Überfülle wirklichen Wissens und daraus entwickelter die rohe Stoffmenge gliedernder Hypothesen sich Luft machen müssen, und wenn dies Gewässer oft gar zu heftig dahin tost, und selten in ruhiger Klarheit fließt, so hat doch seine Fülle im Ganzen befruchtend gewirkt. Man muß gestehen, daß in Folge dieses Werkes das Material, welches die Forschung dauernd berücksichtigt, an Menge

zugenommen, das Streben und die Fähigkeit immer neues heranzuziehen allgemein gewachsen, der Blick für Wert oder Unwert der Wiederholungen geschärft ist. Welcher Forscher suchte nicht immer wieder in dieser Fundgrube und wäre nicht sicher, tatsächliche Belehrung zu finden, wenn seine besondere Einzelfrage nur auch von Furtwängler berührt worden ist? Diese Wirkung des Buches ist unbestreitbar und wird noch lange anhalten. Aber die Einzelheiten der kunstgeschichtlichen Konstruktion, sogar die stolze Benennung der helmlosen Athena, die Furtwängler erst aus dem Torso in Dresden und dem Kopf in Bologna zusammenfügte, als Athena Lemnia des Phidias wird bis in die jüngste Zeit immer wieder lebhaft bestritten und lebhaft verteidigt¹⁰. Die Frage liegt gewiß nicht einfach. Furtwängler selbst hat Unterschiede zwischen dieser Athena und der uns leidlich gut bekannten Parthenos hervorgehoben und daran eine künstlerische Entwicklung des Phidias nachzuweisen versucht. Stilistische Gleichheit benutzen wir zum Schluß auf Identität des Künstlers. Also, scheint es, dürfen Werke die stilistisch nicht völlig gleich sind, nicht auf denselben Künstler zurückgeführt werden. Und doch lehrt uns die Anschauung der modernen Kunst, wie starke Wandlungen ein Künstler erleben kann. Gleiches ist im Altertum vorauszusetzen. Sollten wir auf alle Einsicht in ein solches Werden der Künstlerpersönlichkeit verzichten müssen? Wenn wir allein mit nüchterner Logik vorgehen dürften, so wäre hier eine unübersteigbare Grenze unseres Wissens gezogen, denn bisher hat sich fast jede Bereicherung unserer Kenntnis so vollzogen, daß ein durch glückliches Zusammentreffen identifiziertes Werk eines Künstlers uns den Maßstab zur Beurteilung seines Stiles und dadurch zur Angliederung von Gleichartigem bot. Wer aber auch Ungleichartiges angliedern will, der scheint ohne Fundament in die Luft zu bauen. Jedoch ganz so schlimm liegt die Sache nicht, vor allem, weil niemals stilistisch widersprechendes angegliedert werden soll, sondern nur Werke bei denen zu einer Übereinstimmung in fundamentalen Dingen Abweichungen minder tiefgreifender Art treten. Sodann lehrt aber die Geschichte

unserer Wissenschaft, daß tatsächlich auch durch den Ausbau hypothetischer Annahmen Sicherheit gewonnen werden kann.

Als Karl Friederichs den lange gesuchten Doryphoros des Polyklet in Kopien wiederzuerkennen glaubte, fehlte jede äußere Bestätigung und seine Hypothese fand neben Anerkennung auch heftigen Widerspruch. Als die stilistische Verwandtschaft gestattete, den Diadumenos daneben zu stellen, gewann die Vermutung ungemein an Glaublichkeit, und heute gehört sie zu dem sicheren Besitztum unserer Wissenschaft, und eine stattliche Reihe polykletischer Werke hat sich um den Doryphoros geschart. Das was zuerst nur den Wert einer Vermutung, ich möchte sagen einer heuristischen Hypothese besaß, hat die Aufgabe, die Aufmerksamkeit der Forschung in bestimmter Richtung zu lenken trefflich erfüllt und wie auf einer Ruinenstätte beim Wiederaufbau eines Keilgewölbes alles nur künstlich gestützt unsicher steht, bis der wahre Schlußstein gefunden und eingefügt ist und sich nun die ganze Rekonstruktion als richtig erweist, so ist es auch im genannten Fall ergangen. Die Athena Lemnia ihrerseits steht für viele völlig unter dem Zeichen der Hypothese. Aber mir wie andern scheint diese Hypothese eine starke heuristische Kraft zu besitzen. Es wird sich darum handeln, frühe Werke des Phidias anzuschließen. Wer den Apoll aus dem Tiberbett für ein solches hält, wird vielleicht weniger geneigt sein, die Lemnia anzuerkennen, wohl aber wer den kraftvollen Apoll von Kassel für ein Jugendwerk des Phidias ansieht¹¹. Die Forschung ist noch im Fluß; wie sehr sie noch unter der Einwirkung der Meisterwerke steht, mag an diesem einen Beispiel zur Genüge gezeigt sein.

Alle Einzeluntersuchungen, die sich in gleicher Richtung bewegen wie die Forschung der Meisterwerke, können unmöglich aufgezählt werden. Nur eine wichtige Ergänzung will ich nennen: die Untersuchung über die Geschichte der antiken Kopistentätigkeit, die ja bei dem Vorherrschen von Kopien vor Originalen in unserem Antikenbesitz von grundlegender Wichtigkeit ist. Um so mehr müssen wir es beklagen, daß es bei einem ersten Teil geblieben ist, dem der abschließende zweite niemals folgte.

Ein Jahr nach Vollendung der Meisterwerke, 1894, ist Furtwängler als Nachfolger Heinrich Brunn's nach München übergesiedelt. Hier hat er die glücklichste und fruchtbarste Zeit seines Lebens zugebracht, hier hat sich seine tiefste und weiteste Wirkung entwickelt. Schon die zuletzt genannte Arbeit ist in den Schriften unserer Akademie erschienen, die außerdem viele größere und kleinere Beiträge von ihm enthalten, wie er solche jahraus jahrein in die Welt hinaus sandte. Unvergessen bleibt aber vor allem die unmittelbare persönliche Wirkung, die er hier durch Lehre und Anregung aller Art ausübte und der belebende, umgestaltende Einfluß, den er auf die zuletzt alle unter ihm vereinigten Antikensammlungen Münchens gewinnen konnte.

In die erste Zeit seiner Münchener Tätigkeit fällt noch eine Schrift, die man eigentlich auch zu jenen kleineren Aufsätzen rechnen muß, denn es ist eine Sammlung von solchen und trägt den eigenen Namen 'Intermezzi'. Sie steht eben wie ein Zwischenspiel zwischen der großen Arbeit der Meisterwerke und einer vielleicht noch größeren die Furtwängler unternommen hatte, der Forschung über die antiken Gemmen. Neben minder Gelungenem steht hier die überzeugende und klärende Darlegung über den von manchen immer wieder mit Skopas in Beziehung gebrachten Poseidonfries unserer Glyptothek, der jetzt als sicheres Werk frühromischer Zeit seine feste Stelle gefunden hat, daneben zwei Aufsätze die später weitere Ausführung gefunden haben. In dem einen verfocht er noch einmal die Unechtheit der berühmten Tiara des Saïtaphernes, die seitdem unumstößlich bewiesen worden ist¹². Es war eine glänzende Probe seines sicheren Urteils in Fragen der Echtheit, die ihm den wohlverdienten Ruf eines besonders gut geschulten Kenners eintrug. Einige Jahre später hat er in einer eigenen Schrift neuere Fälschungen von Antiken behandelt. Er betrat damit eines der unerfreulichsten und dornigsten Gebiete unserer Wissenschaft; nicht nur daß ein persönliches Element, welches bei solcher öffentlicher Erörterung von Täuschungen und Irrtümern nicht leicht fern gehalten werden kann, dem Ganzen ein peinliches Gepräge gibt, auch für ganz objektive Betrachtung ist es eine

notwendige aber unerquickliche Aufgabe mit den modernen Fälschern und ihren Produkten Bekanntschaft zu machen. Denn es gibt Fälle, in denen auch der sorgfältigste und scharfsichtigste in eine geschickt gelegte Schlinge gerät, und man darf sagen, daß kein Archäologe lebt oder gelebt hat, der dagegen gefeit gewesen wäre. Auch in unsern wissenschaftlichen Schlüssen wollen wir ja unfehlbare Sicherheit für den Einzelnen nicht beanspruchen.

Der zweite Aufsatz der *Intermezzi*, den ich nennen muß, betrifft eine Frage in der man der Unzulänglichkeit unseres Wissens nur all zu sehr inne wird, die Frage nach dem Alter des Tropaions von Adamklissi. In der Dobrudscha liegt dieses riesige römische Siegesdenkmal. Die ersten Erforscher und Herausgeber hatten es in trajanische Zeit gesetzt; Furtwängler widersprach und hob eine Anzahl unzweifelhafter Abweichungen in Tracht und Bewaffnung hervor, die ihm eine Datierung in augusteische Zeit zu fordern schienen. Die nachlässige Roheit der Ausführung macht jedes stilistische Urteil schwierig, vor allem nur nach Abbildungen. Eine Inschrift, die in Stücken oben auf den Trümmern des Unterbaues gefunden wurde, sprach für Trajan, aber ihre Zugehörigkeit zum Bau war nicht recht erwiesen. Die persönliche Untersuchung Furtwängler's führte nun ein eigentümliches Resultat herbei. Er sicherte durch richtigere Rekonstruktion des Oberbaues die ursprüngliche Zugehörigkeit der trajanischen Inschrift, aber weit entfernt nun etwa seine frühere Ansicht fallen zu lassen verteidigte er die durch seinen eigenen Fund erst recht schwierig gewordene Position nur mit um so größerer Entschiedenheit. Die Annahme, daß durch Trajan an einem älteren Bau etwas erneuert oder geändert worden sei, ist selbstverständliche Vorbedingung dazu. In diesem noch nicht abgeschlossenen Kampfe ein bestimmtes Urteil zu fällen, ist sehr schwierig; es ist einer von jenen Fällen in denen selbst die besten Forscher die sich gegenseitig aufhebenden Gründe ratlos gegeneinander abwägen¹³. Aber während mancher in solchem Augenblick mißmutig die Hände sinken lassen möchte, kehrte Furtwängler immer wieder mit frischem Mute zu seinem

‘geliebten Tropaion von Adamklissi’ zurück, dessen Schwierigkeiten ihn statt abzuschrecken nur anzogen.

Solcher Art waren seine Intermezzi. Das große Werk aber, an dem er inzwischen unablässig gearbeitet und gesammelt hatte ‘Die antiken Gemmen’ erschien 1900. Vorstudien dazu waren es gewesen, wenn er schon 1888 die Gemmen mit Künstlerinschriften gesammelt und eindringend geprüft hatte; eine andere, und eigentlich wichtigere Vorarbeit bestand in der Neuordnung und Beschreibung der großen Sammlung von geschnittenen Steinen und Glaspasten¹⁴ im Berliner Antiquarium. Indem er aus dieser rund 12000 Stück zählenden Sammlung die modernen aussonderte, die antiken historisch gruppierte, gewann er die ohne täglichen Umgang mit den Originalen auf diesem Gebiete gar nicht zu erwerbende spezielle Kennerschaft, die ihn erst befähigte, die Geschichte dieses Kunstzweiges zu schreiben. Wie bei den Vasen so liegt auch bei den Gemmen die Geschichte in ihren Grundzügen kenntlich schon im Kataloge (1896) vor. Aber zum Glück ist es nicht dabei geblieben, sondern in einem großen prachtvollen Werke hat Furtwängler die von ihm in erstaunlicher Arbeitsleistung erworbenen Kenntnisse auch ausführlich dargestellt. Dies Werk, das geschlossenste und bedeutendste, das er geschaffen hat, stellt nicht mehr und nicht minder dar als die neue Grundlegung der bisher arg vernachlässigten Geschichte dieses einst so geschätzten Kunstzweiges.

Wie ist dieser eigentümliche Zustand der Vernachlässigung zu erklären? Das Mittelalter hatte die erhaltenen Gemmen wenigstens als unnachahmliche Schmuckstücke geschätzt und verwendet, die Zeit der Renaissance sie bewundert, gesammelt und nachzuahmen versucht. In dem *Thesaurus Brandenburgicus*, der die wichtigsten Gemmen des Kurbrandenburgischen Besitzes behandelt, schreibt 1696 der gelehrte Lorenz Beger (I, S. 6): *jure inter omnes antiquitatis reliquias principem locum sibi vendicant gemmae*, um dann allerdings auch eine große Zahl von Arbeiten der Renaissance mit zu behandeln. Die Unfähigkeit kritischer Sonderung lastet ebenso mehr oder minder schwer auf

all den zahlreichen Arbeiten, in denen das 18. Jahrhundert Gemmen bald mehr inhaltlich, bald mehr künstlerisch behandelte, sie in Abbildungen oder in Abdrücken vorlegte — ich erinnere nur an Lippert's *Dactyliotheca*, an die dadurch veranlasste Schrift des Herrn Klotz und Lessing's antiquarische Briefe — und schließlich, wie es mit dem glänzendsten Erfolg von Tischbein in seinem *Homer nach Antiken* gezeichnet geschehen ist, doch 'diese kleinen Denkmäler nicht als das was sie wirklich sind, sondern nur als Ersatz für verlorene große Werke der Antike zu betrachten liebte' (Gemmen S. 422). So war es natürlich, daß dies lebhaftes Interesse erlahmte, als mehr und mehr andere Denkmäler des Altertums bekannt wurden, die in bequemerer Weise ein solches vorwiegend stoffliches Interesse an der Antike zu befriedigen geeignet waren und außerdem den Vorzug sicher älteren griechischen Ursprunges besaßen. Man darf in diesem Sinne behaupten, daß die im Anfang des 19. Jahrhunderts in so überraschender Menge dem Boden Italiens entstiegenen griechischen bemalten Vasen die geschnittenen Steine in den Schatten gedrängt haben, wenn auch z. B. ein Mann wie Eduard Gerhard in gerechter Würdigung des Wertes aller Monumentengattungen auch den Gemmen ihre Stelle in den Veröffentlichungen des Archäologischen Instituts zu sichern wünschte. Aber seine nach wissenschaftlichen Grundsätzen und mit vorsichtiger Kritik angelegten Abdrucksammlungen haben nicht mehr den Einfluß ausüben können wie die viel unvollkommeneren Daktyliotheken des 18. Jahrhunderts. Man war der ganzen Denkmälergattung abhold geworden, und das war geschehen weil immer klarer hervortrat, eine wie große Zahl älterer und jüngerer Nachahmungen und Fälschungen sich in den Kabinetten befand. Das Bewußtsein dieser Tatsache mußte einer kritischer gerichteten Zeit immer peinlicher werden, es fehlte aber zunächst an zuverlässigen Kriterien zur Sichtung, und grade die angeblichen Kenner waren zum Teil Männer jenes gefährlichen Schlages, die ihre tiefblickende Kenner-schaft durch Verdächtigen ohne Gründe zu beweisen suchten. Trotz vereinzelter und auch erfolgreicher Ansätze zu wirklicher Erforschung

und Verwertung des großen Schatzes von antiker Kunst, der in den Gemmen vorliegt, ist so doch grade im verflossenen Jahrhundert Kenntnis und Interesse an ihm ganz auffällig zurückgegangen, aus all diesen Gründen, zumeist aber unter dem lähmenden Einfluß der Unsicherheit und Zweifelsucht. Furtwängler erzählt als charakteristisches Zeichen der Zeit, daß er 1892 den prachtvollen, schon durch Cyriacus von Ancona im 15. Jahrhundert bezeugten Stein mit dem Oberkörper einer Athena, den Eutyches der Sohn des berühmten Dioskurides geschnitten hat, in einer öffentlichen Versteigerung für weniger als 1000 Franken erwerben konnte, während dieselbe Gemme noch ein halbes Jahrhundert früher als Faustpfand für 37000 Franken genügend erachtet worden war¹⁵. So ist es keine Phrase, wenn Furtwängler sich rühmt, er habe bei der Neuordnung der Berliner Sammlung alles von Grund auf selbst und selbständig neu aufbauen müssen; denn wenn auch natürlich Vorarbeiten da waren, so mußte doch eine alles umspannende in allen Teilen durchdachte Ordnung erst geschaffen werden. Hier bewährte sich wieder sein Talent ohne Nebenrücksichten nur die Monumente zu befragen, ihnen die charakteristischen Kennzeichen zu entnehmen und nach diesen dann selbst unübersehbar scheinende Massen zu gliedern, so daß sich als Endresultat der geordnete Stoff und die aus ihm geradezu abzulesende Geschichte der Entwicklung ergibt. Das große Gemmenwerk, welches als Ergänzung der ausgewählte Proben bietenden Tafeln und der zugehörigen Erläuterungen im Einzelnen einen dritten Band mit der Geschichte der Steinschneidekunst im Ganzen gibt, ist eine kunstgeschichtliche Arbeit größten Stiles. Furtwängler beschränkt sich nicht auf diese eine Denkmälergattung, namentlich da wo in der Beurteilung einer kunstgeschichtlich oder kulturell abgesonderten Gruppe noch keine Übereinstimmung erzielt, das Wesentliche noch nicht gesagt scheint, holt er weit aus und entrollt rasch aber bestimmt gezeichnete Bilder ganzer Entwicklungen, um hierin dann auch den geschnittenen Steinen ihren Platz anzuweisen. So hat er damals die Kunstgeschichte der ältesten, der sog. Mykenischen Zeit, im Ganzen neu dargestellt und obwohl die

überraschendsten und reichsten Funde damals noch in der kretischen Erde schlummerten ein Bild entworfen, das jetzt unvollständig, aber nicht in wichtigen Teilen verzeichnet ist. Ebenso legt er bei den folgenden Epochen je nach den Umständen sehr ausführliche und eingehende Darstellungen zu Grunde, er erweitert seine Forschungen zu den ältesten griechischen, vom Orient beeinflussten Bronzewerken (S. 68), er stellt das Wirken altionischer Kunst in Etrurien fest (S. 85) und versucht den Wechsel von ionischem zu attischem Import und Einfluß darzulegen und geschichtlich aus der Konkurrenz und Fehde der Karthager, Etrusker und Griechen zu begreifen, die Handelswege und die vermeintliche Vermittlerrolle Siziliens aufzuklären und vor allem die weltgeschichtliche Bedeutung dieses bei den Etruskern aufleuchtenden Widerscheines griechischer Kunst dem Verständnis zu erschließen (S. 184). Besonders wichtig ist die Behandlung der übrigen italischen Gemmen (S. 212); hier hat er geradezu ein verschollenes Kapitel der Kunstgeschichte hervorgezogen, die Stellung Roms zur etruskischen und zur griechischen Kultur und dann auch zur Kunst dargestellt und so für diese frühromische Zeit neue Anschauung vermittelt. Dabei wird die Rolle der orphisch-pythagoräischen Lehren in Rom erforscht und ihre Spuren im Gegensatz zu den mit Gewalt unterdrückten Bacchanalien auch in Gemmenbildern nachgewiesen;¹⁶ in einem kunstgeschichtlichen Werke wird mancher so weitgreifende Forschung zunächst nicht suchen. Das aber ist ja gerade Furtwängler's Art, keiner Schwierigkeit auszuweichen und jeder, auch scheinbar abseits liegenden Frage unerschrocken zu Leibe zu gehen. Es ist nicht die Freude an Digressionen die ihn dazu treibt. In den Kapiteln über die griechischen Gemmen, die hellenistische Zeit mit ihren prunkvollen Kameen, auch dem über die römische Kunst hält er sich eng an den Stoff. Hier schildert er lebhaft sowohl die höfische den Diadochen nacheifernde Kunst der frühen Kaiserzeit als auch die spätere Entwicklung, die uns ein langsames Niedersinken von der Freude an feiner Form zu rein gedankenhaftem Interesse zeigt, ja sogar eine ganz äußerliche abergläubische Wertung des Steines als

zauberkräftigen Stoffes, dem dann nur noch ein kunstloses Bild zur Erhöhung dieser Wirkung zugefügt wird (S. 303. 362). Immer ist Furtwängler's Blick auf die große Entwicklung gerichtet und selbst in dem unübersehbaren Wirrsal der einzelnen Beobachtungen über Technik, Stil und Material oder die Darstellungen der Gemmen und ihren Wandel schreitet die Untersuchung immer sicher und selbstbewußt dahin dem Ziele zu.

Dies Werk hat nicht nur im Einzelnen gefördert, es wird auch im Ganzen auf lange hinaus die maßgebende Darstellung bleiben, an der man lieber lernen als mäkeln, und nicht leicht bessern wird ohne vorher eben aus ihr gelernt zu haben.

Ungefähr gleichzeitig mit diesem monumentalen Werk ist ein kleines Büchlein erschienen, aus Furtwängler's amtlicher Stellung zur Glyptothek erwachsen, die Beschreibung dieser berühmten Sammlung. Seit 1830 haben die Leiter der Glyptothek solche Beschreibungen herausgegeben, zuerst Ludwig Schorn, dann Heinrich Brunn, 1900 Furtwängler. »Wer einmal die Geschichte unserer Wissenschaft schreibt, wird die Folge dieser drei denselben Gegenständen gewidmeten Arbeiten wohl benutzen können, um den jeweiligen Stand der Forschung über die alte Kunst an ihnen darzulegen« (S. III). Er hat die schwierige Aufgabe zu lösen gesucht, für den gebildeten Laien lesbar und genießbar zu bleiben, obwohl er in den Erörterungen und namentlich in den tatsächlichen Angaben vor allem an den archäologischen Fachmann zu denken scheint. Der erstere wird vielleicht manche Teile überschlagen, aber die reiche, bewegliche, die verschiedensten Seiten beleuchtende Darstellung wird ihm immer vielfache Anregung gewähren und namentlich ist das Ziel, durch eindringende Behandlung der kunstgeschichtlich wichtigen Stücke ein Hilfsmittel zur Einführung in die griechische Kunstgeschichte überhaupt zu bieten, völlig erreicht. Der größte Schatz der Glyptothek, die Ägineten, sind entsprechend ihrer Wichtigkeit sehr eingehend behandelt; sowohl ihr Zustand im Einzelnen als auch ihre kunstgeschichtliche Stellung, ihre Bedeutung als auch die Frage ihrer ehemaligen Aufstellung und Anordnung. Nun glaubte

man ja diese letztere allerdings zu kennen: so wie Thorvaldsen den Westgiebel hergestellt hatte, so dachte man sich lange auch den Ostgiebel und wagte, von einzelnen kühnen Versuchen abgesehen, nur kleine Besserungen vorzuschlagen. Furtwängler kam zu dem Ergebnis: »Es war eine Illusion, wenn man gemeint hat, die Komposition der äginetischen Giebel sei uns bekannt. Sie ist es leider nicht und wird es nicht sein so lange wir über die Zahl der einst vorhandenen Figuren keine Sicherheit haben . . . Sicher ist nur, daß die bisherige Aufstellungsart der Figuren und damit die bisherige Vorstellung von der Komposition falsch ist . . . Als sicher ist also zu betrachten, daß diese dürre, mageré, ärmliche, auseinandergezerzte und dadurch langweilig wirkende Komposition, welche die jetzige Aufstellung des Westgiebels zeigt, den Intentionen der äginetischen Künstler direkt widerspricht.« Damit war ein ungelöstes Problem in voller Schärfe hingestellt, und verlangte gebieterisch nach einer Lösung. Mit dem bekannten Material schien sie unmöglich. Daß die Ausgrabung der glücklichen Entdecker im Jahre 1811 unvollkommen gewesen, war entschuldbar aber sicher. Hier war ein Versäumnis gut zu machen, hier mußte mit Aufwendung aller nur möglichen Mittel nachgeholt werden, was einst unterlassen, gerettet was noch zu retten war, um so mehr als damit eine Absicht ausgeführt wurde, mit der sich schon der Gründer der Glyptothek, König Ludwig selbst getragen hatte. Aber erst durch seinen Sohn, S. K. H. den Prinzregenten Luitpold ist der alte Wunsch nun erfüllt worden. Mit den Mitteln, die er zur Verfügung stellte, hat Furtwängler mit seinen Genossen nicht nur den Tempel in Ägina genau erforscht, sondern auch die in seiner Umgebung gelegenen Bauten und anschließend eine noch nicht vollendete, auf die ganze Insel Ägina erstreckte archäologische Untersuchung begonnen. Das Hauptergebnis, die Behandlung des Aphaiaheiligtums, hat unsere Akademie 1906 als Festgabe S. K. H. dem Prinzregenten dankbar überreichen dürfen, ein Werk, das in seinen beiden stattlichen Bänden eine ungewöhnliche Fülle sicherer und förderlicher Resultate enthält. Es verstand sich ja von selbst, daß diese Ausgrabung

aufs Ganze gehe und nach einer jetzt, man darf wohl sagen seit Olympia, selbstverständlichen wissenschaftlichen Forderung nicht nur Einzelfunde ans Licht bringe, sondern auch die Fundtatsachen, die ihre Beurteilung ermöglichen, und nicht nur Gebäudereste frei lege, sondern auch die geschichtlichen und künstlerischen Grundlagen zu ihrer Herstellung, damit sich die neue Bereicherung nicht in so und so vielen Inventarnummern, sondern in einem zurückgewonnenen Stück Geschichte sichtbarlich verkörpere. In der Veröffentlichung ist die Arbeit geteilt, die kleineren Funde im Wesentlichen von Thiersch, die Architektur von Fiechter dargestellt, während Furtwängler sich die schwierige Aufgabe vorbehielt um derentwillen in erster Linie die Ausgrabung begonnen war, die Verwertung neuer Reste der Giebelgruppen. Er hat die Aufgabe meisterhaft gelöst. Das Resultat hat bei manchen Fachgenossen zuerst ungläubiges Staunen hervorgerufen. Ich kann nur sagen, daß ich bei mehrfacher Nachprüfung keinen Punkt gefunden habe, an dem die Kritik mit der Aussicht einsetzen könnte, etwa die festgefügte Kette der Schlußfolgerungen zu zerreißen, und daß meine Zuversicht zu der Richtigkeit der neuen Herstellungen nur gewachsen ist. Das soll die Kritik wahrlich nicht abschrecken noch auch unser eigenes wissenschaftliches Gewissen einschläfern. Bei solchem auf Kombination und Schlüssen beruhendem Besitz unserer Wissenschaft gilt wie von allem Kulturerbe, daß wir ihn nicht träge hinnehmen sondern immer wieder prüfen und von jedem im Fortschritt erreichten höheren Punkte aus wieder kritisch anschauen sollen, damit er ein lebendiges, stets von persönlich erworbener Überzeugung getragenes Stück Wissen sei und bleibe. Furtwängler hat das Seine dazu getan und in der schwierigen Untersuchung nach Kräften alles Material, jede Schlußfolgerung offen ausbreitet.¹⁷ Außer den neu gewonnenen Fundtatsachen wußte er namentlich durch ausgiebige Benutzung des handschriftlichen Nachlasses der beiden Männer, denen vor allem der Ruhm der ersten Entdeckung gebührt, Cockerell's und Haller's von Hallerstein, noch viele Beobachtungen zu verwerten, die damals gemacht aber in ihrer

Tragweite nicht ganz erkannt, ja schließlich vergessen worden waren. Indem er nun durch eindringende Untersuchung der in Folge jener oft beklagten Ergänzungen zuweilen schwer zu beurteilenden Originale auch hier zu dem ursprünglichen Zustande vordringt, vermag er in völliger Klarheit den Tatbestand wieder herzustellen, der als Grundlage aller Beurteilung zu gelten hat. Und dieser Tatbestand erlaubt in verblüffender Einfachheit eine Anzahl von Schlüssen, die unserer bisherigen Ansicht vom Aussehen der Giebel völlig entgegen stehen. Auch unter sich sind die Giebel nicht so ähnlich gewesen, wie wir glaubten. Der östliche in allen Einzelformen weiter entwickelte Giebel übertraf den Westgiebel auch an Originalität der Komposition. Dieser, hervorgegangen noch aus der altertümlichen, man könnte sagen epischen Gewohnheit, das Schlachtgewühl künstlerisch in Einzelkämpfe aufzulösen, die aus je zwei Kämpfern und einem am Boden liegenden Gefallenen bestehen, hat neben der schlachtenfrohen Athena in der Mitte zunächst zwei solcher typischer Gruppen angeordnet. Dann erst folgt in der Ecke, wo der Raum eine andere Komposition gebieterisch forderte, eine Umgestaltung dieser Gruppe, beiderseits ein Niedergestürzter, der von zwei Feinden überwältigt wird. In größerem Sinne hat der Künstler des Ostgiebels seine Aufgabe erfaßt. Er weiß den ganzen Giebel, dessen Mitte wieder Athena einnimmt, mit nur zwei Gruppen zu füllen, die er zugleich dadurch formal und inhaltlich reicher und fesselnder gestaltet, daß er je einen Knappen einführt, der seinem schwer bedrängten, unter den Streichen des Gegners zurücktaumelnden Herrn hilffreich beispringt. Die äußersten Ecken aber trennt er von der lebhaften Handlung der Mitte ab, läßt die Bewegung nicht mehr nach altertümlicher Weise bis an den äußersten Rahmen des Bildfeldes branden, sondern mäßigt in feiner Berechnung das mythische, steigert zugleich das seelische Interesse und läßt in den beiden stolz und gefaßt sterbenden Kriegern der Ecken hier den Inhalt der Mitte leise ausklingen. Es ist dies ein durchgehender Zug der großen Kunst des 5. Jahrhunderts, den wir hier wohl zum ersten Mal beobachten können, uns am besten bekannt aus den großen Wandgemälden des Polygnot.

Nicht nur für unsere geschichtliche Erkenntnis, auch für die künstlerische Würdigung und den Genuß der äginetischen Giebelgruppen ist so eine ganz neue Grundlage, eine wesentliche Bereicherung gewonnen, und unsere neue Anschauung wird dadurch noch um so wirksamer, daß gleichzeitig auch die ganze architektonische Erscheinung des Tempels mit seinen wunderbar reichen Giebelbekrönungen zum ersten Mal richtig hergestellt ist.

Bei diesen Ergebnissen ist die Untersuchung aber nicht stehen geblieben. Die ganze Architektur des Heiligtums, auch früherer Epochen, sein Besitz an Weihgeschenken stattlicher und bescheidener Art, alles ist aufgedeckt, untersucht, dargestellt worden. Den ganzen Ertrag hat Furtwängler selbst noch in einer Geschichte des Heiligtums zusammengefaßt, wie sie erst jetzt zu schreiben möglich war, wie ja auch jetzt erst an den Tag kam, welcher Gottheit eigentlich der Tempel gehörte. Nicht Zeus Panhellenios, wie man lange durch eine übermütige Fälschung verführt glaubte, auch nicht Athena, wie danach die allgemeine Annahme war, sondern Aphaia hieß die Göttin, die hier verehrt wurde. Eine in unserer Überlieferung fast verschollene Gottheit und doch in Ägina so hoch angesehen und von Pindar in einem Hymnos gefeiert, der Artemis wesensgleich. Ihr ward schon in der Zeit, als man noch mykenische Vasen verwendete, also in den letzten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends v. Chr., vielleicht von kretischen Einwanderern hier ein Heiligtum angelegt. Die erhaltenen Votive zeigen, daß die Gottheit besonders Frauen und Kinder unter ihrem Schutz hatte. Der Umstand, daß keine Spur eines Baues nachweisbar ist, bestätigt die auch sonst wahrscheinliche Vermutung, daß der Kult sich nur in einem Hain vollzog. Hier brachte man der Göttin die Speiseopfer dar, die als sichere Spur massenhaft erhaltene grobe Kochtöpfe und verschiedenartige steinerne Becken hinterlassen haben. In gleicher Weise hat sich der Kult auch in der jüngeren, durch die geometrischen Funde charakterisierten Epoche vollzogen; der Bevölkerungswechsel, den die dorische Wanderung zur Folge hatte, konnte hieran nichts ändern: der einfache Kult im offenen Hain mit

den bescheidenen Opfergaben der geringen Leute blieb. Erst Äginas Aufschwung zu einer Handelsmacht zeigte auch hier seine Wirkung. Wir sehen sie zuerst in den Votiven, unter denen auch fremder Import eine größere Rolle spielt, nicht nur korinthische und ähnliche Vasen aus der Nachbarschaft, auch weither gebrachte Stücke wie die aus Kypros oder ägyptischem und ionischem Gebiet. Damals ungefähr ist auch der erste Tempel erbaut worden, das Haus mit Altar und Peribolos, von dem eine erhaltene Inschrift meldet; auch eine Priesterwohnung ward damals errichtet. Im Anfang des sechsten Jahrhunderts ist alles dies schon erweitert, ein ansehnlicherer dorischer Tempel erbaut worden, dessen Spuren gefunden sind und eine Herstellung erlauben. Reste von Weihgeschenken zeugen von dem damaligen Glanze des Heiligtums, die Überbleibsel des Tempelbaues künden aber auch von seinem Untergang: er ist durch Feuer vernichtet und dann durch den stattlichen Bau ersetzt worden, dessen Giebelschmuck wir in den Ägineten bewundern. Mannigfache Beobachtungen, auch über unscheinbare keramische Reste in den Anschüttungen, führen für diesen Bau auf die Zeit von 490—480; so drängt sich geradezu die Vermutung auf, daß es die Perser gewesen seien, die in der Zeit von Marathon hier nebenbei auch das Heiligtum zerstört hätten. Der prunkvolle Neubau, in den Giebeln die mythischen Taten der Aiakiden und somit wie im Spiegelbilde zugleich auch die jüngsten Erfolge gegen die Perser preisend, ist dem raschen Niedergang nur kurz vorhergegangen. Der Verlust der Selbständigkeit (456), die attische Kleruchie (429) vernichteten den Wohlstand der Insel und das Heiligtum verödete rasch, so rasch, daß auf dem Opfertische noch an ihrer Stelle stehend die schöne Opferschale aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts mit dem Bilde der Europa gefunden wurde, die also trotz ihrer Zerbrechlichkeit den Glanz des Heiligtums überdauert und keinen späteren Ersatz gefunden hatte.

Dies Werk über das Heiligtum der Aphaia bedeutet in bestimmter Beziehung den Höhepunkt in Furtwängler's gelehrter Tätigkeit. Es beruht auf der souveränen Beherrschung der verschiedensten

Zweige archäologischer Forschung, zeigt die praktische Beobachtung des Ausgräbers, die sichtende Arbeit an dem reichen Material der Kleinfunde, die Zusammenfügung der Marmortrümmer und die Rekonstruktion der Gruppen, ihre stilistische Würdigung und zeitliche Einordnung in den Gang der Entwicklung, verwertet Architektur und Vasen, Inschriften und Bronzen und sonstige Kleinkunst. Alles dies konnte ein Einziger in beschränkter Zeit nicht bewältigen. So sehen wir denn hier wie bei den ebenfalls in dieser Zeit durchgeführten Ausgrabungen in Orchomenos als neue Erscheinung in Furtwängler's Tätigkeit die Mitarbeiter stärker beteiligt. Sie haben ihm gerne ihre Hilfe geliehen und er sie mit voller Würdigung ihrer Selbständigkeit gerne angenommen, doch blieb er der einheitliche Wille der alles lenkte und in dem sich am klarsten und raschesten die Grundzüge der Untersuchung zu einem bestimmten Bilde vereinigten. So ist es als ob alle in langer und angestrengter Lebensarbeit errungenen Fähigkeiten hier wie in einem Brennpunkt gesammelt worden wären.

Die weitere Erstreckung der Ausgrabungen auf andere Fundstellen in Ägina, auf das Heiligtum des Panhellenischen Zeus und die uralte Ansiedelung am Oros, auf den sog. Aphroditetempel bei der Stadt und die Grabanlagen ist von Furtwängler selbst eingeleitet und geleitet worden. Auch seine letzte Reise nach Griechenland galt dem erstrebten Abschluß dieser und der gleichzeitig im Amyklaion begonnenen Ausgrabungen. Die Lösung dieser Aufgaben liegt jetzt in den Händen seiner Schüler und Genossen.

Anderes aber, das er unfertig hinterließ, kann keiner zu vollenden hoffen. In der letzten Zeit seines Lebens hat er begonnen, eine zusammenfassende Kunstgeschichte zu schreiben. Das wenige, was vollendet vorlag ist treu bewahrt und veröffentlicht worden¹⁸; es erweckt die größten Erwartungen für das, was er nicht mehr vollenden konnte. Verfaßt in der Stille seines Landsitzes am Tegernsee ist es ohne allen gelehrten Apparat, nur aus der Fülle des im sicheren Gedächtnis festgehaltenen Wissens niedergeschrieben, ohne alles Eingehen auf Einzelheiten, hingestellt nur in den großen Richtlinien der Entwicklung. Diese

Art der Entstehung merzte von vornherein alle Kleinigkeiten aus, nur das wirklich Bedeutsame konnte größeren Raum einnehmen. Wenige Zeilen genügen der Steinzeit und der älteren Bronzezeit, aber auch die glanzvolle Entwicklung der kretisch-mykenischen Kunst umfaßt noch nicht sieben Seiten. Und doch ist nichts Verschwommenes, Allgemeines in dem Bilde; mit markigen Strichen ist es umrissen, man empfindet, wie jedesmal ein bestimmtes Kunstwerk vor dem geistigen Auge des Verfassers steht, auch wenn er es nicht nennt, und an das gleiche muß sich der Leser erinnern, der in den Gehalt dieses Abrisses eindringen will. Nur wer das Material schon kennt und beherrscht, kann daraus lernen; er wird sich gerne dieser Führung anvertrauen und sich in raschem Gange durch die ältesten Zeiten, durch die Epoche der dorischen Wanderung und ihrer Nachwirkung im geometrischen Stile geleiten, sich das Eindringen orientalischen Einflusses und die Gestaltung der bildlichen Typen weisen, die Ursprünge des Tempelbaues und der Rundplastik darlegen lassen. An dieser Stelle hat Furtwängler die Feder niedergelegt, um sie nicht wieder aufzunehmen. Man spürt dem Werke an, wie es rasch niedergeschrieben ist, wie es rasch hätte gefördert werden können; selbst der Stil, der sonst bei ihm mitunter hart ist, fließt belebter, glatter dahin. Eine Leistung von monumentaler Einfachheit und Wirksamkeit ist ein Torso geblieben.

In der gleichen Zeitschrift, die diese letzten Seiten des Forschers mitteilte, hatte er vor einigen Jahren schon einmal zum weiteren Publikum von der griechischen Kunst geredet und ihre siegende Kraft gepriesen, ihren Eroberungszug geschildert.¹⁹ Er wußte sehr wohl, worin diese Kraft lag und daß sie nicht zu allen Zeiten des Altertums in gleicher Stärke lebte. Er erforschte die Kunst des Altertums in allen Höhen und Tiefen, aber sein Herz war nicht überall in gleicher Weise dabei. Es ist bezeichnend, wie er seinen Eindruck aus dem Camposanto in Pisa schildert, wie dort ein bescheidenes attisches Grabrelief des vierten Jahrhunderts für sein empfindendes Auge alle umgebenden Denkmäler in den Schatten

stellt. »Gewiß soll die Wissenschaft alles Gewesene gleichmäßig erforschen, aber sie darf sich des Urteils nicht enthalten, und sie muß zu unterscheiden wissen, was wirklich groß und was klein und unbedeutend ist.« (S. 58.) Noch bestimmter aber lautet sein Bekenntnis in jenen hinterlassenen Blättern: »Es gibt in Natur und Geschichte Erscheinungen, die sich mehr oder weniger gleich immer wiederholen: in der Kunst sind es die primitiven Stufen. Diesen gegenüber stehen die Erscheinungen, die nur einmal auftreten und nicht wieder; das sind die unter ganz besonderen Bedingungen entstandenen Erscheinungen einziger Art. Unter diese gehört die griechische Kunst. Eine solche Kunst kehrt niemals wieder, weil sich ihre Bedingungen niemals alle wieder zusammenfinden werden.« »Ist die griechische Kunst so etwas Einziges, das nie wiederkehren kann, so lohnt auch die Beschäftigung mit ihr in einziger Weise. Die Kürze unsres Lebens gibt uns den Rat, die wenige Zeit, die uns neben den unmittelbaren Aufgaben des Tages bleibt, nur dem Besten in der Fülle der Erscheinungen, nur dem wirklich Großen und Einzigem zu widmen. Die griechische Kunst wird immer den Anspruch erheben dürfen, in diese kleine Reihe des Besten und Größten, was der menschliche Geist geschaffen hat, in die Reihe dessen zu gehören, das vollkommen zu lernen und ganz zu verstehen eine Lust ist, und dessen Umgang erfrischend zugleich und erhebend auf uns wirkt.« (S. 236.) Aber nicht auf die griechische Kunst ganz im allgemeinen soll diese besondere Wertschätzung ausgedehnt werden. Die Geschichte hat die Aufgabe, »in der großen Fülle des Erhaltenen die wahrhaft schöpferischen Elemente aufzusuchen, die schöpferischen Leistungen zu erkennen und zu scheiden von der großen Masse des abhängigen Gefolges; auch hier zeigt sich, wie viele, viele Jahrhunderte von dem Erbe kurzer glücklicher Zeiten zehren«. (S. 237.) Es braucht nicht lange erörtert zu werden, welche Epoche Furtwängler unter diesen kurzen glücklichen Zeiten verstand, für welche Kunst, für welche Künstler sein Herz schlug.

Dieses Bekenntnis aus der letzten Zeit seines Lebens, das doch

für sein ganzes Leben gilt, und die darin mehr unterdrückte als aufflammende Begeisterung muß sich gegenwärtig halten, wer nicht nur über den wissenschaftlichen Gehalt seiner Arbeiten, sondern auch über manche Eigenart seines Wesens und seines Wirkens richtig urteilen will. Die Leidenschaft, die sein Lehrer Brunn einst als charakteristischen Grundzug im Wesen des Jünglings hervorgehoben hatte, sie war und blieb ihm treu, aber sie herrschte auch über ihn und riß ihn fort, und nicht nur die Gabe des erstaunlich festen Formengedächtnisses und des scharfblickenden Auges und des klar sondernden und ordnenden Verstandes, vielmehr diese Leidenschaft und die von ihr genährte jugendliche Begeisterungsfähigkeit ist es, die seine Arbeit bis zuletzt durchwaltet und getragen hat, und ihr jenen Stempel rastlosen Suchens nach Wissen und nach Anschauung aufprägt, und die sie für uns anregend und fördernd macht, selbst da wo sie das Wahre nur gesucht, nicht gefunden hat.

Anmerkungen.

1. (S. 3). Ich verweise vor allem auf H. Bulle's schönen Nachruf in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1907 Nr. 188, 189, dann auch auf S. Reinach's Nekrolog (Chronique des arts 1907 S. 309).
2. (S. 4). Kleine Schriften II S. 99, vgl. S. 104, *.
3. (S. 4). Eros in der Vasenmalerei S. 13. Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans S. 30.
4. (S. 5). Annali 1831 S. 111; vgl. Gerhard's Akademische Abhandlungen II. S. LXIX. XCIV.
5. (S. 6). Vgl. Bullettino dell' Instituto 1877 S. 151. Roscher's Lexikon I, 1 S. 1361; dagegen Meisterwerke S. 543. Aber schon Dornauszieher S. 40 hatte er sich einmal der allgemeinen Ansicht vom praxitelischen Ursprung des Torso von Contocelle angeschlossen. Es fehlt aber immer noch der Beweis dafür, daß diese so einheitlich komponierte und aus einem einheitlichen, in späthellenistischer Zeit populären Gedanken (Annali 1869 S. 23, Diltthey) völlig verständliche Statue des sepulkralen Hymenaios als Umgestaltung eines älteren Erostypus aufgefaßt werden muß. An der hadrianischen Entstehungszeit wird man allerdings kaum festhalten dürfen.
6. (S. 10). Vgl. dazu jetzt Fimmen, Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur S. 65.
7. (S. 11). Einleitung zur griechischen Keramik von A. Genick, Berlin 1883, S. 12. Auch Bronzefunde von Olympia S. 29 erklärte er alle Vasen in Mykene für Import. Der Erkenntnis des kretischen Ursprunges der ganzen Kunst hat sich dann nach den neuesten Funden Furtwängler natürlich nicht lange verschlossen: Deutsche Rundschau 1908 S. 239.
8. (S. 12). Diese Feststellung mußte Furtwängler allerdings in den Sitzungsberichten unserer Akademie 1906 S. 467 noch einmal gegen Dörpfeld verteidigen. Daß die Aufdeckung eines steinzeitlichen Dorfes unter dem geschichtlichen Heiligtum eine frühere Entstehung des letzteren nicht erweisen kann, haben die Ausgrabungen immer deutlicher gezeigt; vgl. Arch. Anzeiger 1909 S. 121.
9. (S. 14). Vgl. dazu auch Sitzungsberichte der K. Bayerischen Akademie 1906 S. 473, wo auf Sinope als Ursprungsort hingewiesen ist, wie schon früher Gemmen III S. 68, 1.
10. (S. 21). Amelung in den Österreichischen Jahresheften 1908 S. 169. Noack, Berliner phil. Wochenschrift 1909 S. 632. Köpp, Neue Jahrbücher für das

klassische Altertum 1909 S. 467. — Es mag nebenbei bemerkt werden, daß Furtwängler selbst den Zusammenhang der Tonplatte von Porcigliano (Glyptothek Nr. 66) mit der Lemnia als unmöglich erkannt hat. Das Nähere in der demnächst erscheinenden neuen Auflage seiner Beschreibung der Glyptothek.

11. (S. 22). Vgl. Brunn-Bruckmann, Text zu Taf. 601 S. 25. (L. Curtius).

12. (S. 23). Die Geschichte ist erzählt in dem sonst für die Antike sehr ungenügenden Buch: P. Eudel, Fälscherkünste, nach der Bearbeitung von B. Bucher neu herausgegeben von A. Rößler (1909) S. 52.

13. (S. 24). Vorsichtige Abwägung und Darstellung der Frage: Dragendorff, Bericht über die Fortschritte der römisch-germanischen Forschung 1904 S. 67. Furtwängler's letzte Äußerung dazu: Sitzungsberichte der K. Bayerischen Akademie 1904 S. 383; die dort verheißene ausführliche Behandlung ist nicht erschienen.

14. (S. 25). Daß er die von Feinschmeckern mißachteten Glaspasten, das antike Surrogat für echte Steine, mit aufnahm ist ihm mitunter verdacht worden (vgl. Antike Gemmen III S. 219. 312). Aber seiner Art, stets rücksichtslos aufs Ganze zu gehen, mußte es widerstreben, eine nicht nur in einzelnen Exemplaren interessante, sondern eben in ihrer Gesamtheit und gerade durch ihre Massenhaftigkeit für eine bestimmte Epoche so überaus charakteristische Klasse von Denkmälern unbearbeitet zu lassen.

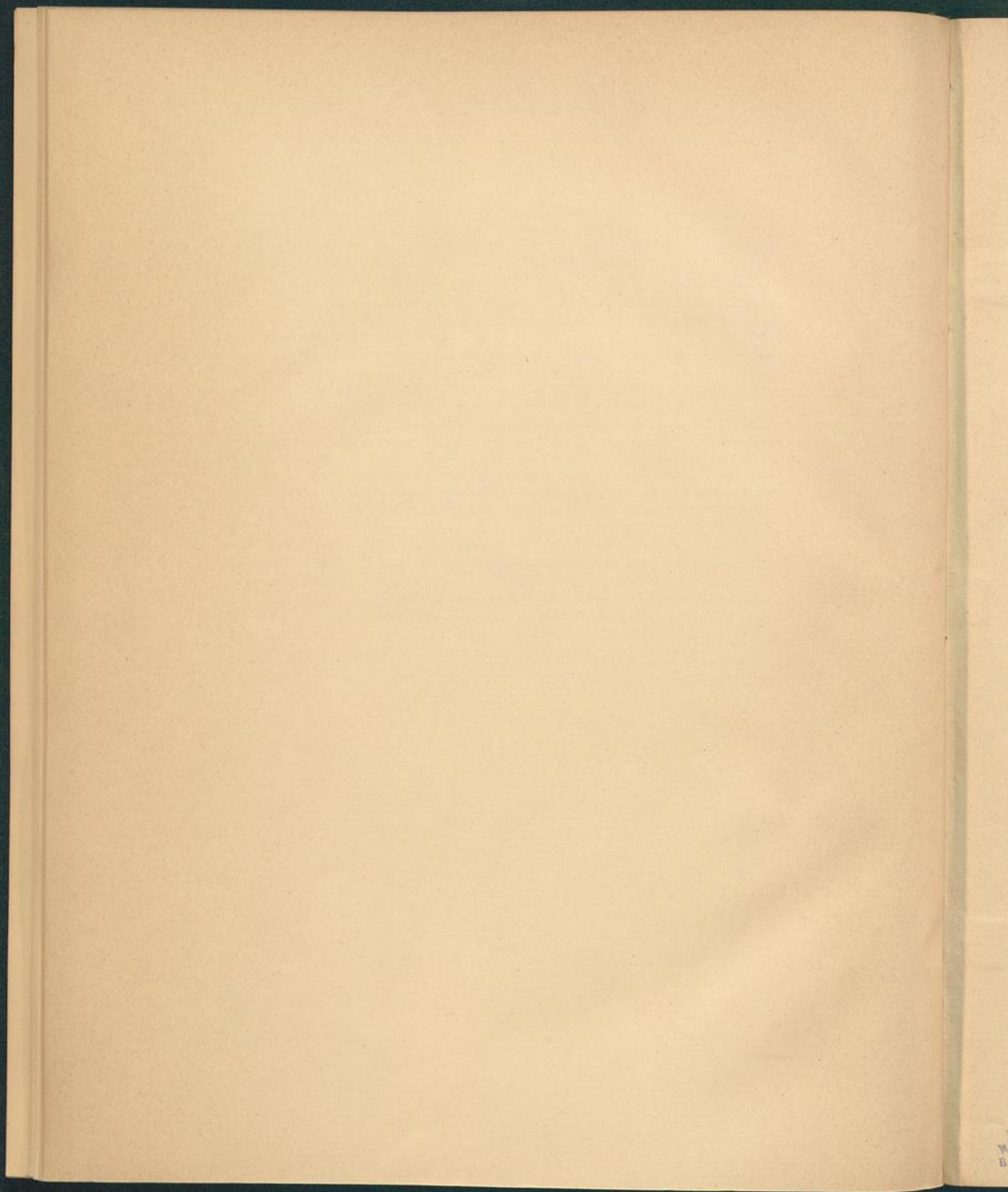
15. (S. 27). Neuere Fälschungen S. 37.

16. (S. 28). Vgl. zu den merkwürdigen Denkmälern mit dem wahrsagenden Kopf: A. Dieterich, Mithrasliturgie, zweite Auflage (1910), Nachtrag zu S. 163.

17. (S. 31). Eine ganz ausgezeichnete kurze Zusammenfassung alles Wesentlichen ist die kleine Schrift: Die Ägineten der Glyptothek König Ludwigs I (München 1906).

18. (S. 35). Deutsche Rundschau XXXIV, 1908, S. 235. 357.

19. (S. 36). Deutsche Rundschau XXXI, 1905, S. 45.



Buchbinderei
WILLI KESSEL
Bonn, Paulstr. 8



Akademische Buchdruckerei von F. Straub in München.

L
F