

Die antike Kunst
und
der moderne Humanismus

Vortrag

gehalten auf der 20. Jahresversammlung des
Vereins der Freunde des humanistischen Gymnasiums
am 3. XII. 1926 zu Berlin

Von

Ludwig Curtius



1927

Weidmannsche Buchhandlung / Berlin

Bibliothèque Maison de l'Orient



146528

Die geistige Bewegung, der wir alle hier Versammelten bekennd und werbend dienen, beginnt mit Winckelmanns Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“. Sie ist 1755 erschienen. Der Zeitpunkt verlockt zum Nachdenken. Es ist das Jahr unmittelbar vor dem Beginn des Siebenjährigen Krieges, auch das Todesjahr Montesquieus, dasselbe, in dem Kant sich in Königsberg habilitierte. Zwei Jahre vorher hatte Tiepolo das reifste und saftigste seiner Werke, die Fresken im Würzburger Schloß, vollendet. Aber 1748 waren die ersten Gesänge von Klopstocks Messias erschienen. Und vier Jahre später als Winckelmanns Schrift kommt Rousseaus *La nouvelle Heloise* heraus, gleichzeitig mit ihr das größte Werk des englischen Humors, der *Tristram Shandy*.

Welch eine merkwürdige Überschneidung geschichtlicher Entwicklungslinien. In Tiepolo der letzte Flammenbrand der Abendröte des Barock, in Montesquieu die Staatstheorie eines mächtigen reichen einigen Volkes an ihrem Wendepunkt, in Sterne das freie Spiel des weltmännischen englischen Geistes. Während sie alle eine Welt abschließen, findet inmitten einer aufgelösten Nation der arme Schusterssohn aus der Altmark, der ehemalige Kurrendesänger der gotischen Backsteinkirche, eine neue: Die griechische Kunst.

Von Winckelmann gehen zwei geistige Ströme aus, die nahe nebeneinander fließen, sich zuweilen in Menschen und Zeitalter mischen, aber dann sich wieder scheiden, um sich aufs neue zu suchen und sich wieder zu trennen. Denn beide streben auf verschiedenen Wegen gleichen Zielen zu.

Winckelmann ist der erste deutsche Gelehrte im modernen Sinne des Wortes, der Begründer der deutschen Geschichtswissenschaft, nicht bloß der Kunstgeschichte und der Archäologie. Aber er ist auch noch ein anderer, der mit dem ersten nicht notwendig zusammenfällt. Er ist ein Schwärmer besonderer Art. Wenn er in seiner Erstlingschrift an den jungen Spartaner erinnert, „den ein Held mit einer Heldin gezeugt, der in der Kindheit niemals in Windeln eingeschränkt gewesen, der von dem siebenten Jahre an auf der Erde geschlafen und im Ringen und Schwimmen von Kindesbeinen an war geübt worden“, oder wenn er den Homer mit dem schnellen Indianer illustriert, „der einem Hirsche nachsetzt: wie flüchtig werden seine Säfte, wie biegsam und schnell werden seine Nerven und Muskeln, und wie leicht wird der ganze Bau des Körpers gemacht“, so sind das mehr wie nur antiquarische Bemerkungen, es sind Erziehungsideale, die denen Rousseaus vorausgehen. Sein Deutsch ist von einer seiner Zeit ungewohnten Kürze und Beweglichkeit, manchmal treffend im Ausdruck, dann wieder unsicher und schwankend. Aber hinter dem noch nicht ganz gefügten Wort lodert eine neue Leidenschaft, die nicht bloß Wissen sucht, sondern Leben, nicht bloß Gelehrsamkeit, sondern Freiheit eines neuen Menschentums. Er spricht von der „inneren Empfindung, die den Charakter der Wahrheit bilde“, im Gegensatz zu „der ungerührten und gleichgültigen Seele des Modells“, von dem Ausdruck der „großen Seele, der weit über die Bildung der schönen Natur gehe“. Seine bald kühlen, bald empfindsamen Worte sind in innerem Drange rhythmisch bewegt, stoßweise macht er sich Luft in einer erst werden- den Sprache, halb ist er gelehrt nüchtern, halb ist er religiöser Hymnendichter. Er gehört in die Nähe Klopstocks.

Auf dieser echten Ergriffenheit seines Wesens, in der er das gelobte Land seiner Seele noch nicht kennt aber ahnt, beruht seine Wirkung auf Mitwelt und Nachwelt. Er will

nicht Teilerkenntnis, sondern schaut ein Ganzes, er steht zwischen Gelehrten, Künstlern und Dichtern und reißt jeden mit sich fort. Und weil er den durch Glaubensspaltung, Dreißigjährigen Krieg und Verarmung Deutschlands unterbrochenen Prozeß der Renaissance wieder aufnimmt mit der dreifachen Front gegen erstarrtes lutherisches Kirchentum, gegen geistlose Wortgelehrsamkeit, gegen den formalen Zwang des höfischen Rokoko, wird er zum ersten Humanisten der neuen Zeit im Sinne der Wiedergeburt aus dem Geist, aus der Geschichte, aus einer neuen, freien, gemüts-tiefen Seele. Das ist bei so viel nationalem Unglück *das Glück* unserer deutschen Geistesgeschichte, daß unsere Renaissance, eben deshalb, weil sie zweihundert Jahre unterbrochen war, so nahe hinter uns liegt. Während sie bei den Romanen und in England organisch aus der italienischen Entwicklung herauswächst und sich im XVII. und XVIII. Jahrhundert vollendet aber auch auslebt, bricht sie bei uns wie eine lange verhaltene unterirdische Quelle wieder hervor. Bei den anderen ist sie römisch, bei uns ist sie griechisch, bei den anderen ist sie eine konfliktlos eingeordnete und eingewachsene Form, bei uns ist sie eine elementare Kraft, die sich in ihrem unterirdischen Laufe von all dem Metall gespeist hat, das in den Urründen unseres deutschen Wesens verborgen liegt, von unserer Sehnsucht nach reiner Natur, von unserem religiösen Bedürfnis, von unserem metaphysischen Begehren nach einheitlichem Begreifen der Welt.

Lassen Sie mich die sonderbare Position unseres deutschen Humanismus, die ich nur kurz skizzieren kann, durch zwei merkwürdige Äußerungen beleuchten, die aus Gesprächen, wie sie viele von uns nach dem Kriege mit besonnen gewordenen Ausländern über die Ursachen der nicht nur politischen, sondern auch geistigen Isolierung Deutschlands geführt haben, hervorgingen. Ein bekannter italienischer Archäologe äußerte einmal, die Überschätzung des griechischen Teils der antiken Kultur durch die Deutschen

1r
sei nur aus ihrem bösen Willen zu erklären, der sich weigere, die Suprematie der lateinischen Kultur und also auch der ihrer Erbin, der italienischen, anzuerkennen. Und eine hervorragende englische Gelehrte, der manche von uns in verehrender Freundschaft verbunden sind, führte aus, dies eben hätte uns von den übrigen Kulturnationen getrennt, daß wir in einem unbegreiflichen Eigensinn uns dem griechischen Denken und der griechischen Kunst hingäben, ja beinahe den griechischen Geist mit dem deutschen identifizierten. Dadurch seien wir aus dem die Westvölker einigenden römischen Weltgedanken ausgeschieden und hätten uns freiwillig vereinsamt. Ich erwiderte ihr, in ihrer Meinung stecke ein richtiger Kern und es sei eine unserer zahlreichen nationalen Aufgaben, das Versäumte nachzuholen. Aber ich müßte mich wundern, daß sie, die Deutschland so gut kenne, vergessen habe, daß die Linie unserer Renaissance nicht laute: Montaigne, Ronsard, Racine, Voltaire, Anatole France, Valéry, nicht Hobbes, Shaftesbury, John Stuart Mill und Herbert Spencer, sondern Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe, Hegel, Hölderlin, Jacob Burckhardt, Fr. Nietzsche. Die Überlegung, was diese Namen sagen, lohne die Mühe.

Mit ihnen finden wir den Weg wieder, den wir scheinbar verlassen haben. Denn damit haben wir den einen Strom, der von Winckelmann entspringt, aus den Augen verloren, den der rein gelehrten Philologie, Geschichte und Altertumskunde, den der rationalen sachlichen Kritik, der wir alle dienen, den des leidenschaftslosen Erkennens, das Wissenschaft ist. Wir haben eine andere Bahn abgesteckt, auf der es auch Erkenntnisse gibt, aber nicht rein gelehrte, jedenfalls gemischte, wo die rationale Kritik sicher auch geschätzt wird, aber mehr als Hilfsmittel, wo es sich nicht nur um Wissen handelt, sondern auch um Wollen, nicht nur um Forschen, sondern auch um Sein, nicht bloß um gelehrte Einsamkeit, sondern um Erziehung, nicht nur um das noch so schätzenswerte Einzelresultat wissenschaftlicher Arbeit,

und seien es deren auch noch so viele, sondern um ein Totales. Wenn wir gleich sagen, daß dieses Ganze der neue deutsche Humanismus oder besser seine Idee und sein Ideal sei, so wollen wir gleich, um einem Mißverständnis vorzubeugen, versichern, daß auch der andere, von uns verlassene Strom ihn trägt und zu ihm führt. Aber er tut es auf andere Art. Er sucht langsam seinen Weg, unaufhörlich reinigt er sich selbst und führt nur lauterer Wasser, er hat eine kühle gleichmäßige Temperatur, fließt in unzähligen Krümmungen nicht immer durch blumiges Gelände, und die sich von ihm tragen lassen, scheuen sich, zu sagen, wohin die Fahrt geht. Denn da die Fahrt reine Wissenschaft ist, ist die Reise sich selber Zweck, und obwohl sie ein Ziel haben muß, wird es doch geheim gehalten.

Unser Strom aber rauscht und sucht sehnsüchtig sein südliches Meer, er ist voller Untiefe und lockt mutige Schwimmer, oft färben sich seine Wasser trübe, erhitzen sich und verkühlen wieder, die Stürme der Zeit fahren in seine Wellen und peitschen sie auf, Lieder schallen von seinen Ufern, und von dem festlich bewimpelten Schiff erwidern Gesänge im Chor, aus alten und jungen Stimmen gemischt, bald klar und sinnreich, bald dunkel und verworren in Rhythmen der Alten und Neuen.

Wenn Sie diesem Gleichnis sein Recht zugestehen wollen, dann ist der eine humanistische Strom der der Wissenschaft. Sein Schiff trägt die Gelehrten, der andere ist der der Kunst, sein Schiff trägt die Dichter und Künstler und alle, die es mit ihnen halten.

Denn das ist die merkwürdige Mischung unseres deutschen Humanismus, daß er ebenso Wissenschaft wie Kunst ist, und wer sich durch meinen Vergleich als Gelehrter gekränkt fühlt, der mag sich erinnern, wie oft die Wissenschaft mit der Kunst in seiner eigenen Seele kämpft. So wenig der Streit je zu klären ist, ob Plato mehr Gelehrter ist oder mehr Künstler, so wenig ist in der italienischen Renaissance

ihr gelehrter Teil vom künstlerischen zu trennen, und so hat der deutsche Humanismus von Winckelmann die griechische Welt ebenso als wissenschaftliches Objekt wie als künstlerische Offenbarung überkommen. Darin liegt sein Reichtum, darin aber auch ein Konflikt. Zu beidem müssen wir uns bekennen.

Den Reichtum zu beschreiben, genügt allein der Name Goethe. Aber der Konflikt ist weniger offenbar. Ihn wollen wir zuerst in seiner untersten Sphäre aufsuchen, indem wir ein praktisches Problem beleuchten, die Illustration der homerischen Gedichte durch die Kunstdenkmäler. Übergehen wir die jedem bekannte methodische Schwierigkeit, die darin liegt, daß die reichen Funde kretisch-mykenischer Kunst sich nur in Einzelheiten der Bewaffnung, der Architektur, des Schmuckes, vielleicht auch, was nicht unbestritten ist, durch die Energie sinnlicher Anschauung, gewiß aber nicht als Ganzes mit der Dichtung decken, und daß nachher in der Eisenzeit, in den Jahrhunderten der eigentlichen Fassung der Gedichte, die mageren Figuren geometrischer Vasen oder der orientalische Stil phönikischer importierter Bronzen den größten Kontrast zu der farbensatten, freien, schönen Gestaltung des Dichters bildet. Sondern versuchen wir, wie oft geschehen, die poetische Vorstellung durch Werke, sei es der archaischen, sei es der klassischen und freien Kunst gleichsam zu verwirklichen. Aus der zyklischen Poesie stammen doch die Stoffe unzähliger griechischer Vasenbilder, die homerischen Götter sind doch auch die der phidiasischen Kunst.

Viele von Ihnen kennen gewiß mit mir das enttäuschende Erlebnis solcher Versuche. Die vom Wort zuerst beflügelte Phantasie sieht sich plötzlich in eine kümmerliche, beinahe nüchterne Realität von ein paar unbeholfenen Figuren eines archaischen Vasenbildes gebannt, die nur die beigeschriebenen Heldennamen mit Homer gemeinsam haben, oder die farbige blühende, schwebende, sich verwandelnde Gottheit

der Dichtung steht plötzlich vor uns in der steifen Starrheit der römischen Kopie eines strengen Tempelbildes. Der regelmäßige Mißerfolg dieser wohlgemeinten Interpretation liegt nicht an dem Versagen der sie häufig begleitenden Rhetorik, er wurzelt tiefer in dem Wesensunterschied der dichterischen Vorstellung und der des bildenden Künstlers. Jene ist unbegrenzt und verfügt über alle Phänomene der die Welt erfassenden Sinne und der sie empfindenden Seele, diese ist begrenzt und faßt nur die stummen Züge der räumlichen Welt, jene ist unbestimmt und erregt in unserer Phantasie die Jagd der Erinnerung, diese ist begrenzt und bannt uns vor die feste Form, in der die vage Erinnerung verblaßt, jene ist bewegt, und in der Beweglichkeit liegt ihre Kraft, diese ist ruhig, und in der Ruhe liegt ihre Größe, jene besteht in unaufhörlichem Werden, diese im Sein.

Diese Vorstellungsreiche sind beide auf dem Erlebnis der Welt gegründet und beide in der menschlichen Phantasie erreicht, aber keines kann das andere vertreten. Deshalb sind die Versuche, eines durch das andere zu ersetzen, zum Scheitern verurteilt. Und deshalb steht die bildende Kunst als gesonderte Macht in der humanistischen Tradition. Sie ist nicht poetische Vorstellung wie die der epischen Dichtung, ihre Lyrik ist eine andere als die des Gedichts, ihre Dramatik nicht die der Tragödie. Wenn wir auch unbeholfen genug uns durch Begriffe ihr zu nähern suchen, so sind die ihr eigentümlichen Begriffe nicht die der Philosophie, und die überindividuellen Kräfte der religiösen und staatlichen Institutionen bedürfen ihrer nicht bloß zum auch entbehrlichen Schmuck, sondern finden in ihr ihre letzte Erfüllung. ~~Auch~~ diese Erfüllung ist nicht die geschriebener Gesetze.

reicht

Aber

Wort und Bild, das sind die enge verbundenen und doch ungleichen Geschwister. Das Wort gehört der Zeit, das Bild dem Raum. Das Bild ist ärmer als das Wort, aber auch stärker, dieses erregt die Vorstellung, jenes ist sie

selbst. Das Wort entflieht, kaum vernommen, und bedarf zu seiner Dauer eine immer neue Folge, das Bild ist Körper und steht neben uns als Teil der räumlich-sinnlichen Welt, in die wir selbst hineingestellt sind.

In dieser Realität der geschichtlichen Erscheinung besteht nun zuerst die Bedeutung der antiken Kunst, die wir sofort ermessen, wenn wir an geschichtliche Größen denken, für die sie uns fehlt. Was würde uns ein Porträt Christi bedeuten, die Bilder des hl. Paulus und der Apostel, wenn die claudische Kunst sie gefaßt hätte, auch nur Kopien sie uns überliefern würden. Uns fehlt ein Porträt Augustins. In den Porträts unserer germanischen Ahnen, die uns zuerst die pergamenische Kunst, nachher die römische überliefert, bricht die Reihe ab, bis der Adel unserer Rasse sich plötzlich wieder in dem Bamberger Reiter offenbart, dem Ideal unserer, die Genesung der Nation ersahnenden Jugend. Die antike Kunst ist also gleichsam ein ungeheures Porträt, und wie die Realität eines uns gegenüberstehenden Menschen immer noch etwas Anderes, Neues, Überzeugenderes und Lebendigeres ist, als alles, was wir von ihm und über ihn gehört und gelesen haben, seine Physiognomie die letzte Bewährung seines von unserer Phantasie geformten Bildes, so gibt uns die antike Kunst eine unmittelbare Gegenwart der antiken Existenz, wie kein anderer Teil ihrer geschichtlichen Überlieferung. Und da in Erfüllung der von Winckelmann zuerst für die Griechen aufgestellten Forderung nun auch andere Völker und Zeiten beginnen, durch die Kunstgeschichte als Porträt gefaßt zu werden, so hat durch den Vergleich eben dieses riesige antike Porträt geschichtliche Individualität gewonnen, die es im XVIII. Jahrhundert noch nicht besaß. Es ist eben als Kunst, als persönlich gegenwärtige räumliche Realität mit Ägypten und dem Osten, mit byzantinischem und romanischem Mittelalter, mit Renaissance und Barock, mit China und Indien, mit den

Primitiven und der neuesten Zeit verbunden und sondert sich zugleich ab als neue weltgeschichtliche Realität, als Inbegriff einer besonderen einmaligen Fassung des Lebens.

Worin besteht die einmalige Besonderheit der griechischen Kunst, ist sie eine bloß geschichtlich ethnologische wie irgendeine andere museale Merkwürdigkeit, ist sie etwa nur ein interessantes Phänomen in der Entwicklung der menschlichen Kultur wie so viele andere hinter uns liegende Entwicklungsstufen des menschlichen Geistes, die wir in dem eigentümlichen Prozeß der Geschichtschreibung zu erkennen und begreifen suchen, die aber nur in der Sphäre dieser intellektuellen Realität leben, aber unsere eigene gegebene moderne Persönlichkeit nicht berühren? Oder ist sie noch das, was sie für Winckelmann und Goethe war, eine **M a c h t** unseres eigenen Lebens?

Lassen Sie mich versuchen, die eigentümliche Stellung der griechischen Kunst in der Gegenwart dadurch zu bestimmen, daß ich von der Problematik unseres eigenen Daseins ausgehe. Wir stellen die griechische Kunst hinein in die Antinomien des modernen Lebens, wie sie jeder von uns fühlt und zu entscheiden hat, in das Widerspiel von Natur und Kultur, von Realität und Symbol, von Persönlichkeit und Welt.

Natur und Kultur stehen nicht etwa in der gegensätzlichen Feindschaft zueinander, als ob die eine die andere ausschließe, sondern Natur wird nur durch Kultur, die sie beherrscht, steigert, veredelt, gleichsam zur Erkenntnis ihrer selbst bringt, so wie ein edles Pferd erst durch reiterliche Erziehung sein eigenes Wesen erkennt. Kultur aber hat nur insoweit Sinn, als sie uns von Natur nicht etwa entfernt, sondern uns ihr näherbringt, sie nicht bloß extensiv als Objekt menschlicher Tätigkeit erweitert, sondern sie vertieft. Natur wird durch Kultur nicht nur unaufhörlich neu geformt und geschaut wie in der Komposition italienischer Villen, in der Landschaft Poussins oder Rembrandts, in Macbeth, in Lear, in

/m /m

Beethovens VI. Symphonie oder in der Lyrik Goethes, sondern sie wird mit der wechselnden Kultur eine sich unaufhörlich ändernde Atmosphäre, deren würzigen Gehalt wir immer neu empfinden. So scheinen mir das moderne städtische Leben und unsere neuen technischen Hilfsmittel wie Luftschiff und Auto unser Verhältnis zur Natur nicht geschwächt, sondern gesteigert zu haben, und der für das Auge neu erlebbare Zusammenhang geographischer Formen, die neue Zugänglichkeit der Luft, die Verbindung mit unaufhörlich durchwandertem Land, durchschwommenen Seen und Flüssen schaffen eine neue Durchdringung des modernen Menschen mit Natur, die ich tagtäglich aus den Augen unzähliger junger Deutschen aufglühen sehe. Uns fehlt nur die Form, die Balance unseres Verhältnisses, die Kultur schließt uns zugleich unerträglich ein und entläßt uns dann wieder plötzlich für kurze Zeit in neue Dimensionen unsäglicher Freiheit. Diese bisher für die Menschheit nie ähnlich dagewesene Spannung quält uns, weil wir sie bisher in keine Ordnung zu bringen vermögen.

Von hier aus gesehen gewinnt die griechische Existenz, wie mir scheint, eine neue Beispielhaftigkeit. Denn keine andere Kultur der Geschichte hat ähnlich wie sie mit reiner primitiver Natur begonnen, sie durch Kultur gesteigert, sie bis zu ihrem Erlöschen festgehalten. Daß in ihr die nackte Figur vom Anfang bis zum Ende dominiert, daß es in ihr keinen Kampf mit dem Zeitkostüm, mit Mode, Rangabzeichen und gesellschaftlicher Pose gibt, geht nicht etwa auf eine naturalistische Einstellung zurück, wie sie der Anatom oder oft die neuere Kunst besitzt, sondern auf ihren Grundbegriff von Natur, die zwischen sich und dem Menschen keine Schranke kennt. In ihm ist die Unschuld der griechischen Kunst verankert, das Kindliche unzähliger ihrer Gestalten, das triebhaft, unbewußt Tragische, das sich so oft im Ausdruck des Schmerzes durchringt. Zugleich aber erscheint der Mensch schon in den ersten klassischen Bil-

dungen als etwas unendlich Kostbares, eben als Leistung der Kultur, durch Zucht der Familie, Erziehung des Staates, als Verteidiger der Polis und als nationaler Wettkämpfer. Das sind ja alles bekannte Dinge. Aber wenn wir nach dem Grund der tiefen geistigen Erfüllung antiker Philosophenporträts fragen, die mich jedesmal beim Besuch des Museums von Neapel erschüttert, so ist es kein anderer als die gegenseitige Durchdringung von Geist und Natur, deren jedes das andere Element vertieft. Und gewiß gibt es kein Stück Weltliteratur, in dem durch die Darstellung eines rein geistigen Prozesses hindurch die natürliche sinnliche Gegenwart von Menschen so real fühlbar ist wie in den Dialogen Platons.

In der Lage jeder anderen Kultur ist Natur entweder noch nicht erreicht, da ihr die Antithese des sie schauenden Geistes fehlt, wie im Ägyptischen oder im Orientalischen, oder sie ist durch die Präponderanz des Geistigen verschleiert wie im nachantiken Mittelalter, und befreit sich daraus in einem sehr komplizierten, heute noch nicht abgeschlossenen Ringen. Ich bedaure oft die Unzulänglichkeit unserer durch Wälle von Gelehrsamkeit geheim gewordenen Wissenschaft, nicht deshalb, weil die griechische Kunst dadurch der Liebhaberei ästhetischer Feinschmecker und der Literaten entzogen wird, sondern weil das Glück des natürlichen Lebens, das sie enthält, dadurch so vielen verborgen bleibt. Die Geheimnisse von Geburt und Tod, die Verbindung von Eltern und Kindern, Männerfreundschaft und Gattenliebe, Festmahl und der Wettkampf schöner Männlichkeit, Hingabe an Staat und Vaterland, Zusammenhang des Geschlechts und Gedächtnis der Ahnen und immer das schlechtweg Große im Menschen: das sind ihre Inhalte, der *cantus firmus* im symphonischen Gewoge ihrer Erfindungen. Sie heiligt jede Stunde des Tages, sie erwärmt jedes menschliche Gefühl, und ihre Götter sind unaufhörliche Gegenwart als schöne Gestaltungen sittlicher Ideen, strahlender Morgen

und bergende Nacht, Meeresschwermet und heitere Seefahrt, Seligkeit der Trunkenheit und Fülle der Ernte, Liebesglut und adelige Jungfräulichkeit, Mütterlichkeit, Vaterherrschafft, körperliche Gesundheit und ihre Heilung und immer die Kräfte staatlicher Bildung, aristokratisch gefügt auch in demokratischer Wandlung — griechische Kunst ist etwas ganz anderes als bloßes gelehrtes Objekt, das wir mit noch so feinen stilgeschichtlichen Begriffen zu fassen suchen, sie ist die größte Verklärung des natürlich-menschlichen Daseins.

Damit haben wir aber schon die zweite Antinomie berührt: Symbol und Realität. Jeder von ihnen kennt die uns beugnende Schwierigkeit, sobald wir versuchen, griechische Kunst zur Interpretation und Illustration realer geschichtlicher Vorgänge zu benutzen, im größten Gegensatz zur römischen, die ganz auf dem einzelnen geschichtlichen Ereignis beruht. Die Finger einer Hand reichen aus, um die griechischen Monumente aufzuzählen, deren Inhalt die Schilderung eines einmaligen historischen Faktums bildet, wie etwa das Alexandermosaik. Am Parthenon, dem größten Monument griechischer Selbstdarstellung aus der Zeit des bewußten geschichtlichen Begreifens ist gleichsam nicht eine einzige Quader sichtbar mit dem gleichzeitigen realen geschichtlichen Leben verklammert, Iliupersis, Giganten-, Kentauren-, Amazonenkämpfe, Panathenäenfest, Streit des Poseidon und der Athena um das attische Land, Geburt der Athena, das Goldelfenbeinbild der großen Göttin bilden den Schmuck des Baus. Kein historisches Porträt aus der größten Zeit des attischen Reichs, keine Gedenktafel, keine historische Weiheinschrift, nichts von der Manifestation einmaliger geschichtlicher Persönlichkeiten oder Geschehnisse, von Königen und Kaisern, Päpsten, Bischöfen und Äbten, Condottieren oder Tyrannen, ohne die schon kein byzantinischer und nachher kein großer romanischer oder gotischer Bau, keine florentinische oder venezianische Kirche bestehen kann. Und wenn auch der Bezirk von

Delphi das größte geschichtliche Gesamtmonument gewesen sein muß in dem Sinne, daß rein geschichtliche Ereignisse sich dort in zahllosen monumentalen Anathemen verdichteten, so wird die Art dieser durch das einzige Beispiel beleuchtet, daß das kimonische Weihegeschenk für Marathon nicht etwa Kriegsepisoden realistisch darstellt, sondern Miltiades inmitten der Götter und Heroen des attischen Landes.

Wenn man das Bildungsgesetz der griechischen Kunst als das einer typischen Kunst bezeichnet, so scheint mir die Frage nach ihrem besonderen Willen nicht tief genug geführt, denn typisch ist jede Kunst, keine mehr wie die ägyptische. Die Stärke der griechischen Kunst ist ihr symbolischer Charakter, und durch ihn rückt sie vielmehr in die Nähe der mittelalterlichen Kunst, wie überhaupt jeder großen religiösen, als in die Nähe einer naturalistischen, als die sie von der Renaissance verstanden wurde. In diesem Wesen des Symbolischen ist das Verhältnis von Natur und Kultur von einer neuen Seite sichtbar. Beleuchten wir es, um es zu verstehen, wieder durch die Gegenwart, deren tiefste geistige Sehnsucht die nach einer neuen Symbolform des Lebens ist. Denn niemals kann sich die Einzelexistenz genügen, solange sie in ihrer Isolierung in einer atomisierten Gesellschaft keinen anderen Halt hat, als den ihrer individuellen moralischen Freiheit. Nirgends reicht sie über sich hinaus, nirgends gehört sie anders als bloß technisch wirtschaftlich zu einem größeren Ganzen. So groß ist die Sprachverwirrung der geistigen Dialekte, daß auch die Universitäten, die doch als Idee die Einheit des Geistes darstellen, zwar eine technisch glänzende Organisation wissenschaftlicher Forschung, aber längst keine geistige Gemeinschaft mehr bilden. Es gibt keine viele einigende Form des Festes mehr, Männerfreundschaft, der kostbarste Schmuck des Lebens, ist kaum mehr durch die Klippen der differenzierten individuellen Charaktere durchzusteuern, und nur die

Kirchen bewahren noch die aus Altertum und Mittelalter geerbte und neu geformte Kraft der Unterordnung des Individuums unter objektive Ideen. Aber auch an ihren Portalen rauscht schon ein Teil des modernen Lebens vorbei.

Wohin wissen wir nicht. Aber das wissen wir, daß das Individuum sich nur erfüllt, wenn es sich aufgibt, daß Gehalt nur besteht, wenn er Form hat, daß Freiheit nur frei ist in den Fesseln des Gesetzes.

So gesehen ist eine griechische Figur freilich etwas anderes als nur nachgeahmte Natur oder ein allgemein Dekoratives. Wenn der moderne Beschauer so oft gelangweilt an ihnen vorbeigeht, weil sie gerade das nicht besitzen, was modern ist und was er fordert, gesteigerte individuelle Charakteristik oder die Prägnanz einer bestimmten seelischen Spannung, so spiegelt eben diese scheinbar unmoderne Inhaltslosigkeit den Symbolcharakter der menschlichen Existenz, die über das Individuum hinausreichende Allgemeinform des Lebens, seine Geborgenheit in der staatlich-religiösen Institution wider. Gott und Mensch stehen einander so nahe in ihrer beinahe vertauschbaren Rolle, nicht weil der Gott in die menschliche Erscheinung herabgezogen, sondern weil der Mensch in die göttlich-religiöse Welt hinaufgezogen ist, in die des Geistes.

Nichts ist dem tieferen Verständnis der griechischen Kunst, ja jeder Kunst überhaupt so hinderlich gewesen, als die aus der Renaissanceästhetik stammende Anschauung, als sei die Kunst jedesmal, in jeder Epoche nur Nachahmung der Natur, und als erkläre sich der Wechsel der künstlerischen Lösung, all das, was jeweils als Fortschritt oder Rückschritt ausgegeben wird, nur durch den größeren oder geringeren Gehalt von Wahrheit in dem immer als gleich angenommenen Verhältnis von betrachtendem und nachahmendem Künstler und objektiver Erscheinung. In Wirklichkeit zerfällt die nur unter einem musealen Gesichtspunkt als Einheit konstruierte Geschichte der Kunst in eine Viel-

zahl geschichtlicher Gruppen, die unter sich wesensverschieden und nur durch die künstlerische Technik — Technik in höherem Sinne gemeint — der Übersetzung der Natur in Plastik oder Malerei geeint sind. Natur ist jedesmal eine besondere weltanschaulich bestimmte Erfassung des Totalen der Welt, und der Künstler nähert sich ihr nicht als Nachahmer und Abschreiber, sondern als Dichter und Seher zur Deutung ihres Rätsels. Die ägyptische Kunst ist Äternisierung des menschlichen Daseins über den Tod hinaus, die indische, wie dies jüngst Zimmer in seinem schönen Buche gezeigt hat, Hilfsmittel der mystischen Vernichtung des Prinzips der Individuation, die christliche ist Lehre und Anschauung des göttlichen Geheimnisses, die griechische ist ein einziges riesiges Monument der Weihgabe, der Hingabe der Welt an die Gottheit. Der Ausgangspunkt der Konstruktion des Kunstwerks ist also jedesmal ein anderer, und weil im Griechischen eben als Motiv nur das Beste und Schönste möglich ist, kommt in seiner Kunst nur der göttliche Teil der Welt zu Wort, und ihr Konflikt kann sich nur an den akosmischen Mächten darstellen, an Giganten, Amazonen und Barbaren. Das Motiv ist immer Symbol, und weil diese Symbolisierung der Welt ein sich unaufhörlich wandelnder geistiger Prozeß ist, der zuletzt im Christentum mündet, erhält genau ebenso wie in der Entwicklung der griechischen Philosophie die Realität eine ganz bestimmte Dynamik. Ist sie, wie wir sahen, Natur, sinnliche Körperlichkeit, begrenzt, geschlossen, plastische Einheit, wie nach dem Ägyptischen nie mehr, so wird sie eben als Symbol geistig durchleuchtet, bewegt, ja beinahe aufgelöst wie die Figuren der Parthenongiebel, die eben als höchste zum Immateriellen gesteigerte körperliche Form das größte Rätsel der Kunst aller Zeiten bleiben.

Daher ist unsere letzte Antinomie, Persönlichkeit und Welt, mit wenigen Worten zu lösen. Man muß sich durch alle Wissenschaft hindurch und über sie hinweg ein sozu-

1e
sagen naives Verhältnis zu der geschichtlichen Welt be-
wahren. Wenn wir zusammen den griechischen Saal des
Alten Museums betreten und alle gelehrten Streitfragen, die
uns vor jeder einzelnen Figur quälen, abschütteln wie
lästiges Ungeziefer, um in einer feierlichen Stunde nur das
Ganze auf uns wirken zu lassen, mit der unmittelbaren, ganz
persönlichen Frage nach seinem Wert oder Unwert für
unsere eigene, zeitgequälte Existenz, dann ergibt sich eine
ganz klare Antwort. Dann ist der erste, überwältigende
Eindruck jedes Antikensaals der einer wunderbaren Noblesse
der rings um uns versammelten steinernen Menschen. Keine
Laute, keine rohe Gebärde, wunderbare Ruhe, die uns das
Geräusch unserer eigenen Schritte peinlich macht, überall
ist Figur, immer geschlossenes Einzelwesen mit dem Mut
seines Daseins in aktiver Muskulatur oder der sonoren Kraft
der Gewandfalten: aber alle Standbilder sind unter sich ver-
bunden, als hingen Girlanden vom einen zum anderen oder
als sängen sie im Chor wie die Meister in Pfinzners Palestrina.
Und da von jeder Gestalt, sie mag noch so steil aufrecht
stehen, noch so mächtig thronen, in Haltung und Gebärde
irgendein bescheidenes Sichneigen und Lächeln ausgeht, so
verwandelt sich die scheinbar unzugängliche Monumentalität
in eine rein menschliche Güte, Liebenswürdigkeit und Ver-
trautheit, in eine nachbarliche seelische Nähe, die keine
andere Kunst besitzt. Nirgends aber spricht ein bestimmtes
zeitliches Individuum wie nebenan in den Sälen der Renais-
sance, sondern, weil das menschliche Sein symbolisch auf
seinen allgemeinsten Begriff gebracht ist, appelliert es auch
an das Allgemeine in uns, an jene Menschlichkeit, die allen
eigen ist und sein wird, solange es Menschen gibt. Hier
haben Sie das s t a t i s c h e Element der griechischen Kunst,
den unveränderlichen Kern jeder Kultur, die sich unaufhör-
lich verändernde Welt zurückgeführt auf die sich gleich-
bleibende menschliche Situation von Jugendblüte, welken-
dem Alter und Tod, von königlichem Menschentum und

seiner süß-bitteren Tragik. So verwandelt sich unsere erste Antithese Natur und Kultur über die zweite, Realität und Symbol, in die neue, statisches Dasein und bewegtes, innere und äußere Welt. Eben weil die griechische Kunst die Erscheinung mit ihrem Reichtum von Natur geladen hat, sie zu ihrer plastischen Realität steigert, wird sie zum statisch-symbolischen Träger des dramatisch bewegten Spiels der Weltkräfte, wie die dorische Säule der der Rhythmik ihres Baus.

Verzeihen Sie, daß ich meinem Thema nicht eine rein gelehrte Form gegeben habe, deren Resultat Sie als objektive Zuhörer in einer bloß rationalen Anteilnahme für richtig oder unrichtig annehmen oder ablehnen könnten, sondern daß ich Sie mitten hinein in die höchst persönliche Entscheidung stelle, ob diese so von uns gesehene griechische Kunst uns nicht als gelehrtes Objekt, sondern als reale Lebensmacht etwas angehe oder nicht. Denn Geschichte als zuerst gelehrte Leistung hat nur dann Wirklichkeit, wenn sie lebendige Macht unseres persönlichen sittlichen Willens ist und normative Zielsetzung aus sich heraus treibt. In diesem Sinne ist antike Kunst eine moralische Forderung. Und ich fühle mich um den Lohn dieser Stunde betrogen, wenn Sie Humanismus zwar als wissenschaftliche Idee und pädagogische Theorie gelten ließen, aber ihm das Pathos des persönlichen Willens verweigerten, durch das er allein wird, was er ist. / t

Und hier eben vernehme ich Ihren Einwand, der meine Betrachtung vielleicht als kunstgeschichtliche Theorie gelten läßt, aber ihr eben die moralische Forderung streicht, auf der ich bestehe. „Denn wie“, so halten Sie mir entgegen, „soll die antike Kunst sich als humanistische Lebensmacht bewähren, von der sich die Künstler abgewandt haben, die lieber ägyptische, assyrische, chinesische, indische, gotische Vorbilder aufsuchen oder gar die Kunst der Primitiven als sie?“ Wie in einer Zeit, deren wissenschaftliche Einsicht

einen neuen Begriff von Natur geschaffen und weiter entwickelt, und die, von den Wundern ihrer Technik bezaubert, sich gerade dem Gegenteil dessen ergibt, was wir fordern, wie, in einer Gegenwart, für die der Begriff reiner Menschlichkeit untauglich geworden, weil ihre Voraussetzung, der schlechtweg Mensch sein könnende Mensch, verschwunden ist, und, in der sich der Idee des aristokratischen Einzelindividuums das neue soziologisch notwendige Massenschentum in seinen beiden klarsten Ausprägungen entgegengesetzt, in der homogenen amerikanischen Demokratie und dem Gott Masse des neuen russischen Staats.

Lassen Sie mich, statt Ihre aus täglicher schmerzlicher Erfahrung gespeisten Einwände dialektisch abzuschwächen, sie in ihrem ganzen Ernste verstehen, aber sie zum Schlusse aus unserer Darlegung heraus von einer neuen Seite aus beleuchten.

Wir gehen, aber diesmal in anderem Sinne, wieder von einer Grundkategorie künstlerischer Darstellung aus: Bewegung und Ruhe. Nun gehört zu jedem archaischen Zeitalter Kunst als bewegte, nicht nur das erzählende Epos, die Freude an dem unaufhörlich neuen Geschehen, und die naive Novelle, sondern auch die Reihenbilder der Lebensschilderung wie in den Grabkammern des Alten Reichs oder mythologischer Heldenkämpfe und Begegnungen wie an der Kypseloslade und am amykläischen Thron mit ausfahrenden Wagenreihen und ~~riesigen~~ Heerhaufen, oder die Bilderrollen der heiligen Geschichte wie in der Arena von Padua. Zu dem klassischen Zeitalter gehört der Selbstgenuß der Darstellung des Seins wie in der Tragödie und der Leichenrede des Perikles, im Madonnenbild und Porträt des Cinquecento und in den Wahlverwandtschaften und im Nachsommer. Ein archaisches Zeitalter findet sich erst in den Katastrophen seiner politischen und sozialen Umschichtung, es schwankt widerspruchsvoll zwischen häßlich und schön, zwischen ererbter Sicherheit und Neugierde des neuen Welt-

|| ei

begreifens, es ist im ungeeinten Bilde zackig und unruhig, schmerzlich und sich selber peinigend wie das deutsche vierzehnte Jahrhundert, übertreibend und kraftvoll wie der Sturm und Drang. Die klassische Kunst ist einfach und ruht in sich selbst, sie lehnt das ihr Ungemäße ab, baut in klaren Achsen und großen Gegenachsen, sie schaltet souverän mit der von ihr gekannten Fülle der Welt wie Shakespeare und Rubens, und gestaltet jedesmal ein statisches Sein wie die Parthenongiebel, Raffael und Claude Lorrain.

Wenn Sie die Lehre dieser Beispiele auf unsere Gegenwart anwenden, dann ist unsere Zeit, an der Zukunft gemessen, eine archaische Durchgangsform. Denn was sie erfüllt, Kino und der Zauber hastigen Reisens, immer wechselnde „Aktualität“ und „Betrieb“ um seiner selbst willen, sind nichts anderes als neue Formen archaischer Bewegung, die Zersetzung alter Größenbegriffe, ihr Kraftmeiertum in Boxkämpfen und Sport, ihre Verzerrung im Expressionismus sind ebenso archaische Formauflösung wie Findung neuer Natur. Und so drängt sie durch die ungeheuerste Revolution der Geschichte hindurch nur zu einer neuen klassischen Form, die in dem Moment eintreten wird, wo mit der erstrebten Neuordnung des Besitzes und der gesellschaftlichen Funktion des Einzelnen und der Massen, mit der erreichten klassischen Lösung ihrer technischen Probleme die Stabilität äußerer Lebensformen erreicht wird, in der das Individuum sich wieder findet, Natur und Kultur, Realität und Symbol, Persönlichkeit und Welt wieder eine neue statische Relation gewinnen, die sich in einer neuen klassischen Form aussprechen wird. Diese erkennt sich wieder in jedem vorausgehenden klassischen Zeitalter in Goethe wie in Raffael, wie in der Gotik des XIII. Jahrhunderts und in der Antike. Und dann wird auch die Bildungseinheit wieder gewonnen sein, die wir heute entbehren. Und dann schlägt auch wieder uns altmodischen Romantikern der Nachfolger Winckelmanns die Stunde.

Wann sie schlagen wird, wissen wir nicht. Aber mittlerweile heißt es ausharren und unser Vestafeuer behüten. Das heißt nicht etwa entsagen. Denn eine Kraft strömt freilich auch noch von unseren Marmorbildern aus, die der Liebe. Nicht die der antiken *Philia* und nicht die Gewalt der *Agape* des Apostels, auch nicht die *caritas* der mittelalterlichen Kirche. Die Liebe, die wir meinen, enthält sie vielleicht alle auch, ist aber eine besondere Art von Liebe, die ihre Wurzeln nicht in der philosophischen Ethik, nicht in der Religion, nicht in der sozialen Institution hat, sondern im menschlichen Auge. Es ist die Künstlerliebe zu allem Geschaffenen, die in ihrer höchsten Form auch griechisch ist, weil alles, das ich mit ihren Augen sehe, schön ist, auch die Gegenwart. Was sie sieht, ist alles unsichtbar göttlich verbunden, Wolken und Meere, Pflanzen und Tiere und zuletzt immer der Mensch, in welcher Maske er sich auch verberge. Denn das ist der Zauberstab ihres Humanismus, daß sie ihn sucht, weil sie ihn liebt, und daß sie ihn liebt, weil sie ihn schöner sieht als er ist, und daß sie ihn immer als Symbol nimmt von etwas, das auszusprechen kein Wort ausreicht. Und das nur die Kunst sagt. Denn das ist ihr humanistischer Glaube, den Goethe in der Einleitung zum *Winckelmann* so ausgesprochen hat:

„Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt — dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. Denn wozu dient alle der Aufwand von Planeten und Monden, von Sternen und Lichtstraßen, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut?“