Die
Vorstellungen von griechischer Kunst
und ihre Wandlung im neunzehnten
Jahrhundert.

Rede bei Antritt des Rectorats, gehalten in der
Aula der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität
am 15. Oktober 1901
von
Reinhard Kekule von Stradonitz.

1909. 2043
Berlin
Druck und Verlag von Georg Reimer.
1908.
Hochgeehrte Versammlung! Werte Kollegen!
Liebe Kommilitonen!

Ihnen in den entscheidenden Hauptzügen vorzuführen, darf ich vielleicht Ihre wohlwollende Teilnahme auch insofern erhoffen, als das Thema unwillkürlich Gedanken über das Verhältnis der modernen zur antiken Kunst wachruft mag und damit zugleich auf unser Verhältnis zu dem überkommener Erbe des Altertums überhaupt, also auf ein Problem hindeutet, das, wie jene anderen großen Fragen, im Mittelpunkt eines leidenschaftlich geführten geistigen Kampfes steht.

sich jedesmal die Ursachen angeben lassen. Am wenigsten faßbar endlich, wie es bei den feinsten Problemen zu geschehen pflegt, indes vielleicht weit mächtiger, als wir ahnen, ist die Gewalt, die den schaffenden Künstlern selbst verborgen, von den höchsten Leistungen der lebenden Kunst ausgeht und unmittelbar eine bestimmte Vorstellung von dem aufzwingt, was in jeder Kunstschöpfung das Wertvollste, Wesentlichste und Erstrebenswerte sei. Man wird hier selten Beweise, mitunter Beobachtungen, zumeist vielleicht nur Überzeugungen aussprechen können.

I.


Wenn wir heute auf Winckelmanns geistige Taten zurückschauen, erscheint uns das größte und folgenreichste seine historische Auffassung, aus der sich das Prinzip, daß die griechischen Kunstwerke aus der griechischen Mythologie und Literatur zu deuten seien, von selbst ergab — die in kühnem Wurf gegebene Darstellung des Verlaufs der antiken Kunst. Wir verehren in ihm den Stifter und Begründer der antiken und mittelbar zugleich aller wirklichen Kunstgeschichte. Dieser Teil seiner Leistung hat spät und langsam fortgewirkt und

beschäftigte besonders die Betrachtung, daß sie sich nur kurze Zeit auf dem höchsten Punkte, den sie erreichen können, zu erhalten wissen. Auf seinem Standorte war es ihm nicht gegeben, die ganze Kunst als ein Lebendiges (ζωον) anzusehen, das einen unmerklichen Ursprung, einen langsamen Wachstum, einen glänzenden Augenblick seiner Vollendung, eine stufenförmige Abnahme, wie jedes andere organische Wesen, nur in mehreren Individuen, notwendig darstellen muß. Er gibt daher nur sittliche Ursachen an, die freilich als mitwirkend nicht ausgeschlossen werden können, seinem großen Scharfsinn aber nicht genug tun, weil er wohl fühlt, daß eine Notwendigkeit hier im Spiel ist, die sich aus freien Elementen nicht zusammensetzen läßt.


Rom übte die Bezauberung aus, die niemand so stark und tief empfunden und so enthusiastisch ausgesprochen hat als Goethe und Humboldt. In Rom mit seinen Denkmälern wurde die antike Welt lebendig und vertraut, in den Statuenwäldern der glänzenden römischen Museen schien die griechische Kunst in ihrem ganzen Reichtum offen vor Augen zu liegen.

Winckelmann war von diesem Zutrauen nicht in dem gleichen Maße erfüllt wie seine späteren Anhänger. Auch für ihn ist Rom die unvergleichlichste Stelle, Kern und Mittelpunkt des Studiums der antiken Kunst. So beseitigt er sich in der Fülle der römischen Anschauungen fühlt, so frei und selbstbewußt er mit dem Stoffe schaltet, den die


sind vollkommenes Fleisch und das schönste in seiner Art." Er preist sich glücklich, diese Werke mit eigenen Augen gesehen zu haben. Immer wieder hat Canova seiner Begeisterung Ausdruck gegeben und immer wiederholt, an diesen Skulpturen sei alles wahre Wahrheit.


Er gewahrt die gleiche Meisterschaft wie beim Laokoon, beim Torso, aber eine einfachere Natur, und es ist ihm eine Genugtuung, daß auch Canova weit weniger idealisierende Manier gefunden als er erwartet, sondern die wahre vollkommene Natur.

Wie Canova und Visconti, hat Goethe das neue und große, das für die Anschauung der antiken Kunst so plötzlich gewonnen war, tief und lebhaft empfunden und klar erkannt. Die entschiedene Bestimmtheit seines Urteils ist um so bemerkenswerter, als er zunächst nur kleine unzureichende Abbildungen, dann ein paar Zeichnungen in großem Maßstab kennen lernte. Schon am 17. Juli 1817 hat er von Jean aus die denkwürdige Aufforderung ausgehen lassen, die deutschen Bildhauer möchten zu einem Verein zusammentreten, um das Studium der Parthenon skulpturen einzuführen. „Weil ich die Plastik zu denken und zu reden ganz unzulässig und unnütz ist, der Künstler vielmehr würdige Gegenstände mit Augen sehen muß, so hat er nach den Resten der höchsten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und seiner Zeitgenossen zu finden sind. Hiervon darf man gegenwärtig entschieden sprechen, weil genugsame Reste dieser Art sich schon jetzt in London befinden, so daß man also jeden Plastiker
gleich an die rechte Quelle weisen kann. Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher, alles, was ihm von eignem Vermögen zu Gebot steht, oder was ihm durch Freunde, Gönner, sonstige Zufälligkeiten zuteil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reise nach England mache und daselbst so lang als möglich verweile, indem allhier zuvörderst die Elginischen Marmore, sodann aber auch die übrigen dort befindlichen, dem Museum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden ist."

Je mehr die Parthenonskulpturen durch den Anblick der Originale und durch Abgüsse wirklich bekannt wurden, umso unwiderstehlicher und stärker war die Wirkung bei allen, deren Sinn für solche Wirkungen überhaupt aufgeschlossen und des Enthusiasmus für große Kunstschöpfungen aus fremder Zeit fähig war. Aber es fiel schwer, die neue Anschauung mit der lebhaft und ehrlich empfundenen Bewunderung dessen, was man bisher als höchste Äußerungen der griechischen Kunst betrachtet hatte, in Einklang zu bringen. Auch die enthusiastischsten Bewunderer der neuen künstlerischen Offenbarung überkam es wie ein Gefühl der Untreue gegen die Werke, an denen man so lange als unerreichtbaren Mustern in die Höhe ge-
sehen, an denen man sich so oft begeistert, die man so innig geliebt hatte. In kindlich rührender Weise hat der Bildhauer Dannecker dieser Empfindung Ausdruck gegeben. Als Wecker ihn um Rat angerufen, welche Abgüsse er für das in Bonn neu zu begründende Kunstmuseum beschaffen solle, schrieb Dannecker zurück, das erste müßten Proben der Gießfiguren vom Parthenon sein. Diese Gestalten seien wie über der Natur geformt und doch habe er nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen, und er fährt fort: „Es tut mir weh, mich von dem Apollo di Belvedere zu trennen, ich war zu schüchtern, ich hielt mich für frech auszusprechen, was ich jetzt noch diesem Brief anvertrauen mag.“ Goethe hat an einer selten beachteten Stelle dem einen der von dem Ostgiebel herrührenden Pferdeköpfe vom Gespanne der Selene eine wundervolle Charakteristik gewidmet. In seinen einfachen, großen, lebensprühenden Formen stellt er sich ihm als die wahre, der organischen Natur des Tieres am wirklichsten entsprechende Bildung, als eine Urform dar, ob nun der Bildner diese Urform intuitiv erfaßt oder ein solches Pferd wirklich einmal gesehen haben möge. Goethe macht die Eignunglichkeit klar durch den Hinweis auf die in jenen Zeiten viel besprochenen Pferde auf S. Marco in
Venedig. Natürlich spricht er den Preis dem Kopfe aus dem Ostgiebel zu, aber er fühlt doch zugleich die Verpflichtung, die Pferde von S. Marco gegen eine, wie er glaubt, unbillige Kritik in Schutz zu nehmen.

Auch die Verwertung für die Kunstgeschichte gelang nicht ohne weiteres und nicht ohne merkwürdige Irrungen. So einfach erscheint es uns heute, daß verschiedene Zeiten verschiedene Früchte hervorbringen. Schon Winckelmann selbst hatte eine Formel für den Verlauf der griechischen Kunst aufgestellt und das langsamer Ansteigen, die erreichte Höhe mit ihren beiden Gipfeln und den allmählichen Verfall gelehrt, freilich dabei in seinen Lobeshymnen das, was ihm das Höchste und Liebste war, wie aus der geschichtlichen Entwicklung logisch, gefeiert und gepriesen.

Nicht nur bei den Künstlern blieb das Entscheidende die Vorstellung von der Vollkommenheit und Einheit der Antike als solcher.

Als Visconti überrascht und überwältigt vor den Parthenon-Skulpturen stand, geriet er auf die Folgerung, nur durch den beständigen Anblick und das beständige Studium dieser Werke sei es möglich gewesen, daß die griechische Kunst sich so lange Zeiten hindurch immerwährend auf ihrer straun-


Das Erstaunen war nicht geringer als bei den Parthenonskulpturen, aber es ging nach einer anderen Seite hin. Hier stellten sich keine überlieferten ästhetischen Urteile der unfassenden Würdigung entgegen. Man war erstaunt, daß es eine Zeit gegeben, in der griechische Bildhauer in solcher Weise gearbeitet hatten, offenkundig konventionell befangen und zugleich so naturwahr und meisterhaft. Man bemühte sich hin und her, das was so fremdartig und sonderbar schien, aus unerhört früher Entstehungszeit oder aus hieratischer Satzung zu erklären. Aber es lag auf der Hand, daß diese ägyptischen Figuren älter waren, als die Parthenonskulpturen, daß hier eine ältere, höchst merkwürdige Entwicklungsstufe vorliege, aus der man lernen, die man zu verstehen suchen müsse. Man stritt über Zeit und Deutung, man baute kunstgeschichtliche Hypothesen auf. Aber es war kein Streit um das höchste Ideal griechischer Schönheit oder was dafür zu gelten habe. Im Gegenteil, die ägyptischen Figuren schienen diesem Ideal zu widersprechen. Goethe hat ihnen keine wirkliche innerliche Teilnahme geschenkt. Welcker,
der sich doch mit der Deutung und Zeitbestimmung eingehend beschäftigt hatte, gestand, so oft er auch diese Statuen im Original und in Abgüssen betrachtet habe, sie kämen ihm vor, nicht wie Heroen, sondern wie gemeine Krieger.


Für jede Epoche fehlt uns dieser sichere Maßstab ganz und gar; wenn er auch für verschiedene Epochen in verschiedener Weise gewonnen und gehandhabt werden muß.

freilich nicht viel zutage gekommen — es ist ver-zeitlich, wenn ich die verstümmelte Frauenstatue
in unserem Museum nenne, die kein mißgünstig
abminderndes Urteil ihres einzigen Wertes ent-
kleiden wird. Aber wir spüren die ungeheure
Wirkung dieser Parthenonbildkunst in der unend-
llichen Masse der Grab- und Votivreliefs, auch dann
noch, wo sie tief ins Handwerkliche herabgesunken
sind.

Die Vorstellung von der großen monumental-
en Bildhauerei um die Mitte des vierten Jahrhunderts
eröffnet uns das Mausoleum von Halikarnass.
Am meisten dadurch haben wir Skopas und seine
Genossen kennen lernen, den Praxiteles in seiner
wirklichen Eigenart durch den in Olympia ge-
fundenen Hermes, Lysipp durch die, wie es scheint,
vorzügliche und treue Kopie seines Apoxyomenos.
Die Nike von Samothrake gibt ein Bild der helle-
nistischen Kunst um 300 vor Christo, die großen
Friese aus Pergamon zeigen, was dort in der
pergamenischen Königszeit noch im zweiten vor-
christlichen Jahrhundert geleistet worden ist.
So sind die leeren Blätter, die Winckelmann in
seiner Kunstgeschichte übrig lassen mußte, in
überraschender Weise ausgefüllt. In der Epoche,
in der er öde Erschöpfung und kleinliche Nach-

ahmung voraussetzte, ist, dem gewaltigen Charakter
der Epoche entsprechend, eine gewaltige, pathetische
und phantasievolle Kunst erstanden, und wir
cönnen die Übergänge zum besten, das die römische
Kunst geschaffen hat, mit Händen greifen.

Nachdem Welcker es ausgesprochen, daß durch
die Parthenonskulpturen die griechische Kunst-
geschichte ihren Mittelpunkt gefunden habe,
sind diese Skulpturen zum Maßstab genommen
worden, an dem alles Spätere zu messen sei. Die
Vortrefflichkeit auch der späteren griechischen
Werke ist wohl anerkannt, aber oft genug den
Künstlern gewissermaßen ein Vorwurf gemacht
worden, daß sie nicht in der Zeit des Phidias
glebt und in der Weise der Parthenonskulpturen
gearbeitet hätten. Aus der überwältigenden
Wirkung der Parthenonskulpturen heraus ist die
geschichtliche Theorie von der sich gegenseitig
an schließenden geistigen und sinnlichen Schönheit
entstanden, die das allgemeine Kennzeichen der
einzelnen Epochen sein sollten.

Wir sind gerechter und bescheidener geworden,
wie suchen in den großen Kunstschöpfungen das
Abbild des besten und größten, das die Zeit, in der
sie entstanden, in sich barg, wir stehen unter dem
Eindruck der geschichtlich notwendigen Ver-
scheidenheit der griechischen Kunstepochen, der grenzenlosen Mannigfaltigkeit auch innerhalb der einzelnen Zeitabschnitte nach Kunstart, Absicht und Leistung. Wir bemühen uns, diese einzelnen Leistungen in ihrem Werte zu beurteilen. Denn gute und schlechte Bildhauer hat es jederzeit gegeben, und vielleicht hat nichts dem wirklichen Verständnis des besten so geschadet als die traditionelle abergläubische Bewunderung eines jeden antiken Stückes, auch wo es nichts als äußerliche handwerkliche Überlieferung und nicht einmal diese aufweist. Auf das volle, reiche, vielseitige, lebendige, wechselnde Bild der griechischen Kunstgeschichte, wie es schon jetzt vor unsern Augen steht, ist die einfache Winckelmannsche Formel längst nicht mehr anwendbar, und wie die griechische Kunst selbst historisch sich in einen unverhältnismaßen Reichthum ausgewachsen und aufgelöst hat, so ist sie vor und zurückt mit der allgemeinen Kunstgeschichte verkettet. Verwandtschaft und Gegensatz drängen sich auf: für die Anfänge durch die Ausblicke auf Ägypten und Asien, auch auf die Vorzeit im griechischen Gebiet selbst, für das Ende durch den Übergang der römischen gewordenen Kunst in die christliche. Wie viel lehrt die Analogie der modernen kunstgeschichtlichen Entwicklungen, am auffälligsten die des Kunstbetriebes in den italienischen Städten im Quattrocento! Wenn schon hier das uns erschöpflich reiche und urkundlich bezeugte Material unsern Neid erregt, wie viel mehr, wo es sich um große Künstler und deren Werke handelt! Nach der Persönlichkeiten der größten modernen Künstler, die wir kennen, suchen wir eine Ahnung von jenen Großzügigen im Alterthum zu gewinnen, von denen wir so selten und so wenig erfahren, was wir wissen möchten.

In der Wissenschaft ist die schlichte und einfache historische Auffassung an Stelle der halb historischen, halb ästhetischen getreten, die seit Winckelmann die Kunstgeschichte so lange beherrscht hat. Dadurch ist zugleich das eine in sich abgeschlossene Ideal der Antike als einer einheitlichen Erscheinung, das noch immer Gläubige findet, hinweggeräumt. Denn ein elektrisches Ideal ist aus den starken und sich ausschließenden Gegensätzen innerhalb der Antike selbst nicht zu gewinnen, und eine ins einzelne und in die Tiefe der schöpferischen Tätigkeit eindringende ästhetische Betrachtung kann sich nur an bestimmte Werke der einzelnen in sich verschiedenen Kunstzeiten wenden. In welcher Epoche sollen wir das echte und wahre antike Ideal suchen? Die Wahl

Indem wir historisch verfahren und uns bemühren, jedes einzelne Kunstwerk ohne vorgefaßte ästhetische Theorie aus sich selbst und aus den Bedingungen, unter denen es entstanden ist, zu erklären und zu verstehen, verschließen wir uns von nichts seiner künstlerischen Wirkung. Sie zu empfinden, ist nicht jedem und nicht jedem in gleicher Weise gegeben. Mit der höchsten Genialität begabten Künstlern mag es möglich sein, die vergangene Sprache ihrer um Jahrhunderte älteren Genossen ohne weiteres unmittelbar zu verstehen, Wenn Goethe versucht hat, seinen Stand außerhalb der Geschichte zu nehmen und ihm die Zeit zum Raume ward, so mag das seiner Kunstanschauung gemäß und sein Recht sein. Nur gibt es nicht viele Kunstwerke, die von jeder Zutat der Zeit und der Bedingungen, unter denen sie entstanden sind, völlig frei zu sein auch nur scheinen, und Goethe hat sich getäuscht, als er dies von Laocoon voraussetzte. Sicherlich fällt in allen höchsten Leistungen Inhalt und Form zusammen. Aber sie bestehen nicht nur aus Formen,

III.


Nicht nur die Wahl der Periode und Kunstwerke, an die wir uns mit Vorliebe wenden, unterliegt dem historischen Gesetz des Wandels. Die Art selbst, wie ein und dieselben höchsten Kunstschöpfungen, in deren Bewunderung die Jahrhunderte einstimmig geblieben sind, betrachtet werden, bleibt nicht gleich. In beiden macht sich die kunstgeschichtliche Bedeutung der Epoche geltend, aus der heraus die Urteile gefällt werden. Wie Goethe die Bildhauer nach London, so wollte Olivier Rayet sie nach Athen und Griechenland schicken, wo sie neben den Resten aus dem fünften Jahrhundert auch die von ihm geliebte altertümliche Skulptur kennen lernen sollten. Wie sehr würde sich dieser hochstehende enthusiastische Künstlerforscher an dem delphischen Wagenlenker erfreut haben!

Weder der eine noch der andere Vorschlag hat ins weite gewirkt. An den Werken vergangener Zeiten können sich die Künstler freuen und stärken und, indem sie sehen, was früher geleistet worden ist, die Anforderungen an sich selbst und ihre eigene Flugkraft steigern. Je unmittelbarer sie nachzuahmen suchen, um so weniger erreichen sie eine ähnliche Wirkung. Nur in den freiesten Schöpfungen der selbständigen bahnbrechenden Künstler spüren wir denselben Hauch von Größe, der von den höchsten Werken der Vergangenheit ausgeht, und die antikisierenden Bildhauer und Maler haben das wirkliche Verständnis der antiken Kunst am wenigsten gefördert.

Goethe schreibt einmal, daß der Altvater Homer in Jahrzehnten und Jahrhunderten gar verschiedene Gesichter schneide. Bernini hat die ihm zugäng-
lichen antiken Skulpturen so eifrig studiert als der treffliche, redliche Johann Gottfried Schadow und der antikisierende Thorwaldsen. Kann man sich vorstellen, daß Rauch vor dem pergamenischen Gigantenfries in denselben Enthusiasmus ausgebrochen wäre, wie Meunier? In dem neunzehnten Jahrhundert haben die Maler eine weit größere und entscheidendere Herrschaft über die allgemeinen künstlerischen Vorstellungen ausgeübt als die Bildhauer. Und welcher Umschwung, welcher Wechsel in den künstlerischen Zielen und Mitteln hat sich in diesem hundert Jahren immer wieder vollzogen! In Frankreich von David zu Millet und Manet, zu Puvis de Chavannes und Besnard, in Deutschland von Cornelius zu Piloty, zu Menzel, zu Leibl und Böcklin! In der schwierigen Berechnung der künstlerischen Receptionsfähigkeit sind die schaffenden Künstler die einzigen sicher en Exponenten, und man darf die Frage aufwerfen, ob das unmittelbare formale Verständnis von Kunstwerken der Vergangenheit über das Maß dessen hinausgehen kann, was von produktiver künstlerischer Fähigkeit irgendwie vorhanden ist, so viele, starke und scheinbar unversöhnliche Gegensätze dasselbe Zeitalter in sich schließen mag und auf so unendlich viele einzelne diese produktive Fähig-
keit, ungleich zugemessen, verteilt ist und selbst nicht zu völliger Entfaltung kommt.


In den letzten hundert Jahren hat sich die griechische Kunst von immer neuen Seiten gezeigt, und in und außerhalb der Wissenschaft haben sich die Vorstellungen gewandelt. Wir dürfen des zuverlässigen Glaubens leben, daß wir der Wahrheit näher gekommen sind. Aber je mehr wir uns bewußt werden, wie viel die wechselnde künstlerische Anschauung in das Urteil eindringt, um so unverbrüchlicher müssen wir an einem festhalten — an der Pflicht der reinsten historischen Erforschung.