



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Erstes Capitel. Die Anfänge der bildenden Kunst in Griechenland und die Frage über ihren einheimischen oder fremdländischen Ursprung

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77313)

## ERSTES CAPITEL.

### Die Anfänge der bildenden Kunst in Griechenland und die Frage über ihren einheimischen oder fremdländischen Ursprung.

---

Die ganze früheste Geschichte der bildenden Kunst in Griechenland ist in ein Dunkel gehüllt, welches schwerlich jemals völlig aufgeheilt werden kann.

Denn erstens fehlen uns über die ältesten Hervorbringungen des griechischen Kunsttriebes verbürgte Nachrichten, und sie müssen uns fehlen, weil wir mit Nothwendigkeit nicht allein die Anfänge im engeren Sinne, sondern auch die frühesten Entwicklungsstufen weit über alle historische Aufzeichnung der Alten und über jede Art bewusster Tradition hinaufdatiren müssen. Wohl haben wir mancherlei Aussagen alter Schriftsteller über unseren Gegenstand, aber diese Aussagen haben immer nur den Werth von Ansichten und Meinungen, besten Falls von Resultaten historischer Forschung, niemals denjenigen authentischer Nachrichten. Denn nicht allein sind die in Rede stehenden Schriftsteller selbst spät, gehören sie meistens den letzten Jahrhunderten der verfallenden Kunst an, sondern auch den früheren Quellen, aus denen sie schöpfen, mangelt die Unmittelbarkeit und Authentie. Sind diese Quellen literarische, so trennen auch diese Jahrhunderte, und wer mag sagen wie viele Jahrhunderte, von den Zeiten der ältesten Kunstübung; fließen aber die Aussagen unserer Gewährsmänner direct oder indirect aus der Anschauung alter Monumente, so ist zu bedenken, dass auch diese Monumente nicht durch verbürgte Ueberlieferung aus der Zeit ihrer Entstehung, sondern nur durch die erfindungsreiche, zur Erklärung des Unerklärten aus eigenen Mitteln stets geschäftige Sage ein bestimmtes hochalterthümliches Datum tragen. Und auch das ist nicht zu vergessen, dass die Reihen hochalterthümlichen Bildwerke, welche unsere alten Zeugen sahen, weit entfernt so vollständig zu sein, dass sich an ihnen die Entwicklungsstufen der frühesten Kunst nachweisen liessen, sich als die vereinzelt übrig gebliebenen Trümmer einer längst versunkenen Kunstwelt selbst noch in der Sage deutlich genug zu erkennen geben. Endlich muss noch wohl geprüft werden, ob die aus der Anschauung der alten Denkmäler berichtenden Schriftsteller zu einer eindringlichen Beurteilung und zu einer unbefangenen Würdigung in der Art befähigt waren, dass wir ihren Urteilen vertrauen dürfen; und das ist, wie der Verfolg beweisen wird, durchaus nicht der Fall.

Zweitens aber besitzen auch wir selbst keinen monumentalen Anhalt zur Vergegenwärtigung der Anfänge und der allerfrühesten Leistungen der bildenden Kunst in Griechenland. Wir dürfen dies um so sicherer behaupten, je mehr die Überlieferung mit der allgemeinen Wahrscheinlichkeit darin übereinstimmt, dass die beginnende Kunst zu ihren Arbeiten leicht zu behandelnde Stoffe, nicht Materialien von einer derartigen Härte und Festigkeit wählte, dass sie im Stande gewesen wären, den Jahrtausenden bis auf unsere Zeit zu trotzen. Wäre aber wirklich unter den uns erhaltenen Denkmälern der griechischen Plastik ein solches, dessen Entstehung den frühesten Jahrhunderten oder den ersten Versuchen der kindlichen Kunst angehörte, so würden wir dasselbe für unsere kunstgeschichtliche Forschung nicht zu verwerthen vermögen, weil uns alle Mittel fehlen, dasselbe auch nur mit einiger Sicherheit zu datiren, folglich als das zu erkennen, was es in diesem Falle in der That wäre. Denn Nichts kann misslicher sein, als der Schluss von der blossen Rohheit eines Kunstwerkes auf sein Alter; Pfuscher und Handwerker können Jahrhunderte später Arbeiten gemacht haben, die viel roher und unförmlicher erscheinen als Jahrhunderte früher entstandene Werke begabter Künstler.

Wenn uns nun nach dem Gesagten alles sichere Material zum Aufbau einer authentischen Geschichte der Anfänge und der ersten Entwicklungsstufen der griechischen Plastik fehlt, so könnte es am gerathensten scheinen, auf die Erforschung dieser dunkeln ersten Periode gänzlich zu verzichten. Denn aus einer blossen Zusammenstellung von Sagen und von unverbürgten Meinungen der Alten kann doch der wissenschaftliche Gewinn nicht so gar gross sein, und mit einer theoretischen Construction der Anfänge und der ersten Fortschritte ist es vollends ein bedenkliches Ding, da, wo es sich um Zeiträume unbekannter Ausdehnung und um höchst mangelhaft erforschte Culturzustände und Culturbedingungen handelt. Unsere Construction kann eine sehr geistreiche, eine sehr consequente sein, als Surrogat der Geschichte dürfen wir sie doch nicht hinstellen, es kann so, es kann aber auch ganz anders zugegangen sein, als wir es uns denken.

Freilich wohl! Aber dennoch müssen wir uns auch hier vor Übereilung hüten. Ja, wenn irgendwo in der ältesten Zeit ein unzweifelhaft geschichtlicher Ausgangspunkt gegeben wäre, der sich ohne weitere Voraussetzungen begreifen liesse, und von dem abwärts sich eine ununterbrochene Entwicklungsreihe fortsetzte, so möchte man die noch weiter zurückgreifenden Untersuchungen denjenigen Gelehrten überlassen, nach deren Begriffen die Geschichte da aufhört, wo die verbürgte Überlieferung beginnt, und denen Geschichtsforschung nur diejenige heisst, die sich auf Epochen jenseits aller beglaubigten Tradition bezieht. Aber ein solcher fester Ausgangspunkt sicherer Überlieferung, eine solche Grenze des Sagenhaften und des Geschichtlichen besteht nicht und kann niemals gezogen werden. Denn die Thatsächlichkeit und Glaubwürdigkeit jeglicher Tradition unterliegt dem historischen Zweifel, und jede Sage, weil sie kein willkürlich erfundenes Märchen ist, enthält historische Elemente oder gründet sich auf solche. Es kommt also immer wieder darauf an, einerseits jede Ueberlieferung auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu prüfen, andererseits aus dem im Gewande der Sage Berichteten die geschichtlichen Elemente oder Grundlagen herauszukernern.

Wenn schon durch das Gesagte klar sein wird, dass den Sagen und Meinungen

der Alten über die Ursprünge und die ersten Entwicklungen der griechischen Kunst in keiner Weise auszuweichen ist, und dass ihre Vernachlässigung oder die Unterschätzung ihrer Bedeutung ein nicht unbeträchtlicher Tadel ist, der die Kunstgeschichte Winkelmann's und derer trifft, die Winkelmann's Ansichten über die älteste Kunst Griechenlands gefolgt sind, so wird unsern denkenden Lesern die grosse Wichtigkeit einer eingehenden Behandlung dieser Sagen und Meinungen erst vollends einleuchten, wenn wir ihnen mittheilen, dass es seit ungefähr einem Menschenalter unter den Archäologen eine Partei<sup>1)</sup> giebt, welche gegen die an die Spitze meiner gegenwärtigen Entwicklung gestellten Sätze den entschiedensten Protest einlegt, der die Sage nicht als Sage, sondern als verbürgte Geschichte gilt, der die Meinungen der Alten nicht Meinungen, sondern Zeugnisse von der unzweifelhaftesten Authenticität sind. Wie das möglich sei? Ja es ist Vieles in der Welt möglich und leider auch Vieles in der Wissenschaft, was dem ungetriebnen Menschenverstande unmöglich scheint. In diesem Falle aber ist eine solche Ansicht deshalb möglich, weil eine Reihe von Thatsachen vorliegt, die, oberflächlich betrachtet, allerdings die Geschichtlichkeit der Sagen und die Wahrheit der Meinungen zu beglaubigen scheinen. Und zwar berichten diese Sagen und Meinungen und scheinen diese Thatsachen zu beglaubigen, dass die griechische Kunst nicht auf griechischem Boden entstanden, sondern von der Fremde eingeführt sei, dass sie sich nicht aus sich selbst in allmäligen Fortschritten entwickelt habe, sondern, dass sie viele Jahrhunderte lang von den Einflüssen fremder Kunst beherrscht worden sei.

Dieser Lehrsatz von dem Zusammenhange der alten griechischen Kunst mit der fremder Länder, und ganz besonders mit der Ägyptens, ist es, der in der neuesten Zeit als einer der grossartigsten Fortschritte unserer Kunstgeschichtschreibung auf Märkten und Gassen ausgeschrieben worden ist, und der nachgerade so viel Boden unter uns gewonnen hat, dass es die höchste Zeit wird, denselben einer umfassenden und eindringlichen Prüfung zu unterwerfen. Nicht etwa, als sollte dies hier zum ersten Male geschehn, als sei gegen diese Ansicht noch keine Einsprache erhoben, o nein, das ist geschehn, und zwar in so kräftiger Weise, dass ich mich grossentheils auf die Arbeiten meiner Vorgänger stützen kann. Aber ich halte es für meine Pflicht, dieser unseligen Hypothese nochmals entgegenzutreten und sie vor einem grösseren Kreise von Zeugen, als dem der Fachgenossen, zu bekämpfen, weil die Partei, die ihr anhangt, und die sich eben dadurch als Partei kennzeichnet, der es nicht um die Wahrheit, sondern um's Rechtbehalten zu thun ist, weil, sage ich, diese Partei die eigenthümliche Taktik adoptirt hat, die Argumente der Gegner zu ignoriren und ihre Sätze als die unbedingtsten Wahrheiten vorzutragen<sup>2)</sup>. Und um so mehr halte ich diesen erneuten Kampf, diese Abwehr der ägyptisch-fremdländischen Theorie für Pflicht, je weniger sie sich auf die Anfänge der Kunst im engeren Sinne beschränkt, je allgemeiner sie ihre Behauptung von der Abhängigkeit der griechischen Kunst von der des Orients und Ägyptens auf die ganze ältere Kunstgeschichte bis nahe zu den Zeiten der höchsten Blüthe ausdehnt. Denn nicht die Ansicht über die ersten Keime, sondern diese Behauptung über die ganze ältere Entwicklung der Kunst verleiht der Frage ihre hohe Bedeutung. Wer die griechische Kunst bis gegen die Blüthezeit von der ägyptischen abhängig, beherrscht und bedingt darstellt, der läugnet damit die organische Entwicklung der griechischen Kunst, der

macht eine klare und feine Unterscheidung des Stils und der Stilfortschritte in den Monumenten dieser älteren Kunst im Grunde unmöglich, indem er ihre Eigenthümlichkeiten in Bausch und Bogen aus ägyptischen Einflüssen ableitet. Wo wir Leben und Bewegung, Werden und Wachsen, und ein fröhliches Fortschreiten zur Vollendung erblicken, da wollen uns die Gegner ein ödes Jahrtausend entwicklungsloser, fortschrittloser Kunst aufdrängen, und während wir die Kunst des perikleischen Zeitalters im eigentlichsten Sinne als die Blüthe der Kunst, als das Resultat und den Abschluss der ganzen älteren Kunstentwicklung betrachten, während wir uns freuen die weiter und immer weiter rückwärts laufenden Fäden eines consequenten Fortschrittes zu verfolgen, durch welche die Blüthezeit der Kunst sichtbar und handgreiflich mit der vorhergegangenen Epoche zusammenhängt, müssen unsere Gegner, sie mögen es gestehn oder zu verhüllen suchen, den unvermittelten Eintritt der nationalen Kunstblüthe als eines der grössten culturgeschichtlichen Räthsel hinstellen, zu dessen Lösung sie so gut wie Nichts beizutragen vermögen. Und weil dies die weitreichenden Consequenzen der ägyptischen Hypothese sind, so darf, wer es ehrlich mit der Geschichte der Kunst und Cultur Griechenlands meint, diese Hypothese nicht eindringen lassen, ohne von ihren Vertretern ehrlich überwunden zu sein. Davon aber kann einstweilen noch keine Rede sein.

Zunächst also die These unserer Gegner; hier ist sie, zum Theil aus ihren eigenen Worten zusammengesetzt.

Griechenland, noch unbesucht von fremden Ansiedlern, bewohnt von Pelasgern und anderen Barbaren, den Ahnherrn der griechischen Nation, hatte kaum die allerersten Schritte auf der Bahn der Cultur und Civilisation gethan als die ringsum wohnenden Völker ihre Culturgeschichte schon nach Jahrtausenden messen konnten. Griechenland aber war ein ringsum offenes auf dem Seewege unendlich leicht zugängliches Land, das barbarische griechische Urvolk war ein weicher, bildsamer und der Bildung geneigter Stoff. Und so geschah es denn, dass die Nachbarn mit ihrer stolzen alten Cultur von allen Seiten nach Griechenland herangefahren kamen, sich auf griechischem Boden festsiedelten und jeder nach seiner Art begannen den weichen, bildsamen Stoff zu kneten und zu formen. Die fremden Ansiedler waren es, welche den Griechen Städte bauten und in den Städten Heiligthümer persönlicher Götter, welche die rohen Pelasger noch nicht zu unterscheiden wussten, die fremden Ansiedler waren es, welche den Griechen die Namen der Götter und ihr Wesen verkündeten, die Sagen der Götter erzählten und ihren Dienst mit Opfern und sonstigen Cäremonien lehrten, die fremden Ansiedler endlich waren es, welche den Griechen die Gestalten der Götter in unabänderlich festen plastischen Bildwerken mitbrachten. Was blieb da den Griechen Anderes übrig, als mit der gesammten Cultur auch die Gestalten der Götter dankbar anzunehmen, und dieselben fortan als den einzigen entsprechenden sichtbaren Ausdruck des fremden Götterthums den ursprünglichen Mustern so getreu wie möglich nachzubilden. Soll aber nun das Volk bestimmt werden, welches in der fernen Urzeit vor anderen als Ueberbringer der Cultur und Kunst genannt werden muss, so könnte die Untersuchung leicht unstät werden wenn man erwägt, dass Griechenland in seiner frühesten Entwicklung dem mannigfaltigen Einfluss aller Völker, die es und seine Meere umwohnten als das jüngste von allen offen lag, dass Thraker, Karer, Lykier, Phöniker, Ägypter und libysche Völker dem bildsamen

Stoffe ein Gepräge gaben, dessen Spuren noch spät bemerkt wurden. Wirft man indessen mit Übergang der übrigen Cultur einen Blick auf die Kunst jener vorgriechischen Völker, so erscheint sie nach den meisten Seiten von Ägypten ausgegangen oder unter dem Einflusse dieses Landes, und wenn nicht als wirkliche Mutter, doch als älteste und wirksamste Pfliegerin der griechischen Kunst ist die ägyptische zu nennen.

Dies die Behauptung unserer Gegner und zwar in der mildesten und bedächtigsten Form. Nun aber die Beweise oder die Gründe für diese These? Ehe wir auf deren Betrachtung und Prüfung näher eingehn, müssen wir darauf bestehn, dass die Frage über den Zusammenhang Griechenlands mit Ägypten und über denjenigen mit orientalischen Völkern auf's strengste getrennt behandelt werde; denn ein grosser Theil der heillosen Verwirrung, welche über diese Angelegenheit in den Köpfen und in den Büchern unserer Gegner herrscht, stammt daher, dass bei ihnen Ägypter und Assyrer, Phöniker und Lykier, Karer und Thraker in buntestem Gemisch durch einander gehn. Das ist deshalb unzulässig, weil ein Theil der Behauptungen unserer Gegner in Bezug auf einige dieser Völker wahr, in Bezug auf andere unwahr ist. Auf diese Trennung einzugehn wird nur der verweigern können, der im Trüben fischen will, wir aber fordern Klarheit<sup>3)</sup>.

Da wir nicht allgemeine Culturgeschichte Griechenlands schreiben, sondern nur die Geschichte seiner Plastik darstellen wollen, so kann es nicht unsere Aufgabe sein, in die allgemeinen culturhistorischen Fragen über den Zusammenhang Griechenlands mit Ägypten in der Religion, in der staatlichen und bürgerlichen Ordnung u. s. w. im Detail einzugehn<sup>4)</sup>, es muss genügen, dass wir die Behauptungen über den Zusammenhang der plastischen Kunst Griechenlands und Ägyptens im Einzelnen untersuchen. Und wenn es uns hier gelingen sollte, unsere Leser davon zu überzeugen, dass die Argumente unserer Gegner auf keinem Punkte stichhalten, dass ihre ganze Hypothese auf mangelhafter Beobachtung der Thatsachen, auf oberflächlicher Kritik der Zeugnisse, auf willkürlichen Axiomen und auf übereilten Schlüssen beruht, dann glauben wir ein Recht zu haben zu der Behauptung, dass die Gründe derselben auf allen Punkten der Culturgeschichte ebenso unhaltbar sind, wie in Bezug auf die Plastik.

Je weniger aus der blossen Möglichkeit oder Leichtigkeit der Verbindung Ägyptens mit Griechenland auf die Thatsächlichkeit dieser Verbindung geschlossen werden kann, um so gewisser müssen bestimmte Veranlassungen vorliegen, welche unsere Gegner, so weit sie ehrenwerthe und denkende Männer sind, verleitet haben, den mehrerwähnten Zusammenhang und die Herrschaft der ägyptischen Kunst in Griechenland anzunehmen.

Der Keimpunkt der ganzen unseligen Hypothese liegt darin, dass man wahrzunehmen glaubte, die griechische Plastik habe von Dädalos bis kurz vor den Perserkriegen ein Jahrtausend des entwicklungslosen Stillstandes, der starren Gebundenheit unter der Herrschaft religiöser Satzungen durchmachen müssen, ein Jahrtausend, welches in der griechischen Culturgeschichte mit Recht so abnorm erschien, dass man zu seiner Erklärung nothwendig Einflüsse des Landes ewiger Starrheit und ewigen geistigen Stillstands, Ägyptens, annehmen zu müssen glaubte. Nun ist aber, wie ich in den folgenden Capiteln darzuthun hoffe, dies Jahrtausend des Stillstandes der

griechischen Kunst Nichts als eine Chimäre, als ein Hirngespinnst unserer Gegner, welches auf höchst mangelhafter Beobachtung der Thatsachen und auf sehr oberflächlicher Kritik der Zeugnisse beruht. Ich verzichte darauf, hier a priori nachzuweisen, dass ein solches Jahrtausend entwicklungsloser Starrheit der bildenden Kunst unter fremden Einflüssen ein Unsinn sei gegenüber der unendlichen Bewegung, dem freudigen Werden und Wachsen auf allen anderen Gebieten des geistigen Lebens der Griechen, ich verzichte ebenfalls darauf, darzuthun, wie furchtbar schielend die Analogie für diesen Stillstand in der bildenden Kunst in ihrer unvollkommensten Gestalt ist, welche aus dem Beharren des Epos beim homerischen Hexameter, der denkbar vollkommensten Form für das erzählende Gedicht, entnommen wird; ich verzichte hier auf diese Nachweise, weil ich in den folgenden Capiteln thatsächlich gegen diese Periode des Stillstands zu beweisen hoffe; ich begnüge mich mit dem Erweise meiner Behauptung, dass die Thatsachen, in denen man die Einflüsse und die Herrschaft Ägyptens in der griechischen Kunst erkannt hat, mangelhaft beobachtet und oberflächlich beurteilt sind. Diese Thatsachen zerfallen in zwei einander ergänzende Kategorien, erstens die Aussagen alter Schriftsteller über den Ursprung der griechischen Kunst aus Ägypten, oder richtiger über die Stilverwandtschaft und Ähnlichkeit altgriechischer und ägyptischer Bildwerke, denn geradezu und ausdrücklich leitet kein griechischer Schriftsteller die griechische Kunst wie z. B. die Religion aus Ägypten ab, und zweitens die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Monumente selbst.

Unter den schriftlichen Zeugnissen werden zuvörderst ein paar Künstlersagen geltend gemacht, nämlich diejenige von Dädalos' Reise nach Ägypten und die von einer Statue, deren von zwei getrennt arbeitenden Künstlern angefertigte Hälften genau zu einander gepasst haben, weil sie nach dem festen ägyptischen Gestaltenkanon gemacht waren. Ich werde weiter unten zeigen, dass diese Sagen, selbst wenn wir sie als wörtliche Wahrheiten annehmen, durchaus nicht beweisen, was sie beweisen sollen, und bemerke daher hier nur, dass diese Sagen augenscheinlich und nachweisbar spät entstanden und aus unlauteren Quellen geflossen, eigentlich gar nicht den Namen der Sage, sondern einzig den des Märchens verdienen.

Weit grössere Bedeutung als diesen Sagen legen nun aber die Freunde Pharaos denjenigen Aussprüchen griechischer Schriftsteller bei, welche die Übereinstimmung ägyptischer und altgriechischer Werke behaupten oder nach der Auslegung unserer Gegner behaupten sollen. Es sind dies je eine Stelle Diodor's von Sicilien und Strabon's, beide aus der Zeit des August und einige Stellen des Pausanias aus der Zeit der Antonine. Ich kann, nein ich darf es mir nicht versagen, diese Stellen, die von den Anhängern der fremdländischen Hypothese nachgeschrieben werden, als dictirte sie der heilige Geist, und denen gegenüber jeder Zweifel als eine Thorheit wenn nicht als ein Frevel verschrien wird, hier näher zu beleuchten und auf das Mass ihrer wahren Bedeutung zurückzuführen, damit meine Leser sich selbst überzeugen, dass es nicht ungerecht sei, wenn ich den Gegnern Mangel an Kritik vorwerfe.

Möge Diodor den Reigen eröffnen. Sein Ausspruch (I. Cap. 96), welcher dahin lautet: „der Rhythmus der alten ägyptischen Statuen ist derselbe wie derjenigen, welche bei den Hellenen Dädalos gemacht hat,“ wird bei Thiersch (Epochen S. 35, Note), dem Vorkämpfer unserer Gegner als „Urteil der Ägypter“, gleichsam als Ausfluss des Wissens der ganzen Nation hingestellt und von seinen Nachfolgern

und Nachbetern als die Summe kunstgeschichtlicher Einsicht in gleich hohem Ansehen gehalten. Um diesen Fundamentalsatz recht zu würdigen, muss man nun Zweierlei wissen, erstens, dass der Schriftsteller, der ihm überliefert, zu den kritiklosesten der ganzen griechischen Litteratur gehört, der z. B. in Bezug auf die Mythologie der Vertreter des baren und blanken Euhemerismus, von allen seichten und abgeschmackten Faselien über das griechische Götterthum der seichtesten und abgeschmacktesten, ist, und zweitens das Grössere, dass dieser Schriftsteller seine Weisheit aus dem Munde etlicher ägyptischer Priester zur Zeit August's hat. Wenn unsere Leser dies wissen, und wenn sie sich nicht etwa vor Bannbullen der Ägyptomanen fürchten, so werden sie ohne Zweifel fragen, woher denn die ägyptischen Priester zur Zeit August's ihre Wissenschaft hatten? Auf diese Frage ist nur eine Antwort überhaupt möglich: der Satz kann nur aus der Vergleichung der beiderseitigen Monumente abgezogen sein, mag diese Vergleichung nun von den Gewährsmännern Diodor's selbst angestellt sein oder von deren Vätern oder Urahnen, denen die Urenkel das Resultat nachsprachen. Und da fragt sich's natürlich weiter, ob diejenigen, welche die Vergleichung anstellten und die Ähnlichkeit fanden, Enkel oder Urahnen, überhaupt zu einer solchen Monumentalkritik befähigt, ob sie mit scharfem Blicke und unbefangenen Geiste ausgerüstet, oder ob sie, unfähig bei oberflächlicher Ähnlichkeit der verglichenen Werke deren tiefe, ja fundamentale Differenzen wahrzunehmen, befangen waren von jenem stolzen Wahne der Ägypter, der nur zu viele alte Griechen und moderne Ägyptophilen verblendet hat, von dem Trugschluss: die Jahrtausende alte ägyptische Cultur bedinge eine Abhängigkeit jüngerer Culturvölker. Für die Annahme der Unbefangtheit und Urteilsfähigkeit der ägyptischen Priester Diodor's können unsere Gegner nicht den Schatten eines Beweises beibringen, was sie auch noch nicht versucht haben; für unsere Annahme vom Gegentheil spricht nicht allein die grössere Wahrscheinlichkeit, sondern die Analogie heutiger Urteile über erhaltene altgriechische Werke, die nicht allein von Priestern und anderen Laien für ägyptisch oder den ägyptischen gleich gehalten werden. Nun, wir werden weiter unten sehn, was an dieser Gleichheit sei, einstweilen genüge es an den angeführten Gründen dafür, dass wir unsere Vernunft nicht gefangen geben in dem Glauben an dies „Urteil der Ägypter“, welches uns Ketzern als eine graunumbordete Ägis entgegengehalten wird.

Nicht das Geringste mehr, eher noch Etwas weniger als durch dies Urteil der Ägypter wird durch die anderen „Urteile der Alten“, d. h. durch die Stellen des Pausanias und Strabon bewiesen. Denn, wengleich dieselben zum Theil wirklich genau das aussagen, was die ägyptische Partei bewiesen haben will, zum Theil sage ich, denn zum andern Theil schiebt man dem Pausanias seine eigene Meinung unter, so können wir hier, wo der Schriftsteller nicht die Ansicht Dritter wiedergibt, deren Urteilsfähigkeit nicht unmittelbar gewogen werden kann, sondern wo er seine eigene Einsicht und Meinung ausspricht, ganz genau controliren, wie viel diese Einsicht und Meinung werth sei. Nun steht das Urteil über Pausanias so ziemlich allgemein dahin fest, dass er als ein blosser gutherziger Tourist und Reisehandbuchsreiber aufzufassen sei, der freilich mit offenem Blick und grosser Liebe zu seinem Gegenstande, aber mit sehr mässigem Verstande und eben so mässiger Gelehrsamkeit arbeitet, ein Mann, der sich namentlich durch zwei Mängel auszeichnet, einerseits durch kritiklose Leichtgläubigkeit in Bezug auf alles alterthümlich Sagenhafte und andererseits durch grosse



Gleichgiltigkeit in Bezug auf das eigentlich Künstlerische der von ihm gesehenen Kunstwerke, ein Schriftsteller, der überwiegend mit der Beschreibung von Kunstwerken beschäftigt in seinem ganzen langen Werke nicht ein einziges selbstständig durchdachtes Kunsturteil abgibt, nicht eine einzige nur halbwegs scharfe Kunstkritik ausspricht, ein Schriftsteller endlich, dessen Berichte grade über alterthümliche Kunstwerke, ihre Zeit, ihre Meister zum grössten Theile auf den Aussagen der Fremdenführer und Lohnlakaien in den verschiedenen Städten Griechenlands beruhen. Das ist eine recht hübsche Auctorität, in Dingen wie die, von welchen wir hier reden, in Dingen, bei denen es gilt, sich nicht vom äusseren Scheine blenden zu lassen! Da man aber trotz dem Gesagten von uns vollen Glauben an die Orakel dieses Propheten begehrt, so wollen wir zunächst einmal ganz einfach zusehn, was er denn eigentlich verkündet. An einer Stelle seines Reisehandbuchs (4, 32) erzählt er von dreien Bildern des Hermes, Theseus und Herakles im Gymnasium von Messene und sagt, sie seien „Werke ägyptischer Männer“<sup>5)</sup>. Waren sie das wirklich, waren sie in uralter Zeit von Ägyptern gemacht, so konnten sie die drei griechischen Gottheiten und Heroen nicht darstellen, sondern besten Falls Wesen der ägyptischen Mythologie, die man mit den genannten der griechischen vermischte. In diesem Falle mögen die Werke originalägyptisch gewesen sein, waun sie aber nach Griechenland gebracht und im Gymnasium von Messene aufgestellt worden sind, oder gar dass dies in der Urzeit geschehen sei, das sagt Pausanias nicht, das zu behaupten konnte ihm nicht entfernt in den Sinn kommen, da er sehr genau wusste, dass dies Gymnasium zu seiner Zeit von Hadrian erbaut worden. Was beweist also ihr Vorhandensein in Griechenland Anderes, als das Vorhandensein anderer „Werke ägyptischer Männer“ in den Museen unserer Hauptstädte? Oder ist von dieser Thatsache ebenfalls ein Schluss auf die Abhängigkeit der modernen Kunst von der altägyptischen erlaubt und geboten? Es ist nun freilich auch ein Anderes möglich, die drei Statuen stellten wirklich den griechischen Hermes, den griechischen Herakles und den griechischen Theseus als Schützer und Vorsteher des Gymnasiums dar, und sie waren wirklich „Werke ägyptischer Männer“, wohl, so ist dadurch bewiesen, dass sie spät entstanden, vielleicht sehr spät, gleichzeitig mit der Erbauung des Gymnasiums, wie das eine und das andere Bild des Antinous, des Lieblings Hadrian's, von ägyptischen Bildhauern, das wir noch besitzen. Denn dass ägyptische Werkmeister der Urzeit nicht griechische Götter für griechische Städte gearbeitet haben, versteht sich ganz von selbst. Endlich aber bleibt noch immer die Frage stehn, ob Pausanias' Ausspruch richtig sei. Diese Frage ist freilich eine arge Ketzerei, denn Pausanias „sah ja die Werke selbst“, und wir kennen sie nicht. Und dass trotzdem ein Zweifel an des Touristen Ausspruch nicht aus der Luft gegriffen sei, wird sich, abgesehn von naheliegenden Analogien aus modernen Reisehandbüchern, aus der Beleuchtung der ferneren Stellen unseres Verfassers ergeben, zu der wir übergehn.

Eine derselben (2, 19) beweist freilich gar Nichts<sup>6)</sup>, und wir würden sie übergehn, wenn nicht unsere Gegner Gewicht auf dieselbe legten. Pausanias redet nämlich von einem alten Holzbilde des Apollon, das Danaos in Argos aufgestellt haben soll, und fügt hinzu: ich glaube, dass damals, zur fabelhaften Zeit des Danaos, alle Bilder von Holz gewesen sind, und besonders die ägyptischen. Nun ja, und wenn die Thatsache richtig wäre, wenn wirklich in Ägypten sowohl wie in Griechenland

die bildende Kunst, sei es wegen der Leichtigkeit der technischen Behandlung, sei es aus religiösen Gründen in der ältesten Zeit Holz zu ihren Werken gewählt hätte, würde dadurch bewiesen, dass die Griechen das Holzschnitzen von den Ägyptern gelernt haben? Einige Bedeutung würde der Satz nur gewinnen, wenn wir ihn mit Thiersch (Epochen S. 43, Note 33) auf ägyptische Holzbilder in Griechenland beziehen dürften, was zu thun jedoch bare Willkür ist. Anders verhält es sich mit den Stellen, in denen Pausanias Werke, die er in Griechenland sah, den ägyptischen ähnlich nennt. So wenn er 1, 42 von zwei Bildern des Apollon zu Megara sagt: sie sind den ägyptischen Holzbildern meist ähnlich (*τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα ἕοικασι ξοάνοις*). Das ist just dasselbe Urteil, welches man noch heutigen Tages selbst hochgebildete Laien vor altgriechischen Statuen, z. B. dem Apollon von Tenea (unten Fig. 7) aussprechen hören kann. Nein, doch nicht ganz dasselbe, denn während unser Publicum den Apollon von Tenea wo möglich für eine echtägyptische Statue hält, namentlich wenn ein Lohnlakai in einem unserer Museen ihnen denselben als echtägyptisch vorstellt, so nennt Pausanias die beiden Bilder doch nur den ägyptischen „meist ähnlich“; dass Unterschiede vorhanden seien, fühlt selbst er heraus, aber er weiss sich nicht besser zu helfen um die steife Haltung, die schlanken Proportionen und dergleichen bei diesen Statuen zu bezeichnen, als dass er sie den ägyptischen „meist ähnlich“ nennt. Dieses Ringen nach einem Ausdruck zur Bezeichnung der alterthümlichsten Sculpturen in Griechenland tritt recht deutlich an einer anderen Stelle hervor, wo der Perieget auch schliesslich sich nicht anders zu helfen weiss, als indem er solch ein altes Werk als ägyptisch bezeichnet. Es handelt sich nämlich (7, 5, 5) um ein altes Heraklesbild in Erythrä<sup>7</sup>). Dies Bild, sagt Pausanias, ist weder den sogenannten äginetischen, noch den ältesten attischen ähnlich, sondern wenn irgend etwas anderes vollständig ägyptisch. Was als Begründung hinzugefügt wird: der Gott stehe nämlich auf einem Floss aus Hölzern, auf dem er aus Tyrus ausgefahren sei, geht den Stil des Bildwerks nicht an, beweist übrigens für das Ägyptische weder des Gottes noch seines Bildes, da dieser mit dem griechischen Herakles identificirte phönikische Melkarth mit Ägypten Nichts zu thun hat. Hier könnte man nun freilich aus der Unterscheidung, welche Pausanias zwischen äginetischen und altattischen Werken aufstellt, auf eine grössere Begabung des Reisenden für Wahrnehmung feiner Stilunterschiede zu schliessen sich versucht fühlen, und deshalb seinem Ausspruch über die Ähnlichkeit der ältesten Werke mit Ägyptischem grösseres Gewicht beilegen, aber es ist zu erinnern, dass nicht allein, soweit sich nach erhaltenen alten attischen und äginetischen Werken urteilen lässt, deren Stilunterschied, so wie überhaupt derjenige zwischen der Kunst der verschiedenen Stämme ein sehr fühlbarer ist, sondern dass grade die Werke der Attiker und der Ägineten, die beiden allgemein bekannten Hauptrichtungen der älteren Kunst darstellen. Deswegen redet Pausanias auch von den „sogenannten äginetischen Werken“ (*τοῖς καλουμένοις Αἰγυπιαίοις*). Die äginetische Kunst ist die am meisten entwickelte, alterthümlicher sind die ältesten attischen Werke, der Herakles in Erythrä war aber, das will Pausanias sagen, noch alterthümlicher. Dafür fehlt ihm eine gangbare Schulbezeichnung und er hilft sich mit ägyptischer Analogie.

Ganz dasselbe, was von dieser Vergleichung altgriechischer Werke mit ägyptischen bei Pausanias, gilt von der umgekehrten, übrigens nur ganz beiläufigen Vergleichung

ägyptischer Reliefe mit etruskischen und sehr alterthümlich griechischen in einer Stelle des Geographen Strabon (17, p. 806). Es kommt dem Schriftsteller ganz augenscheinlich nur darauf an, seinen nicht in Ägypten gewesenen Lesern eine ungefähre Vorstellung von dem Stil der von ihm erwähnten Reliefe zu geben, und da sagt er: stellt sie euch vor wie etruskische oder wie uralt griechische; das ist Alles \*). Wer dem Geographen eine weitergreifende Absicht unterlegt, der thut ihm entschieden unrecht.

Das sind nun die Stellen, in denen alte Auctoren von der Ähnlichkeit altgriechischer Werke mit ägyptischen reden; man sollte es kaum glauben, dass die Ägyptomanen durch sie den Zusammenhang der griechischen Kunst mit der ägyptischen beweisen zu können vermeinen. Nun freilich, es ist das auch erst die eine Hälfte ihrer Beweise, und wir haben schon oben erinnert, dass die andere Hälfte der Beweismittel in den uns erhaltenen Denkmälern der älteren Kunst besteht, aus denen auch die Meinungen der alten Schriftsteller beglaubigt werden.

Wir können auf dem Gebiete der Monumentalkritik unsern Gegnern unmöglich zu jedem einzelnen Kunstwerke folgen, das sie für ihre These in Anspruch nehmen, um uns an demselben das „durchaus Ägyptische“, „die Übereinstimmung, ja Identität mit ägyptischen Formen“ zeigen zu lassen, und ihnen in jedem einzelnen Falle nachzuweisen, wie oberflächlich sie verglichen haben, denn sonst müssten wir hier so ziemlich alle Werke der Zeit bis gegen die Perserkriege hin besprechen, die wir denn doch lieber im Lichte einer fröhlich fortschreitenden Entwicklung als im Nebel ägyptischer Finsterniss kennen lernen wollen. Es wird aber auch auf ein solches Eingehn auf die einzelnen Monumente um so weniger ankommen, je mehr die Urtheile unserer Gegner bei allen einzelnen Denkmälern im Tone der alten Leier klingen, und immer so ziemlich auf Eins hinauskommen.

Zuerst und vor Allem wird die gesammte Haltung der ältesten griechischen Statuen, wie sie uns Diodor (I. Cap. 98) beschreibt, und wie wir sie noch aus eigener Anschauung kennen, geltend gemacht und für ägyptisch in Anspruch genommen. Dass bei diesen Bildwerken die Beine entweder fest neben einander stehn oder nur in ganz geringem Ausschritte getrennt sind, während die Arme grade am Körper herunterhängen und fest an demselben anliegen, dass endlich der Überlieferung nach bei den allerältesten (s. g. vordädalischen) Holzbildern die Augen nicht als geöffnet dargestellt wurden, das gilt als ausgemacht ägyptisch, als der ägyptische Rhythmus Diodor's. Für ägyptisch werden sodann die Proportionen der Körper angesprochen, für ägyptisch der Typus und der mangelhafte Ausdruck in den Gesichtern, ja sogar in Einzelheiten wie in der unrichtigen Zeichnung des Auges bei Profilköpfen wird Ägyptisches selbst in verhältnissmässig späten Werken, von denen wir unten ein Beispiel geben werden, gefunden; als ägyptisch gilt endlich das enge Anliegen der Gewandung an den Körper sowie diese und jene Eigenthümlichkeit in deren Anordnung.

Wenn wir nun mit unsern Lesern vor einer von unsern Gegnern besorgten Auswahl der nach ihrer Ansicht mit einander am meisten übereinstimmenden altgriechischen und ägyptischen Werke stünden, oder wenn wir hier eine solche Auswahl in Zeichnungen vorlegen könnten, die wir aber nicht zu veranstalten wissen, weil wir eben die Übereinstimmung nicht sehn, so würde es uns ein Leichtes sein, Jeden unserer Leser, der sehn will, zu überzeugen, dass diese Ähnlichkeit zwischen

altgriechischen und ägyptischen Werken entweder gar nicht stattfindet oder aber so oberflächlich ist, dass sie nur dem ersten flüchtigen Blicke erscheint, vor genauerer Prüfung jedoch in Nichts zerfällt und einer tiefen, ja fundamentalen Verschiedenheit weicht. Wir können diesen Weg der Demonstration nicht gehn, sondern müssen es versuchen unsern Lesern klar zu machen, dass und worin die ägyptische Sculptur von der altgriechischen im Grunde und im Princip verschieden ist, dass folglich von einem Zusammenhange nicht die Rede sein kann, und dass die Ähnlichkeit, wo sie sich etwa findet, eine durchaus äusserliche und zufällige ist und sein muss. Um aber doch nicht ganz auf die Unterstützung durch die Anschauung verzichten zu müssen, theilen wir in der folgenden Zeichnung zwei Monumente, ein ägyptisches und ein altattisches in doppelter Variante mit, deren vollkommene Ähnlichkeit und Übereinstimmung von unsern Gegnern behauptet wird.



Fig. 1. Isiskopf vom Leipziger Mumienkasten und Athenekopf von attischen Silbermünzen.

Diese Monumentenproben sind, in der Mitte unserer Zeichnung, ein Isiskopf von einem Mumienkasten im archäologischen Museum in Leipzig und, rechts und links, ein Athenekopf von attischen Silbermünzen (Didrachmen), etwa aus dem Jahrhundert vor den Perserkriegen. Indem wir uns anschicken die Unterschiede in diesen Profilen nachzuweisen, befällt uns die Furcht, unsere mit gesunden Augen ausgerüsteten Leser zu beleidigen, wir überlassen es ihnen daher selbst, zu sehn und zu vergleichen, und begnügen uns diejenigen, welche auf die Verschiedenheiten im Einzelnen aufmerksam gemacht sein wollen, auf O. Müller's Archäol. Mittheil. aus Griechenland herausgeg. v. Ad. Schöll S. 31 f. zu verweisen, wohl aber halten wir es für unsere Pflicht, auch diejenige Stelle anzuführen, wo die Übereinstimmung dieser Köpfe sehr emphatisch verkündigt wird, nämlich Thiersch's Epochen S. 29, Note 17, und die ausdrückliche Versicherung hinzuzufügen, dass unsere Zeichnung mit der gewissenhaftesten Treue gemacht ist.

Die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der ägyptischen und der griechischen Kunst ist schon mehrmals hervorgehoben worden, so von O. Müller im Handbuche der Archäol. d. Kunst § 228 und von C. F. Hermann in seinen Studien der griechischen Künstler S. 15, neuerdings aber in ganz vorzüglich eingänglicher und eindringlicher Weise von Brunn im Neuen Rhein. Museum 10, S. 113 ff., auf dessen nähere Auseinandersetzungen wir unsere Leser verweisen, indem wir nur die leitenden Grundsätze hervorheben.

Die ägyptische Kunst geht in der Darstellung des menschlichen Körpers von einem architektonischen Grundprincip aus. Das zeigt sich schon zunächst äusserlich dadurch, dass die Statuen mit ihrem Rücken an Pilastern haften und so

selbst materiell mit der Architektur zusammenhangen; in der älteren Zeit der originalen ägyptischen Plastik ist ein freistehendes Rundbild unerhört, und auch wo in späterer Zeit die Statue aus der unmittelbaren Verbindung mit dem Pfeiler gelöst wird, bleibt dieser in zusammengezogener Gestalt als Stütze hinter dem Bilde stehen.

Wäre nun die griechische Plastik von der ägyptischen angeregt, so müsste doch nothwendig das Grundprincip dieser sich zuerst in Griechenland wiederfinden. Dem aber ist nicht so, von einer Verbindung der Statue mit der Architektur ist in der ältesten griechischen Kunst nirgend eine Spur, die ältesten griechischen Werke sind durchaus freistehende Rundbilder, die sich also im obersten Bildungsprincip von den ägyptischen unterscheiden. Wo aber in späterer Zeit in Griechenland die menschliche Gestalt mit der Architektur in Verbindung gesetzt wird, wie in den Telamonen des Zeustempels in Agrigent und in den Karyatiden des Erechtheion in Athen (Fig. 33 a. b.), da geschieht dies wiederum in vollkommen anderer Weise als in Ägypten. Denn in Griechenland tritt in diesem Falle die menschliche Gestalt in architektonischer Function voll und ganz an die Stelle der freitragenden Säule oder des Pfeilers, während sie in Ägypten niemals tragend fungirt, sondern immer nur an den stützenden Pfeiler gleichsam wie ein rund herausgearbeitetes Relief angelehnt wird.

Weiter; weil die ägyptische Kunst in der Bildung der Statue mit Absicht und Bewusstsein von diesem architektonischen Grundprincip ausgeht, aus welchem die unbewegliche Ruhe als Consequenz resultirt, so hält die ägyptische Kunst an dieser absoluten Ruhe des stehenden oder sitzenden Rundbildes auch durch alle Jahrtausende ihres Bestandes unwandelbar fest. Ein Übergang zu grösserer Bewegtheit würde für die ägyptische Kunst keinen Fortschritt, sondern den Verlust und das Aufgeben ihres Grundprincips bezeichnen, also eine Degeneration, einen Verfall.

In Griechenland dagegen, wo von einem architektonischen Grundprincip in der Statue nie die Rede gewesen ist, wird die steife Haltung der allerältesten Bildwerke sofort aufgegeben und mit der Darstellung einer grösseren Bewegtheit vertauscht, sobald die junge Kunst sich zutraut, die Glieder auch in Bewegung darzustellen, ein Fortschritt, der, wie wir später sehen werden, mythisch an den Namen des Dädalos angeknüpft wird.

Noch nicht genug; „die Architektur geht in ihren Grundlagen auf rein mechanische und mathematische Gesetze zurück, während der menschliche Körper zwar ebenfalls nach bestimmten regelmässigen Proportionen gebaut ist, welche sich mathematisch gliedern lassen, und gleichfalls ein mechanisches Gleichmass bedingen, seine höhere Bedeutung aber doch erst dadurch erhält, dass er ein lebendiger mit Freiheit thätiger Organismus ist. Um es nun kurz zu sagen: die Ägypter fassten den menschlichen Körper nur in seiner ersten Beziehung auf. Denn es sei, dass die Figuren in der ruhigsten Haltung dastehn, oder dass sie, wie in Reliefs und Gemälden sich in mannigfaltiger Thätigkeit zeigen, immer erhalten wir in den ägyptischen Kunstwerken nur das geometrische und mechanische Schema des Körpers“ (Brunn). Von einer organischen Function der einzelnen Glieder und Theile des Körpers ist in ägyptischen Werken nicht die Rede, deshalb wird alle Musculatur, selbst bei der meisterhaftesten materiellen Technik, immer nur in

abstract schematischer Weise gebildet, und deshalb erscheinen alle ägyptischen Werke wie versteinert, krystallisirt, erscheinen sie nicht steif, sondern starr, festgebannt, zu jeder anderen Bewegung als der grade dargestellten absolut unfähig.

Vergleichen wir nun die ältesten griechischen Werke, die wir vergleichen können, Werke, die freilich den allerältesten nicht zugezählt werden sollen, die aber weit älter sind, als diejenigen, in welchen die Ägyptophilen das ägyptische Bildungsprincip erkennen, so finden wir, was ich im Verlaufe meiner Darstellung genau nachweisen werde, das directe Gegentheil, das energischeste Streben nach organischer Bildung aufs schärfste ausgeprägt. Das Grundprincip der griechischen Kunst liegt im Naturalismus, dies Grundprincip des Naturalismus und jenes Streben nach organischer Bildung führt in der älteren Kunst wohl zuweilen zur Uebertreibung in der Darstellung der Function der Glieder und der Musculatur, setzt aber immer und ohne Ausnahme die Formgebung der ältesten griechischen Kunst in den bestimmtesten Gegensatz zu der schematisch-abstracten Formgebung der ägyptischen, der sich überhaupt denken lässt. So steif deshalb auch manche altgriechische Statue vor uns dasteht, niemals ist sie starr wie eine ägyptische, immer erscheint ihre Haltung als eine willkürlich angenommene, welche aufgegeben und mit einer beliebigen Bewegung vertauscht werden könnte.

Und noch ein Punkt. Weil die ägyptische Kunst den menschlichen Körper nur nach seinem mechanisch-mathematischen Grundschema auffasst und nach einer immer gleich bleibenden, festen Norm gestaltet, ist ihr der Individualismus grösstentheils, wenn nicht ganz, verschlossen. Dies bitte ich in doppelter Weise zu verstehen, einmal so, dass die ägyptische Kunst auch auf der Stufe ihrer höchsten Vollendung nicht bis zu derjenigen Individualität durchdringt, welche sich im Ausdruck und im Charakter manifestirt, dass sie es selbst bei Portraitstatuen nur zu einer bedingten Individualisirung der Züge, bei der Darstellung fremder Rassen zu der Unterscheidung des allgemeinen Grundtypus bringt, dass sie wohl die Verschiedenheit der Geschlechter aber kaum mehr diejenigen der Lebensalter ausprägt. Davon kann nun freilich auch in der ältesten griechischen Kunst nur bedingtermassen die Rede sein, es kommt aber die andere Seite des mangelnden Individualismus in der ägyptischen Kunst hinzu, der auch gegen die ältesten griechischen Werke einen Gegensatz bildet, der Individualismus des künstlerischen Subjects nämlich. Wir haben schon bemerkt, dass die ägyptische Kunst durch alle Jahrtausende ihres Bestandes an denselben Bildungskanon festhält. Dieser Bildungskanon, dies unwandelbare Gesetz der Gestalt lässt dem Belieben, der Anschauung des Künstlers keinen Raum, die ägyptischen Statuen sind wie mit Maschinen gearbeitet, und im Grunde waren auch die unfreien ägyptischen Werkmeister nur belebte Maschinen. Sehr richtig bemerkt deshalb Brunn, dass wir ganzen Reihen ägyptischer Statuen gegenüber uns niemals veranlasst fühlen nach den Meistern zu fragen, die sie gemacht haben, oder überhaupt daran zu denken, dass verschiedene Hände zu ihrer Herstellung thätig gewesen sein mögen.

Bei den ältesten griechischen Werken dagegen tritt überall die Individualität des künstlerischen Subjects hervor, wir werden vor altgriechischen Werken sofort auf's natürlichste zu den Fragen nach ihrem Meister, der Schule und der Zeit, der sie angehören mögen, angeregt, denn wir sehn in diesen Werken überall die Resultate der individuellen Anschauung, die Resultate und die Grenzen des individuellen Ver-

mögens. Diese Behauptung ist eine grosse Ketzerei, aber ich hoffe ihre Richtigkeit augenscheinlich zu demonstrieren.

Ich kann diese Bemerkungen nicht schliessen, ohne noch darauf hingedeutet zu haben, dass die ägyptische Kunst, eben weil ihr der Individualismus und Charakterismus abging, zur Bezeichnung des Wesens der verschiedenen Götter zur Thiersymbolik greifen musste, und dies in der Art that, dass sie dem nicht charakterisirten Menschenkörper das symbolisch charakterisirende Thierhaupt aufsetzte. Wäre nun mit dem Götterthume selbst die plastische Darstellung der Göttergestalt aus Ägypten nach Griechenland gekommen, so müsste mit Nothwendigkeit auch die Thiersymbolik in der angedeuteten Art in die älteste griechische Kunst hinübergegangen sein. Das ist aber in keiner Weise, das ist so wenig der Fall, dass grade das Umgekehrte in der griechischen Kunst stattfindet, und dass, wo sie zur Thiersymbolik greift, sie den Gott im thierischen Körper mit menschlichem Kopfe darstellt. Die einzige Ausnahme, die hievon stattfindet, der Minotaurus auf Kreta, bestätigt, wie gewöhnlich, die Regel, denn grade Kreta, gleichsam vor den Thoren Ägyptens gelegen, hat wirklich Einflüsse, wenn auch nur indirecte, von daher empfangen.

Wenn nun aber das Grundprincip der Kunst mit seinen obersten Consequenzen bei Ägyptern und Griechen ein verschiedenes und gegensätzliches war, wenn folglich auch die Ähnlichkeit der beiderseitigen Werke, selbst wo sie in Einzelheiten hervortreten mag, nicht auf innerem Zusammenhang beruhen und eine nur oberflächliche und zufällige sein kann, so verlohnt es sich kaum noch der Mühe nachzuweisen, wie gering selbst diese äusserliche und zufällige Ähnlichkeit sei. Es ist übrigens Nichts leichter als dies. Nächst der Stellung und Haltung der beiderseitigen Statuen werden zunächst hauptsächlich die Proportionen als übereinstimmend in Anspruch genommen. In den ägyptischen Proportionen nun tritt als das charakteristisch Auffallende bei grosser Schlankheit der ganzen Gestalt die Breite und Stärke der oberen, die Schmalheit der unteren Partien hervor; die Schultern sitzen höher und sind breiter, die Hüften schmaler, der Leib ist gestreckter als wir es jemals in der Natur wiederfinden, so dass wir hier wohl eine Raçeneigenthümlichkeit der alten Ägypter anerkennen müssen, welche von ihrer bildenden Kunst stark hervorgehoben ist. Diese auffallenden Proportionen finden sich nun in altgriechischen Werken entweder gar nicht, oder sie finden sich niemals zusammen wieder; wo die altgriechischen Statuen in schlanken Proportionen gebildet sind, wie z. B. der Apollon von Tenea (Fig. 7), da haben sie schmale, auffallend tief hangende Schultern, wo sie dagegen breite und höher sitzende Schultern haben, wie z. B. die Figuren der älteren selinuntischen Metopen (Fig. 6), da sind sie durchweg in sehr kurzen und gedrunghenen Proportionen gehalten. Wollen unsere Herren Gegner diese Beobachtung gefälligst widerlegen?

Von dem Grade der Übereinstimmung in der Gesichtsbildung, welche in Ägypten wie in Griechenland auf dem sehr verschiedenen Nationaltypus beruht, haben wir oben ein Pröbchen mitgetheilt. Eben so bedeutend sind die Verschiedenheiten in der Bildung der Gewandung. Sowohl die Tracht an sich ist eine wesentlich verschiedene, wie auch die künstlerische Darstellung und Behandlung. Allerdings fehlt den ältesten griechischen Gewandstatuen wie allen ägyptischen dasjenige, was man freie Drapirung zu nennen pflegt, allerdings sind die Gestalten von ihren Gewändern nur

umhüllt, in dieselben nur gekleidet, aber während die ägyptische Kunst ihrem abstract schematischen Principe getreu, selbst wo sie Falten bildet, auf den Gewandstoff an sich so wenig Rücksicht nimmt, dass sie ihn überall wie einen elastischen Stoff auf's engste an die Formen des Körpers anlegt, anklebt oder wie angezogen darstellt, so sehr, dass wir die Gewandung vielfach nur an ihren Enden und Kanten, nicht aber in ihrer den Körper deckenden Fläche zu erkennen vermögen, zeichnet sich die ältere griechische Kunst, ebenfalls gemäss ihrem Grundprincipe des Naturalismus, durch eine mit der grössten Sorgfalt und dem grössten Fleisse gearbeitete Darstellung des Gewandstoffes und durch eine bestimmt charakterisirte Unterscheidung der verschiedenen, dickeren und dünneren, leichteren und schwereren Gewandstoffe aus.

Wo bleibt da die Ähnlichkeit? und wie kann man uns zumuthen, auf ganz einzelne Specialitäten, die oberflächlich angesehen an Ägyptisches erinnern, die sich aber ungezwungen ohne ägyptische Einflüsse erklären lassen, wie z. B. der grade herabfallende Streif an den Gewändern alter Athenestatuen (z. B. der äginetischen Fig. 12, der altattischen Fig. 9, oder der nachgeahmt alten in Dresden Fig. 25), der auf die einfachste Weise von der Welt aus dem Zusammennehmen des weiten Gewandes von beiden Seiten her entsteht, ich sage, wie kann man uns zumuthen, auf solche Specialitäten Gewicht zu legen, die nicht einmal mit irgend einer Consequenz auftreten. Denn eine solche müsste doch wahrnehmbar sein, wo Formen des wirklichen Lebens von einem Volke auf das andere übergegangen sind. Gegenüber diesen einzelnen Ähnlichkeiten in der Gewandung finden wir aber z. B. in der Haartracht die schreiendsten Differenzen und Gegensätze.

Doch genug dieser Erörterungen im Einzelnen, die jedenfalls hinreichen werden, um unsere vorurteilsfreien Leser von der Verkehrtheit der Behauptungen unserer Gegner zu überzeugen, genug, vielleicht schon zu viel über diese Ähnlichkeiten altgriechischer mit ägyptischen Werken, die niemals behauptet worden wäre, wenn nicht der freie Blick und das klare Urtheil der ehrenwerthen und verdienstvollen unserer Gegner von dem Nebel vorgefasster Meinungen und Vorurtheile verdüstert gewesen wäre. Genug und vielleicht schon zu viel, um so mehr als diese Ähnlichkeiten, wenn sie wirklich in höherem Grade vorhanden wären, als sie es sind, für den Hauptgrundsatz, für den des Zusammenhanges, den der Abhängigkeit der altgriechischen Kunst von der ägyptischen an sich noch gar nicht beweisen würden. Denn Ähnlichkeiten, die zum Theil bedeutender sind als die hier besprochenen, treten in Kunstwerken von Völkern heraus, die durch Raum und Zeit so weit getrennt sind, wie auf unserem Planeten überhaupt Etwas getrennt sein kann, und diese Ähnlichkeiten müssen sich finden, weil es sich überall um menschliche Dinge und um menschliche Werke handelt, welche in ihrer Entwicklung gewisse Parallelen bieten müssen, weil sie in ihrer Quelle Paralleles und Verwandtes haben.

Und doch ist leider dieser übereilte Schluss von der Ähnlichkeit auf Verwandtschaft und inneren Zusammenhang im umfassendsten Masse auch auf anderen Gebieten der Wissenschaft gemacht worden, um die Abhängigkeit der altgriechischen Cultur von der ägyptischen nachzuweisen.

Wir können und dürfen hier unsern Gegnern nicht zu dem Detail ihrer Lehr- und Glaubenssätze folgen, wir können nur mittheilen, dass auf dem Gebiete der Baukunst, auf dem ferneren des staatlichen Lebens, des Gottesdienstes und der Religion



und Mythologie der grösste Theil der Argumente unserer Gegner durchaus von derselben Art ist, wie diejenigen, die wir auf dem Gebiete der Plastik näher kennen gelernt haben. Von derselben Art, und, wir scheuen uns nicht es auszusprechen, weil wir uns zum Beweise bereit fühlen, wenn er von uns gefördert werden sollte, von derselben Stärke.

Und auch, wenn wir dieses ganze Gebiet der Ähnlichkeitstheorie verlassen, finden wir unsere Gegner auf derselben Fährte wieder, auf der wir sie schon gefunden haben, nämlich auf der Fährte des unbedingten blinden Glaubens an die Sagen und Meinungen der Alten. Ausgehend von der mit beredten und begeisterten Worten geschilderten Nähe Ägyptens, „das von Insel zu Insel in gebrechlichem Nachen“ erreicht werden kann, ausgehend von der allseitig leichten Zugänglichkeit Griechenlands wird seine Invasion in der Urzeit von Ägyptern wie von anderen Völkern so wahrscheinlich gefunden, dass man sie als ausgemacht glaubt hinstellen zu dürfen. Der Schluss aber von der blossen Möglichkeit einer Thatsache auf deren Wirklichkeit ist ein starker logischer Fehler. Um diesem auszuweichen nimmt ein Theil der Ägyptomanen seine Zuflucht zu den Einwanderungssagen des Ägypters Danaos nach Argos, des Säiten Kekrops nach Attika und zwar so, dass dieselben in unbedingtem Glauben als wörtlich anzunehmende historische Wahrheiten betrachtet werden. Und doch ist das Unhistorische und Unmögliche dieser Sagen in ihrem wörtlichen Verstande so nachgewiesen, doch sind sie, die man früher ebenso einseitig als Fabeln verwarf, wie man sie als Geschichte glaubte, auf ihren wahren Sinn und echten Kern in neuester Zeit in so siegvoll überzeugender Weise zurückgeführt<sup>9)</sup>, dass die denkenden Gelehrten unter unseren Gegnern unmöglich noch bei ihrem Köhlerglauben beharren können. Ein anderer Theil der Vertreter der ägyptischen Einwanderungstheorie aber hat weitaussehende historische Combinationen gemacht, durch welche die Ureinwohner Griechenlands, die Pelasger, in der einen oder in der andern Art als eine Zeit in Ägypten sesshafter, von dort durch eine grosse Völkerbewegung vertriebener, sei es indogermanischer, sei es semitischer Stamm erwiesen werden sollen. Aber auch diese luftigen Gewebe sind von der neuern Wissenschaft mit scharfem Schwertschlag frisch durchhauen<sup>10)</sup> und bilden keine Brücke mehr, auf welcher man den ägyptischen Einfluss nach Hellas führen könnte.

Und wenn daher eine ernste, vorsichtige und aufrichtige Forschung auf keinem Gebiete der Wissenschaft wirklich ägyptische Einflüsse auf Griechenland zu finden und anzuerkennen vermag, da sollten ihr denn doch endlich auch die Ansichten und Meinungen der alten Griechen, und wären es die eines Herodot und Platon, nicht mehr als Zeugnisse entgeggehalten werden, die ohne Prüfung anzunehmen seien, auf deren Fundament die moderne Wissenschaft fortzubauen habe. Denn dass weder Platon, noch Herodot, noch sonst einer der alten Schriftsteller Zeuge der hier in Frage kommenden ägyptischen Einflüsse auf Hellas gewesen sei, dass folglich keiner von ihnen Zeugnis ablegen kann, ist eine unbestreitbare Wahrheit. Gegenüber den Meinungen und Ansichten der Alten aber dürfen wir wohl daran erinnern, dass ihr historischer Gesichtskreis, mit dem unseren verglichen, unendlich eng war, dass wir ganz andere Strecken der Urgeschichte der Menschheit zu überblicken, in den Zusammenhang der Stämme viel tiefer hineinzuschauen vermögen, als die Alten, die von der grossen Thatsache der Stammconnexe und der Stammverbreitungen des Menschengeschlechts nicht

einmal eine dämmernde Ahnung hatten; dass wir unendlich reichere Mittel, eine unendlich viel sicherere Methode der historischen Kritik, ein unvergleichlich grösseres Material historischer Combination besitzen als die Alten. Wahrhaftig, wenn die Alten, wenn ein Herodot und ein Platon in die sicheren und glänzenden Resultate unserer vergleichenden Sprachforschung, der zum Heile der Wissenschaft eine aus gleicher strenger Schule hervorgegangene vergleichende Mythenforschung an die Seite zu treten beginnt, wenn, sage ich, die Alten in diese Resultate einen Blick thun könnten, sie würden die Ersten sein, welche ausriefen: wir Hellenen sind Kinder gewesen, und wir haben uns mit unsern historischen Combinationen über die Urgeschichte unseres Volkes durchgeschlagen, soweit man sich mit Kinderwaffen durchschlagen kann, nicht weiter!

Soviel von der ägyptischen Hypothese.

In einem ganz anderen Verhältnisse als zu Ägypten steht Griechenland zu Asien. Die Thatsache, dass das hellenische Volk als Zweig der grossen indogermanischen Völkerfamilie seine Urheimath in Hochasien gehabt, von der aus es sich nach Westen verbreitet habe, wo es nach der neuesten, über die Urgeschichte Griechenlands so unerwartet viel Licht verbreitenden Darstellung von Curtius gleich bei seiner Einwanderung in zwei grossen Völkerströmen die Ost- und Westküste des Archipelagus (Hellas und die kleinasiatische Küste) besetzte: diese Thatsache steht als Ergebniss der Sprachvergleichung über allen Zweifel fest. Dieselbe Wissenschaft aber weist uns nicht allein diesen Urzusammenhang der grossen Völkerfamilie der indogermanischen Sprachen nach, sondern sie zeigt uns auch aus der übereinstimmenden Benennung eines gewissen Kreises von Dingen und Anschauungen im Sanskrit, Griechischen und Lateinischen, als da sind das Haus, mehre Hausthiere, Hausgeräthe, Waffen, ferner Salz, die Zahlen bis hundert, der Mond als Zeitmesser, endlich aus gemeinsamer Bezeichnung nicht allein der Gottheit, sondern mehrerer einzelner Götterwesen und Göttersagen<sup>11)</sup>, dass die Trennung dieser Familie in einzelne Zweige zu einer chronologisch allerdings nicht zu bestimmenden Zeit vor sich ging, in welcher die gemeinsame Cultur bereits eine bestimmte Ausdehnung, und zwar keineswegs eine ganz geringe, erreicht hatte. Wenn nun auch die Cultur der einzelnen Zweige des gemeinsamen Stammes, bedingt durch das Klima, die Naturbeschaffenheit der Wohnsitze, und welches immer die Momente sind, die den Charakter eines Volkes bestimmen, seit der Trennung vielfach divergirende Wege gegangen und zu sehr verschiedenen Zielen gelangt ist, so darf man doch schon aus der Thatsache des Urzusammenhangs bei hervortretenden Ähnlichkeiten auf eine wirkliche innere Verbindung viel eher schliessen, als dies bei scheinbarer Ähnlichkeit in der Entwicklung grundverschiedener Stämme, wie der Griechen und Ägypter, erlaubt ist. Zu der Thatsache des Urzusammenhangs der Griechen mit den aus gleicher Wurzel entsprossenen Völkerstämmen Asiens gesellt sich die andere eines vielfältigen Verkehrs auch mit den Völkern, welche aus anderer Wurzel abgeleitet, neben den Griechen die Küsten Kleinasiens besetzt hatten, sowie weiterhin mit Nationen im Innern des Welttheiles. Wie weit dieser Verkehr durch die Ionier vermittelt wurde, wie weit er unmittelbar zwischen den Griechen der westlichen Halbinsel und diesen fremden Stämmen, namentlich den Phönikern, Assyern, Lykiern, Phrygern und Persern stattfand, dies genau abzugrenzen wird die Sache fortgehender Forschung sein; das aber auch ein unmittel-

barer Verkehr mit den meisten asiatischen Völkern stattfand, steht bereits jetzt nach unumstößlichen Beweisen fest.

Obgleich nun so wenig auf dem Gebiete der allgemeinen Cultur wie auf demjenigen der bildenden Kunst bereits erforscht und festgestellt ist, welche Erscheinungen und in welchem Masse diese Erscheinungen aus dem Zusammenhang der Griechen mit den Völkern gleichen Stammes abzuleiten sind, welche andern Erscheinungen aus dem directen oder indirecten Verkehr mit den verschiedenen nicht stammverwandten Völkern Asiens, so glaube ich doch, dass wir einen fundamental bedingenden Einfluss auf die griechische Kunst keinem Volke Asiens zuschreiben dürfen. Am ehesten möchte man geneigt sein, solchen Einfluss von der assyrischen Kunst anzunehmen, deren bedeutende Entwicklung uns durch die neueren Ausgrabungen der Engländer und Franzosen in so überraschender Ausdehnung und Grossartigkeit kund geworden ist. Auch ist ein solcher durch Perser und Lykier vermittelter bedingender Einfluss der assyrischen Kunst auf die ältere griechische selbst von Männern angenommen, die in Bezug auf Ägyptens Stellung zu Griechenland im vollen Masse die oben vorgetragene Ansicht theilen<sup>12)</sup>. Weit entfernt die Möglichkeit eines Zusammenhangs der griechischen Kunst in ihrer Urzeit mit der assyrischen zu läugnen, weit entfernt auch die fernere Möglichkeit fortdauernder Einflüsse von Niniveh her auf die griechische Kunst der früheren Jahrhunderte von vorn herein in Abrede zu stellen, glaube ich doch, dass die Art des Verhältnisses, in welchem Griechenland zu Babylon in künstlerischer Beziehung stand, noch nicht gehörig erforscht und aufgeklärt ist. Da wir über diesen Zusammenhang keinerlei Sagen und Meinungen der Alten haben, so kommt Alles auf eine genaue Vergleichung der beiderseitigen Monumente und ihrer Stileigenthümlichkeiten, und auf die aus dieser Vergleichung abzuleitenden Resultate an. Es lässt sich nun durchaus nicht läugnen, dass zwischen den Kunstwerken von Niniveh und den älteren griechischen eine in manchen Einzelheiten in der That auffallende Ähnlichkeit stattfindet; aber trotzdem wird es sich fragen, ob diese Ähnlichkeit eine auf gemeinsamem, von der älteren assyrischen auf die jüngere griechische Kunst übertragenen Grundprincip beruhende, oder ob sie eine mehr äusserliche, zufällige, vielleicht nur scheinbare sei. Um der Entscheidung dieser Frage näher zu treten, müssen wir das Grundprincip der assyrischen Kunst zu erfassen suchen. Als das Grundprincip der griechischen Kunst habe ich den Naturalismus angesprochen, das Streben nach naturwahrer und naturgetreuer Wiedergabe des vom schaffenden Künstler Wahrgenommenen. Irre ich nun nicht, so liegt das Grundprincip der assyrischen Kunst grade so weit jenseits dieses Naturalismus, wie das Grundprincip der ägyptischen mit ihrem abstracten Schematismus diesseits hinter demselben zurückbleibt. Mit anderen Worten, alle assyrische Kunst stilisirt, d. h. sie geht in bewusster und absichtsvoller Weise über die Wiedergabe der in der Natur wahrgenommenen Formen hinaus in der Art, wie wir es z. B. bei der Darstellung der Wappenthier thun. Und zwar, wie es scheint, aus einem sehr verwandten Motive, nämlich zu Gunsten der Ornamentik. Die assyrische Kunst nämlich, besonders aber die assyrische Sculptur, erscheint ihrem Wesen nach durchaus als ornamental und ist, sie schaffe flache Reliefs zur Decoration der glatten Wände oder jene Dreivierttheilsrundbilder, wie die geflügelten Stiere und Löwen zur Decoration des Wand- oder Thürpfeilers, gerade so wie die ägyptische ursprünglich und principiell mit der Architektur verbunden<sup>13)</sup>. Vermöge ihrer

primitiven und nie gelösten Verbindung mit der Architektur (oder mit deren untergeordneten Nebenarten der Geräth- und Gefässbildnerei) erscheint nun die assyrische Kunst von den stilistischen Principien der Architektonik bedingt und beherrscht wie die ägyptische, und gegen diese Principien würde sie durch einfachen Naturalismus der Formgebung verstossen. Dass aber die assyrische Kunst nicht hinter dem Naturalismus zurückgeblieben ist, wie die ägyptische, sondern über denselben hinausging, davon dürfte der Grund darin zu suchen sein, dass, während die ägyptische Kunst durchaus hieratisch, die assyrische Kunst wesentlich höfisch ist. Während es demgemäss die Aufgabe der ägyptischen Kunst war, ihre Gestalten zu den schlichten Trägern einer symbolisch tief sinnigen Religion zu machen, sollte die assyrische der förmlichen und conventionellen Pracht eines cäremonieell entwickelten Herrscher- und Hoflebens entsprechen, dessen Schauplätze, die weiten Paläste, sie zu decoriren hatte. Daher die Tendenz zu feierlicher, wohlgeordneter, wenn ich so sagen darf, cäremonieller Zierlichkeit in der ganzen Formgebung, welche vermöge der, wie gesagt, ursprünglichen Verbindung mit einer grossen und prächtigen Architektonik mit Nothwendigkeit zu jener ernsten Stilisirung führen musste, welche ich als das Grundprincip der assyrischen Sculptur betrachte.

Blicken wir nun auf die Monumente der griechischen Kunst, um zu erkunden, ob sich dieses Grundprincip und wo es sich findet, so dürften wir es in einem Monumente entdecken, dem ältesten auf griechischem Boden, welches wir kennen und welches uns als der leider allein erhaltene Repräsentant einer uralten Epoche der Kunst in Griechenland gelten darf. Ich meine die mykenäischen Löwen (Fig. 2). Denn obwohl dieselben im Detail viel zu sehr verstümmelt sind, um uns eine Vergleichung ihrer Formgebung mit derjenigen ninivitischer Sculpturen im Einzelnen zu ermöglichen, so sind diese Löwen doch ihrer ganzen Anlage nach in wappenthierartiger Weise stilisirt. Da nun diese Löwen als architektonische Ornamentsculptur einer ältesten griechischen Baukunst erscheinen, die, wie wir weiterhin sehn werden, ohnehin auf den Orient hinweist, so dürfte der Schluss von einem inneren, fundamentalen Zusammenhange dieser urältesten Plastik auf griechischem Boden mit der Kunst Assyriens allerdings gestattet sein. Was aber die spätere griechische Kunst anlangt, so fragt es sich, ob dieselbe mit dieser urältesten in ununterbrochener Folge allmäligen Fortschritts und organischer Entwicklung zusammenhangt oder nicht. Bejaht man diese Frage, so wird es füglich erlaubt sein, die Ähnlichkeit auch der späteren Sculpturen Griechenlands mit denen Ninivehs für mehr als äusserlich und zufällig zu halten.

Allein es scheint mehr als ein Umstand gegen eine solche ununterbrochene Continuität der Kunst auf griechischem Boden zu sprechen, und für die Ansicht, welche ich im Verfolge meiner Darstellung entwickeln werde, dass nämlich, wahrscheinlich in Verbindung mit der grossen Völkerbewegung in Griechenland, die wir unter dem Namen der dorischen Wanderung kennen, eine neue Kunst auf griechischem Boden aus selbständigen Anfängen erwuchs, während die allerälteste sich allmälig auslebte und unterging. Auf dem Gebiete der Architekturgeschichte dürfte diese neue Periode der Kunst durch das Auftreten des Säulenbaues an der Stelle des säulenlosen Baues der ältesten Zeit bezeichnet werden, des Säulenbaues mit gradem Gebälk, der, was ich hier nicht näher ausführen kann, von wesentlich neuen und anderen Prin-

icipien als denen der ältesten Architektur mit ihrer eigenthümlichen Gewölbeform ausging. Auf dem Gebiete der Plastik wird der Eintritt der neuen Periode der Kunst freilich durch keine einzelne Thatsache von gleicher Bedeutung bezeichnet, obgleich wir auch hier bei näherer Nachforschung ein Moment finden dürften, welches gegenüber der ältesten, mit dem Orient zusammenhängenden Kunst als ein neues erscheint. Dies Moment ist das Auftreten des freistehenden Rundbildes, der Statue im eigentlichen Sinne, welche weder Ägypten noch Assyrien kennt. Diejenige griechische Kunst aber, welche sich in ununterbrochener Folge und in organischer Entwicklung bis in die nationale Blüthezeit fortsetzt, geht wesentlich von der Statue als dem frei im Tempel stehenden Cultusbilde aus, nicht von der architektonischen Sculptur, und sie verbindet sich mit der Architektur in freier Weise wieder erst zu einer Zeit, wo ihr Grundprincip des Naturalismus viel zu tief durchgebildet war, als dass die Architektur es hätte alteriren und der Plastik mehr als den Raum und Rahmen bieten können, in den hinein sie ihre freien Schöpfungen componirt.

Hier hätten wir denn also den Punkt, wo sich die griechische Plastik von der assyrischen im Grundprincip ablöst, von wo aus sie die Bahnen einer eigenen Entwicklung ging. Da jedoch durch das Auftreten dieser eigentlich griechischen Kunst der älteren, vom Orient abhängenden Kunstübung nicht auf einen Schlag ein Ende gemacht wurde, wie ich fernerhin noch zu zeigen gedenke, da sich vielmehr ein, wenn auch nur dünner Faden der Tradition dieser ältesten Kunstübung durch die früheren Jahrhunderte der griechischen Kunstentwicklung hinzieht, so ist es sehr wohl möglich, dass in dieser hie und da noch Reminiscenzen an die orientalischen Formen sich wiederfinden. Am meisten scheint das in der ältesten Vasenmalerei mit ihren entschieden ornamental stilisirten Thiergestalten der Fall zu sein, in einem Kunstzweige, der auch dem Datum nach über die ältesten uns erhaltenen Werke der Plastik hinaufreichen möchte. Wo immer aber solche assyrische Reminiscenzen oder Ähnlichkeiten in der älteren griechischen Kunst hervorzutreten scheinen, haben wir sie sehr genau zu prüfen, ehe wir in ihnen die Nachklänge der ältesten Tradition erkennen und ansprechen. Nach meiner Ansicht wird sich die Ähnlichkeit in sehr seltenen Fällen vor genauer Prüfung als eine solche herausstellen, die aus innerlichem Zusammenhange erklärt werden müsste. So hat man namentlich auf die eigenthümliche, mit der assyrischen Manier scheinbar übereinstimmende Bildung des Haares hingewiesen. Dass aber hier kein innerer Zusammenhang stattfindet, geht, meine ich, sehr klar daraus hervor, dass, während die assyrische Kunst das Haar immer in einer und derselben Weise stilisirt, die älteste griechische Kunst wenigstens vier verschiedene Mittel angewendet, um diesen für die Plastik unendlich schwierigen Gegenstand, den auch die vollendetste Kunst nur in einer gewissen Abstraction vom Naturalismus darstellen kann, zu veranschaulichen. Wenngleich also die Bildung des Haares bei altgriechischen Sculpturen etwas unläugbar Conventionelles hat, so darf dies doch nicht aus assyrischer Überlieferung abgeleitet werden, weil ein solcher Zusammenhang Consequenz in der Manier bedingen würde. Und so wage ich Eins mit grosser Bestimmtheit, gestützt auf das eben Vorgetragene, zu behaupten, dass nämlich, mögen die Ähnlichkeiten zwischen altgriechischen und assyrischen Sculpturen in mancherlei Einzelheiten anerkannt werden, diese Ähnlichkeit sich nicht auf „die künstlerische Auffassung und Darstellung des menschlichen und thierischen Körpers

überhaupt“ ausdehnen lasse, wie neuerlich gesagt worden, und dass man die griechische Kunst zur assyrischen nur sehr uneigentlich und sehr indirect in das Verhältniss von „der schönen Mutter schönerer Tochter“ bringen dürfe.

Und Ähnliches gilt von dem Verhältniss der griechischen Kunst zu derjenigen der übrigen Nachbarvölker. Je mehr die Möglichkeit einer inneren Verwandtschaft mancher Erscheinungen der griechischen Kunst mit den Eigenthümlichkeiten der fremdländischen anerkannt wird, um so mehr erscheint es als Pflicht, die Wahrscheinlichkeit und Thatsächlichkeit dieser Verwandtschaft in jedem Falle auf's schärfste zu untersuchen, nicht aber in zufähriger Weise sofort aus jeder äusserlichen Ähnlichkeit auf inneren Zusammenhang zu schliessen. Eine nüchterne und besonnene Kritik wird immer zuerst versuchen, ob sich die einzelnen Phasen der Entwicklung der griechischen Kunst ungezwungen aus sich selbst und aus dem ganzen Entwicklungsgange erklären lassen, und zu der Annahme fremder Influenzen erst dann greifen, wenn diese Erklärung nicht mehr ausreicht.

## ZWEITES CAPITEL.

### Die älteste sagenhafte Kunst und die erhaltenen Monumente der vorhistorischen Zeit in Griechenland.

Nachdem wir durch das Bisherige das Feld unserer Forschung gesäubert und die Grundsätze unserer Kritik dargelegt haben, wenden wir uns jetzt zu der Betrachtung der ältesten sagenhaften Kunst in Griechenland, mit der wir die Geschichte der Plastik zu eröffnen haben, da, wie wir im Eingange des vorigen Capitels hervorhoben, alle Sage als Sage, d. h. als Tradition im Gegensatze zur Erfindung und zum Märchen historische Elemente enthält oder sich an Thatsächliches anlehnt.

Indem wir es also mit Nachrichten zunächst über uralte Bauthätigkeit und Metallbildnerei dämonisch-mythischer Kunstsinnungen zu thun haben, welche der Form nach durchaus sagenhaft sind, und denen sich ähnliche Sagen über alte Holzbildnerei anschliessen, werden wir versuchen den thatsächlichen Kern dieser Überlieferungen festzustellen.

Als mythische Bauhandwerker werden uns die Kyklopen genannt, von denen die Sage berichtet, dass Proitos, der Herrscher von Tiryns, ihrer sieben aus Lykien zur Ummauerung seiner Burg und Stadt herbeigeht. Schon Homer erwähnt (Il. 2, 559) „die ummauerte Tiryns“ und bei anderen Dichtern heissen auch die Mauern von Argos, Mykenä und Nauplia Werke der Kyklopen. Bei diesen Kyklopen ist weder an die homerischen auf Trinakria zu denken noch an die blitzschmiedenden Hesiod's, sondern sie sind nach dem Begriffe des Riesenhaften zu fassen, welcher