

Jacob Burckhardt, die Archäologen und die hellenistische Kunst

Max Kunze

In Analogie zur Naturwissenschaft hat sich die Archäologie im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts gern "Eroberungswissenschaft" genannt.¹ Es ist die Zeit der großen archäologischen Expeditionen und staatlich geförderter Ausgrabungen: 1875 begannen Berliner Archäologen ihre Forschungen in Olympia, 1878 in Pergamon, von wo die Skulpturen des großen Altars nach Berlin kamen, 1881 bis 1882 grub Otto Benndorf das Heroon von Gjölbaschi-Trysa aus und verbrachte die Frieze klassischer lykischer Kunst nach Wien.

Durch die Neufunde wurde an den Grundfesten des bis dahin relativ festgefügtten Bildes von griechischer Kunst, wie es Winckelmann formuliert hatte und durch das 19. Jahrhundert tradiert wurde², gerüttelt; sie haben zu ästhetischen Irritationen geführt (die Skulpturen von Olympia etwa), unbekannte Kulturkreise erschlossen (die lykischen Reliefs von Trysa) oder Urteile über Kunstperioden durch Neuentdeckungen revidiert (Carl Humann in Pergamon: "Wir haben eine neue Kunstepoche gefunden"³).

Die Ausgräber von Pergamon Carl Humann und Alexander Conze waren zunächst zurückhaltend, ja ratlos, was die kunstgeschichtliche Bewertung der entdeckten Skulpturen vom Pergamonaltar betraf. Die Entdeckung der hochhellenistischen Kunst von Pergamon stellte nämlich, wie wir sehen werden, sowohl ein kunsthistorisches wie auch ein ästhetisches Problem dar. Mit der Überführung der Funde nach Berlin und ihrer Ausstellung 1880 im Alten Museum entbrannte eine breite, zum Teil scharf geführte Diskussion über die Bewertung des Pergamonaltars, eine Diskussion, in die auch eine Inkunabel der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung, die Laokoongruppe, einbezogen wurde. Mehr als hundert Jahre später hat sich an der Diskussion kaum etwas geändert: Zwischen Bernard Andreae und Nikolaus Himmelmann wird öffentlich ein Disput geführt, in dessen Zentrum wiederum Pergamon, die Laokoongruppe und die Sperlonga-Figuren und weitere großplastische Gruppen

¹ So Adolf Michaelis, *Über die Entwicklung der Archäologie in unserem Jahrhundert*, Straßburg 1881, S. 5-6

² Stephanie-Gerrit Bruer, *Die Wirkungen Winckelmanns in der deutschen klassischen Archäologie*, Mainz 1994

³ So Carl Humann, in: *Die Ausgrabungen zu Pergamon. Geschichte der Untersuchung. Vorläufiger Bericht 1880*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 3, 1880, S. 127ff.

stehen. In die Diskussion der 80er und 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts war auch Jacob Burckhardt verwickelt, bewußt voreingenommen und distanziert gegenüber jenen Archäologen und Museumsdirektoren, die diese Grabungen initiiert hatten und sich die Publikation der Neufunde vorbehielten: "Freilich heute will die Spezialforschung alle Kräfte für sich und möchte das zusammenfassende Betrachten verbieten [...]. Es soll sich niemand mehr unterstehen, sich dieser Dinge auf seine Weise zu erfreuen; jedes Gesamtbild soll unmöglich werden. Die Kunstgeschichte der bisherigen Art soll schweigen; für längere Zeit soll es nur die vom Staat erzogenen und für ihn tätigen wissenschaftlichen Beamten geben, welche 'meist mit dem Spaten zu tun haben'. Wenn dann diese endlich alles gesammelt und in Museen untergebracht hätten und der Staat endlich die Erlaubnis geben dürfte, die große Kunstgeschichte in Angriff zu nehmen, so wäre vielleicht keine Generation mehr da, welche zuhörte."⁴

Die diesem Passus aus den Vorlesungen zur Kunst des Altertums folgenden Ausführungen zur griechischen Kunst machen deutlich, wie sehr die Generation von Winckelmann bis Burckhardt auf die Vorbildlichkeit der griechischen Klassik gesetzt hatte, einer Kunstepoche, die, nach Burckhardt, zur absoluten Kunst tendiere, "weltgültig" sei und das "Vorbild einer völlig rein aufgegangenen organischen Belebung in ihren Schöpfungen aufgestellt" habe, besonders die griechische Skulptur, die "lauter Leben und Schönheit an sich" verkörpere und die Gesetze für jede spätere Skulptur begründet habe.⁵ Unschwer ist in solchen Definitionen die Winckelmannsche Tradition zu erkennen, die Burckhardt aber auf seine Weise verlebendigt und umformt.

Wir wissen einigermaßen genau, auf welche archäologischen Werke sich Burckhardt bei seinen Ausarbeitungen zur Antike stützte, sei es für den *Cicerone*, sei es für die Vorlesungen zur griechischen Kulturgeschichte oder zur *Kunst des Altertums*. Für Abbildungen von Kunstwerken benutzte er noch immer Friedrich Gottlieb Welckers *Alte Denkmäler* (1849-1864), später August Baumeisters *Denkmäler des klassischen Altertums* (1889). Orientiert hat er sich in vielen Fragen an Heinrich Brunn's Werk, die *Geschichte der griechischen Künstler* (1857), die in der Tradition Winckelmanns steht: Spätere haben Brunn den eigentlichen Erfüller der kunstgeschichtlichen Ideen Winckelmanns genannt. Brunn folgte weitgehend Winckelmanns Stilperiodisierung griechischer Kunst, seiner Abfolge von Wachstum, Blüte und Verfall und sah den künstlerischen Höhepunkt im 5. Jh. v. Chr. und in Phidias. Die Betrachtung und Analyse der Kunstwerke, die "Bestimmung der Unterschiede des Stils" stehen in Brunn's Werk im Mittelpunkt; anders in dem wenig später erschienenen Werk von Johannes Overbeck, bei dem die Geschichte der in der antiken Lite-

⁴ J. Burckhardt, GA, Bd. 13, S. 12: Aus *Die Kunst des Altertums*, mit dem Vermerk der Herausgeber, daß hier Herman Grimm mit seiner Kritik an Otto Benndorf gemeint sei.

⁵ J. Burckhardt, GA, Bd. 13, S. 13

ratur erwähnten Kunstwerke und antiken Kunsttheorie eine entscheidende Rolle spielt. Seine *Geschichte der griechischen Plastik*, die er 1857 veröffentlichte, und auf die sich Burckhardt ebenfalls stützte, war wissenschaftsgeschichtlich fest im Klassizismus der Zeit verankert. Overbecks Arbeiten zur antiken Skulptur zielten auf eine noch stärkere Berücksichtigung der antiken Schriftquellen bei der Rekonstruktion der Geschichte der bildenden Künste der Griechen. Auch für Overbeck waren die Werke des Phidias die künstlerischen Idealtypen, vor allem die nur literarisch überlieferte Zeusstatue von Olympia.

Ein anderes historisch-archäologisches Werk sei hier genannt, das die Tendenz der Burckhardt-Zeit so deutlich widerspiegelt: Ernst Curtius' zwischen 1857-1861 und dann in sechs Auflagen erschienene dreibändige *Griechische Geschichte*. Es ist keine Geschichte im herkömmlichen, sondern eher im Burckhardtschen Sinne eine Kulturgeschichte, ein großer zusammenfassender Wurf, der Geschichte, Religion, Literatur und Kunst der Griechen einschloß. Doch anders als in Burckhardts Kulturgeschichte sind in Curtius Antikedarstellung historische Realität, gewollte Harmonie und Utopie unlösbar verbunden. Mit der Unterwerfung Griechenlands unter die Herrschaft der Makedonen endet griechische Geschichte bei Curtius. Schon Winckelmann hatte das Ende der griechischen Kunst mit dem Verlust ihrer politischen Freiheit verbunden. Versuchte aber Winckelmann dies als eine aktuelle Herausforderung für die Gegenwart zu betonen, so ging es Curtius um eine möglichst widerspruchsfreie Darstellung des Griechischen, und darin besteht der Unterschied zu Burckhardts *Griechischer Kulturgeschichte*. Für Curtius' geschichtliche Vision ist das Christentum, welches "einen höheren Frieden [...] als die olympische Waffenruhe" verkünde, Vollender des Griechentums. Die genannten Werke stehen in der Tradition der philologisch ausgerichteten Archäologie des 19. Jahrhunderts, die die Kunstgeschichte weniger aus den erhaltenen gebliebenen antiken Monumenten selbst, sondern vielmehr aus der Rekonstruktion der in der antiken Literatur genannten Werke erklären wollte und dabei sich an den erhaltenen klassizistischen antiken Kunsttheorien orientierte. Seit Welcker war keine Darstellung antiker Kunst mehr möglich, ohne den Zeus von Olympia vor das Auge des Lesers zu führen und zu rekonstruieren: Die Kunst um Phidias war der eigentliche Höhepunkt der antiken Kunst.

Auch Burckhardt hat sich dieser Wertschätzung angeschlossen und war darin durchaus ein Kind seiner Zeit, wenngleich sich seine Perspektive durch neue Fragen erweiterte und auf die Erfassung geistesgeschichtlicher Phänomene und ihrer historischen Verankerung zielte, Fragen, die weitgehend nur aus den schriftlichen Quellen der Antike zu klären waren. So gibt es markante Unterschiede, die seine Kunstauffassung von der Antike deutlich von der genannter Archäologen unterscheidet. Dies betrifft vor allem seinen Versuch, das übliche Entwicklungsschema vom Wachstum, der Blüte und dem Verfall zu überwinden. Kritik an den bisher definierten Verfallszeiten durchzieht so das ganze Werk von Burckhardt. Besonders gegen Archäologen konnte er in

diesem Punkt heftig werden: "Wenn die nur irgendwo Verfall nachweisen können! Dann sind sie glücklich."⁶ Er dagegen sah die griechische Kunst nach ihrer Blüte im 5. und 4. Jh. v. Chr., also im Hellenismus, als eine durchaus noch schöpferische Kunst an: "Nachdem jene Schlußredaktion der Göttertypen im IV. Jahrhundert geschehen war, wurde das einmal errungene Treffliche in den Motiven und Typen wiederholt und festgehalten, nicht nur weil es höchst vorzüglich war, sondern weil man kaum mehr anders konnte. Die Kunst verzichtet auf materielles Neuschaffen, empfindet aber dafür das Vorhandene stets neu und hierin wird die Genialität erkannt, und auch hier ist für die Griechen, wie bei der Übereinstimmung in den Formen, der freiwillige Consensus bezeichnend [...]."⁷ Ähnlich hatte es auch der Wiener Archäologe Otto Benndorf gesehen, den Burckhardt vor dem Berliner Herrman Grimm in Schutz genommen hatte; gebrauchte doch Benndorf, seiner Zeit voraus, gegen das biologische Schema von Wachstum, Blüte und Verfall das schöne Bild von der Entwicklung der griechischen Kunst als einer "langgedehnten, weithin sich abstuftenden Gebirgskette, in welcher massive Reihen neben und hintereinander gipfelnder Spitzen sich um den Vorrang streiten."⁸

Als Historiker war Burckhardt bekanntlich auch von Johann Gustav Droysen geprägt worden, der 1833 den ersten Band einer *Geschichte des Hellenismus* vorgelegt hatte, in dem dieser die griechische Geschichte eben nicht mit Alexander dem Großen enden ließ, sondern den Hellenismus als eine eigene geschichtliche Epoche behandelte, die erst mit der Eroberung Ägyptens durch Augustus endete. Ein Blick auf Burckhardts Vorlesungen zur *Griechischen Kulturgeschichte* und die Übersichtspläne zu seinen Vorlesungen von 1870-1872 zeigt, wie auch er sich um eine Einbindung des Hellenismus in die Darstellung zur politischen Geschichte, zur Geschichte der Literatur und Philosophie bemühte.⁹ Mit der bildenden Kunst tat er sich in diesem Punkt ungleich schwerer: Nur ansatzweise und sehr pauschal sprach er von eigenständigen Entwicklungen innerhalb der hellenistischen Kunst. Es wurde, wie wir zeigen wollen, ein schwieriger Prozeß des Suchens und Versehens, der nicht frei von Widersprüchen war. Dabei sollte die Entdeckung von Pergamon eine Schlüsselrolle spielen.

Im *Cicerone* von 1855 kommt Burckhardt auf das Problem der stilistischen Erfassung der Spätwerke griechischer Kunst nur gelegentlich zu sprechen.

⁶ So in einem Brief an Max Alioth vom 6./7. März 1882, vgl. J. Burckhardt, Briefe, Bd. 8, Nr. 956, S. 23

⁷ Griechische Kulturgeschichte, zitiert nach der Ausgabe: J. Burckhardt, Gesammelte Werke, Berlin o.J., Bd. VII, S. 26

⁸ Otto Benndorf, Über die jüngsten geschichtlichen Wirkungen der Antike. Vortrag, gehalten in der feierlichen Sitzung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien 1885, S. 9

⁹ J. Burckhardt, GA, Bd. 13, S. XVIII-XXII

Man gibt sich, schrieb er, "gern der Vermutung hin, daß bis tief in die Kaiserzeit hinein eine treffliche Kolonie griechischer Skulptoren in Rom und Italien geblüht" habe, die "Wiederholungen älterer Typen und Motive, meist griechischer Erfindung" erschaffen haben.¹⁰ Ähnlich klingt es in den *Vorlesungen zur Kunst des Altertums*: Die Klassik habe aber den späteren Zeiten "ein reichlich Maß an Neuschöpfungen übrig gelassen."¹¹

Charakterisierungen des hellenistischen Stils sind im *Cicerone* zurückhaltend formuliert: Der Torso sei "Ausdruck der höchsten Kraft ohne Schwere", beim Laokoon verweist Burckhardt darauf, daß die "dramatischen Gegensätze zugleich die schönsten plastischen Gegensätze" seien und daß – wie es schon Winckelmann sah – die "Mäßigung im Jammer keinen bloß ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund" habe.¹²

Die Unsicherheit gegenüber dem Spätstil hatte ihn wohl dazu bewogen, den "Schleifer" in der Tribuna zu Florenz für ein modernes Werk zu halten mit dem Argument, daß "eine solche Behandlung des Haares, ein solcher Kopfbau, ein solches Auge, endlich eine solche Draperie in der alten Kunst schwer mit Parallelen zu belegen sein werden", er sich dagegen eher an Michelangelo erinnert fühle.¹³ Im Bann traditioneller archäologischer Forschung steht Burckhardt auch bei der Charakterisierung der "großen Gallier". Ihre ikonographischen wie stilistischen Besonderheiten hatte man mit der "Unfreiheit" der Kelten erklärt, der hellenistische Stil sei adäquater Ausdruck des besonderen Charakters der Barbaren, wie Heinrich Brunn meinte.¹⁴ Dagegen vermerkte Burckhardt, daß der "sterbende Fechter" im Moment des Todes "auf merkwürdige Weise in den edelsten Linien ausgesprochen, und wenn es keine Niobiden gäbe, so würde man sagen, es ist unmöglich schöner zu sinken. Umso beharrlicher hat der Künstler die Körperbildung durchgeführt, damit ja niemand einen gefallenen griechischen Helden zu sehen glaube".¹⁵ Naturnahe Körperbildung und hohes Pathos sind Synonyme für Barbarendarstellungen – damit allerdings bleibt Burckhardt in der gängigen Lehrmeinung seiner Zeit.

Das ändert sich schlagartig mit den 80er Jahren: die Neuentdeckungen originaler hellenistischer Kunstwerke haben den Blick auf das reiche Repertoire hellenistischer Formensprache gelenkt und zu einem gewandelten Verständnis und zur Neubewertung dieser Kunstepoche geführt. In Paris hatte

¹⁰ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Vollständiger Neudruck der Urausgabe. Wien-Leipzig 1938*, S. 326

¹¹ J. Burckhardt, *GA*, Bd. 13, S. 13

¹² J. Burckhardt, *Der Cicerone*, wie Anm. 10, S. 398

¹³ J. Burckhardt, *Der Cicerone*, wie Anm. 10, S. 389

¹⁴ Heinrich Brunn, *Die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 5, 1884, S. 244

¹⁵ J. Burckhardt, *Der Cicerone*, wie Anm. 10, S. 387

Burckhardt die Nike von Samothrake kennengelernt (ein "Kapitalstück"), im Frühjahr 1882 erhielt er aus Berlin Fotos von den seit Januar 1880 ausgestellten Pergamonskulpturen. Die ersten Versuche der Archäologen zur Bewertung der Neufunde weiß er heftig zu kritisieren, so in einem Brief vom 6./7. März 1882 an Alioth: "Die Archäologen vom Fach sind schon damit beschäftigt, auch diese Sachen mit Phidias zu vergleichen und dabei herunterzumachen."¹⁶ Er muß nach Berlin, um die Funde zu sehen: "Wer meines Amtes ist und die pergamenische Sachen nicht gesehen hat, ist ein armer Wurm."¹⁷

Nachdem er in der Rotunde des Alten Museums die an der Wand stehenden und am Boden liegenden Hochreliefs studiert hatte, schrieb er an Robert Grüniger: "Diese Entdeckung hat den Archäologen ihre Systeme sauber durcheinander geworfen! Die halbe Aesthetik ist mit zu Boden gerüttelt; alles was über das Pathos im Laokoon geschrieben worden, ist Maculatur seitdem man diese fürchterlich herrlichen Evènements hat. Denkt Euch einen zwar in Stücken aufgestellten, aber meist zusammenhängenden Fries (von jetzt schon weit über 200' Länge), lauter 8 Fuß hohe Götter im Kampf mit Giganten, weit vortretend und nahezu Freisculptur; ein Beißen, Hauen, Schlagen, Zerquetschen mit Hülfe von mächtigen Hunden und Löwen, während die Schlangenden vieler Giganten sich wieder zu Köpfen bilden und die Götter in Rücken und Waden beißen. Alles sans ombre de générosité! Der Styl stellenweise so, daß Phidias auf seinem Throne zittert. – Kurz, hievon muß unser Einer einen persönlichen Augenschein nehmen, gerade als wenn irgendwo ein paar Säle von Raffael neu entdeckt würden."¹⁸

Und wenige Tage zuvor an Alioth: "Ich lese noch einmal Ihren Brief durch und treffe auf die Nike von Samothrake, welche ja wohl herrlich ist – aber denken Sie sich etwa 20 solcher 8' Weiber, darunter ganz gut erhaltene, im Fries von Pergamon! Alles voll der wütendsten Vehemenz und im allergrößten Styl, der ein gutes Stück Kunstgeschichte auf den Kopf stellt!"¹⁹

In den Vorlesungen hat er später eine kunstgeschichtliche Einordnung der pergamenischen Skulpturen vorzunehmen versucht. In der *Kunst des Altertums* findet sich ein Zusatzblatt mit dem Titel: *Der Altar von Pergamon*²⁰, in der Kulturgeschichte eine neue Einfügung zu Pergamon bezeichnenderweise im Kapitel *Die Philosophen und Politiker und die Kunst*. Dort heißt es: "Die Erfindung hat den Character einer erstaunlichen Eruption, neben welcher alle bisherigen Götterdarstellungen förmlich still und gemäßigt erscheinen; ungeahnte aufgesparte Kraft des griechischen Empfindens und der griechischen

¹⁶ J. Burckhardt, Briefe, Bd. 8, Nr. 956, S. 23

¹⁷ Brief vom 17. August 1882 an Robert Grüniger, vgl. J. Burckhardt, Briefe, Bd. VIII, Nr. 977, S.67

¹⁸ Ebd.

¹⁹ J. Burckhardt, Briefe, Bd. 8, Nr. 974, S. 60

²⁰ J. Burckhardt, Briefe, Bd. 8, S. 364 zu Nr. 977

Kunst. Warum immer wieder der Gedanke an Rubens erwacht, als den Erzähler, der alle früheren Erzähler an Kraft und Fülle überholt? [...] Neben den höchsten Mitteln der Kunst der vollste Reiz einer gleichartig mächtigen Improvisation, woraus ich auf den Entwurf eines Meisters schließe. Der Meister schwelgt in Bewegungen, welche tief aus dem Innern der Gestalten kommen und dabei von höchster optischer Schönheit sind [...] Εἶδος ist freilich nicht mehr, sondern lauter πάθος, und was für welches."²¹

Diese treffsichere Beschreibung ist angesichts der Ratlosigkeit, mit der viele der Archäologen dem Stil und der inhaltlichen Kraft der Altarreliefs gegenüberstanden, erstaunlich. Burckhardt kann für sich in Anspruch nehmen, als einer der ersten die Pergamonfriese in ihrer Bedeutung für die griechische Kunstgeschichte erkannt zu haben und zu richtigen Einzelbeobachtungen gelangt zu sein, die die folgenden Forschungen gleichsam vorwegnehmen: So seine Beobachtung "eines entwerfenden Meisters" oder der Charakterisierung des hellenistischen Geistes: "Frühere Reliefs hatten besonders Kämpfe von Heroen und Kentauren, Amazonen und Fabeltieren dargestellt; diesmal sind es die Götter selbst im Streit mit den halbgöttlichen Riesen, von dem Meister innerlich geschaut als ein furchtbar erhabener Sturm von Angriff und Gegenwehr, im ganzen weit die wichtigste bekannte Äußerung griechischen Geistes jener Zeiten."²²

Für Burckhardt war der Herrschersitz von Pergamon eine der künstlerischen Oasen in der ansonsten desolaten hellenistischen Welt, hellenistische Kunst damit kein den Osten und Westen umspannender Kunststil. Er blieb damit bei seiner schon im *Cicerone* geäußerten Auffassung, Kolonien griechischer Künstler hätten das Erbe weitergetragen, wenngleich es nun erweiternd heißt, daß es künstlerische Enklaven in den großen "Griechenkönigreichen" außerhalb von Hellas waren, wo zeitweilig Sicherheit und Gedeihen herrschte.²³

Seitens der Archäologen zeigte sich hinsichtlich der künstlerischen Bewertung des pergamenischen Hellenismus eine weitgehende Ablehnung. Darüber konnte auch der seit 1880 in der neuen Reichshauptstadt Berlin einsetzende Jubel über die Erwerbung der Pergamonfriese nicht hinwegtäuschen. Alexander Conze, der eigentliche Kopf der Pergamon-Grabung, hatte die Wirkung dieser Entdeckungen in ihrer politischen Affinität zwischen Pergamon und Berlin durchaus treffend erkannt: Die Kunst aus Pergamon sei ausgesprochen monarchisch gewesen, Pergamon einst "Mittelpunkt der Macht und Bildung, wo man mit dem Streben die Mittel besaß, die besten

²¹ Ebd.

²² J. Burckhardt, *Gesammelte Werke*, Berlin o.J., Bd. 7, S. 53

²³ Ebd. S. 52-53

Kräfte an sich zu ziehen;"²⁴ der Altar war für ihn das "stolzeste Denkmal monarchischen Selbstbewußtseins".²⁵ Es ist eine sehr zeitbezogene Interpretation, die die Rolle Pergamons auf die eigene Gesellschaftserwartung im wilhelminischen Berlin zu übertragen bemüht war.²⁶

Kunsthistorisch war Conze zunächst sehr viel zurückhaltender: Den gern zitierten Ausspruch der Ausgräber angesichts der gerade entdeckten Zeus- und Athenaplatten "Wir haben eine ganze Kunstepoche gefunden" meinte er relativieren zu müssen, und zwar insofern, daß "im Nackten wie in der Gewandung eine Betonung der Detailformen" vorherrsche, die "nicht gerade angenehm auffalle".²⁷ Einem kunsthistorischen Verriß der pergamenischen Kunst kam der Beitrag des Münchner Archäologen Heinrich Brunn gleich, der allerdings als erster den Versuch einer genaueren Formanalyse unternahm. Pergamenische Kunst zeichne sich durch ein "Materielles" in der künstlerischen Form und einen "Formalismus des rein Stofflichen" aus, alles "Zeichen sinkender Kunst", die weg von den Idealen der Klassik zu einem "derben Materialismus" geführt hätten.²⁸ Ähnlich argumentierte Adolf Furtwängler, der den "äußeren Naturalismus" dieser Kunst kritisierte, von einer "wüsten Ausschreitung" der Kunst in Pergamon sprach; in seinen 1893 erschienenen *Meisterwerken griechischer Plastik* ließ er die Pergamon-Skulpturen einfach weg.

Diese Diskussion, in die auch vehement Kunsthistoriker eingriffen, war dann auch für Burckhardt wiederum Anlaß, sich gegen solche Urteile auszusprechen: Herrman Grimm, der sich Brunns Argumentation zu eigen gemacht hatte, verstieg sich in seiner Kritik sogar dazu, neben dem festgestellten geistigen Tiefpunkt auch noch eine "handwerksmäßige Roheit" feststellen zu müssen – und das an Kunstwerken, die wie kaum andere in der griechischen Kunstgeschichte von unglaublicher handwerklichen Perfektion sind. Dazu äußerte sich scharf Burckhardt in seinem Kolleg von 1890: "Gipfel des Berliner Hochmuts, daß man bei dieser glänzendsten Erwerbung erst recht 'über' derselben stehen will. Wir haben's, sind aber in unserm Bewußtsein auch über das hinaus".²⁹

²⁴ Alexander Conze, Pergamon. Vortrag gehalten in der öffentlichen Sitzung der Königlichen Akademie der Wissenschaften [...], Berlin 1880, S. 13

²⁵ Alexander Conze, in: Die Ausgrabungen zu Pergamon. Geschichte der Untersuchung. Vorläufiger Bericht 1880, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 3, 1880, S. 142

²⁶ Dazu ausführlich Vf., in: Wir haben eine ganze Kunstepoche gefunden. Ein Jahrhundert Forschungen zum Pergamonaltar, Ausst.Katalog. Berlin 1986/1987, S. 5-9

²⁷ Alexander Conze, in: Göttinger Gelehrten Anzeiger 1882, S. 298

²⁸ Heinrich Brunn, Die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. 5, 1884, S. 231ff.

²⁹ Zitiert nach J. Burckhardt, Briefe, Bd. 8, S. 364

Kein Zweifel, die normative Ästhetik war in der Archäologie noch weitgehend vorherrschend: Wir erinnern an Burckhardts belustigende Feststellung, daß die Archäologen nichts als Verfall sehen wollen. Nur wenige haben eine eigene Sicht gehabt und diese auch veröffentlicht. Unter den wenigen ragt Reinhard Kekulé hervor, aber auch Johannes Overbeck ist zu nennen. Letzterer hatte die Pergamonfriese immerhin in die Neubearbeitung seiner dritten Auflage zur *Griechischen Plastik* von 1882 einbezogen und aus der stilistischen Ähnlichkeit der pergamenischen und rhodischen Kunstschule geschlossen, daß es einen den "gesamten Charakter der hellenistischen Geschichte und Kultur" betreffenden Stil gegeben haben muß, eine treffende und sogar über Burckhardt hinausgehende Schlußfolgerung, die zunächst aber ohne Wirkung blieb.³⁰ Allerdings blieb auch Overbeck in der gängigen Meinung befangen, wenn er behauptete, daß die pergamenische Skulptur keine Originalität habe und der Hellenismus weiterhin als Verfallsphase griechischer Kunst zu betrachten sei.³¹ Auch Kekulé, der später, im Jahre 1908, eine bemerkenswert weitsichtige und positive Einschätzung der Kunst von Pergamon vorlegen sollte³², verhielt sich zunächst zurückhaltend, glaubte den dekorativen Charakter der pergamenischen Kunst kritisch betonen zu müssen.³³

Die Archäologen irritierte der Bewegungsrausch der Figuren des Frieses, die Licht- und Schatteneffekte der Gewänder und das betonte kraftvolle Körpervolumen der Götter und Giganten. Diese Stilsprache widersprach den Vorstellungen von der griechischen Plastik des 5. und des 4. Jahrhunderts, so daß es kaum überrascht, daß "Außenseiter" die pergamenische Kunst besser erfassen konnten: So der Schriftsteller Iwan Turgenew etwa, der im Winter 1880/1881 in Berlin weilte und für den, "Europäischen Boten" über diese herausragende Entdeckung berichtete.³⁴ Die scharfe Kontroverse erfaßte, wie schon erwähnt, auch die Kunsthistoriker dieser Zeit: Herrman Grimm stand in dieser Frage unversöhnlich Wilhelm Lübke gegenüber. Letzterer hatte bewundernd von der dramatischen Wucht und dem packenden Realismus gesprochen, auch davon, daß der Altar zu den Werken ersten Ranges gehöre,

³⁰ Ähnlich allerdings schon Alexander Conze in: Die Ausgrabungen zu Pergamon. Geschichte der Untersuchung. Vorläufiger Bericht 1880, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 3, 1880

³¹ Johannes Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik, 3. Aufl., Leipzig 1882, bes. S. 899-911

³² Reinhard Kekulé, Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlungen im 19. Jahrhundert, Berlin 1908

³³ Reinhard Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, Berlin, Stuttgart 1883

³⁴ Dazu ausführlich Verfasser, in: Wir haben eine ganze Kunstepoche gefunden. Ein Jahrhundert Forschungen zum Pergamonaltar, Ausst.Katalog. Berlin 1986/1987, S. 60

vergleichbar den Skulpturen des Parthenon; er stellte sie neben Werke der Spätrenaissance und des Frühbarocks.³⁵

Der wissenschaftliche Streit kulminierte schließlich in der Frage nach der Rangordnung des Laokoon, der doch motivisch so eng mit dem Giganten Alkyoneus der Athenagruppe des Ostfrieses verbunden ist. Schon Humann notierte unmittelbar nach der Freilegung in Pergamon den Satz: "Jetzt haben wir auch einen Laokoon."³⁶ In der Ausstellung im Berliner Alten Museum stellte man denn auch einen Gipsabguß der Laokoongruppe vor den Athena-Platten des Altars aus.

War mit den Pergamonskulpturen die Originalität der Laokoongruppe in Frage gestellt? War Laokoon vielleicht sogar eine Kopie, ein Werk zweiten Ranges? Oder war die Gruppe abhängig vom Fries und um 100 v. Chr. zu datieren, wie Kekulé behauptete und sich damit sofort Widerspruch einhandelte. War die Laokoongruppe erst in der römischen Kaiserzeit, zur Zeit des Titus entstanden, in dessen Thermen die Gruppe ja gefunden wurde? War die Komposition der Vatikanischen Gruppe wirklich abhängig vom Fries, war sie nicht vielmehr gleichzeitig und unabhängig von Rhodos erfunden worden?

Fragen über Fragen, die Schrift und Gegenschrift, Aufsatz und Stellungnahme provozierten, die wir hier nicht näher beleuchten können. Für die Auffassung einer Originalität des Laokoon, dieser seit der Renaissance hochgeschätzten Gruppenplastik, bildete sich eine starke Fraktion unter den Archäologen und Kunsthistorikern heraus, die entweder für eine gleichzeitige Erfindung des Motivs in Pergamon und in Rhodos oder sogar für eine Datierung vor dem Pergamonaltar ins 3. Jh. v. Chr. plädierten. Gegenüber den pergamenischen Figuren wirkte, wie schon Burckhardt vermerkt hatte, der Laokoon flächiger, ruhiger und damit idealer. Die Schlußfolgerung aus dieser Beobachtung fiel allerdings verschieden aus: Kekulé, der einzige, der beide Kunstwerke in einer bemerkenswert sachlichen Analyse hinsichtlich der Oberfläche und der Gesamtanlage der Figuren verglich, machte für diese Formbeobachtung den einsetzenden Klassizismus um 100 v. Chr. verantwortlich³⁷, Adolf Trendelenburg in seiner Gegenschrift von 1884 die klassische Kunst des 4. Jhs. v. Chr., in deren Tradition sich der Laokoon bewege. Pergamon sei die "letzte" mögliche Entwicklungsstufe, in der Theatralisches herrsche, die Sprache und Gebärden der Rhetorik, die Kunst der Virtuosen; hinter dieser Stufe, später also, sei nichts mehr möglich geworden.³⁸

³⁵ Wilhelm Lübke, Die pergamenischen Funde, in: Nord und Süd, 13, 1880, S. 234-251

³⁶ Alexander Conze, in: Göttinger Gelehrten Anzeiger 1882, S. 902

³⁷ Reinhard Kekulé, Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlungen im 19. Jahrhundert, Berlin 1908

³⁸ Adolf Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars, Berlin 1884

In diese Diskussion mischten sich viel Emotionen, von der auch Burckhardt erfaßt wurde. Trendelenburg hatte seine Schrift an Burckhardt geschickt und dieser bedankte sich vor allem dafür, daß Trendelenburg den Ruhm eines so großen Werkes wie der Laokoongruppe gerettet habe: "Denn der Laokoon sänke sehr tief, wenn er dauernd in eine Abhängigkeit jener demüthigen Art verwiesen würde", heißt es in einem Brief vom 25. Mai 1884 an Trendelenburg.³⁹

Allerdings hat Burckhardt die von Kekulé gesehenen Unterschiede nicht einfach wegschieben wollen; er kommt deshalb auf diese Argumentation im gleichen Brief zurück und verbindet sie mit eigenen Beobachtungen: "Was dabei speciell confus machen kann, ohne daß der Vergleichende sich immer dessen bewußt wird, ist der so höchst ungleiche Ausführungsgrad der beiden Werke; der Fries mit seiner großen raschen Execution wird scheinbar den Eindruck des Ursprünglicheren machen gegenüber von dem ungemainen Wissen und Nachdenken im Laokoon; dem 'Ursprünglicheren' wird sich dann unvermerkt die Meinung eines 'Aeltern', eines Praecedens unterschieben, und hiegegen muß man auf der Hut sein."⁴⁰

Burckhardt folgte zur Ehrenrettung des Laokoon gern Trendelenburg, doch konnte er sich die eigentlichen Argumente des Berliner Gymnasialdirektors nicht zueigen machen. Der Fries, so Trendelenburg, versuche durch Perspektive und Verkürzungen die Malerei zu überbieten, scheitere aber gerade daran, weshalb er nicht vom "Geist der Plastik" inspiriert sei. Trendelenburg hätte seine Schrift wohl kaum an Burckhardt geschickt, wenn er gewußt hätte, wie scharf Burckhardt knapp zehn Jahre zuvor gegen Kunsthistoriker wie Lübke gerade in diesem Punkt argumentiert hatte: Diese sogenannte Grenzüberschreitung ins Malerische, "diese ewige Angst über das was die Skulptur dürfe" bezeichnete er als "Kunstpietisterei".⁴¹

Das Problem der Laokoongruppe hat Burckhardt bis in die letzten Lebensjahre beschäftigt. Bei aller Weitsichtigkeit gegenüber den pergamenischen Skulpturen wollte (und konnte) er den Laokoon nicht in der "demüthigen Abhängigkeit" von Pergamon sehen. Indem er aber den Begriff "Verfall" von der hellenistischen Kunst trennte, erweiterte sich der Blick auf das Schöpferische dieser Kunstperiode, und Pergamon war das willkommene Beispiel für diese neue Sicht. Eine neue Periodisierung griechischer Kunst war damit eingeleitet, und Droysens *Geschichte des Hellenismus* erschien nun in 2. Auflage⁴² und kam endlich zum Durchbruch. Die vielen neuentdeckten originalen Kunst-

³⁹ Brief vom 25. Mai 1884 an Adolf Trendelenburg, vgl. J. Burckhardt, Briefe, Bd. 8, Nr. 1057, S. 207

⁴⁰ J. Burckhardt, Briefe, Bd. 8, Nr. 1057, S. 206

⁴¹ J. Burckhardt, GA, Bd. 13, S. 15

⁴² Johann Gustav Droysen, *Geschichte des Hellenismus*, 3 Bde, 2. Aufl. Gotha 1877-1778 (Nachdruck München 1980)

werke, die seit diesem Jahrhundert unsere Kenntnis von der griechischen Kunst erweiterten, haben übrigens die Frage nach der Zeitstellung des Laokoon noch immer nicht klären können; die Diskussion darüber dauert bis heute an.

Nebenbei bleibt festzuhalten, daß Burckhardt den mit der Pergamontendeckung schnell üblich gewordenen Begriff vom antiken Barock zur Charakterisierung dieser Kunst vermied. In der Auseinandersetzung um die kunstgeschichtliche Einordnung der pergamenischen Kunst war die Vermeidung des Begriffs konsequent: Der Begriff war sofort von den "Gegnern" Pergamons als Negativbegriff usurpiert worden. Soweit ich sehe, hat als erster von Sybel 1880 in seiner *Weltgeschichte der Kunst* den Begriff vom "antiken Barock" aufgegriffen; Theodor Schreiber hatte 1881 mit Recht vor der Benutzung dieses Begriffs gewarnt, da er im gängigen Sprachgebrauch "Verwilderung und Willkür" bedeute, eine Entartung und Verkümmern älterer Form meine.⁴³ Dennoch hat sich das "antike Barock" später durchsetzen können, nicht zuletzt als Resultat einer völligen Neubewertung des Barocks. Auch darin ist Burckhardt mitgegangen. Schrittweise reifte in ihm die Erkenntnis, daß spätere Epochen nicht zwangsläufig "Verfallszeiten" seien und auch der europäische Barock nicht nur "Verfall" verkörpere. In der Pergamonbeschreibung im Kolleg zur antiken Kunst findet sich der Satz: "Warum immer wieder der Gedanke an Rubens erwacht, als den Erzähler, der alle früheren Erzähler an Kraft und Fülle überholt."⁴⁴ Und in einem Brief vom 5. April 1875 aus Rom an Alioth erklärte er, daß sein "Respekt vor dem Barocco" stündlich zunehme; er sei "bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten".⁴⁵ Sein Weitblick gegenüber der hellenistischen Kunst, die das festgefügte Bild von der klassischen Kunst der Antike auflöste, ist wohl auch darin begründet.

⁴³ Theodor Schreiber, in: Verhandlungen der 41. Versammlung der deutschen Philologen und Schulmänner in München 1882, S. 73-80 (Auseinandersetzung mit von Sybel)

⁴⁴ Zitiert nach J. Burckhardt, Briefe, Bd. VIII S. 364

⁴⁵ Zitiert nach J. Burckhardt, GA, Bd. 13, S. 14