

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Weltgeschichte der Kunst im Altertum

Sybel, Ludwig von

Marburg, 1903

Einleitung



Ornament vom Forum des Trajan.

Einleitung.

Die Weltgeschichte der Kunst bis Kaiser Justinian zu erzählen, ist die Aufgabe dieses Buches.

Der Plan ist neu und will erläutert sein nach der Umgrenzung des Gegenstandes, nach der Form der Darstellung, nach dem spezifischen Interesse an der Sache.

Erstens wird die genauere Umschreibung des Gegenstandes verlangt. Die Kunst, die bildenden Künste im Altertum, was die plastische Phantasie der alten Völker im Raum geschaffen hat, ein jedes Werk in seiner Farbe, das ist unser Gegenstand. Die untere Abgrenzung auf Justinian besagt, dass wir es nur mit dem Altertum zu tun haben, unter Ausschluss des Mittelalters und der Neuzeit; die Weltzeit, die wir die mittlere nennen, beginnt, wo ihre konstituierenden Kräfte einsetzen, dort der Islam, hier das Papsttum und das fränkische Reich, eingeführt durch die schöpferischen Persönlichkeiten, Mohammed, den ersten Gregor (um aus Mehreren einen hervorzuheben), und Karl den Grossen. Als Weltgeschichte behandeln wir die Geschichte der alten Kunst; wenn die klassische Antike der Griechen und Römer uns den Gipfel bezeichnet, so dürfen wir uns doch nicht auf sie beschränken, sondern müssen auch die altorientalische Kunst aufnehmen. Alle Kunstvölker, alle Stilarten, die zu der grossen Einheit dessen gehören, was wir das „Altertum“ nennen, werden im Rahmen dieser Weltgeschichte Platz finden, ausser den Ägyptern und Mesopotamiern auch die Syrer und Kleinasiaten, wiederum die Perser, ein jedes Volk nach der Bedeutung seiner Kunst; die Nordvölker diesseits der Alpen müssen wir einzureihen suchen. Indien,

das man zu Zeiten gern an die Spitze der Kunstgeschichte stellte, erscheint näher dem Ende der Entwicklungsreihe; es ist auch so eigene Wege gegangen, dass wir hier die Fäden nur anknüpfen, aber nicht eingehend verfolgen dürfen. China hat zwar mit Zentral-, Süd- und Westasien in kulturgeschichtlichen Beziehungen gestanden; aber hier sind die Fäden zu dünn, als dass wir sie mit unserer Weltgeschichte verknüpfen könnten.¹⁾

Zweitens wird nach der zweckentsprechenden Form der Darstellung gefragt. Geschichte will erzählt sein. Somit werden wir tunlichst die erzählende Form einhalten. Eine durchgeführte Periodologie nehmen wir als obersten Einteilungsgrund. Die vorhandenen Bücher, die sich Kunstgeschichten nennen, erzählen nicht; sie stellen den Stoff systematisch dar. Winckelmann nannte sein grundlegendes Werk auf dem Titel: „Geschichte der Kunst des Altertums“. Er durfte es; denn er zuerst hat die Kunst mit dem Auge des Historikers betrachtet. Doch sagt er selbst an der Spitze der Vorrede, nicht eine Erzählung, sondern ein „Lehrgebäude“ wolle er geben, eine systematische Zergliederung des Wesens der alten Kunst. Die meisten gruppieren den Stoff nach Völkern (ethnographisch) und behandeln in einer Kette von Einzelgeschichten ein jedes Volk für sich, Ägypter, Assyrer, Griechen, Römer, indem sie jedesmal die ganze Kunstgeschichte des einen Volkes durch alle Jahrhunderte und Jahrtausende seiner Entwicklung bis ans Ende durchlaufen, also bei jedem neuauftretenden Volke wieder vom ersten Anfang anheben. Bei dieser Isolierung der Einzelmölker kommen die weltgeschichtlichen Fragen nicht zur Verhandlung. Dieselben Bücher pflegen dann weiter die Kunst eines jeden Volkes nach Kunstfächern geordnet (eidographisch) vorzuführen, seine Architektur besonders, seine Plastik, seine Malerei. Bei solcher Systematik kommen die historischen Probleme, welche über den Kreis einzelner Kunstfächer hinausgreifen, wieder nicht zur Sprache. Wir also werden den Stoff nach Epochen gliedern, von Jahrtausend zu Jahrtausend, von Jahrhundert zu Jahrhundert fortschreiten, innerhalb der Epoche aber die Welt als Ganzes behandeln, die eidographische und ethnographische Scheidung nur zur Bildung von Unterabteilungen einführen.

Vollständige Erschöpfung des Stoffes können wir nicht erstreben; dies fällt wieder der Systematik zu. Nur die geschichtlich wichtigen Tatsachen, die historisch charakteristischen Erscheinungen haben wir zu verzeichnen. Wir werden immer nur fragen, was Epoche macht. Die weltgeschichtlichen Charaktere und Phänomene suchen wir, welche als die Höhepunkte der Geschichte heraustreten, als die Akzente in ihrem Rhythmus. Nur die Epoche lebt im Gedächtnis.

In drei Teile zerlegen wir die Weltgeschichte der Kunst im Altertum. Der erste Teil umfasst die Zeit des Orients, die Vorherrschaft des orientalischen Stils; der zweite Teil, nach Umfang und Inhalt bedeutender, betrachtet die Zeit der Hellenen, die Ausreifung und Blüte ihres Stils, den Antritt und die Ausbreitung seiner Herrschaft; der dritte, wieder knappere Teil behandelt die Zeit der Römer, da die klassische Kunst unter dem Schirm des römischen Weltreichs, endlich im Dienste der Weltreligion noch einmal glänzende Früchte hervorbringt.

Die Zeitrechnung ist die Grundlage der historischen Erzählung, darüber bedarf es keines Wortes; wohl aber über die Lücken in der chronologischen Überlieferung

¹⁾ China: Literatur bei Hommel in Iwan Müllers Handbuch III 1889, 97; Benndorf, Jahreshefte 1899, 46; Böhlau, Ath. Mitth. 1900, 41; Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien 1893, Register unter China.

und die Auskunftsmittel, welche uns zu Gebote stehen. Die Alten haben wohl chronologische Systeme gehabt; aber weder genügen sie unseren Ansprüchen einzeln, noch lassen sie sich zu einem universalhistorischen System ohne Fehler verknüpfen. Für die wenigsten kunstgeschichtlichen Ereignisse haben wir direkte Überlieferung ihres Ursprungsjahres, eine bestimmte Jahrzahl, wie für die Weihung der Parthenos des Phidias das Jahr 438. An Stelle solcher absoluter Chronologie muss uns die relative genügen, welche nur das zeitliche Verhältnis eines Ereignisses zu anderen angibt unter Verzicht auf ziffermässigen Ansatz. Und zwar bestimmen wir die relative Zeit eines Ereignisses entweder nach der Folge oder Schichtung der Erscheinungen innerhalb einer und derselben Reihe (z. B. die Succession der Könige von Ägypten, oder der von Assyrien; die Schichtung übereinander gesetzter Kulturablagerungen), oder nach dem Zusammentreffen von Einzelercheinungen verschiedener Reihen (z. B. die Kollisionen zwischen ägyptischen und assyrischen Königen; das Vorkommen altgriechischer Tongefässe bestimmten Stils in etruskischen Gräbern nicht bestimmter Zeit). Die relative Chronologie allein ermöglicht den Aufbau der alten Kunstgeschichte. Die Kontaktpunkte aber sind die Ecksteine, gleichsam die trigonometrischen Fixpunkte der Periodologie.

Die dritte Frage, auf welche unsere Einleitung antworten soll, betrifft das spezifische Interesse der Sache, das ist der Kunstgeschichte. Das wissenschaftliche und so auch das historische Interesse geht auf das Eigenartige. Nicht das von Haus aus allgemein Übliche ist interessant, sondern das einzeln Charakteristische. Weltgeschichtlich interessant aber ist die Eigenart, welche sich Allgemeingiltigkeit erringt. Es gibt aber Grade der Allgemeingiltigkeit. Absolute Gesetzeskraft gewinnt wohl kaum eine irdische Vollkommenheit, aber wohl eine mehr oder minder anerkannte. Eine mindere etwa gewann der altorientalische Stil, eine bisher wenigstens noch nicht überflügelte die griechische Plastik. Wir verstehen die Kunstgeschichte als Stilgeschichte; hierin liegt ihr Interesse. Die Eigenart des Künstlers nennt man seinen Stil. Stil ist Art, zunächst Schreibart (denn *stilus* ist der Schreibstift, Feder sagen wir im figürlichen Gebrauche), überhaupt Eigenart des Ausdruckes, in der Kunst die Eigenart des künstlerischen Ausdruckes. Wie wir die Schreibart, den Stil etwa des Herodot und des Thukydides unterscheiden, so auch die künstlerische Ausdrucksweise, den Stil des Phidias und des Praxiteles, den ägyptischen und den griechischen Stil. Wie man den Verfasser einer anonymen Schrift aus der Schreibart erkennt, so bestimmen wir die Kunstdenkmäler nach ihrem Stil auf ihre Urheber. Der Künstler hat seinen Stil, und das Volk hat seinen Stil. Aber auch die Zeiten haben ihre Stile, Werte der Weltgeschichte, zu denen die Völker und ihre Künstler beigetragen haben nach ihrer Art.

Doch die blosse Unterscheidung der Stile nach ihren Merkmalen genügt uns nicht. Nicht in ihrer Vereinzelung und herausgerissen aus dem geschichtlichen Zusammenhange, sondern aufgereiht an dem Faden der historischen Folge und verknüpft nach den Gesetzen der Ursächlichkeit und Wechselwirkung offenbaren sie die Gründe ihres Seins. Denn dies ist die Aufgabe der Geschichte, zu erkennen und zu erzählen, wie Persönlichkeiten wurden und wie sie wirkten. Auf die wirkende Persönlichkeit ist in der Geschichtschreibung alles zurückzuführen. Alles freilich hat seine zwingenden Ursachen gehabt, und der Geschichtsforscher hat ihnen nachzuspüren. Aber das Werk, welches gemacht ist, hat doch immer seinen persönlichen Urheber, als dessen Tat es erscheint. Diese Doppelnatur des menschlichen Wesens, dem Philosophen ein

Problem, ist dem Geschichtschreiber lediglich eine Tatsache. Nachdem er die Ursachen erforscht, gibt er allemal dem persönlichen Schöpfer, der Tat die Ehre. Dabei macht es keinen Unterschied, ob der Name des Künstlers überliefert oder verschollen ist. Und neben dem Künstler ehren wir den persönlichen Gedanken und Willen der Auftraggeber, der Könige und Staatslenker, der Tempel, der Privaten.

Die Weltgeschichte der Kunst ist die Geschichte der Weltherrschaft in der Kunst, wie sie erworben wird. Die Weltgeschichte verfolgt den Fortgang in der aufsteigenden Linie. Verbleichende Sterne lässt sie fallen, denn schon tritt eine neue Grösse ein und schafft eine neue Epoche, welche das Interesse fesselt. Auch der Zurückgang und Fall eines Menschenreiches erweckt menschlichen Anteil; aber seine Befriedigung findet dieser nicht in der weltgeschichtlichen Betrachtung, sondern in der Einzelgeschichte, in deren Rahmen die Tragödie einer Volksgrösse sich ausleben darf. Im Haushalte der Menschheit figurirt Verlust und Gewinn. Aber zuletzt zählt nur die Differenz. Wir glauben, dass die grossen Epochen mit Überbilanzen schliessen, und diese summiert die Weltgeschichte.

Die Quellen unseres kunstgeschichtlichen Wissens und die kunstgeschichtliche Literatur bedürfen einiger Worte.

Unsere ersten Quellen sind literarische; was von der schon im Altertum blühenden Kunstliteratur zu uns gerettet ist, wie in Pausanias' Beschreibung Griechenlands und in Plinius' grosser Encyclopädie; daneben, was die übrige alte Literatur bietet, vorzüglich die historische (Herodot), die geographische (Strabo), die antiquarische, die literäre. Dazu die besonders wichtige Klasse der Inschriften, wie sie an Bildwerken, Gebäuden und Geräten gefunden, in den grossen Inschriftwerken gesammelt, auch speziell für die Zwecke der kunstgeschichtlichen Forschung bearbeitet sind. Die literarische Überlieferung und die philologische Methode geben immer die solide Grundlage des historischen Studiums; für die Kunstgeschichte gibt erstere gleichsam den Rahmen und das Schema. Doch unsere Hauptquellen, welche erst die leibhaftige Anschauung gewähren, den Rahmen zu füllen, das Skelett mit Fleisch und Leben zu umkleiden, sind die Monumente, die erhaltenen Kunstwerke selbst, wie sie in den Ländern der alten Kultur theils als Ruinen zu Tage stehen, theils durch unermüdliche Entdecker täglich neu aus der Erde gegraben werden, wie sie unsere immer wachsenden Museen füllen, wie sie in Kupferwerken und Photographien zur Kenntniss aller gebracht werden.

Die Aufgabe der Forschung nun ist, einerseits die literarisch überlieferten Kunstwerke in vorhandenen Denkmälern nachzuweisen, andererseits die in Ruinen und Museen vorliegenden Monumente in den Rahmen der literarisch überlieferten Kunstgeschichte einzureihen, auf bestimmte und benannte Urheber zurückzuführen, ihren Stil zu bestimmen nach Zeitraum und Heimat, nach Volk und Künstler, auf diese Weise dahin zu streben, dass endlich literarische und monumentale Überlieferung sich decken, dass die literarische in der monumentalen ihre Belege findet, die monumentale in der literarischen Erklärung und Namen. Bei der Lückenhaftigkeit sowohl der literarischen wie der monumentalen Überlieferung ist keine Hoffnung, die Aufgabe je rein zu lösen. Die Beschaffenheit speziell der literarischen Tradition hat neuerdings sogar den Rat eingegeben, sie ganz bei Seite zu lassen und die Geschichte der griechischen Plastik lediglich aus den Monumenten aufzubauen. Das gäbe eine erwünschte und höchst förderliche Vorarbeit, wäre aber noch nicht Geschichtschreibung.

Auch abgesehen von solchen Schwierigkeiten bleibt ein Rest. Und der Überschuss liegt auf Seiten der Monumente. Denn Monumente sind aus allen Zeiten vorhanden, Schrift aber ist nur in beschränkterem Umfange gebraucht worden. Aus den früheren Kulturstufen gibt es viele schriftlose Monumente. Ein grosser Teil der von uns zu besprechenden Denkmäler entbehrt durchaus jeden literarischen Begleitschein. Zwar die Monumente der Pharaonen und der chaldäischen Könige sind durch Inschriften beglaubigt und erklärt; aber den ältesten Denkmälern der klassischen Länder, die doch Jahrhunderte und Jahrtausende jünger sind als die ägyptischen Pyramiden, fehlt jede begleitende Schrift, und es ist auch in keiner auch nur annähernd gleichzeitigen Literatur über sie berichtet. Darum stehen solche ausserhalb des Lichtes der Geschichte, sind nicht eigentlich historischer Stoff, wissen wir doch nicht authentisch, welches die Völker waren, die sie schufen; daher man sie nicht ganz mit Unrecht prähistorische Monumente genannt hat. Aber sie sind doch so innig verknüpft mit den übrigen Denkmälern der alten Kunstgeschichte, dass wir sie nicht ebenso auslassen dürfen wie jene Reste der vorweltlichen Menschheit, deren Bearbeitung der naturwissenschaftlichen Anthropologie gehört.

Die Literatur. Der Schöpfer der Kunstgeschichte ist Winckelmann. Ihm blieb es vorbehalten, eine exakte Analyse der antiken Kunstgestalten zu liefern und die Stile zu definieren; auf dieser Grundlage bauen wir weiter. Seit Winckelmanns Tagen ist der Vorrat an Denkmälern unendlich bereichert worden durch glückliche Funde und planmässige Ausgrabungen, die geschichtliche Erkenntnis wird durch methodische Forschung in allen Teilen vermehrt und vertieft, auch berichtigt. Otfried Müller gab in seinem Handbuche der Archäologie in knappster Form eine Übersicht des kunstgeschichtlichen Wissens zu seiner Zeit. Neuerdings erscheint in Frankreich eine gross angelegte und reich illustrierte Geschichte der Kunst im Altertum von dem Archäologen Perrot und dem Architekten Chipiez, das bedeutendste Erzeugnis jener ethnographischen und eidographischen Weise der Kunstgeschichtschreibung. Hinzuweisen ist noch auf die Gruppe der Spezialgeschichten der einzelnen Kunstzweige, der Baukunst, der Bildnerei, der Malerei u. s. w. Die Literatur der „Allgemeinen Kunstgeschichte“ ist hier nicht aufzuführen; der Wert von Schnaases, Lübkes und verwandten Werken liegt auf einem anderen Felde.¹⁾

Die grosse Frage, welche in der neueren Literatur zur Kunstgeschichte des Altertums die Geister in den Kampf führt, ist die freilich eminent geschichtliche Frage nach dem Ursprung der klassischen Kunst und dem weltgeschichtlichen Zusammenhang. Seele und Schwerpunkt liegt in der Kunst der Griechen. Es fragt sich nun, ob diese aus eigenem Keim erwuchs oder nur ein Spross der älteren, orientalischen Kultur ist. Die Lehre von der Originalität der griechischen Kunst vertrat Otfried Müller; in seiner Geschichte der Kunst des Altertums verwies er die orientalischen Völker in den Anhang. Die andere Lehre von der Abhängigkeit der griechischen Kunst hat länger und in weiteren Kreisen Beifall gehabt. Die universalen Köpfe des achtzehnten Jahrhunderts entwarfen einen internationalen Stammbaum der Kunstüberlieferung

¹⁾ Literatur: Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, 1764. Carl Otfried Müller, Geschichte der Kunst im Altertum (in seinem Handbuch der Archäologie der Kunst³ 1848). Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité I 1882 bis VII 1899. Sittl, Archäologie 1895, 419 Geschichte der alten Kunst. Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte I Das Altertum 1898.

von Volk zu Volk, in welchem die Ägypter die erste Stelle einnahmen; nach dem damaligen Stande der Denkmälerkunde liess man die Kunst weiter etwa zu den Etruskern, Griechen und Römern wandern, wie ein Erbe von Geschlecht zu Geschlecht, von Hand zu Hand geht. Noch im vorigen Jahrhundert hat man die griechische Kunst von der ägyptischen abgeleitet, Hirt setzte Psammetichs Eröffnung ägyptischer Häfen für die griechischen Grosshändler, Thiersch des Kekrops mythische Einwanderung aus Ägypten nach Argos als Ausgangspunkt. Inzwischen hatten die neuentdeckten Ruinen Babylonien und Assyriens mächtiges Interesse geweckt, und hinfort ward am Euphrat und Tigris eine andere Wurzel der griechischen Kunst gefunden. Als Vermittler aber zwischen Orient und Hellas dachte man sich die Phönizier. Auf sie hatte bereits Winckelmann hingewiesen; sie hätten begründeteren Anspruch auf den Ruhm, den Griechen die Kunst gebracht zu haben, als die Ägypter, haben doch von ihnen die Griechen die Schrift erhalten. Neben sie traten, durch Eduard Gerhard befürwortet, die Kleinasien; Kleinasien bildet die geographische Brücke von den Euphratländern zum ägäischen Meer. Wie hatte sich doch in achtzig Jahren das Geschichtsbild verändert und bereichert. Es konnte nun nicht fehlen, dass man sich von Einseitigkeit und Ausschliesslichkeit frei machte. Als Grundlage des neuen, umfassenden Geschichtsbildes empfahl Julius Braun die geographischen Beziehungen, ein fruchtbarer Gedanke, wenn er richtig gehandhabt würde. Er zeichnete einen Entwicklungsgang der Kunst, beginnend in Ägypten, weitergeführt durch Vorderasien (Mesopotamien, Syrien und Kleinasien), auslaufend nach Griechenland. Sodann hat des genialen Architekten Gottfried Semper grosses Werk „Der Stil“ die archäologische und kunstgeschichtliche Forschung der neueren Zeit ausserordentlich befruchtet; seine Schwächen sind für den historisch geschulten Archäologen ungefährlich. Die umfassende Stilvergleichung dieses geistvollen Buches greift noch weit über den Rahmen der orientalisch-griechischen Kunst hinaus. Für die Ursprünge letzterer setzt er Mesopotamien und Ägypten als Quellgebiete, Kleinasien und Phönizien als Mittelglieder gleicherweise in Rechnung: „Hellenische Kunst konnte nur auf dem Humus vieler längst erstorbener und verwitterter früherer Zustände der Gesellschaft hervorzunehmen.“ Eine neue Epoche der Forschung eröffneten Heinrich Schliemanns dem Homer nachtastende Grabungen. Seitdem ist die Notwendigkeit universalhistorischer Behandlung allgemein zugegeben, es handelt sich noch darum, Umfang und Art des von den Griechen aus dem Orient Übernommenen und des ihm Zurückgegebenen genauer festzustellen und den Anteil der etwaigen Mittelglieder zu sondern.¹⁾

Andererseits ist die bevorzugte Stellung der griechischen Kunst unbestritten; so Grosses Ägypten und Mesopotamien geschaffen haben und soviel die griechische Kunst auch der orientalischen verdankt, so haben doch erst die Griechen die plastische Schönheit gefunden. Und so behält die Lehre von der Originalität der griechischen Kunst ihre Wahrheit; denn ohne Originalität gibt es keine, geschweige denn eine grosse und ins Grosse wirkende Persönlichkeit. Mit steigender Bewunderung sehen wir aus bescheidenen Anfängen die griechische Kunst nicht ohne Wechselfälle,

¹⁾ Universalhistorische Methode: Thiersch, Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, 1816. Vergl. noch Hirt, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, 1833. Gerhard, Über die Kunst der Phönizier II. Braun, Geschichte der Kunst in ihrem Entwicklungsgange durch alle Völker der alten Welt hindurch, auf dem Boden der Ortskunde nachgewiesen 1856. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten 1860.

schliesslich aber mit der Sicherheit sittlicher Notwendigkeit von Stufe zu Stufe sich erheben. Mit dem Hervortreten von Künstlerpersönlichkeiten, mit dem Übergang zum Steintempel und zur Marmorbildnerei beginnt ihre Ruhmesbahn, darin sie ihr Eigenes entfaltet. Besonders gern verweilen wir in Betrachtung der Vorblüte, aus welcher die Epoche des Phidias als reife Frucht sich auslöst. Danach, im korinthischen Kapitell und in den praxitelischen Köpfen, findet die Skulptur ihre höchste Befriedigung. Endlich, in der Zeit der Nachfolger Alexander des Grossen, schliesst die griechische Kunst, die Kunst der Griechenzeit, ihren Kreis, zugleich die Grundlage für das Nachkommende legend.

Ihre veredelnde Wirkung auf die Barbarenländer, ihre Rückwirkung auf den Orient selbst, beides schon früh zu spüren, ist anerkannt. Doch auch auf diesem Gebiete sind Streitfragen lebhaft verhandelt worden. Ist die römische Kunst ein Selbständiges oder nur eine Abwandlung der griechischen? Ist die Formenwelt der altchristlichen Kunst, insbesondere der Typus der Basilika, eine urwüchsige Hervorbringung der neuen Religion und ihrer Gemeinde oder ein Abgeleitetes? Hat der byzantinische Kuppelbau seine Wurzeln im Morgen- oder Abendland?

Die Erzählung der Geschichte muss auf solche Fragen statt Antwort sein.



Medusa Rondanini. München.