

Tonio Hölscher

Die Bildende Kunst in Jacob Burckhardts *Griechischer Culturgeschichte*: eine Oase glücklicher Authentizität

In Jacob Burckhardts Bild der griechischen Kultur stellt die Bildende Kunst einen geradezu utopischen Bereich ungetrübter Ursprünglichkeit dar. Wenn Burckhardt sich allgemein das Ziel gesetzt hat, die Griechen ohne Verklärung darzustellen, in dem, «was sie thaten und litten», die aufbauenden wie die zerstörenden Kräfte (GA 8, 2), und wenn er diese Sicht unter August Boeckhs, seines Lehrers, Motto «Die Hellenen waren unglücklicher, als die Meisten glauben» (GA 8, 10 = JBW 19, 370) stellt, dann fällt die Bilanz nirgends so eindeutig positiv aus wie bei der Kunst. Ein so genuin griechisches Phänomen wie der Mythos wird mit einer oft fast ironischen Distanz und jedenfalls mit einem gewissen Erstaunen über so viel geistige Befangenheit im Gegensatz zu den sonstigen kulturellen Leistungen der Griechen registriert (JBW 19, 1–35). Nichts davon in der Bildenden Kunst. Hier betreten wir bei Burckhardt ein Feld, auf dem alle sonst so scharf beobachteten Unglücke und Untugenden der Griechen aufgehoben scheinen.¹

Die folgenden Beobachtungen und Überlegungen betreffen nicht Burckhardts Kenntnisse und Vorstellungen über die griechische Kunst insgesamt, sondern speziell die Rolle der Kunst innerhalb der *Griechischen Culturgeschichte*. Das bedeutet eine bewußt eingeschränkte Perspektive. Burckhardt hat bekanntlich die antike Kunst in regelmäßigen Vorlesungen als eigenes Thema behandelt und zu einzelnen Fragen eigene Abhandlungen verfaßt. In der *Culturgeschichte*, die ebenfalls zunächst als Vorlesung konzipiert war, hat die Kunst darum nur einen knappen Raum erhalten. Zudem gehört das Kapitel über die Kunst zu den Teilen des Werkes, die er nicht mehr als Buchtext ausarbeiten konnte: Es liegen nur die Blätter des Vorlesungsmanuskripts sowie die von Jacob Oeri aufgrund dieser Blätter und einer stenographischen Nachschrift von Dr. Hans Trog hergestell-

1 Zu Burckhardts Auffassung der antiken Kunst s. von Salis 1948; Stucky 1987.

te Lesefassung vor. Wie weit diese Vorlesungsfassung für die Buchfassung noch erweitert worden wäre, ist nicht mehr zu sagen. Jedenfalls aber stellen die erhaltenen Ausführungen einen Kernbestand dar, der innerhalb des Gesamtwerkes eine klar erkennbare Rolle spielt. Nur um diese Rolle der Kunst in diesem Werk geht es hier. Sie ist das Konstrukt einer idealen Welt, das vom allgemeinen Konzept bis in die sprachlichen Strategien reicht und das letzten Endes auf sehr persönlichen Wertsetzungen des Autors beruht.²

Dabei stellt die Kunst nicht ein ausgegrenztes Areal der Kultur dar, in dem Unglück und Leiden des Lebens durch Schöpfungen von idealer Schönheit kompensiert würden. Im Gegenteil: Die Kunst steht bei Burckhardt mitten im kulturellen Leben, zwischen Staat und Krieg einerseits, Religion und Wissenschaften andererseits. Wissen und Schauen, Sehen und Sprechen stehen als anthropologische Grundpfeiler der griechischen Kultur nebeneinander (GA 8, 10f. = JBW 19, 370f.), und die trockene Bemerkung über die sonst übliche Behandlung der Künste, «die man im übrigen der besonderen Kunstgeschichte überließ» (GA 8, 1 = JBW 19, 360), macht das Ziel der kulturgeschichtlichen Integration deutlich.

Um so überraschender ist das ideale Bild der Kunst. Wenn Burckhardts Sicht auf die Griechen seit je nachdenkliche Geister wegen ihrer dunklen und kritischen Züge fasziniert hat, dann hat die Kunst für diese Auffassung so gut wie nichts zu bieten. Auf diese kritische Sicht der Griechen haben wir uns allerdings inzwischen weitgehend verständigt, Idealisierungen sind zum inkriminierten Fehlverhalten geworden. Unter dieser Voraussetzung aber gewinnt das Paradox der ungetrübten griechischen Kunst im Kontext von Leiden und Unglück des griechischen Lebens eine herausfordernde Aktualität.

Die einzigartige Stellung der Kunst innerhalb der gesamten Kultur ergibt sich für Burckhardt aus ihrem kulturanthropologischen Charakter. Während die Leistungen der Wissenschaft nicht an ein bestimmtes Volk gebunden sind, sondern von einem anderen nachgeholt werden können, sind Kunst und Poesie einmalig, d.h. viel tiefer in dem betreffenden Volk verwurzelt (JBW 21, 5). Derselbe Gegensatz scheint in der Frage auf,

2 Zitiert wird, soweit möglich, nach den Vorlesungsblättern (JBW). Darüber hinaus werden aus der Ausgabe von Oeri/Staehelin (GA Band 8–11) einzelne Formulierungen übernommen, die nicht in den Vorlesungsnotizen enthalten sind, aber vermutlich aus der Nachschrift der Vorlesung von Dr. Hans Trog übernommen wurden (s. Vorwort von Oeri zu: Jacob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte, Band 3, Berlin/Stuttgart²1900, S. III).

wie weit Kultur «die Völker nicht bloß vorwärts bringe [wie die Wissenschaft, T. H.], sondern glücklich mache» (JBW 21, 5). Es ist eine Opposition von Intellekt und Leben, bei der Burckhardt deutlich auf der Seite des Lebens steht.

Insofern führt es tief in die Grundlagen der griechischen Kultur, wenn für Burckhardt die Bildende Kunst «im Grunde diejenige Leistung der Griechen [ist,] worin sie [...] die größte Überlegenheit über die seitherigen Völker und Zeiten geoffenbart» hat (Übersichtsblatt JBW 21, 786). Wenn dabei in der Anordnung der Kapitel die Kunst noch vor der Poesie steht, so liegt die Frage nach dem Grund dafür in zweierlei Hinsicht nahe: allgemein weil Burckhardt das Problem der notwendigerweise nacheinander reihenden Darstellung von eigentlich gleichzeitigen Phänomenen wohl bedacht hat (GA 8, 5 = JBW 19, 365) und speziell weil er «das Erwachen» der griechischen Kunst erst auf der Grundlage der zeitlich vorausgegangenen Homerischen und Hesiodischen Epen gedeutet hat (s. unten). Offenbar hat er in der Kunst eine grundsätzlich noch ursprünglichere Äußerung der griechischen Kultur gesehen.

Entstehung und Voraussetzung der Kunst

Die Einbindung der Kunst in die gesamte Lebenskultur hat bei Jacob Burckhardt zu einer grundsätzlich neuen Bewertung der Voraussetzungen und Leistungen der Kunst in Griechenland geführt. Das entscheidende Fundament sind die Lebensverhältnisse, zunächst die Adelshöfe, dann vor allem die Poleis. Alles Weitere ergibt sich aus dieser Perspektive.

Konkret bedeutet das für die Entstehung der griechischen Kunst die eindeutige Priorität dessen, was Burckhardt «Sitte und Gewohnheit» nennt (JBW 21, 6). «Lange, bevor das Wie die Bildnerie beschäftigt, hat das Was die Grundlage der bildnerischen Übung schaffen müssen» (JBW 21, 6). Was hier, nach den Fragestellungen der Zeit, zunächst als zeitliche Priorität der Genese erscheint, hat in Wirklichkeit durchaus systematische Bedeutung: der Vorrang der Aufgaben der Kunst vor den Aspekten der Formgebung und des Stils.³ In diesem Sinn nennt er als wichtigste «Anlässe» den «Götterdienst mit verbildlichten Göttern» und «mit Weihgeschenken figürlicher Art» sowie «das Grab» und «mitgegebene Bildwerke, auch

3 Huse 1994.

frühe ikonisch sein wollende Figuren» (JBW 21, 7). Entsprechend geht er bei der Darstellung der Skulptur von den Kontexten der Bildwerke aus, unter denen er vor allem Tempel und Heiligtümer, Gräber und Gräberstraßen, die Agora und die Stoen ringsum nennt, weiter Theater, Stadien, Gymnasien (JBW 21, 12f.). Bezeichnend für die feste Einbindung der Kunstwerke in die allgemeinen Lebensverhältnisse ist, daß viele Phänomene und Fragen nicht in dem Kapitel über die Kunst, sondern in anderen Kontexten behandelt werden: Praxis und Funktionen der Athletenstatue im Zusammenhang der Agone (GA 11, 111–115), politische Denkmäler und Ehrenstatuen in der Folge der griechischen Ruhmsucht (GA 11, 225–229), Tempel und Heiligtümer im Kontext der Religion (GA 9, 131–137 = JBW 20, 141–147), die Stellung des Bildenden Künstlers bei der Erörterung der griechischen Bewertung der Arbeit (GA 11, 132–138). Dabei hat er auch im Auge, daß die Künstler nicht allein aus eigener Kreativität schaffen: In einzelnen Fällen stellt er zu den «Fresken in öffentlichen Gebäuden» die Frage nach Auftraggebern: «Welche wechselnden Behörden mögen darüber verfügt haben, *wer* noch dort, und *was* hinzumalen habe?» (JBW 21, 31). Und bei der neuen Ikonographie der Hekate des Alkamenes fragt er sich, «auf wessen Rat und Recht hin» der Bildhauer die Göttin «in Artemis, Selene und Persephone aufgelöst» habe (JBW 21, 8).

«Erst sekundär» kommen dann Impulse der formalen Gestaltung, nämlich ein «monumentaler Wille» und «als besonderer Trieb die Schmuckliebe», hinzu (JBW 21, 6). Offensichtlich hat die Reihenfolge für Burckhardt nicht nur chronologische, sondern zugleich systematische Bedeutung. Mit dieser Überordnung von Aufgaben, Funktionen und Themen vor Form und Stil ist ein Ansatz gewonnen, der damals wenig zeitgemäß war,⁴ heute aber durchaus Aktualität besitzt.

Darüber hinaus gibt die Polis als Grundvoraussetzung eine Reihe von Leitbegriffen und Positionen vor, die für Burckhardts Verständnis der griechischen Kunst entscheidend sind. Zum einen stellt er Griechenland hier obstinat in einen krassen Gegensatz zum Orient, d.h. Assyrien und Ägypten, zum anderen gewinnt er aus den eigenen griechischen Lebensverhältnissen die für die Kunst entscheidenden Begriffe der Vielheit, Freiheit und Lebendigkeit.

4 Bei Winckelmann [1764] 2002 und Müller 1848 spielen die historischen Bedingungen der Bildenden Kunst durchaus eine Rolle, sie sind aber bei weitem nicht so stark mit der künstlerischen Produktion verbunden wie bei Jacob Burckhardt.

Die Gegenwelt des Orients

Der Orient erscheint bei Jacob Burckhardt als eine Welt der völligen Unterdrückung, die auch die Kunst in «Knechtschaft» hält. Ursache dafür sind die Herrscher und vor allem die «mächtigen Priesterkasten» – in Verbindung mit einem «dumpfen Volksgeist» –, die die Kunst in allen ihren Ausprägungen in einem ständigen «Müssen» halten. Sie zwingen dazu, das Göttliche oder das Religiöse «in wüster Symbolik» auszudrücken und dabei nicht vor monströsen Mißgeburten, vor der «Mischung mit Thierformen, sodaß der Kopf thierisch bleibt», und vor «Vervielfachung der Glieder» zurückzusehen (JBW 21, 3, 18). Sie beschränken die Kunst auf «Königschronik und Ritualien», «opfernde Despoten [...] und Priesterschaaren» (JBW 21, 27), auf «rituale Umhüllung und Geberde» (JBW 21, 3) und «heilige, traditionelle Gesten» (JBW 21, 14), auf einen Kultus, der «Knechtschaft und wüstes Thun» bedeutet (JBW 21, 27). Die Künstler sind darum «an sachliche Vollständigkeit und ewige Wiederholung gebunden» (JBW 21, 27). So kommt es zu einer «Knechtschaft unter einem Tempelstyl im orientalischen Sinne» (JBW 21, 10) bei den orientalischen Völkern, «die einer völlig vorschriftlichen Kunst anheimgefallen waren» (GA 10, 13). Monströse Scheußlichkeit, Herrschermacht und Ritual fallen mit der Bindung an vorgegebene Muster und an die ungefilterte Wirklichkeit zu einem weiten Panorama der Gebundenheit zusammen. Von der ägyptischen Malerei ist darum «meist nur Conventionelles und Geknechtetes» erhalten (JBW 21, 30).

Schon in diesem Gegenbild wird ein absolut gültiges eigenes Ideal der Kunst sichtbar, in dem Freiheit und Schönheit in eins gesetzt sind. Der Absolutheit dieses Ideals entspricht es, daß das Gegenbild in keiner Weise konkret ausgeleuchtet wird. Wenn Scheußlichkeit und Gebundenheit der orientalischen Kunst auf Zwang beruhen, so müßte ohne solchen Zwang jede Kultur von sich aus zu derselben idealen Schönheit finden. Burckhardt fragt sich aber weder, ob der Orient das griechische Ideal der Schönheit hätte schätzen oder gar selbst entwickeln wollen, noch wie – und gegen welche Gegenpositionen – die Könige und Priester den Zwang ausgeübt hätten.

Die Griechen setzen sich von der Kunst des Orients freilich nicht aufgrund einer vorgegebenen naturwüchsigen Andersartigkeit ab. Rasse spielt bei Burckhardt eine durchaus eingeschränkte Rolle: als physische Schönheit des griechischen Menschen, die zwar kulturelle Bedeutung hat, aber einem allgemeinen kulturellen Habitus untergeordnet erscheint

(JBW 21, 4). Ursprünglich hatten auch die Griechen selbst eine monströse Kunst (JBW 21, 6–8), von der sie sich früh befreiten, die aber in manchen Erscheinungen noch in die spätere Zeit hineinragt. Dazu gehören in der Vorzeit «die gräulichen Mischformen dämonischer Wesen u.a. auf den sog. Inselsteinen»; in den Mythen die Monster wie die Harpyien, «Dämonen der scheußlichsten Art», und «das üble Thema» der «Athene aus dem Haupt des Zeus heraufkommend»; unter den Kultbildern die ἄργοι λίθοι, «rohe Steine», die in den Heiligtümern die Gottheit darstellten, aber auch die altertümlichen Holzbilder, ξόανα; ebenso dann Bildungen wie Hekate mit drei Körpern oder Zeus mit drei Augen; weiter mythische Gestalten wie «Geryones in Gestalt von drei aneinanderhängenden Männern» und Phobos als menschliche Gestalt mit Löwenkopf; allegorische «Häßlichbildungen» wie Eris, von widerlichem Aussehen; «Allegorien in einer Action» wie Dike in schöner Gestalt, die die häßliche Adikia treibt, würgt und schlägt (JBW 21, 6–9; s. auch «ungenießbares ξόανον»: ebd. 28). Daß solche Monstrositäten sich vereinzelt noch in späterer Zeit finden, erklärt Burckhardt auf zweierlei Weise: Zum Teil seien die alten Werke einfach stehengeblieben, während daneben Bildwerke höherer Kunst entstanden (JBW 21, 8). Im übrigen sei «das Scheußliche» den Griechen «gewaltsam aufgezwungen» worden. Dafür werden Priester(innen) und göttliche Träume, wohl nicht zufällig auch in dem konservativen Sparta, verantwortlich gemacht (JBW 21, 8f.), also Faktoren, die im Orient die Kunst in völliger Knechtschaft gehalten hatten.

Trotz tiefgreifender und eigentlich schon damals grotesker kultureller Antithesen zwischen Griechenland und Orient ist die Kunst bei Burckhardt nicht genetisch verwurzelt, sondern eine kulturelle Leistung. Auch innerhalb Griechenlands hebt er hervor, daß bei dem dorischen und dem ionischen «Styl» in der Architektur «die Beziehung auf die beiden Stämme [...] ja nicht zu eng zu fassen» «und nicht mit deren vermeintlichem Charakter zu parallelisieren» (JBW 21, 38) ist. Das sollte man zwei Generationen später sehr anders hören.

Entstehung und Voraussetzungen der Kunst in Griechenland

Die Genese dieser Kunst in der griechischen Frühzeit wird zwar mit der unschuldigen Metapher des «Erwachens» beschrieben, sogar «wie aus einem gesunden Schlaf» (JBW 21, 3) – wobei die Frage offenbleibt, wie die Lebensverhältnisse, die ursprünglich eine monströse Kunst gefördert

hatten, ein gesundes Schlafen möglich gemacht haben können. Einmal aufgewacht, war die Kunst jedoch nicht einfach vollendet da, sondern sie mußte ihre Fähigkeiten und Möglichkeiten erst langsam – und nicht ohne Mühe – entwickeln. In der Frühzeit habe die Kunst die Götter vielleicht schön bilden wollen, habe das aber nicht vermocht (JBW 21, 6f.). Erst durch den Vorgang der Poesie, d.h. der Dichtungen Homers und Hesiods, sei das Monströse in den Götterbildern zurückgedrängt, die Schönheit, Vielfalt und Individualität der Götter zum Ausdruck gebracht worden. Auch dann noch habe die Bildkunst einen weiten Weg von dem Eros als rohem Stein in Thespiae bis zur Umbildung des Praxiteles an demselben Ort zurückzulegen gehabt; und «auch mit dem Monströsen hatte das Kultbild (der Götter) seinen Kampf noch zu bestehen» (GA 10, 8).

Der Weg zu der erstaunlichen «Blüte» der griechischen Kunst ist für Jacob Burckhardt ein einzigartiger Akt der Kulturschöpfung, der in hohem Maß erklärungsbedürftig ist. Im Grund geht es ihm weniger um eine Darstellung dieser «Blüte» – die er im wesentlichen als gegeben und bekannt voraussetzt und die er darum auch weder in ihrer ikonographischen Vielfalt noch in ihren stilistischen Entwicklungen entfaltet, sondern sehr pauschal postuliert – als um die Erklärung, welche Rolle diese Kunst im Rahmen des griechischen Lebens spielte.

Die Grundlagen der griechischen Kunst in Burckhardts Sicht sind die offensichtlichen und bekannten Pfeiler seines allgemeinen Konzepts der griechischen Kultur: die Polis mit ihren Lebensverhältnissen, der dort herrschende agonale Geist im allgemeinen und die Kultur der Athletik im besonderen (JBW 21, 10f.). Das ist oft genug ausgeführt worden. Hier soll es nur um einige konkrete Folgerungen für die Kunst gehen sowie um zwei allgemeine Begriffe, die Burckhardt aus der Grundlage der Polis für die Kunst ableitet.

Die Polis bietet für die Entfaltung der Kunst zunächst dadurch einen idealen Boden, daß es «keinen Priesterstand [gab], d.h. keine dauernde Macht welche vorzeitig und tyrannisch irgendeine bildliche Auffassung des Göttlichen erzwungen und in dieser Gestalt festgehalten hätte» (JBW 21, 3). «Theologie und Priestertum haben nichts zur Kunst zu sagen gehabt deßhalb weil sie [im Sinne der orientalischen Nationen, T. H.] nicht vorhanden waren» (JBW 21, 10). Dagegen wird entschieden die Macht der Religion gesetzt, die im Volk begründet ist und die eigentliche Grundlage der Kunst darstellt. Die Polis hat dazu in der Form des Tempels den «monumentalen Willen» beigetragen (JBW 21, 10). Dieser Zusammen-

hang zwischen Polisreligion und Tempelbau ist in neuerer Zeit wieder stark hervorgehoben worden.⁵

Als Nährboden liegt implizit natürlich das zugrunde, was Burckhardt in anderen Zusammenhängen die «Lebensvehemenz der [griechischen] Nation» (GA 8, 60), das «mächtige Lebensgefühl der [...] Poleis» (GA 8, 61), den «fiebrhaften Lebensdrang» (GA 8, 63) und die «höchste Thätigkeit und Thatfähigkeit» der Polis (GA 8, 79) nennt. Der agonale Wettkampf, in dem diese Intensität des Lebens kulminiert, hat selbstverständlich die Kunst im höchsten Maß befördert: indem Staaten und Einzelne miteinander wetteiferten, in der eigenen Stadt «das Schönste oder Prachtvollste [...] zu besitzen», «an die panhellenischen Weihstätten womöglich das Herrlichste zu stiften», mit den eigenen Tempeln gegen die der Nachbarstädte zu konkurrieren (JBW 21, 10f.).

Erstaunlich und bezeichnend zugleich ist dabei, daß die kritischen Bewertungen, die Burckhardt an das agonale Errichten von Bilddenkmälern als Zeichen von Ehrsucht knüpft, sich nicht in dem Kapitel über die Kunst, sondern im Zusammenhang des Athletentums und der Politik finden.⁶ Im Kontext der Kunst dagegen ist eine viel idealere Perspektive entscheidend: Mit dem agonalen Verhalten wird einerseits die reiche Vielfalt der Kunst begründet, zum anderen aber vor allem immer wieder betont, die Kunst sei dadurch nicht in eine exzessive Verschiedenheit getrieben, sondern bei aller Vielfalt zu einem grundsätzlichen «freiwilligen Consensus» geführt worden (JBW 21, 22). Der Wettbewerb führt «notwendig» zu immer weiterer «Verschönerung und Veredlung des Typus» (GA 10, 17f. = JBW 21, 20) – damit aber in eine gemeinsame Richtung, die letzten Endes durch Burckhardts eigenes, absolut gesetztes Ideal der Schönheit vorgegeben ist. So sei etwa durch den Wetteifer der Städte im Bau von Tempeln eine «rasche Ausgleichung innerhalb der einzelnen Gegenden griechischer Nationalität» bewirkt worden (JBW 21, 10). Konkurrenz und Uniformierung sind heute gewiß ein aktuelles soziologisches Thema – für Burckhardt ist damit die Grundfrage nach Freiheit und Gesetz angesprochen, die unmittelbar von der Ästhetik in die Ethik führt.

Die konkrete Kristallisierung des agonalen Verhaltens in den athletischen Übungen hat bei Burckhardt eine zentrale Bedeutung für die Kunst – als «Unikum in der ganzen Welt» (JBW 21, 14). Darin folgt er grund-

5 Burkert 1988.

6 GA 11, 112–115; 125–129.

sätzlich J. J. Winckelmann, bei dem die antiken Stätten der Athletik für die Künstler Orte der lebensvollsten Anschauung waren, «wo die jungen Leute ganz nacktend [...] ihre Leibesübungen trieben» und wo «das schönste Nackende der Körper in so mannigfaltigen, wahrhaften und edlen Ständen und Stellungen» sich zeigte.⁷ Er geht aber in zweifacher Hinsicht über Winckelmann hinaus. Zum einen hat die Anschauung nicht nur der Schönheit, sondern vor allem der vielfältig bewegten «Lebendigkeit» die Überwindung der konventionellen Gesten der orientalischen und der Starrheit der früheren griechischen Kunst möglich gemacht. Zum anderen besteht hier eine genuine Verwandtschaft mit der Kunstgattung der Skulptur, der Burckhardt den Vorrang vor allen anderen Gattungen gibt: «Der Leib ist alles» (JBW 21, 16).

Vielheit

Unmittelbar mit dem agonalen Verhalten hängt bei Burckhardt das Wortfeld «viel» zusammen, dessen Bedeutung nicht nur in seiner starken Diffusion, sondern auch in seinen gewaltsamen Wortbildungen deutlich wird. Ein ganzer Abschnitt gilt der «plastischen Darstellung des Vielen» (JBW 21, 25–27). Seit früher Zeit ist die «Vielheit des Daseins» entscheidend, zumal «die Anzahl von Fürsten- und Adelshöfen» (JBW 21, 6), später dann der Poleis. Daraus ergeben sich offensichtlich «die locale Unabhängigkeit und Vielartigkeit des Cultus» (JBW 21, 6), die «Vielgestaltigkeit» des Mythos (JBW 21, 27), die «über viele Städte verteilten Künstler, ganz frei, und ihre Schulen» (JBW 21, 4f.). Dem entsprechen aber auch, nun schon weniger selbstverständlich, «das enorme quantitative Kunstbedürfnis der Griechen – Verbildlichungsbedürfnis» (JBW 21, 6), das schließlich in der «Darstellung des Vielen» gipfelt, nämlich der (vielfigurigen) Kompositionen und der «Freigruppen», in Werken wie der Kypselos-Lade in Olympia und dem Lysander-Anathem in Delphi (JBW 21, 26–27). Neben den etwas forcierten Begriffen «Massenerzählung» und «Vielskulptur» (JBW 21, 26) spricht Burckhardt bereits von der «Bilderwelt» (JBW 21, 12) oder, noch suggestiver, von einem «zweiten Volk» (JBW 21, 13).

7 Winckelmann 1962, 8. Winckelmann 2002, 151–152; 154. Zum Verhältnis Burckhardts zu Winckelmann in bezug auf die Bedeutung der Athletik für die Kunst s. Kreikenbom 1998, 56–57.

Als künstlerische Qualität erweist sich das «Viele» zum einen darin, daß dieselben Gottheiten, «entsprechend den verschiedenen Stiftungen», in einer großen, vor allem ikonographischen Mannigfaltigkeit nebeneinander dargestellt wurden (JBW 21, 16), zum anderen darin, daß die grundsätzliche Beweglichkeit der Figuren eine nahezu unbegrenzte Zahl von Haltungen möglich machte (JBW 21, 17). Alle diese Phänomene werden zu einer generellen «Volkstümlichkeit des Vielen» zusammengeführt (GA 10, 32). Genau betrachtet, fällt es allerdings nicht leicht, all dies «Viele» auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Letzten Endes ist es eine sprachliche Grundformel für das, was Burckhardt als «Lebendigkeit» versteht und als Grundphänomen der griechischen Kultur deutet.

Freiheit

Eine weitere Grundvoraussetzung für die Kunst in Griechenland ist bei Jacob Burckhardt die Freiheit. Diese griechische Freiheit wird zunächst in einer krassen Antithese zum Orient, zu Assyrien und Ägypten, konzipiert: Während dort mächtige Despoten und Priesterkasten die Kunst in Knechtschaft hielten, boten in Griechenland schon die frühen Fürstentümer und dann vor allem die Poleis ideale Voraussetzungen zu ihrer freien Entfaltung. Dabei wird der Begriff der Freiheit in einer extremen Weise zu einem allumfassenden, apriorischen kulturellen Grundmuster verabsolutiert.

Grundlage ist zunächst der Unterschied der Machtstrukturen: Im Orient sind «Forderungen der Religion u.s.w. und [...] Prachtliebe der Mächtigen» (JBW 21, 6) bestimmend, in Griechenland die Verteilung der Kunst, Künstler und Werkstätten auf viele Städte, die Kunst im freien Wettstreit miteinander förderten. Gegen das «knechtische» «Müssen», das in Assyrien und Ägypten alles künstlerische Tun beherrscht, muß in Griechenland «der Wunsch, sich die Götter zu vergegenwärtigen, ganz anderer Art gewesen sein als in dem knechtischen Orient» (JBW 21, 14). Nun weiß Burckhardt sehr wohl, daß auch in Griechenland nicht freie Künstler, sondern «Behörden» darüber entschieden, «wer dort und was er hinzumalen habe» (JBW 21, 31). Aber er sieht hier nicht nur einen politischen Unterschied zwischen Despotie und Freiheit, sondern weitet die Freiheit auf das ganze kulturelle Verhalten aus.

In Griechenland herrscht «ein mächtiger innerer Zug zum Schönen» (JBW 21, 18), der als Symptom der Freiheit verstanden wird. Der Über-

gang von der politischen in die künstlerische Freiheit geschieht ganz unversehens: Während in Ägypten und Assur «lauter Königschronik und Ritualien – lauter Erzählenmüssen an sachliche Vollständigkeit und ewige Wiederholung gebunden» herrscht (JBW 21, 27), waren die Künstler in Griechenland in der künstlerischen Komposition von rituellen Zwängen frei, wie auch der Kultus selbst nicht als «Knechtschaft und wüstes Thun», sondern als «Freude» vollzogen wurde (JBW 21, 27). Entsprechend wird für die Bilder in der Stoa Poikile von Athen hervorgehoben, daß sie «offenbar allmähig und frei von aller Cyklusnechtschaft entstanden» sind, «von verschiedenen Meistern» (JBW 21, 30). Unter dem Motto der Freiheit werden dann auch die «Personification» und die «sog. <Allegorien>» genannt, ebenso die «Formenmischung» der «geflügelten Wesen [Eros, Nike etc.]», die «hier unendlich viel schöner als bei den Asiaten» ist, und die «Kentauren, Pane, Tritonen Greifen», die sich durch «Schönheit und Unbefangenheit der Ansätze» auszeichnen (JBW 21, 22f.) – ohne einen Hinweis darauf, daß gerade solche Mischwesen in der Kunst des Orients als Auswüchse der Monstrosität gewertet worden waren (JBW 21, 3). Ähnlich in der Architektur: Nachdem die Tempel sich von der ursprünglichen Bindung an vorgefundene Naturplätze wie Erdspalten und Höhlen gelöst haben, wird «die freie Wahl der Stelle und die Errichtung des Heiligtums frei vom Boden auf» zu «Vorbedingungen aller höheren Gestaltungen» (GA 10, 37f.); und wenn dies «mit einer Wandlung in den Gedanken von den Göttern» eingetreten sein könnte, so wird man auch in diesem Wandel einen Akt der Freiheit vermuten dürfen (GA 10, 38) – zumal sich sogar die «Tempeltiere» in Griechenland «frei ergingen» (GA 10, 16).

Vielfach werden die Begriffe der Vielfalt und Freiheit in einer suggestiven Weise eingesetzt, die nur auf den ersten Blick metaphorisch wirkt, in Wirklichkeit aber sehr tief greift. Zentrale Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang die Aussage: «Die Hauptaufgabe gehörte der Freisculptur» (JBW 21, 14); entsprechend wichtig sind die «Freigruppen» (JBW 21, 26). Die Gestaltung der Haare an griechischen Standbildern wird in einem zeitlichen Spektrum gesehen, das «von der alten assyrisierenden Art an bis zur höchsten Freiheit und Vielgestaltigkeit und wunderbarsten Wirkungen» führt (JBW 21, 21). Der Bart des Zeus ist von «freier Großartigkeit» (JBW 21, 22). In der Bildung von Athletenstatuen macht die Darstellung der charakteristischen Bewegung die ganze Kunst «zu allen Aufgaben gelenk» (JBW 21, 25), und am Ende wird die Athle-

tenstatue zum «freien Objekt der Kunst» (JBW 21, 22). Selbst das lange Festhalten an dem altertümlichen Typus des Götterbildes, dem Xoanon, geschieht nicht «gezwungen» wie im Orient (JBW 21, 3). Und die allgemeine Übernahme und Fortsetzung traditioneller Formen, die als Zeichen unfreier Gebundenheit gewertet werden könnte, wird als Fortpflanzung, durch «freie Aneignung, ohne knechtische Vorschrift», angesehen (JBW 21, 5). Besonders suggestiv ist die Metaphorik wieder in der Architektur: Die Herkunft des Steinbaus vom Holzbau, die für den griechischen Tempel dargelegt wird, sei bereits in Ägypten und Assyrien zu beobachten: «Allein in Griechenland sind diese Reminiszenzen bis zu vollkommener Harmonie ausgeglichen, alle Knechtschaft ist völlig überwunden, statt aller hölzernen Wirklichkeit eine ideale Wahrheit» (JBW 21, 37). Beim griechischen Quaderbau kommt im Sinn der Freiheit «der einzelne Block zu seinem vollen Rechte» (JBW 21, 37). Entsprechendes gilt für die architektonische Skulptur, die in Ägypten «wesentlich am Bau klebt» (JBW 21, 14), für das Relief des Orients, das «im Styl eigentlich lauter Teppich» ist, «mit der Architektur zusammenfließend», und «wie ein Ornament oder wie eine Schrift darüber hin» läuft (JBW 21, 27), wie auch «die christliche Freiskulptur [...] sich mühsam vom Altarschrein und von den Bautheilen (Portal etc.) losarbeiten» mußte – während bei den Griechen mit entwaffnender Direktheit festgestellt wird, daß «die Verbindung der [...] Sculpturen mit dem Bau eine gutwillige war» (JBW 21, 14). Überall, und geradezu obsessiv, wird die Kunst durch eine dichte Sprachmetaphorik in die Opposition von Macht und Freiheit eingebunden.

Es liegt in der Konsequenz dieses Begriffs der Freiheit, daß die Kunst auch im Rahmen der griechischen Kultur ein extremes Maß an Autonomie behält. In einem eigenen Kapitel über «Die Philosophen und die Kunst» (JBW 21, 40–44) führt Burckhardt nicht nur aus, daß Philosophen und Literaten für die Kunst kein Interesse gehabt hätten: «Die bildende Kunst war den Philosophen vielleicht als Concurrentin fatal, jedenfalls sahen sie dieselbe tief unter sich.» Während die Kunst umgekehrt nicht nachtragend gewesen sei und die Philosophen «in Statuen, Büsten und gemalten Bildnissen auf das reichlichste verewigt habe» (GA 10, 52)! Viel wichtiger aber: Die Unabhängigkeit «vom Wort, vom Gerede, von der Literatur [...], in ihren Gegenständen sowohl als in der Auffassung», vom «Geschwätz» der Philosophen und überhaupt von der «Gefahr eines Kunstgeredes» darf nach Burckhardt «beim Lichte besehen [...] vielleicht [...] [als] das größte Glück» betrachtet werden, indem dadurch der Kunst

ihre «Naivetät» erhalten blieb (JBW 21, 41). Sie gewann dadurch den «unendlichen Vorzug, frei von aller Gebundenheit an Theorien und Meinungen ganz nur ihre eigenen Wege gehen zu können» (GA 10, 53).

Später hat die Kunst dieselbe Unabhängigkeit gegenüber der Politik bewahrt: gegen die politischen «Streber» des 4. Jahrhunderts, «innerlich frivole Menschen liderlicher Aufklärung», die jedoch gegen das Volk machtlos waren, «welchem die Kunst zum Cultus und der Cultus zur Lebensfreude gehörte» (JBW 21, 45).

Ein derart extensivierter Begriff der Freiheit, der die politische wie die künstlerische Freiheit umfaßte, war schon bei Winckelmann angelegt. Das entspricht dem allgemeinen und absoluten Begriff der Freiheit, wie ihn die Aufklärung als «natürliche Freiheit» zum höchsten Gut und unveräußerlichen Wesen des Menschen erhob und zum emphatisch gefeierten politischen Ziel proklamiert hatte. Diese Freiheit wird bei Burckhardt im Bereich der Bildenden Kunst zu einem Prinzip, das weiter über bloße Metaphorik hinaus das künstlerische Gestalten der Griechen in allen Richtungen prägt.⁸

Mysterium: Lebendigkeit und Gesetz

Gleichwohl sind Polis und Agon, Vielheit und Freiheit für Burckhardt nur eine «äußerliche Triebkraft» (JBW 21, 10f.) bzw. «Fördernisse» (JBW 21, 13), nicht aber Erklärungen für die Blüte der Kunst in Griechenland. Letzten Endes bleiben ihm «die Ursachen» des Erwachens der Kunst «in Betreff des Wann und Weshalb erst» (JBW 21, 3), d.h. der «innere Bildtrieb», «unergründlich» (JBW 21, 11). Auffällig oft greift er zu Formulierungen, die ins Irrationale führen: Eine «allgemeine Bilderlust» war «bei den Griechen früh und reichlich» vorhanden (JBW 21, 7), es «erwachte die Lust an reicherer und großartigerer Verbildlichung der Götter» (JBW 21, 3), «die frühe Sehnsucht nach dem lebendig Bewegten» (JBW 21, 10 Anm. 1), «der Wille nach einem bestimmten Schönen» (GA 10, 22). Die «großen alten Kulturstaaten» des Orients hatten die nötigen Techniken längst erfunden, die Griechen brauchten «nur die Augen zu öffnen und ihre Natur walten zu lassen» (GA 10, 10). Entsprechend ist die Schöpfung des grie-

8 Freiheit bei Winckelmann und Burckhardt: Noll 1998, 7. Aufklärung: Dietrich Klippel, s.v. Freiheit, in: *Geschichtliche Grundbegriffe* 2, 1975, 477–485.

chischen Peripteraltempels «hervorgegangen aus einer hohen, geheimen Volkskraft in einem feierlichen Augenblick», als «diejenige Form des Heiligtums, welche allgütig werden, ein säkulares Reifen erleben konnte» (GA 10, 40). Das «absolut Exceptionelle» der Griechen war «der gewaltige innere Bildtrieb der allen Geist in Formen auszudrücken gezwungen ist» und «für uns unergründlich bleibt» (JBW 21, 11); ähnlich «jener mächtige innere Zug zum Schönen, der uns ewig ein Mysterium bleiben wird» (JBW 21, 18).

Darin kommt einerseits zum Ausdruck, daß Burckhardt offenbar nicht anstrebte, die historischen Phänomene durch ein Eindringen in ihre Entstehung zu erklären. Über die Polis sagt er: «Erörterungen von Uranfängen sind sonst nicht Sache dieses Buches» (JBW 19, 39). Damit setzt er sich klar gegen Konzepte der romantischen Altertumswissenschaft ab. Gleichwohl ist es aufschlußreich, daß er die Stelle der «Anfänge» mit einem nicht mehr hinterfragbaren Mysterium besetzt. Fragt man, worin dies besteht, so stößt man auf Grundkategorien, in denen Ästhetik und Ethik in eins gesetzt werden. In bezeichnend tastenden Worten spricht Burckhardt von der «großen centralen Eigenschaft des Griechen die sich nur umschreiben läßt: die Verbindung von Freiheit und Maßhalten, welche allein Lebendigideales schaffen konnte». «Hier kommt endlich die so viel gepriesene σοφροσύνη im höchsten Grade zum Vorschein» (JBW 21, 4).

Die eine Seite dieses Geheimnisses der griechischen Kunst besteht in ihrer «Lebendigkeit». Ausdrücklich wird herausgestellt, daß die «mit allen Mitteln erstrebte Lebensfähigkeit [...] der Idealität voraus» geht (JBW 21, 14). Damit ist eine entschiedene Priorität auf einen übergreifenden Begriff des Lebens gegenüber der künstlerischen Ästhetik gesetzt, durch die Burckhardt sich zum einen von dem Idealismus Winckelmanns absetzt und die ihm zum anderen die stärkere Integration der Kunst in die gesamte Kultur möglich macht. Hier ist die Bedeutung der Anschauung der athletischen Wettkämpfe für die Kunst begründet: «Das Athletenbilden [wurde] das centrale faktum für das individuelle Bilden» und «für das Beleben des Idealen», d.h. der Götterbilder (JBW 21, 25; vgl. 14). Diesen Ansatz treibt er bis zu der erstaunlichen, in der Tradition Winckelmanns ebenfalls nicht angelegten Konsequenz, daß er nicht nur mit Aristoteles «das ganze Äußere als Ausdruck des Innern in Anspruch» nimmt (JBW 21, 21), sondern in der Kunst sogar der gelenkigen Beweglichkeit der Körper sowohl zeitlich wie systematisch den Vorrang vor dem Kopf einräumt, der «am längsten conventionell und nach unseren Begriffen unschön und unlieblich bleibt»

(JBW 21, 15). Auch «die Porträtbildung» beginnt «bei dem Athleten [...], d.h. bei der ganzen Gestalt [...] in irgend einer charakteristischen Bewegung» (JBW 21, 25). Darin kommt wohl eine stärker befreite Wahrnehmung des Körpers, die bei Winckelmann noch erstaunlich befangen und verhalten war, zum Ausdruck, vielleicht nicht zufällig im Umfeld von Nietzsche, dem philosophischen Protagonisten von Körperlichkeit.

Gleichwohl ist diese Lebendigkeit nicht eine einfache Wiedergabe der Wirklichkeit. Mehrfach hebt Burckhardt hervor, daß man für die Darstellung der Körper keine Anatomie gebraucht habe. Beim Gesicht mag «sein wirklich häufiges Vorkommen in der Natur zweifelhaft bleiben» (JBW 21, 19). Der Stoff der Gewänder in den Bildwerken wäre «schon damals in keinem Laden von Athen so [...] zu kaufen gewesen» (JBW 21, 23) [...] «und [scheint] aus einer höheren Ordnung der Dinge zu stammen» (GA 10, 26). Auch die Akanthusblätter der korinthischen Kapitelle «wachsen [...] weder im Garten noch im Felde, sie gehören einer höheren Form als irgend einer Naturform an und sind nur Gleichnisse einer solchen» (GA 10, 45).

Die spezifische Leistung der Kunst, darin ist Burckhardt nicht originell, ist die Vereinfachung der Wirklichkeit auf das Wesentliche, vor allem in Trachten und Attributen (JBW 21, 15f.). Dies Wesentliche wird auch als der «Charakter» bestimmt (JBW 21, 16). In der Idealität soll «das Geistige als solches sprechen» (JBW 21, 17), als Ausdruck «für das geistige und sinnliche Leben», und deshalb sind die Idealformen «die allgemein schönen» (JBW 21, 19). Dahinter steht immer noch das große Vorbild Winckelmanns.⁹ Ein eigener Akzent wird allerdings auch hier in der Betonung der Lebendigkeit deutlich: «Um das Geistige als solches vollkommen geben zu können, wurde die sinnliche Erscheinung mit größter Begeisterung erfaßt und studirt als eine lebendige» (JBW 21, 18).

In diesem Sinn ist die Lebendigkeit der griechischen Kunst «Wahrheit». Diese Verbindung wird immer wieder beschworen und als spezifisch griechisch herausgestellt. «Alle Formen» des menschlichen Leibes sind «mit [...] idealer Freiheit gehandhabt [...] und [...] dabei völlig lebendig und von völliger Wahrheit» (JBW 21, 22). In diesem Sinn wird festgestellt, daß Genreszenen in Ägypten dargestellt wurden, «weil sie im Leben vorkamen», in Griechenland, «weil sie anmutig waren» (JBW 21, 31). Selbst der griechische Tempel «athmet *Ein* vollständiges Leben» und ist insofern

9 Noll 1998, 7–26.

«im höchsten Grade wahr» (JBW 21, 37). Sogar in der Architektur wird gegen die «hölzerne Wirklichkeit» des Orients die «ideale Wahrheit» Griechenlands gesetzt (JBW 21, 37).

Komplementär zur idealen Lebendigkeit, die auf Vielheit und Freiheit beruht, stehen bei Burckhardt Begriffe wie Gesetz, Maßhalten und Gehorsam, die auf Einheit und Bindung hinauslaufen. Denn es droht offenbar Gefahr: der ungezügelter Geist der individuellen Neuerung. «Das Subjektive darf sich nicht vordrängen» (GA 10, 11). Die stärkste Manifestation dieser kulturellen Grundhaltung ist für ihn der Tempelbau; auf die Entstehung des Peripteraltempels verwendet er ungewöhnlich ausführliche Überlegungen mit einem eigenen Konzept (JBW 21, 35–39; GA 10, 37–47).¹⁰ Der griechische Tempel steht bei Burckhardt für «willentliche Beschränkung auf Einen höchst vollkommenen Typus», für «das absolut einheitliche Motiv als solches» (JBW 21, 35). Wieder geht er davon aus, daß der Peripteros einerseits keine rein ästhetische Schöpfung, andererseits auch nicht unter dem Zwang eines Priestertums entstanden ist, «sondern durch eine religiöse Hebung» (s. auch JBW 21, 35 Anm. 1), also mit spezifisch religiöser Bedeutung entstanden ist: Der Zweck des Tempels ist, «Wohnung» der Gottheit zu sein, und die «Lebensursache» der umlaufenden Halle sei «am ehesten das Aufstellen der von jeher äußerst zahlreichen Weihgeschenke» gewesen (GA 10, 42; vgl. JBW 21, 12) – eine These, die noch heute mehr Beachtung verdient, als ihr gewöhnlich zuteil wird. Entscheidend aber ist, daß der Peripteros «zu einer jener Kunstsitten [wurde], welche, wenn einmal angenommen, gegen alle weitem Neuerungen gesichert waren» (GA 10, 39). Diese feste Gestalt erhielt der Tempel wahrscheinlich, weil hier Kräfte zusammenwirkten, die für Burckhardt nicht nur für die Antike zentrale kulturelle Bedeutung haben: «die Achtung vor der heiligen Gewöhnung und das Bewußtsein, Vollendetes und in seiner Art nicht mehr zu Übertreffendes zu geben; endlich der ehrfurchtsvolle Kunstkonservatismus», der auch in der Gattungsgebundenheit der Poesie herrsche (JBW 21, 35). «Hier hatte der sonst so rücksichtslose Neuerungsgeist inne halten müssen»: «Statt dessen folgt die höchste Verklärung des schon vorhandenen Typus» (GA 10, 40). Nur in diesem fest begrenzten Rahmen sind die bekannten Varianten des griechischen Tempels zu bewerten, der gesetzlich im Typus und in den Proportionen war, aber frei in den Dimen-

10 Zum griechischen Peripteraltempel hat Burckhardt einen Aufsatz im Nachlaß hinterlassen (PA 207, 149), den J. Oeri in seine Ausgabe eingearbeitet hat: GA 10, 38–40.

sionen, im Aufwand der Säulen beim Prostylos, Amphiprostylos oder Dipteros sowie in den architektonischen Stilen dorisch, ionisch oder korinthisch (JBW 21, 36–39). Im Prinzip will der Tempel «nur ein höchster Einklang des Gleichartigen sein» (JBW 21, 36f.).

Ähnlich wird in den bildkünstlerischen Gattungen immer wieder neben der lebendigen Vielfalt die selbstbestimmte Begrenzung hervorgehoben, die «Verbindung von Freiheit und Maßhalten». Generell konstatiert Burckhardt, mit offensichtlicher Zustimmung, «eine gänzliche Abwesenheit der Sensation, des Willkürlichen, des forciert Individuellen, des Geniestreichs» (JBW 21, 5). In der Skulptur hat man nie «das Gefühl der Motivjagd, des Präsentirens von Attituden um ihrer optischen Wohlgefälligkeit willen» (JBW 21, 23). Und auch in der Malerei hat die griechische Kunst «die jeweiligen Grenzen überall erreicht» – damit ist ein Topos antiker Autoren angesprochen, die den höchsten Stolz auf Innovation zum Ausdruck bringen –, aber «entsprechend der ihr eigenen hohen Sophrosyne auch respektiert» (GA 10, 37). Von dem Maler Zeuxis hebt Burckhardt hervor, daß er neue Sujets wie die Kentaurenfamilie suchte – aber gerade nicht dafür bewundert werden wollte (JBW 21, 34). Für die Formen der Kunst bedeutet das, «daß der Stil ein einheitlicher bleibt, ohne einförmig zu sein» (GA 10, 7). In einem allgemeineren Sinn war es «diese Freiheit im Gesetzlichen und diese Gesetzlichkeit im Freien», die die Kunst als «reine Blüte menschlicher Bildung» entstehen ließ (JBW 21, 4).

In diesem Zusammenhang werden zentrale Begriffe von Burckhardts Konzept der griechischen Kunst benannt. Sophrosyne, als Grundhaltung der Selbstbeschränkung, steht gegen Willkür, Konservativismus gegen Neuerungssucht. Das bedeutet weiterhin einen bestimmten ethischen Charakter der Kunst: Gegen das bewußte Streben nach effektvollen Wirkungen wird eine Kunst gesetzt, deren Gestalten von «höchster Unbekümmertheit um den Beschauer» sind, die sich «abgesehen vom eigentlichen Cultbild [...] alle ungesehen und unbelauscht» glauben: So bestehe «bei der höchsten Kunst doch völlige Naivetät» (JBW 21, 27).

Als Träger dieser naiven Kunst wird ein kollektiver Begriff des «Volkes» eingesetzt, der wieder, als «hohe, geheime Volkskraft» (GA 10, 40), in den Bereich des Mysteriums führt. Es ist dieses Volk, in dem keine mächtigen Priesterschaften Zwang ausüben, welches aus sich selbst heraus die Vorstellungen von den Göttern und die Formen des Kultus erschafft. Dieses Volk hat die Religion hervorgebracht, die zuerst die entscheidenden Aufgaben an die Kunst gestellt hat. Und später war es ebenfalls das

Volk mit seiner Religion, das die Kunst vor dem Zugriff der politischen Machthaber bewahrte (JBW 21, 45).

In diesem Rahmen ist Burckhardts berühmte Auffassung vom Bildenden Künstler in Griechenland zu sehen, die eine bis heute anhaltende kontroverse Diskussion ausgelöst hat (GA 11, 132–138).¹¹ Burckhardt konnte hier leicht in innere Widersprüche geraten. Denn wenn für ihn einerseits feststeht, daß die Kunst in Griechenland – «anders als im Orient» – «eine Sache großer Individuen» ist (JBW 21, 4), so ist das andererseits nicht leicht mit der kulturellen Rolle des Volkes zu vereinbaren. Er löste das mit dem Bild des «erhabenen Banausen», der, von der allgemeinen Geringschätzung und Verachtung der handwerklichen Arbeit mitbetroffen, in völliger gesellschaftlicher Isolation und unbeirrt von philosophischer und literarischer Zersetzung, seine Werke schafft. Die Naivität, die er sich dabei bewahren konnte (GA 11, 135), ist darum die des Volkes, und das «innere Glück», das er beim «Umgang mit Göttern und Heroen» empfindet (GA 11, 136), bindet die Idealität der Vorstellung von den Göttern an die soziale Situation derer, die unberührt von den Ansprüchen der Mächtigen und den Anfechtungen der Intellektuellen blieben.

Auffassungen von Kunst

Aus diesen Voraussetzungen ergeben sich einige konkrete Folgen für Burckhardts Auffassungen von der Kunst im allgemeinen und der griechischen Kunst im besonderen.

Zunächst führt der Begriff der Freiheit zu einer Hierarchie der künstlerischen Gattungen. Am höchsten steht die rundplastische Skulptur, aus zwei Gründen. Zum einen weil die Standbilder sich völlig aus der Gebundenheit der Architektur lösen, die im Orient die Kunst beherrscht hatte. Insofern ist es ein «hoher Wert», daß in Griechenland die frei und isoliert aufgestellten Kultbilder der Götter in den Tempeln die höchste Aufgabe der Kunst waren (JBW 21, 13). Der Begriff der «Freisculptur» läßt den ideellen Charakter dieser Priorität anklingen (JBW 21, 14). Die aufrechte Stellung der Standbilder, ebenso wie «die Säule und ihr vollendetes Leben» (JBW 21, 37), erhält hier metaphorisch eine durchaus ethische Qualität der Ungebundenheit und Unabhängigkeit.

11 Weitmann 1998. Zur archäologischen Diskussion s. Coarelli 1980.

Zum anderen hat der Vorrang der Skulptur die Entwicklung der Idealformen gefördert, weil sie «genötigt ist, alles innerhalb der einen menschlichen Gestalt abzuschließen und sich fast rein auf die Form zu beschränken» (JBW 21, 17). Die «Vereinfachung der Form», die Konzentration auf den menschlichen Leib, die es erlaubte, «den Charakter walten» zu lassen: diese konkreten Phänomene der griechischen Idealität werden insbesondere in den Standbildern gesehen. In alldem ist die Rundskulptur nicht nur dem Relief, sondern auch der Malerei überlegen, die es zwar auch zu großen Leistungen brachte, bei der es aber entscheidend war, daß sie nicht das Banner führte (JBW 21, 17). In diesem Sinn ist es symptomatisch, daß die Malerei auf dem Höhepunkt des Zeuxis und Parrhasios, Timanthes, Apelles und Protogenes eine ganz andere «moralische Stellung» hatte als die Skulptur, sofern sie «wesentlich für den Privatbesitz» entstanden sei. Das ist zwar in dieser Weise nicht zutreffend, bedeutet aber die Einführung sozialgeschichtlicher Gesichtspunkte und zugleich einer «moralischen Stellung» der Malerei, sofern damit zum einen «das Verhältniß des [künstlerischen] Studiums zu den Hetären», zum anderen die Preise für die Werke dieser Maler Beachtung finden (JBW 21, 32), beides in Gegensatz zur Skulptur gesetzt.

Wertungen

Während die Lebendigkeit der griechischen Kunst sich über die Begriffe der Vielheit und der Freiheit mit den allgemeinen Lebensverhältnissen in Verbindung bringen läßt, liegt eine solche Ableitung bei der «Gesetzlichkeit» weniger offen auf der Hand. In der Tat unternimmt Burckhardt auch keinen Versuch in dieser Richtung: Der Satz, daß die Polis «den Künstler streng bei Verherrlichung des Allgemeingültigen festhält» (JBW 21, 3 Anm. 3), ist mehr ein Leitsatz als eine Erklärung. Die griechische Sophrosyne scheint hier als eine reine Setzung des kulturellen Wollens am Werk zu sein.

Man kann sich fragen, ob insbesondere diese idealisierende Selbstbeschränkung der griechischen Kunst jenen Charakter des «Mysteriums» verschafft, den Burckhardt so unumwunden eingesteht. Diese Vermutung scheint sich zu bestätigen, wenn man sieht, daß hier eigentlich Wertungen zum Tragen kommen, die tiefen Grundüberzeugungen von Burckhardt selbst entsprechen.

An einer einzigen Stelle sagt Burckhardt über die griechische Schönheit, daß sich «nun [...] – nicht ein ägyptisches System – sondern ein freier usus von gewissen Formen» bildete, «die *uns* als griechische Idealformen erscheinen» (JBW 21, 18). Eine solche Relativierung in der Rezeption ist seinem Konzept der griechischen Kunst allerdings sonst fremd. In der ihm eigenen Vehemenz läßt er keinen Zweifel daran, daß er die «Überlegenheit» der Griechen «über die seitherigen Völker und Zeiten» (JBW 21, 786) als eine absolute ansieht.¹² Dasselbe gilt für die negativen Tendenzen, die er z.T. schon in der Antike erkennt, vor allem aber in der eigenen Zeit am Werk sieht.

Wenn Burckhardt von den zersetzenden Kräften spricht, die durch die griechische Sophrosyne in Schranken gehalten werden, so läßt er an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: «Rücksichtsloser Neuerungsgeist» (GA 10, 40), «phantastische Willkür», das «Genial-Wüste» (JBW 21, 22) sind perhorreszierte Gegenbegriffe. Die Abwesenheit von Sensation, Willkür, Individualismus und Genialität wird in einem deutlichen Ton der Zustimmung konstatiert (JBW 21, 5; s. auch 23). Ausdrücklich wird das Urteil der Nachwelt ins Spiel gebracht, wenn die Nichtbeachtung durch die Literaten «als das größte Glück für die bildende Kunst» angesehen wird (JBW 21, 41). Auch die Betonung, daß an den antiken Gewändern «wenig Schneiderarbeit, nichts genähtes oder Geknüpftes» sei, ruft als Gegenbild die gegenwärtige Mode auf (JBW 21, 23). Vollends deutlich wird die persönliche Stellungnahme, wenn herausgestellt wird, daß «das heutige Bündniß zwischen Liberalismus und Kirchenfeindschaft [...] damals unmöglich» war, daß «die Kunst [...] noch nicht in das Belieben der [...] Reichen gestellt und noch nicht auf großstädtische Ausstellungen mit Feuilletons angewiesen» war (JBW 21, 45). Hier spricht Burckhardt als kritischer Zeitgenosse.

Es ist ein grundsätzlich konservatives Bild der Kunst, das nicht nur historisch dargestellt, sondern auch mit deutlichen Tönen der Identifizierung als Maßstab gesetzt wird. Burckhardt schreibt damit gegen Gefahren an, die er in der eigenen Zeit sieht.¹³ Die religiöse Grundlage der griechischen Kunst bewirkte, daß «ein heilsames Retardiren in die Kunstentwicklung kam» (JBW 21, 10). Und mit großer Emphase gipfelt die Verteidi-

12 S. GA 13, 13: «Sodann ist die griechische Kunst dem am nächsten gekommen, welches die Kunst an sich, die absolute Kunst heißen könnte. So national wie sie ist, so weltgültig ist sie in ihren reifen Werken.»

13 Flaig 1998, 27–37.

gung der Bildenden Kunst gegen die Kritik Platons in der Versicherung, wieviel besser die Künstler als die Philosophen gewußt hätten, «was bei den Griechen «vaterländisch» sei», und «wie konservativ bei all diesem die griechische Kunst im ganzen geblieben» sei (GA 10, 51)! Bei allem Unglück und aller Zersetzung der griechischen Welt war die Kunst eine «zweite ideale Schöpfung», eine Oase des reinen idealen Glücks.¹⁴ Ganz offensichtlich koinzidiert hier Burckhardts Sicht der Antike mit seinen persönlichen Urteilen in einer für ihn beglückenden Weise. Und weil hier seine eigenen, nicht mehr hinterfragbaren Wertsetzungen zur Geltung kommen, gewinnt diese Kunst in ihren höchsten Schöpfungen, den Bildern der Götter, einen absoluten, überhistorischen Wert, auch «für alle anderen Kulturvölker: Die Griechengötter sind hinfort schön für alles darzustellende Göttliche und erhabene aller Religionen, und die griechischen Götterideale sind daher ein welthistorisches Faktum» (GA 10, 32).

Burckhardt weiß sehr wohl – und bedauert es –, daß die Blüte der griechischen Kultur in dieser Reinheit auf die Kunst beschränkt war. «Jener sofortige Respekt der Kunst nicht nur vor Göttern und Menschen, sondern vor sich selbst», «jene so vielgepriesene Sophrosyne, [...] die sich leider im Staate gar so häufig vermissen ließ» (GA 10, 11), markiert den fast utopischen Platz, den die Kunst bei Burckhardt innerhalb des ganzen kulturellen Lebens mit seinen vielfältigen Ambivalenzen als ausgegrenzter Raum der Ursprünglichkeit erhält. Sie ist nicht nur ein historisches Konstrukt, sondern auch ein gegenwärtiger nostalgischer Traum ihres Autors. Vielleicht konnte er nur mit dieser Utopie seine Sicht auf die «aufbauenden und zerstörenden Kräfte» der Griechen – und seiner eigenen Zeit – ertragen.¹⁵

- 14 *Über das Studium der Geschichte* ed. P. Ganz, München 1982, 182: Aus der «wirren Welt» faßten die Künste als das «Höchste» auf Erden «das Unvergängliche» zusammen. «Sie haben es *nicht* mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu thun, auch keine Gesetze zu ermitteln, [...] sondern ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre» (ebd. 278). Noll 1998, 23–26; vgl. 18: «[...] die schönste Steigerung der eigenen [scil. griechischen] Existenz, von allen Zufälligkeiten und Bedingtheiten, von Not und Elend gereinigt, konnte in diesen Kunstschöpfungen genossen werden; sie gewährten ein Bild der freien Menschlichkeit und des «edelsten Lebensgefühl», eine Anschauung der eigenen Empfindungen und Seelenregungen in reine Schönheit und Harmonie verklärt.»
- 15 Zu Burckhardts konservativer Einstellung zu seiner eigenen Zeit s. Feist 1998, bes. 168: «Es war eher Unzufriedenheit mit zeitgenössischer Kunst, die Burckhardt das Bessere in älterer Kunst untersuchen und preisen ließ.»

Die griechische Kunst, so wie sie in Burckhardts *Griechischer Culturgeschichte* dargestellt wird, ist vielleicht nicht der aufregendste Teil des Werkes. Für den Leser, der vor allem von den dunklen Seiten des Unglücks und Leidens der Griechen fasziniert ist, stellt die Kunst einen unrealen Bereich idealer Schönheit und harmonischen Glücks vor Augen – um so paradoxer darum, weil sie besonders emphatisch im Rahmen der allgemeinen Kultur und Geschichte gesehen wird. Als Vorstellung von den Griechen ist das heute schwer zu akzeptieren. Um so mehr ist es ein Zeugnis über Jacob Burckhardt selbst, seine vielen begeisterten Hörer und Leser und den illusionären Wertekonservativismus seiner Zeit.