

Gefangene und dergl. durchsetzt wird und sich triglyphenartig gestaltet. Dann das Bandgeflecht der Rundstäbe, welche die Mauerflächen einfassen, das Lotosornament auf dem schwarzen Grunde der Sockelplatten der Gebäude, das übrigens ebenfalls schon hieroglyphisch geworden ist, und wenige andere.

Es ist ein sehr verbreiteter Wahn, den starren hieratischen Stil Aegyptens als etwas Ursprüngliches, gleichsam als das Windelband der Kunst, zu betrachten, aus dessen Fesseln sich Aegypten niemals habe befreien können, aus welchem aber ein Aufschwung zu freier Kunst möglich sei, welchen Schritten die Griechen zuerst gewagt hätten. Die Sache verhält sich umgekehrt.

Langsamwirkende tausendjährige Einflüsse vollendeten dieses Werk der Versteinerung; bereits zur Zeit der Pyramidenerbauer war sie weit vorgeschritten und wir erkennen an den ältesten Monumenten nur noch die Spuren einer schon im Erstarrungsprozesse begriffenen frischeren Kunst, die freilich auf früherer Entwicklungsstufe bereits dem Typhon, dem versteinernen Wüstendämon für immer und unrettbar anheimgefallen war. Auf jener frühen Entwicklungsstufe hatte sie verwandtschaftliche Züge mit derjenigen Kunst, die in Westasien noch in späterer Zeit sich erhielt und die auch in dem vorgeschichtlichen Hellas einheimisch war, woselbst sie das günstige Klima und den Boden zu voller Entwicklung fand, — nicht ohne Einfluss von Aegypten her, oder doch wenigstens nicht ohne Beimischung eines hierarchisch-ägyptisirenden Elements, das vielleicht ganz unabhängig von Aegypten aus hellenischem Boden hervorging, und eine Periode hindurch, die keineswegs die erste Frühperiode der griechischen Kunst war, gefahrdrohend für sie wurde. Aber ionischer Geist bändigte glücklich den versteinernen aristokratischen Dämon bis zu dem, für sein formales Schaffen nothwendigen, ihm nicht ursprünglich eingeborenen, Takte für Mass und Gesetzlichkeit.

§. 76.

Säulenordnungen.

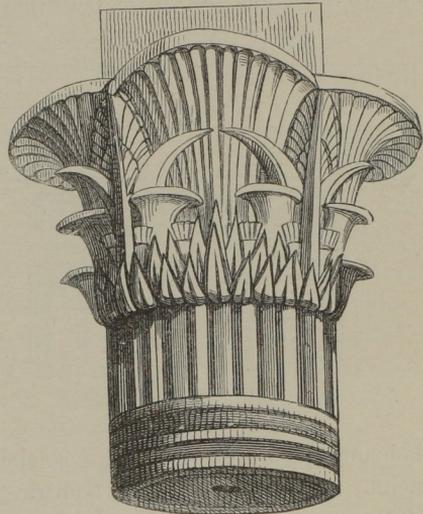
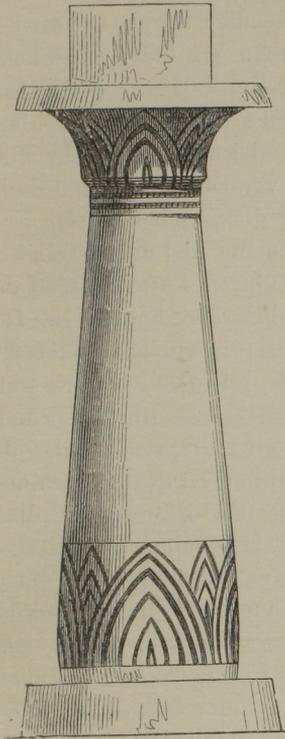
In den Säulen und dem von ihnen Getragenen tritt der Prinzipiengegensatz zwischen früh-ägyptischer und pharaonischer Kunst noch schärfer hervor, obwohl, wie schon bemerkt worden ist, das früheste, was Aegypten an Werken der Kunst aufzuweisen hat, bereits den Uebergang zu dem späteren Stile bezeichnet.

Hier muss ich auf Vorhergegangenes zurückverweisen. Es wurde gezeigt, wie in der westasiatischen Kunst die sogenannte Ordnung der Säulen, das heisst die Kunstform der stützenden und getragenen Theile des Baues, einen vornehmlich technischen Ursprung hatte; wir hatten sie aus dem Principe der Hohlkörperkonstruktion abgeleitet, indem in allmäligen Uebergängen die statische Funktion von dem ursprünglichen Holzkerne auf die umgebende Hülle desselben überging. Der Kern ward überflüssig, als die metallische Hülle in sich selbst genügende Kraft zum Stützen und Spannen gewonnen hatte. Diesen Hohlkörpertypus behält die Ordnung selbst nach ihrer Metamorphose in den Steinstil. Ihre Kunstform ist zugleich aus der Umhüllung und aus der Struktur hervorgegangen; beide Gegensätze versöhnen sich in ihr. Das Gegentheil davon ist die Ordnung des pharaonischen Aegypten; absichtsvolles, grundsätzliches Scheiden der umhüllenden Kunstform von der Struktur ist ihr Entstehungsprinzip. Die Struktur, der ursprüngliche Holzkern ist hier von der Umkleidung sorgsam getrennt gehalten; diese hat nichts zu tragen, sondern nur zu bekleiden und zu schmücken, oder vielmehr eine symbolische Sprache zu sprechen, deren Sinn sich nicht auf das Werk selbst bezieht, sondern auf dessen Bestimmung und Weihe. Das Motiv dazu ist ursprünglich und naturwüchsig in gesuchter Weise, wie alle Motive des pharaonischen Stiles. Es sind die mit Rohrstengeln und Papyrosbinsen geschmückten vierkantigen Holzpfähle der Baldachine, wie sie bebändert und bekränzt auf zum Theil sehr alten Darstellungen religiöser Feiern und Pompen häufig wahrgenommen werden¹ und noch in ptolemäischer Zeit gebräuchlich waren, wie wir aus der bereits mitgetheilten Beschreibung des alexandrinischen Festzeltes und der des grossen Nilschiffes wissen. Ueber dem kelchförmigen Kronenbüschel des oben am Halse der Säule zusammengebundenen Rohres ragt der steinerne Strukturkern sichtbar heraus und trägt den glatten, nur von Hieroglyphenreihen gezierten, Sturz; weil aber die Rohrstengel als aufwärts steigende Stäbe eine Art von struktiver Thätigkeit zulassen, hat man später sie mit einem gemalten Teppiche umhüllt, wodurch die vollkommene Indifferenz und Passivität der Umkleidung in statischer Beziehung erreicht worden ist, damit durchaus kein dynamisch-symbolischer Nebenbegriff sich störend in den tendenziös hieratischen Sinn dieses Umkleidungsschmuckes hineindränge und die klare Verständlichkeit des letzteren störe. In dieser Weise treten sie meines Wissens zuerst in der gross-

¹ Vergl. den Holzschnitt auf Seite 289.

artigen Doppelreihe von Triumphsäulen auf, die zu dem zweiten inneren Vorhof des Tempels von Luxor führt, ein Werk Amenophis III.¹

Diese Form wandte das alte Aegypten für monumentale Zwecke nicht an, wenigstens haben sich keine Spuren davon aus der Zeit des alten Reichs erhalten; dafür begegnen wir auf diesem Gebiete zwei andern Säulenformen, wovon die eine den absoluten Gegensatz der pharaonischen Kelchsäule bildet, die zweite aber gleichsam die Knospe und der Ansatz zu letzterer ist, eine entschiedene Uebergangsform. Bei der ersten, der sogenannten protodorischen

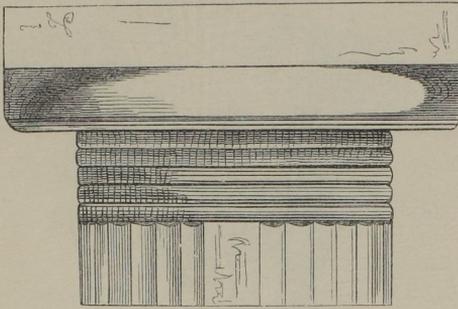


Säulen mit kelchförmigem Kapitäl.

Ordnung, tritt das strukturelle Element als alleinige formgebend auf. Ein straff kannelirter, verjüngter, auch mitunter walzenförmiger Schaft, in

¹ Die Säulen mit kelchförmigem Kapitäl sind zuerst in Wirklichkeit nur Baldachinträger und gleichsam von der eigentlichen Tempelanlage noch unabhängig. Sie bezeichnen den heiligen Dromos, den Weg der Prozession, die unter dem Schatten der von ihnen getragenen Schutzdecken dahinzieht. So zu Luxor, so in dem ungefähr gleich alten Memnonium Rhamse II., so auch in dem Vorhofe des Tempels zu Karnak. Alle eigentlichen Steindeckenträger sind im Gegensatz zu jenen Baldachinträgern entweder von der sogenannten protodorischen Ordnung oder sie haben Kapitäl in Lotosknospenform.

männlich schlanken Verhältnissen, trägt einen Abakus, entweder unmittelbar (Beni Hassan)¹ oder durch die Vermittlung eines Wulstes, der durch mehrere Ringe oder Riemen mit dem Schaft verbunden ist. Vielleicht suchte derselbe Priestergedanke, welcher später die Kelchsäule erdachte, vorher in diesen nackt konstruktiven Formen einen äquivalenten, wenn auch antiphonischen Ausdruck; der Gedanke nämlich durch scheinbar ursprünglichste Motive der Baukunst den Glauben an die Autochthonie des Régime, welchem die Monumente angehören, im Volke zu befestigen; man wollte die Säule als den einfach abgefaseten (an den Ecken abgestumpften) quadratischen Wandpfeiler charakterisiren. Vielleicht aber auch ist sie eine auf natürlichem Wege bereits verarmte Form und datirt sie wirklich aus derselben Kunstperiode, welcher die steinbekleideten Erd-



Protodorisches Kapitäl.

monumente und die in Quadern ausgeführten Lattenfaçaden der Memphisgräber angehören. Der echinuslose, einfach abgefasete Schaft mit dem Abakus wäre dann in stilhistorischer Beziehung jüngeren Ursprungs als die gleiche Säule mit dem Echinuskapitäl und träte durch diese Vermittlung mit der asiatischen tubulären Metallsäule in einen, wenn auch entfernten, Grad der Stilverwandschaft. Wir sind

beinahe genöthigt, hier eine solche absichtslose Formenverarmung anzunehmen, in Betracht des Kontrastes, in welchem die Nacktheit dieser Stützen zu dem relativen Reichthum des dreifach gegliederten Gebälkes steht, welches sie tragen. Allerdings erscheint an einigen der protodorischen Gräber das Gebälk noch sehr primitiv, wie an den Gizehgräbern, als Balkendeckenvorsprung; andere Darstellungen solcher Gräber deuten dagegen auf einen Architrav, mit Platte, Tropfenbehang und darüber befindlichem Friese, hin; die Bekrönung scheint zu fehlen und war vielleicht schon in Form der späteren Hohlkehle.

Aehnliche Ursachen konnten auch auf anderer Stelle ganz ähnliche Wirkungen hervorbringen; ein dem pharaonischen in gewissen Grund-

¹ Sie sind keineswegs selten; siehe Falkener: On some Egyptian-Doric columns in dem Museum of classical antiquities Nr. 1, January 1851.

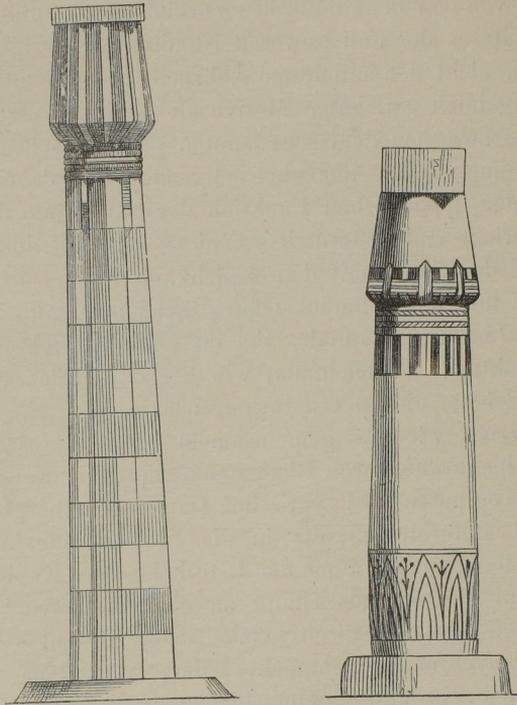
sätzen verwandtes staatliches Prinzip, das sich in Hellas erhob und mit richtigem politischem Takte sofort seinen Institutionen in grössartigem Massstabe baulich monumentalen Ausdruck gab, konnte von reicheren Formen, die gleichsam das Gemeingut aller Kulturvölker der antiken Welt in frühesten Zeiten waren und sich, ähnlich wie in dem alten Reiche Aegyptens und in Asien, auch in dem alten Hellas vorfanden, auf einfachere verfallen und so die Grundzüge des dorischen Stiles feststellen, ohne dieselben von den memphitischen Vorbildern zu entnehmen. Indessen thut, wenn letzteres der Fall gewesen ist, diess der Originalität der dorischen Hellenen nicht den mindesten Abbruch, in Betracht dessen, was sie aus diesem angeblich entlehnten Motive zu machen wussten.

Die Mitte zwischen dem sogenannten protodorischen Schafte, dessen Kannelürenschnuck seinen augenbefriedigenden Reiz daher entnimmt, weil er gleichsam der dynamischen Funktion der Säule zum Ausdrucke dient, weil ihre Straffheit und konzentrierte Widerstandskraft durch ihn anschaulich wird, und der Säule mit dem Kelchkapitäl, bei der das Strukturschema nichts mit der schmückenden Bekleidung gemein hat, hält die Säule mit dem Lotoskelchkapitäl. Bei ihr ist der unsichtbare, den Abakus tragende, Strukturkern gleichfalls, wie bei der Kelchsäule, von Rohrstämmen umkleidet, die, mit naturgetreuer Entasis, rings um den Fuss des Strukturkernes wie aus gemeinsamem Petalon hervorwachsen, oben unter der Knospenkrone durch Riemen um diesen befestigt sind; ein dem gewöhnlichen Kopfputze der ägyptischen Damen abgeborgtes ornamentales Motiv, nämlich Lotosblumen, die in die Riemen eingebunden scheinen, legen sich in die Zwischenräume der Lotoskelche des Kapitäl, um dieses zu beleben und zugleich als Haupt zu charakterisiren.¹ Gleiche, rein dekorative, noch nicht mystisch symbolische, Absicht verräth auch die Weise ihres polychromen Schmuckes, der, wenigstens an einigen der ältesten Beispiele, in abwechselnd blauen, gelben und grünen Ringen besteht, die in gleichen Breiten den Schaft umgeben, gleich als wäre dieser aus eben so vielen verschiedenfarbigen Quadern aufgeführt. Im frühesten Auftreten besteht der Rohrbündel nur aus vier Schäften (Beni-Hassan), hernach wächst die Zahl der letzteren bis auf acht und zwölf (Soleb in Nubien, Luxor), endlich verschwinden sie, wie bei der späteren Kelchsäule, hinter einer Hieroglyphendecke, die den Schaft sammt dem Kapitäl umschliesst; nur an dem Fusse bleibt eine leichte gemalte Schilfblattverzierung zurück als letzte Reminiscenz des verhüllten Organismus,

¹ Vergl. die Figuren auf Seite 198.

der durch die Verpuppung in eine kompakte Widerstandsmasse übergang. (Hypostyl Rhamses II. zu Karnak; Tempel des Khons ebendasselbst.)

Das Charakteristische dieser Säule, deren Stilgeschichte hier in aller Kürze entworfen wurde, ist nun aber, dass ihre ursprüngliche Rohrumhüllung nicht, wie bei der Kelchsäule, in Beziehung auf das Fungiren der Säule als stützendes Glied neutral und indifferent bleibt, vielmehr



Säulen mit Lotosknospenkapitäl.

alle vegetabilischen Linien und Kurven, die sie beleben, den elastischen Widerstand gegen die Wucht des Würfels, der auf den abgeflachten Lotosknospen ruht, und die Spannung, die daraus hervorgeht, in entschiedenster Weise ausdrücken. Aber der Widerstand der zarten Lotoskelche will nicht genügen, und das ästhetische Gefühl beruhigt sich nur einigermaßen durch die Voraussetzung eines solideren Kerns, den die Kelche gleichsam nur mitstützend umgeben. Diese Form ist somit weder organisch selbstständig, weil sie ohne den hinzugedachten inneren Pfeiler nicht

bestehen kann, noch ist sie es in dem Sinne der Emancipation von aller mechanischen Thätigkeit, wie bei der Säule mit Kelchkapital; die diese Funktion dem unbelebten Kerne ungetheilt zuwendet.

Das pharaonische Aegypten, seinem anorganisch architektonischen Prinzipie getreu, musste diese Kunstform daher entweder ganz fallen lassen oder sie der Spur von organischer Strebsamkeit, welche in ihr wohnt, durch das bereits bezeichnete Mittel berauben, um auf ihrer Umhüllung gleichzeitig ein weites Feld zu symbolisch-bildlichen Darstellungen und umfassender Hieroglyphenschrift zu gewinnen.¹

Wie bewusstvoll das oft genannte Régime des pharaonischen Aegypten das Prinzip der glänzenden Trennung der Kunstform von dem Strukturkerne verfolgte, zeigt sich am klarsten in der Weise, wie die Wandstatuen vor die an sich durchaus ungegliederten und leblosen Pfeiler gestellt werden. Hier ist die Scheidung der beiden Elemente, deren innigstes Ineinanderaufgehen die hellenische Kunst charakterisirt, gleichsam die Trennung des Geistes von der Materie, in entschiedenster Weise erreicht. —

Wie jene verpuppten oder mumisirten Säulen mit Knospenkapital, sind auch sämtliche Mauern, demselben Prinzipie gemäss, gleichsam in Teppiche total eingewickelt; der steinerne Kern als solcher, als Struktur nämlich, tritt nicht zur Erscheinung, fungirt auch nicht anders als insoweit er sich selbst aufrecht erhält und fest ist, sonst ist er durchaus passiv; denn die Steindecke, die er trägt, ist äusserlich nicht sichtbar und wird innerlich durch bekleidende Malerei in ihrer Massenwirkung negirt.

Dieser Strukturkern der Mauer ist durchaus nichts anders als die Staffelei der skulptirten stuckbekleideten und polychromirten Wand, die ihrerseits als Raumabschluss und zugleich als mächtige Schreibtafel auftritt. Ja man möchte diess letztere für ihre Hauptbestimmung halten. Nächst dem erscheint die Mauer, als Masse betrachtet, immer noch als steinernes Nachbild ursprünglichen Nilziegelbaues, bei ihrer Abböschung, ihrer übermässigen Dicke, der ihr fehlenden Gliederung und der totalen Abwesenheit vorspringender Theile. An diesen Ursprung erinnert auch das nie fehlende Stuckgewand, ohne welches das zwar genaue aber

¹ Die weiteren Säulengattungen Aegyptens werden hier nicht weiter berücksichtigt, weil sie nur formale, nicht prinzipielle, Unterschiede von den genannten bieten, auch meistens der späteren zum Theil ptolemäischen, und selbst römischen, Zeit angehören.

unregelmässig geordnete Quadergefüge an sich unschön hervortreten und die Züge der Hieroglyphenschrift undeutlich machen würde. — Nicht nur die vertieften Reliefs sind mit feinem Stucco präparirt und dann bemalt, auch die ganze Wandfläche ist damit bekleidet und hierauf farbig abgetont. Diess bemerkten schon die Architekten von der *expédition d'Égypte* und findet durch spätere Reisende volle Bestätigung. Auch der jetzt weisscheinende Stuck zeigt Spuren einer Tränkung, einer βαφή, d. i. eines firnissähnlichen Ueberzugs, der ihn fester machte¹ und meistens gefärbt war. Die Sockelplatten an den Füßen der Mauern sind schwarz mit darauf gemalten Lotos- und Papyrosstauden; auch die Hauptfläche der Mauer ist nicht selten dunkelfarbig, wie an Theilen des Tempels zu Deir el Bahri (Theben), die mit bunten Darstellungen auf dunklem Grunde ausgemalt sind. Dergleichen dunkelgründige Wandmalereien aus Aegypten sind auch in den europäischen Sammlungen nichts Seltenes; — doch ist im Allgemeinen das Hellgrüne vorherrschend, wegen der Deutlichkeit des Lesens, denn die ägyptische Polychromie hatte aufgehört der Absicht des Schmückens zu dienen, war das Mittel geworden, den Sinn der Darstellung deutlich sprechen zu lassen, wobei sie dem strengen Kanon der Hieroglyphik zu folgen hatte. Nicht mehr Farbenmusik, sondern Farbenrhetorik wird hier aufgeführt. — Diesen Vorschriften widersprach es nicht, für die Plafonds die uralte traditionelle himmelblaue Farbe mit dem Sternenschmucke beizubehalten. Nur bereicherte sich das einfache Himmelszelt, mit wachsendem Umsichgreifen der Bilderschrift, mit geflügelten Sonnen, kolossalen Geyern, Thierkreisen und sonstigen, zum Theil höchst seltsamen, astronomischen Symbolen.

Um zu resümiren: Die zu Anfang des §. 75 angeführte Aeusserung des Herodot bewahrheitet sich vollständig in Beziehung auf den ägyptischen Baustil, insofern er das Umgekehrte desjenigen anderer Völker des Alterthums dadurch wird, dass bei diesen die Konstruktion immer mehr den Kern verlässt, äusserlich wird, sich sichtbar darlegt und mit der Dekoration identificirt, dass dagegen in Aegypten die Konstruktion auf den Kern zurückverwiesen wird und die Dekoration, d. h. die Kunstform in keiner direkten Beziehung zu der Konstruktion steht. Dem entspricht auch in höchst bemerkenswerther Weise die Tendenz der übrigen

¹ Die Granitquader einiger Tempel sind zum Theil innerlich zerfressen und nur ihre Kruste hat sich gegen die zerstörenden Einflüsse der Feuchtigkeit und der Luft erhalten, wegen der im Texte erwähnten Tränkung oder Glasirung des Steins. (Minutoli und andere Reisende.)

von der Baukunst mehr unabhängigen Produkte der Kunst und des Kunsthandwerks. Die getriebenen Metallarbeiten sind selten, wenn überhaupt deren von einiger Bedeutung gefunden wurden, dafür Metallguss mit festem Kerne, und solides Holz. Alles in diesen Stoffen ausgeführte Geräth trägt im Gegensatz zu sonstigem frühen Werke anderer Völker den Stil des Gusswerkes und der festen Stabkonstruktion. Doch hierüber ist schon in dem Paragraphen über chaldäisch-assyrischen Möbelstil das Nöthige gesagt worden.

Gewisse Eigenthümlichkeiten der ägyptischen Polychromie, der einzigen, die sich vollständig erhalten hat, werden in den folgenden Paragraphen besprochen werden; eine besondere Technik jedoch, deren Einfluss auf die hellenische Enkaustik mir unzweifelhaft erscheint, muss ich hier am Schlusse dieses Paragraphen noch kürzlich besprechen: diess ist das Metallemail, dessen Kenntniss von Neueren ganz ohne Grund den Aegyptern abgesprochen wird. Plinius meint theils durchsichtig theils opak emailirte Silberarbeit, wenn er sagt: „der Aegypter färbt (tingit) das Silber, damit er in den Gefässen seinen Anubis wiederfinde; er malt es auch, ohne die Oberfläche zu vertiefen“ (pingitque non caelat argentum).¹

In den zwanziger Jahren wurde in der Gegend des alten Kanopus eine mit einem durchsichtigen Purpuremail überzogene Goldplatte gefunden.² Kleine Goldfiguren mit buntgefiederten Schwingen und andere Gegenstände aus Gold und Metall, deren Oberfläche mit ausgegrabenen Vertiefungen bedeckt sind, welche letztere Glasflüsse der verschiedensten Farben enthalten und ein polychromes goldumrändertes Muster oder Dessin bilden, sind nichts anders als Emails, in der sogenannten Champlevé-Manier. Auch habe ich Schmucksachen gesehen, die zu den sogenannten émaux cloisonnés gehören, nämlich auf eine Metallfläche gelöthete dünne Goldfäden, deren Zwischenräume mit Email gefüllt sind. (Email cloisonné z. B. im ägyptischen Museum zu Florenz.) Aegypten produzirte also alle uns bekannten Sorten Email und war gerade in dieser Kunst, wie überhaupt in der Glasfabrikation, im Alterthum berühmt und tonangebend. Die Alten nannten diess eingebrannte Malerei encaustum, und die Wachsenkaustik der griechischen Tempel war nur eine Zweigart dieser Technik, die einen guten Theil ihrer stilistischen Eigenschaften theils von der Metallenkaustik, theils von der Terrakottaenkaustik, die beide älter sind, ererbte. Darüber wird Näheres später gegeben werden.

¹ Plin. XXXIII, 9.

² Minutoli l. c. pag. 308.

Es dürfen zuletzt als hierher gehörig die merkwürdigen Steinschranken nicht unberührt bleiben, die überall, wo in Aegypten Säulen in antis vorkommen, gefunden werden.

Die Gehege der heiligen Thiere waren das erste Motiv dieser Säulenbauten, die den Peripteren der Hellenen in gewissem Sinne verwandt sind; sie wurden erst später zu den Tempelfaçaden, den sogenannten Propyläen, verwandt, die alle aus nicht früher Zeit stammen.

Die Schranken, welche bei dieser Art von Anlagen die Säulen oft bis zu Dreiviertel ihrer Höhe umschliessen, mit ihrem seltsam durchbrochenen Thürgerüst, geben uns ein Vorbild ähnlicher Dispositionen an den griechischen und römischen äusseren Säulenfaçaden, deren Zerstörung einen tief eingewurzelten Irrthum erzeugt hat, wonach der antike periptere Tempel sich für uns wie ein Vogelkäfig gestaltet, mit ringsum bis zur Sohle geöffneten Interkolumnien, welche verkehrte Vorstellung uns noch später beschäftigen soll.

§. 77.

Hellas. Kleinasien.

Wir nähern uns der letzten Entwicklung des Prinzips, das uns schon so lange beschäftigte.

Hellenische Kunst konnte nur auf dem Humus vieler längst erstorbener und verwitterter früherer Zustände der Gesellschaft hervordringen; sie musste in Beziehung auf ihre Elemente und Motive dem komponirten Charakter entsprechen, der das Hellenenthum überhaupt bezeichnet und der auch sonst, z. B. in der griechischen Mythologie, so klar zu Tage tritt. Diese ist eine selbstständige poetische Schöpfung des späteren Hellenenthums, die uns zuerst im Homer und im Hesiod in künstlerischer Gestaltung begegnet; aber sie basirt auf einem Wüste von Bruchstücken einer obsolet gewordenen metaphysischen Natursymbolik, untermischt mit historischen Ueberlieferungen, fremden und einheimischen Glaubensartikeln, Legenden und Superstitionen.

Wie aus diesem üppigen Chaos die freie Götterpoesie sich entwand, eben so war die bildende Kunst, als Illustration der ersteren, auf den Trümmern älterer einheimischer und fremder Motive hervorgeschossen. Wie der herrliche Marmor, der den Küsten und Felsen Griechenlands Gestaltung gibt, ungeachtet seiner homogenen Bildung, durch Adern, durch darin zerstreute Fossilien und andere Zeichen, seine sedimentäre