



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

Das Altertum

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1895

A. Der Orient

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94126](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94126)



A. Der Orient.

1. Megypten.



Der alte Glaube, ein wahrer Aberglaube, von der absoluten Unveränderlichkeit der ägyptischen Kunst hat durch die genaueren Forschungen in unseren Tagen seine Gültigkeit vollständig eingebüßt. Die ägyptische Kunst hat nicht allein während ihres vieltausendjährigen Daseins wiederholt einen Wechsel des Schauplatzes und mehrere Perioden der Blüte und des Verfalls erlebt, deren Spuren an den Denkmälern deutlich sichtbar sind, sondern auch eine innere Entwicklung erfahren. Nicht in dem gleichen Maße freilich, wie die Kunst späterer Kulturvölker. Das ganze Dasein der Megypter empfing Ziel und Regel vom Nilstrom. Auch die Kunst konnte das feste Gepräge, das dadurch gewohnheitsmäßig allen Lebens-

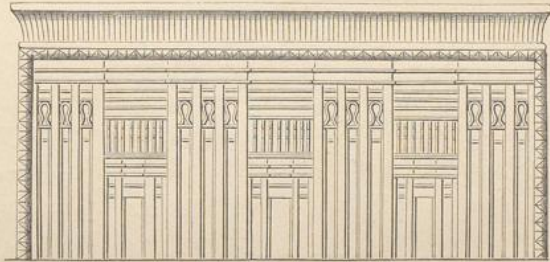


Fig. 9. Sarkophag des Königs Menchereh,
gefunden in dessen Pyramide bei Giseh.

äußerungen aufgedrückt wurde, nicht verwischen. Immerhin gelten im Großen auch für die ägyptische Kunst die gleichen Gesetze, welche die Kunstübung aller anderen Zeiten und Völker beherrschen.

Von den Veränderungen und Entwicklungsstufen der ägyptischen Kunst haben sich deutliche Spuren erhalten. Daß ursprünglich auch Holz als Baumaterial verwendet wurde, beweist der Wandschmuck der ältesten Grabkammern in der Nähe der Pyramiden und die Dekoration des Basaltsarkophags des Mykerinos (Fig. 9) oder Menchereh, des Erbauers der dritten großen Pyramide bei Giseh, aus der IV. Dynastie (3000 v. Chr.). Vertikale Stäbe, durch horizontale Bänder verknüpft, teilweise abgerundet, dünnen Stämmen der Sykomore oder Palme ähnlich, bilden die Gliederung der Fassade.

Einen weiteren Beleg der mannigfachen Wandlungen, welche die ägyptische Kunst erfahren hat, bietet der Pyramidenbau, der in Megypten nur auf das Totenfeld von Memphis sich einschränkt und nach der XII. Dynastie (2300—2100 v. Chr.) nicht mehr geübt wird. Auch

die Tempel hatten ursprünglich nicht die gleiche Ausdehnung und wahrscheinlich auch nicht dieselbe Gestalt, die sie nach wiederholten Zerstörungen und Restaurationen empfangen.

In den ältesten Werken der Skulptur und Malerei beobachtet man endlich eine frische Naturwahrheit, eine unmittelbare naive Wiedergabe der äußeren Erscheinungen. Die Statuen und Statuetten sind so charakteristisch aufgefaßt, daß sie als Figuren aus dem Volksleben gelten können. Außer dem kleinen Schreiber (Fig. 10) im Louvre, der mit untergeschlagenen Beinen daßst und durch die Bemalung des Körpers und die künstlich eingesetzten Augen (weißer Quarz mit einem durchsichtigen Bergkrystall als Augapfel auf einem Bronzeplättchen) einen so

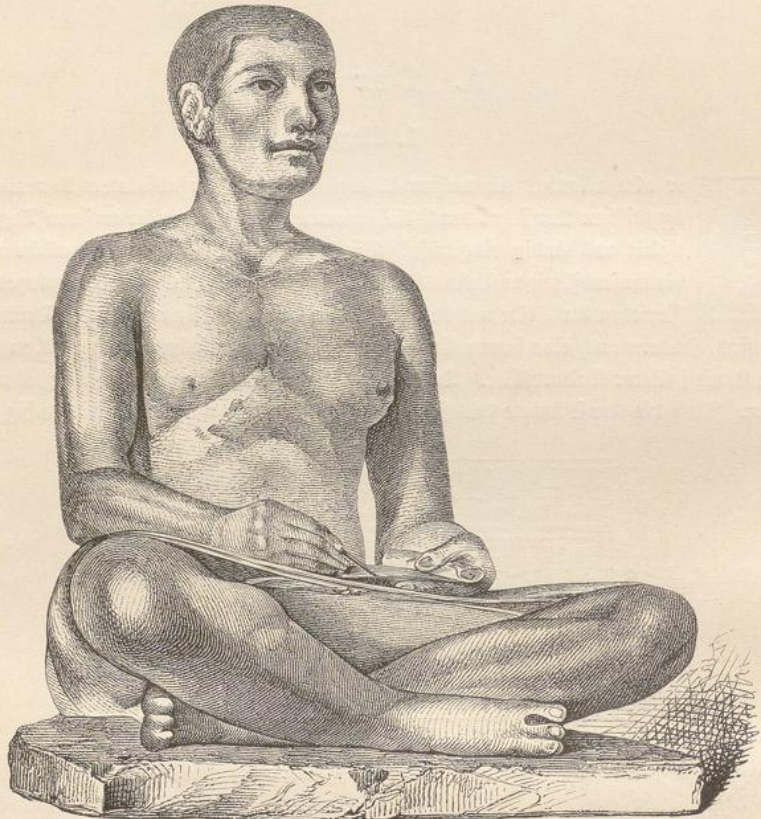


Fig. 10. Der Schreiber. Paris, Louvre.

lebendigen Eindruck macht, sind besonders die Holzstatuen des „Dorfschulzen“ und seiner Frau (Fig. 11 u. 12), von Mariette in einem Grabe zu Sakkarah gefunden und in dem Museum zu Giseh*) bei Kairo aufbewahrt, berühmt. Sie stammen aus der Zeit der V. Dynastie (Anfang des 3. Jahrtausends v. Chr.). Derselbe naiv naturwahre Stil wiederholt sich an zahlreichen anderen gleichzeitigen Werken und beweist die hohe Ausbildung der Porträtkunst bereits in den ältesten Zeiten. Man erkennt die einzelnen Persönlichkeiten in wiederholten Abbildungen selbst dann wieder, wenn sie vom Künstler verschieden im Alter geschildert werden. Auch noch in späteren Zeiten bleiben die Porträtbilder der Glanzpunkt der ägyptischen Kunst.

*) Der Bau eines neuen Museums in Kairo selbst ist im Werke.

Endlich müssen noch die flachen bemalten Reliefs an den Wänden der Pyramidengräber erwähnt werden. Sie unterscheiden sich sowohl durch die Technik, wie durch den Inhalt und die formelle Auffassung wesentlich und zwar zu ihrem Vorteil von den mit inhaltreichen Anspielungen vollgepfropften Darstellungen der folgenden Perioden. Mit einem Worte: die starre Einförmigkeit und Unveränderlichkeit, die früher als das unverbrüchliche Gesetz der ganzen ägyptischen Kunst ausgegeben wurde, ist in Wahrheit nur der Ausdruck späteren Verfalles oder der allmählichen Verfinstörung, die allerdings in Ägypten dem zähen Charakter des Orients gemäß in scheinbar ungebrochener Macht länger andauert als bei den beweglicheren Völkern Europas.



Fig. 11. Holzstatue des „Dorfschulzen“. (Nach Soldi.)



Fig. 12. Die Frau des Dorfschulzen.

Wir unterscheiden mehrere Perioden der ägyptischen Kunstgeschichte, die sich an die allgemeine Gliederung der ägyptischen Geschichte eng anschließen, und sondern die Kunst des alten Reiches (I—XII. Dyn. 3800—2100 v. Chr.) von der des neuen Reiches (XVII—XXVI. Dyn. 1700—525 v. Chr.), das nach der vierhundertjährigen Zwischenherrschaft des aus Asien eingedrungenen Hyksosstammes sich rasch zur Weltmacht erhob. Innerhalb dieser großen Perioden heben sich wieder die Zeiten der IV. Dynastie (mit der Residenz in Memphis) und der XII. (politische Vereinigung des ganzen Landes), weiter der XVIII. und XIX. Dynastie (Hauptstadt des Reiches Theben), sowie der letzten nationalen Dynastie, der XXVI. in Saïs, als Glanzpunkte der Kunstthätigkeit ab.

Auch die erste Periode der ägyptischen Kunst führt uns keineswegs zu deren Anfängen zurück; sie setzt vielmehr eine lange Entwicklung, den Bestand einer schon völlig eingebürgerten Ordnung und einer hoch über ihre Wurzeln emporragenden Bildung voraus. Die Denkmäler dieser Periode danken fast ausschließlich dem Totenkultus den Ursprung. Als Ausnahmen werden nur

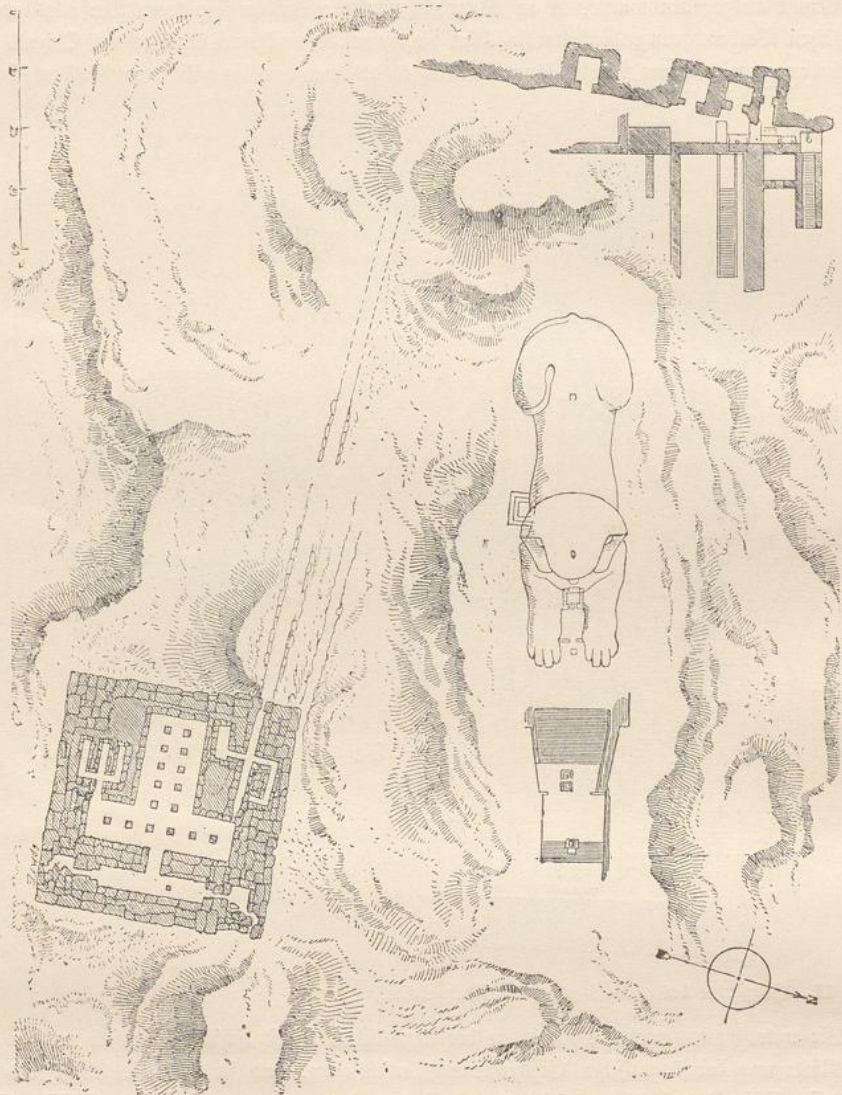


Fig. 13. Plan des Sphinx und des Sphinxtempels. (Chipiez.)

ein schwerer Steinbau in der Nähe des riesigen Sphinxbildes und dieses selbst angesehen (Fig. 13). Jener gilt als Tempel, der große Sphinx als die Verkörperung des Harmachis, d. h. der aufsteigenden, das Dunkel besiegenden Sonne. Wie dürftig prägt sich in dem aus dem lebendigen Felsen gehauenen Löwen mit dem Männerkopfe, der wahrscheinlich inmitten eines gleichfalls künstlich dem Felsengrunde abgewonnenen Amphitheaters ruhte, die Persönlichkeit des Gottes aus!

Konnten doch später Reihen solcher Sphingbilder zu beiden Seiten der Tempelstraßen als Wächter aufgestellt, also in dekorativem Sinne verwendet werden. Auch der sogenannte Sphingtempel, falls er nicht zu einem Grabdenkmale gehört, weicht noch von der nachmals herrschenden Tempelform ab. Von Nebenkammern und Verbindungsgängen abgesehen, bilden zwei durch einfache Granitpfeiler gestützte Räume, der eine quer vor den anderen gelegt, die wesentlichen Teile des Baues. Immerhin bleibt die Totenstadt von Memphis der Hauptschauplatz der künstlerischen Tätigkeit der ältesten Dynastien, ihre erhaltenen Denkmäler erscheinen im Gräberbaue eingeschlossen.

Die alten Ägypter glaubten an die körperliche Fortdauer nach dem Tode. Nur war dieser Körper aus feinerem Stoffe gebildet, daher auch seine Bedürfnisse minder grob sind. Sein Fortleben ist an den Bestand des alten Leibes, an die Befriedigung seiner Bedürfnisse, mögen diese sich auch beinahe zum Schein versluchten, gebunden. Die Kunst hatte die Aufgabe, den Leichnam vor der Zerstörung zu bewahren und auf diese Weise auch das ungetrübte Dasein des

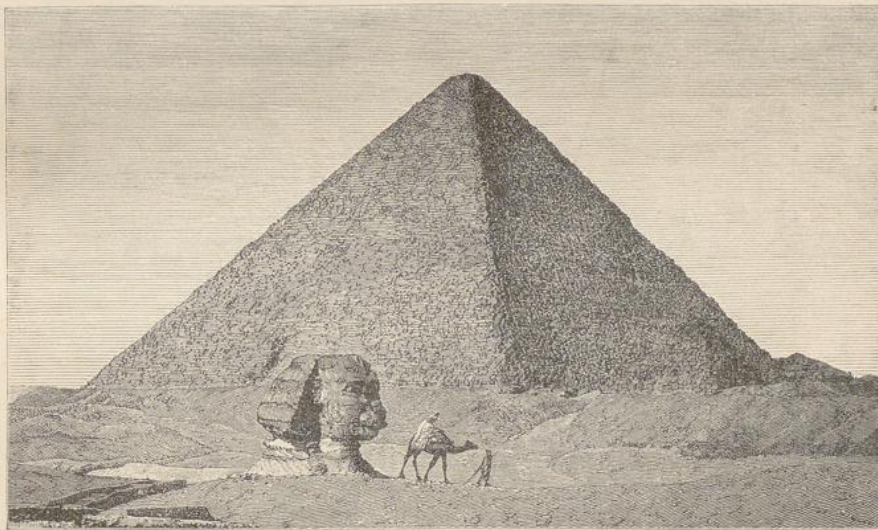


Fig. 14. Die Pyramide des Cheops und der große Sphing.

abgeschiedenen Körpers im Totenreiche zu schützen. In tief verborgener Kammer oder unterirdischer Gruft ruht die Mumie; der Eingang wird versteckt gehalten; ein fester Oberbau sperrt das Grab von der Außenwelt und deren zerstörenden Einflüssen ab.

Die berühmtesten Grabbauten sind die Pyramiden auf den Totenfeldern von Memphis, die Königsgräber von der III. Dynastie an. Nach einer weit verbreiteten, auch durch Herodots Bericht gestützten Annahme wurde der Bau in folgender Weise aufgeführt.

Ein Stufenbau erhob sich über dem unterirdisch angelegten Felsgrabe, so lange der König lebte, zu immer größerer Höhe; war er gestorben, so wurden die Stufen von oben nach unten mit Quadern verkleidet und dem Werke die Gestalt der abgeschrägten zugespitzten Pyramide gegeben. Die Höhe der in fünf Gruppen errichteten Pyramiden wechselt, weil sie sich nach der jeweiligen Regierungsdauer des Königs richtete, ebenso das Material und die Pracht der Ausstattung. Von den drei größten Pyramiden der IV. Dynastie ist die des Chufu oder Cheops (Fig. 14), deren innere Einrichtung teilweise leicht zugänglich ist, weitaus die bekannteste. Die Vorsorge für die Entlastung der Königskammer (durch Ausparung hohler Räume über ihr) und die voll-

kommene Fügung und Politur der Steinblöcke im Inneren beweisen am besten, wie hoch schon dreitausend Jahre vor unserer Zeitrechnung die technische Bildung der Ägypter gestiegen war.

Vereinzelt kommt auch eine Pyramide von verschiedenem Neigungswinkel der unteren und oberen Bekleidungsflächen (die Knickpyramide von Däschur) und eine Stufenpyramide (bei Sakkarah) vor. Typisch bleibt doch nur die Form der Pyramiden von Giseh, sie wiederholt sich in allen Größen und ist die gleiche an der riesigen, beinahe die Höhe des Straßburger Münsterturmes erreichenden Cheopspyramide, wie an den tragbaren Zwergpyramiden, die so häufig in ägyptischen Gräbern gefunden werden.

Von den Pyramiden, über deren Zweck nicht so abenteuerliche Meinungen wären verbreitet worden, wenn sich die ihnen regelmäßig vorliegenden Kapellen, Sammelplätze für die betenden und opfernden Angehörigen des Verstorbenen, erhalten hätten, unterscheiden sich die Privatgräber von Memphis wohl durch die äußere Gestalt, nicht durch die Anordnung der inneren Räume. Die Privatgräber, mit einem arabischen Worte Mastaba genannt, bilden einen niedrigen rechteckigen Ziegel- oder Steinbau mit schrägen Außenmauern, den oben eine Plattform abschließt.

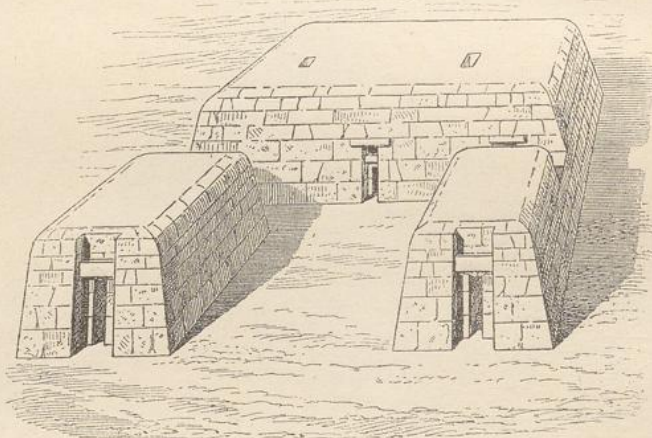


Fig. 15. Mastaba auf dem Grabsfelde von Memphis. (Chipiez).

Das Innere birgt zunächst, der Pyramidenkapelle entsprechend, ein helles, dem Verkehre der nachgelassenen Familie mit dem Verstorbenen dienendes Gemach, sodann außer einem vermauerten nischenartigen Raume (Serdab) einen engen Schacht, den versteckten Zugang zu dem Grabe, wo der Tote in unzerstörbarem Sarkophag ruht. Mangelt auch den Mastabas (Fig. 15) architektonische Bedeutung, so hat dagegen der plastische Schmuck an den Wänden im Innern einen großen Wert. Das ganze Leben des Verstorbenen zieht in diesen Reliefs an unsern Augen vorüber. Wir sehen ihn seinen Beschäftigungen nachgehen, wir beobachten seine Diener bei der Feldarbeit und lernen seinen Besitzstand, die Herden auf den Wiesen, das Wild im Walde, die Fische in den Teichen kennen. So erfreut sich der abgeschiedene Körper noch an dem Scheine des Lebens. In flachem Relief ausgeführt und gefärbt, überraschen diese Bilder durch die vollkommene Wahrheit der Schilderung. Namentlich gilt dies von den Tierfiguren. Eine scharfe Beobachtung der Natur, eine gute Kenntnis der Formen und Bewegungen, eine große technische Gewandtheit spricht aus den Darstellungen. Noch unmittelbarer als diese Reliefs erscheinen die Rundfiguren (aus Holz, Kalkstein) mit dem Totenkultus verknüpft. Sie waren keineswegs für öffentliche Schaustellung berechnet, sondern wurden, sobald sie des Künstlers Hand vollendet, in die heimlichen Nischen

(Serdab) der Mastaba eingebettet und sollten für immer profanen Augen entzogen bleiben. Bilder des Verstorbenen darstellend, ergänzen sie gleichsam die im Sarkophage bewahrte Mumie und dienen, dem abgeschiedenen Wesen, das selbst körperlich an die Fortdauer des materiellen



Fig. 16. Portraitstatue des Königs Chephren.



Fig. 17. Prinzessin Nesfert in Bulak. (Maspero.)
(Gemalter Kalkstein.)



Fig. 18. Der knieende Schreiber.

Leichnams oder seines Vertreters im Bilde gebunden ist, den Verkehr mit dem wirklichen Leben stetig zu unterhalten. Diese Grabstatuen — oft in mehreren Exemplaren gemeißelt — würden ihren Zweck nicht erfüllt haben, wenn sie keine Treue in der Wiedergabe der Gestalt des Ver-

storbenen gezeigt hätten. So kam die Porträttrichtung nicht durch den innern Drang des Künstlers, sondern durch äußere zwingende Gründe in die alte ägyptische Kunst.

Die ersten, gewiß mühsamen Versuche naturwahrer Schilderung haben sich nicht erhalten. Die ältesten statuarischen Werke, von denen wir eine anschauliche Kunde besitzen, zeigen bereits das Maß äußerer Naturtreue vollauf gefüllt. Mannigfache Mittel standen bereit, diese zu erhöhen. Die Statuen werden gefärbt, die Holzstatuen mit feiner Leinwand überklebt und mit einer dünnen Gypsschicht überzogen, wodurch alle Flächen eine größere Rundung gewinnen. Den bekannten Beispielen dieses ältesten plastischen Stiles, dem schon erwähnten Dorfschulzen (Fig. 11) und dem Schreiber, stellen sich zahlreiche Grabstatuen im Museum zu Gizeh, König Chephren (Fig. 16), Prinz Nchotep und dessen Schwester (?), die schöne Nefert (Fig. 17), der knieende Schreiber (Fig. 18), der Teigkneten (Fig. 19), ebenbürtig zur Seite. Nicht nur die Köpfe offenbaren entschieden individuelle Züge, auch in der Behandlung des Rumpfes und der Glieder entdeckt man das Streben nach lebendiger Auffassung. Bei sitzenden Figuren werden die Beine auseinander gehalten,



Fig. 19. Der Teigkneten.

bei stehenden ein Fuß vor den andern gesetzt, die Arme hängen nicht am Leibe herab, sondern zeigen mannigfache Bewegung. Gegen die nackten, höchstens mit einem Schurze bekleideten Gestalten treten die Gewandfiguren wie an Zahl so auch an künstlerischer Durchbildung zurück. Der scharf naturtreue Zug in der ältesten ägyptischen Kunst befremdet nur, weil uns ihre ohne Zweifel unendlich lange Vorgeschichte nicht mehr bekannt ist. Rätselhafter erscheint, daß diese Richtung nicht weitergebildet und ausgebaut wird; in der späteren Kunst wird weder der Naturalismus bis zur feinsten Einzelheit durchgeführt, noch auf seiner Grundlage wie bei den Hellenen ein idealer Typus geschaffen. Das Rätsel löst die Erinnerung, daß die Statuen denn doch nicht ein frisches Leben verherrlichen, sondern nur Abgestorbene wiedergeben. Sie lassen sich am besten mit Totenmasken vergleichen. Gemeinhin fehlt ihnen die Beseelung, die tiefere Stimmung. Sind sie bewegt, so liegt der Grund dazu nicht in innerer Leidenschaft, in einem energischen Wollen; sie äußern eine Thätigkeit, zu der Muskelkraft genügt, bei deren Vollbringen die Empfindung sich kaum regt. In der Regel beharren sie in vollkommener Ruhe. Daher drohte die Gefahr der Erstarrung. Diese wurde durch äußere Gründe beschleunigt. An die Stelle des gefügigen Holzes und Kalksteines traten spröde und harte Stoffe, wie Basalt und

Granit (Marmor besaßen die Ägypter nicht), die sich mit den zu Gebote stehenden einfachen Werkzeugen schwer bearbeiten ließen; die Königsbilder überwucherten die anderen Darstellungen. Mit der Eintönigkeit des Gegenstandes verbindet sich die Vorliebe für das Riesenhafte; die Skulptur tritt häufig in unmittelbare Beziehung zur Architektur.

Das alles brachte die freie und selbständige Entwicklung der Plastik zum Stillstande. Zur Zeit der XII. Dynastie und während der Hyksos Herrschaft ist noch keine wesentliche Abweichung vom alten Stile bemerkbar; nur sind die Gestalten gestreckter, hagerer, die Köpfe strenger, fast finster im Ausdrucke. Erst im neuen (thebischen) Reiche, seit der XVIII. Dynastie machen sich starke Aenderungen geltend. Ägypten war eine Weltmonarchie geworden, drang wiederholt siegreich in Asien vor. Ähnliche Zustände wie in Assyrien verließen auch der Kunst einen verwandten Charakter; wahrscheinlich entlehnte sie sogar den assyrischen Werken einzelne Motive (Rosette, Volute, geflügelte Gestalten u. a.). Die Kunst wird höfisch, die Bilder erscheinen vorwiegend der Verherrlichung der mit den Göttern eng verbundenen Könige geweiht, deren Großthaten geben den Künstlern unerschöpflichen Stoff. Neu sind die zahlreichen Schlachtenschilderungen, überhaupt die historischen und mythologischen Reliefs, während die ältere Kunst beinahe ausschließlich das harmlose Privatleben schilderte. Die Architektur empfängt jetzt ihren Abschluß und strahlt im üppigsten, durch Polychromie verstärkten Glanze. Haben sich auch aus der älteren Periode keine Tempel erhalten, so ist es doch nicht zweifelhaft, daß solche schon längst bestanden und das neue Reich die Formen beibehielt, die die Natur des Landes und die religiöse Sitte unauslöschlich der Architektur aufgeprägt hatten.



Fig. 20. Sog. geflügelte Sonnenscheibe.

An den Dämmen aus getrocknetem Nilschlamm, die ausgeführt werden mußten, um den Segen des Stromes zu regeln und dauernd zu machen, übten die Ägypter zuerst den Baufinn. Von diesen Werken entlehnten sie das Material, aus dem sie (außer dem Holze) die ältesten Bauten auführten; die Böschungen der Dämme gaben ihnen die Richtschnur für die Art, wie die Mauern zu errichten waren. Sie gaben ihnen durchgängig eine abgeschrägte Gestalt. Wären Steinquadern das ursprüngliche Baumaterial gewesen, so hätten die Ägypter die Wände senkrecht gestellt und nicht auch bei monumentalen Werken an der Böschung festgehalten. Bei fortschreitender Kunstbildung bemühte man sich den wenig ansehnlichen Baustoff zu verbergen, die Außenseiten mit großen Platten zu belegen und so den ärmlichen Kern zu verkleiden. Dieses System der Verkleidung blieb auch dann in Kraft, als durchgängig Quadern zum Baue verwendet wurden. An den Tempelfassaden zeigen sich diese Grundzüge deutlich verkörpert.

Die Fassade (Pylon, d. h. Thorbau) besteht aus zwei turmhohen Flügeln, zwischen die sich ein niedriger, in der Hohlkehle mit der geflügelten Sonnenscheibe (Fig. 20) geschmückter Eingang schiebt. Die Mauern jedes Flügels sind abgeschragt, oben durch ein in Ägypten regelmäßig wiederkehrendes Gesims, aus Hohlkehle und Platte bestehend, geschlossen, an beiden Seiten durch Rundstäbe gesäumt, die vielleicht an die alte Holzarchitektur mahnen. Die Wand, vollständig mit Schriftzeichen (Hieroglyphen) und flachen bemalten Reliefs bedeckt, erinnert an einen ausgespannten Bildteppich und erscheint als die schmuckreiche Verkleidung der dahinter befindlichen Mauer. Auf diese Anordnung und Dekoration der Tempelfassaden übte die Einrichtung des Gottesdienstes großen Einfluß. Der ägyptische Tempel ist kein festgeschlossener, hausartiger Bau, sondern umfaßt einen ganzen Bezirk von offenen und geschlossenen Räumen. Er läßt

sich mit einer geschmückten Straße vergleichen, die durch eine Reihe von Höfen bis zu dem innersten, für die Augen des Nichteingeweihten verborgenen Heiligtume führt. Den Zugang zum Tempelbezirke säumen zu beiden Seiten Sphinge, mit männlichen oder Widder-Köpfen auf Löwenleibern. Die Prozession gelangt auf diesem Wege zu der Tempelfassade, vor der Obelisken oder Kolosse stehen, und die bei festlichen Anlässen mit farbigen Wimpeln auf hohen Masten geschmückt war (Fig. 21), sodann durch das Thor in einen ersten offenen Hof. Ein Pylon schließt den

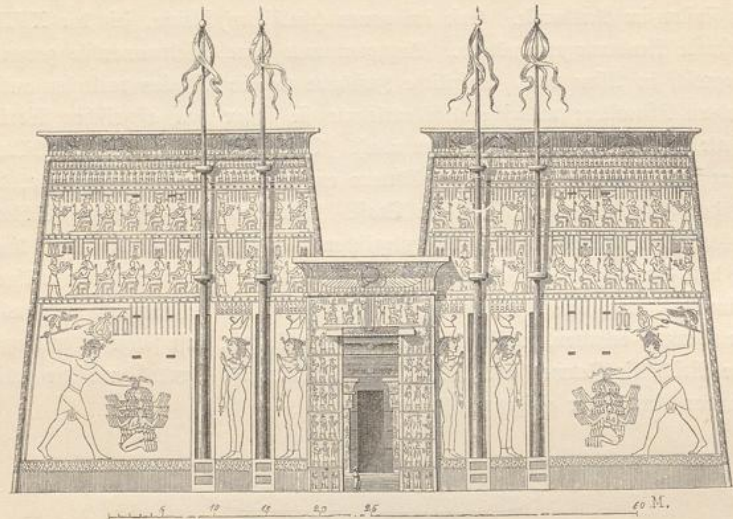


Fig. 21. Tempel zu Edfu. Vorderansicht. (Teilweise ergänzt.)



Fig. 22. Amuntempel zu Karnak. Durchschnitt des Säulensaals.

Hof ab und leitet in eine zweite bedeckte Säulenhalle, in der die mittlere höhere Säulenreihe (Fig. 22) wieder die Straße markiert. Es folgen noch weitere Säulenhallen mit kleineren Räumen zur Seite, bis endlich das kleine, dunkle, nur dem Könige oder Oberpriester zugängliche Heiligtum (Sekos) erreicht wird, in dem hinter Vorhängen das geheimnisvolle Götterbild ruhte. Der Grundriß (Fig. 23) des großen Tempels von Karnak in Theben, dessen Anfänge in die Zeit der XII. Dynastie fallen, und der nachmals von den Pharaonen der XVIII. und XIX. Dynastie erweitert wurde, gibt ein Bild der vielverzweigten, ausgedehnten Anlage eines

ägyptischen Tempels, die sich, wenn auch in beschränktem Maße, in dem kleinen Tempel des Chunsu oder Chons in Karnak (Fig. 24), sowie an dem später errichteten Tempel von Edfu (Fig. 25) wiederholt. Selbst wo die Beschaffenheit des Bodens, das Vordringen der Felsen bis an die Nilufer den Plan des Tempels bestimmte, wurde doch gern der übliche Grundriß festgehalten, wie dieses die Tempel von Girscheh (Fig. 26) und Gherf Fussain in Nubien zeigen. Der hintere Teil des Tempels ist in den Felsen gehauen, der Grotte aber ein freier Hof vorgebaut.

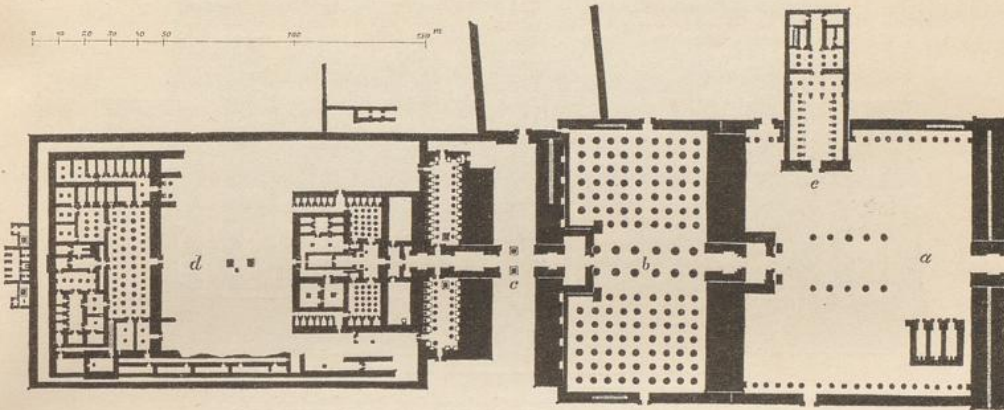


Fig. 23. Amuntempel zu Karnak. Grundriß. (Lepsius.)

a. Vorhof. b. Säulenhalle. c. Hof mit zwei Obelisk. d. späterer Anbau. e. kleiner Tempel.

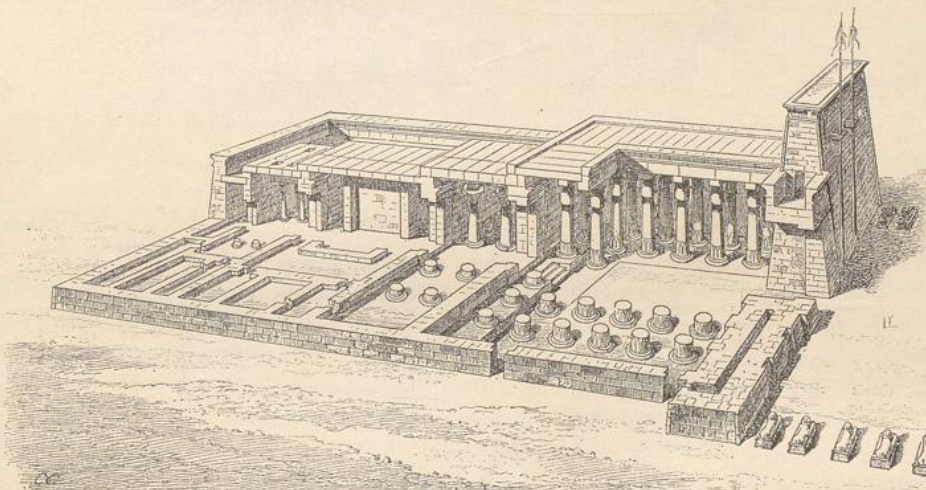


Fig. 24. Kleiner Tempel des Chunsu zu Karnak. Längs- und Querschnitt. (Perrot & Chipiez.)

Völlig abweichend von den großen Tempelanlagen in Luxor und Karnak, überhaupt von der herrschenden Weise, erscheinen mehrere kleinere, kapellenartige Bauten, rechteckige Gemächer, von einer schmalen offenen Halle (Porticus) umgeben. Der erst in unserem Jahrhundert zerstörte späte Tempel auf der Insel Elephantine (Fig. 27) versinnlicht am besten diese Baugattung. Auf hoher Sockelmauer erhebt sich die Halle; nur den Eingang schmücken Säulen, sonst wird das Gesims von einfachen Pfeilern getragen. Der leise Anklang an griechische Tempel

darf nicht zu dem Glauben an einen Zusammenhang verleiten. Jene kleinen Tempel danken offenbar einem bestimmten Lokalkultus den Ursprung und zeigen in den einzelnen Gliedern den reinen ägyptischen Charakter.

Die Könige durften mit Recht ihre oft maßlose Baulust zu den unerläßlichen Regentenpflichten zählen. Die Tempel verbreiteten ihren Ruhm, besiegelten die Freundschaft mit den

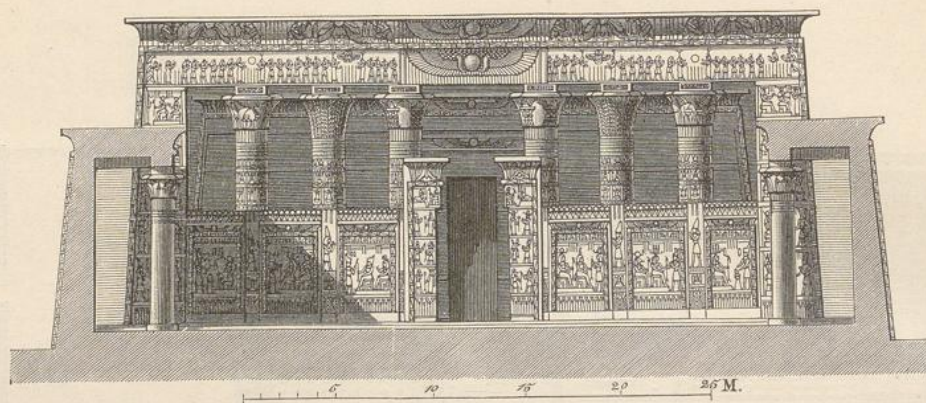


Fig. 25. Tempel zu Edfu. Vorderansicht des Säulensaals.

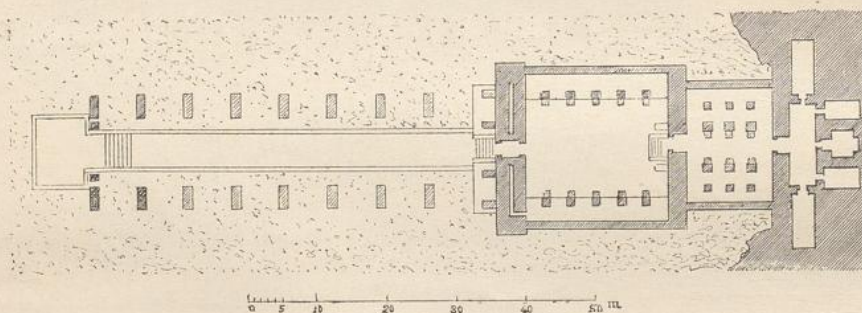
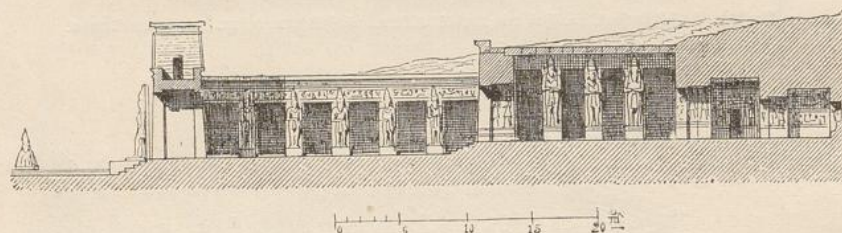


Fig. 26. Grotte zu Girischeh. (Perrot.)

Göttern, sicherten so lange sie lebten und nach ihrem Tode ihr Heil. Die Bethäuser der Könige hat man sie genannt, da sie in der That zunächst nur deren persönlichen Bedürfnissen dienten. Wir begreifen nicht nur den Stolz der Könige, sondern auch das hohe Ansehen der Baumeister, die so gewaltige Werke schufen. Während Malernamen gar nicht, Bildhauernamen nur äußerst selten überliefert sind, begegnen wir lobpreisenden Inschriften der Architekten sehr häufig. Wir erfahren ihre hohe Stellung in der Gesellschaft und lernen die Vererbung des Amtes vom Vater

auf den Sohn und Enkel als dauernde Sitte kennen. Eine reiche schöpferische Phantasie konnten die Baumeister nicht entfalten, da die Tempel, aus lose aneinander gereihten Teilen bestehend, dem Sinne für harmonische Verhältnisse keine Nahrung boten. Dagegen verstanden sie die Werkleute technisch zu schulen. Im härtesten Stoffe, mit einfachen Werkzeugen bildeten sie schmuckreiche Bauglieder. Unter diesen ragen Säulen und Pfeiler durch Größe und Schönheit der Arbeit hervor.

Gar mannigfach erscheinen die Säulen in der ägyptischen Architektur gestaltet. Wir unterscheiden Nebenformen der Säulen, die nur zeitweilig auftreten, von solchen, die durch Dauer und weite Verbreitung Allgemeingiltigkeit haben. Zu den ersteren rechnen wir die sogenannte protodorische Säule (Fig. 28). Sie kommt an den aus der XII. Dynastie stammenden Felsgräbern von Benihasan vor. Auf einem niedrigen, plattwulstigen Fuße erhebt sich ein sechzehnseitiger, leicht gefurchter Pfeiler, mit einer einfachen viereckigen Deckplatte gekrönt. Der Name dieser Säulenform bringt die Verwandtschaft mit der dorischen Säule der Griechen in

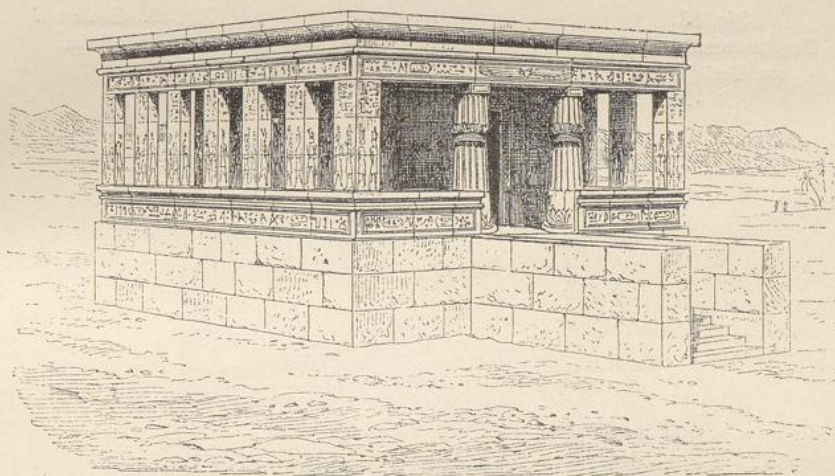


Fig. 27. Tempel von Elephantine. (Perrot.)

Erinnerung; doch ist nur eine äußerliche, nicht einmal vollständig zutreffende Ähnlichkeit vorhanden; keineswegs darf man in ihr ein von den Griechen benutztes Vorbild erkennen. Der jüngsten Periode der ägyptischen Architektur gehört die andere Säulenform an (Fig. 29), die oben an vier Seiten Masken, gewöhnlich die der Göttin Hathor mit Kuhohren, zeigt und darüber noch eine kleine Tempelfronte als Schmuck trägt. Meistens wurden Säulen mit oben eingezogenem (Fig. 30, 31) oder mit kelchförmig ausladendem Kapital (Fig. 32) verwendet. Ihr Ursprung reicht weit in das alte Reich zurück. An Reliefs aus der Zeit der V. Dynastie, die Figuren von leichten Säulen eingerahmt zeigen, kommen beide Kapitälformen bereits vor. Diese dekorativ behandelten Säulen weisen auf den Holzbau hin und belehren uns über die Entwicklung der ägyptischen Säulenformen in anschaulicher Weise. Als der Steinbau sich einbürgerte, behielt man für die Säulen die Dicke und Kraft der älteren Steinpfeiler, gab ihnen aber den Schmuck der Holzsäulen. Dieser ist nach der gewöhnlichen Annahme den zwei prächtigsten Pflanzen Ägyptens, der Seerose oder dem Lotos und dem Papyrus entlehnt. Man kann sich in der That den Ursprung des Säulenschmuckes so denken, daß anfangs um einzelne oder zum Bündel vereinigte Rundstäbe Blätter und Blumen gewunden wurden. Ein Blätterkranz schloß sie oben

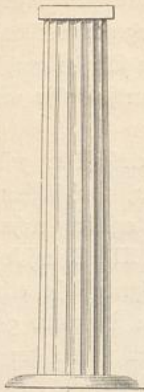


Fig. 28
Sog. protodorische Säule
von Beni-Hassan.



Fig. 30. Säule von
Beni-Hassan.



Fig. 31. Säule von
Medinet-Habu.



Fig. 29. Säule von
Denderah.



Fig. 32. Säule von Theben.

ab, Blätter umgaben die Basis. So wie uns aber die Kapitäl an den Säulen im neuen Reiche entgegentreten, zeigt sich die Beziehung auf die Naturvorbilder, die geschlossene Lotosknospe, die geöffnete Blüte des Papyrus, sowohl in der Zeichnung, wie in der Färbung völlig verdunkelt. Bei einzelnen (späteren?) Blätterkapitäl kann man eher noch an Palmenmuster denken. Daß eine steht fest, daß der Schmuck bei allen Säulen nur äußerlich angeheftet erscheint.

Neben den Tempelbauten wurde im neuen Reiche auch der Gräberbau eifrig betrieben. Er zeigt andere Formen als im alten Reiche, ein Wechsel, auf den gewiß die verschiedene Beschaffenheit des Bodens in Memphis und Theben Einfluß übte. Doch tritt die Veränderung nicht schroff und plötzlich auf. Auf dem Totenfelde von Abydos (seit der VI. Dynastie) klingt die Pyramidenform aus. Das Grab ist über der Erde angelegt und aus Ziegeln errichtet; über dem viereckigen Unterbau erhebt sich eine kleine hohle Pyramide. Die Felsengräber von Benihasan (XII. Dyn.) mit ihren aus dem lebendigen Felsen gehauenen Fassaden bereiten die

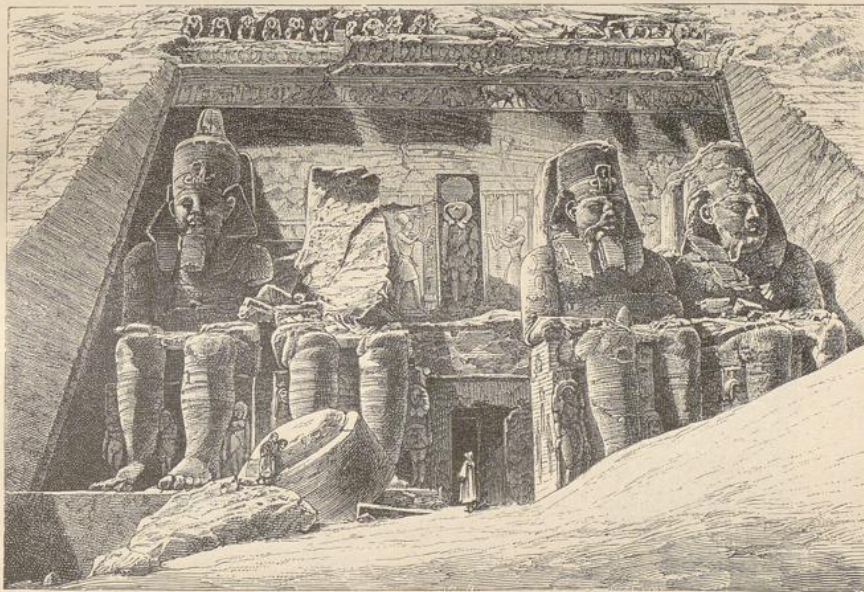


Fig. 33. Felsentempel von Abu Simbel. Vorderansicht.

thebischen, am linken Nilufer in den Kalksteinfelsen des libyschen Gebirgszuges ausgehöhlten Grabanlagen vor. Am berühmtesten sind die Königsgräber (XVIII.—XX. Dyn.) in der Schlucht Biban-el-Moluk. Auch in den Grabbauten des neuen Reiches wird der Sarkophag den Augen der Welt für immer entzogen. Tiefe, stollenartig in den Felsen gehauene, mit farbigen Bildern geschmückte Galerien führen zu der Grabkammer, deren äußerer Zugang versteckt angebracht wird. An die Stelle der Grabkapelle bei den Pyramidengräbern treten selbständige größere Tempel (Memnonien), von den Felsgräbern vollständig abgetrennt, mit den Tempeln in Luxor und Karnak vielfach übereinstimmend, nur in dem Bildschmuck von ihnen verschieden.

Der Mangel an feiner Gliederung und an harmonischen Verhältnissen würde sich in der Architektur viel störender äußern, das Riesige in allen Mäßen die Empfindung des Plumpen wecken, wenn nicht der Bilderschmuck ergänzend, den Eindruck mildernd und die eintönigen Linien unterbrechend hinzuträte. Bemalte Flachreliefs schmücken die Wandflächen, Statuen treten vor die Pylonen, lehnen sich an die Pfeiler an. Durch diese Verbindung mit der Architektur

wird aber auch der Stil der Bildwerke bedingt. Die paarweise Aufstellung, die Anordnung größerer Reihen verleihen den Statuen das Gepräge der Unbeweglichkeit und lassen sie leicht starr aussehen. Sie sind dem Geetze der Symmetrie unterthan und entbehren, wozu schon die meistens kolossalen Verhältnisse auffordern konnten, des individuellen, persönlichen Ausdruckes. Wie sie da sitzen, die Beine im rechten Winkel geneigt, die Arme eng an den Körper gedrückt, den Kopf gradeaus gerichtet, wie sie vor den Pfeilern stehen, mit gekreuzten Armen und geschlossenen Beinen, erscheinen sie als die Sinnbilder empfindungsloser, ewiger Ruhe. Die die



Fig. 34. Isis-Lunus-Thoth.
Bronzestatuetten im Louvre.



Fig. 35. Prinzessin Nait.
Holzstatuette im Louvre.

Fassade des Felsentempels von Abu Simbel schmückenden Kolosse (Fig. 33) — Ramses II., der hauptförmigste aller Pharaonen, hatte den Tempel zur Erinnerung an seine Siege über Aethiopien und Syrien errichtet — oder die in der Römerzeit so berühmte Memnonsäule, das Porträtbild Amenophis III., mit einer Zwillingstatue vor dem Grabtempel des Königs aufgestellt, dürfen nicht vom rein plastischen Standpunkte beurteilt werden. Sie würden bei größerer Lebendigkeit in der Auffassung ihren Charakter als ewige Wächter einbüßen. Sie erscheinen mehr gebaut als gemeißelt und konnten daher auch nach feststehenden äußeren Maßen (Kanon) geschaffen werden. Bei den Götterbildern hemmte die gehäufte Symbolik (Fig. 34), bei den Darstellungen der Könige die ceremonielle Tracht die feinere Durchbildung der körperlichen Formen, so

bewunderungswürdig auch die rein technische Steinmetzarbeit erscheint. Am besten gelingen, außer den kleineren Genresfiguren, besonders den in Bronze gearbeiteten, die Porträtbilder von Privatpersonen. Für uns wird, wie dies bei allen Darstellungen von Individuen fernstehender Völker der Fall ist, häufig der persönliche Charakter verwischt durch den gemeinsamen Rassetypus: die schmale Stirn, die geschlitzten Augen, die gebogene Nase, die starken Lippen u. s. w. Der Ueberblick über eine größere Zahl von Bildwerken zeigt aber, daß das Auge der ägyptischen Künstler auch für die feineren porträtartigen Züge keineswegs verschlossen war. Bis in die letzte Zeit ägyptischer Kunstübung bewahren einzelne Köpfe ein individuelles Gepräge (Fig. 35). Vortrefflich verstehen es ferner Bildhauer und Maler, die verschiedenen Stämme zu charakterisieren; lebenswahr sind nicht allein die Tierbilder, sondern auch, bei aller Flüchtigkeit der Wiedergabe, die Schilderungen der einfachen Volksthätigkeit (Fig. 36). Hier durfte sich der Kunstsinne frei und ungehemmt durch Kultusvorschriften und höfische Rücksichten bewegen. Dagegen fesseln die zahllosen Darstellungen aus dem Leben der Götter und Könige in den bemalten Flachreliefs und Gemälden an den Wänden der Tempel und Gräber ungleich mehr durch ihren Inhalt als durch ihre künstlerische Form. Sie sind nicht nach künstlerischen Grundsätzen in schön geschlossenen Gruppen angeordnet, sondern ziehen sich bald in langen Reihen hin, bald bedecken sie in buntem Gewirre die Flächen.

Wie die Schrift der Ägypter, die Hieroglyphen, vielfach bildartig erscheint, so haben die Bilder wieder einen Schriftcharakter. Ein konventioneller Zug drängt die natürliche Wahrheit zurück, Abkürzungen bringen eine breite Schilderung rascher vor das Auge. Es sollte z. B. Ramses, der stets wie alle Könige und Führer die übrigen Gestalten an Größe überragt, als Sieger über das feindliche Heer dargestellt werden. Der Vorgang wurde dem Betrachter in schematischer Weise, fern von natürlicher Wahrheit, verdeutlicht: die Haare eines dicht gedrängten hilflosen Haufens von Feinden werden in einem Schopfe vereinigt, den der König in der Hand hält (Fig. 37). Bezeichnend ist ferner, daß in den Reliefbildern und auf Gemälden regelmäßig Köpfe und Beine im Profil, die Brust in voller Breite dargestellt werden. Das Streben nach möglichster Deutlichkeit im einzelnen siegt über die Wahrheit des Gesamtbildes und führt zu einem Kompromisse in der Zeichnung. Auf gleiche Art halfen sich die Künstler anderer Völker und

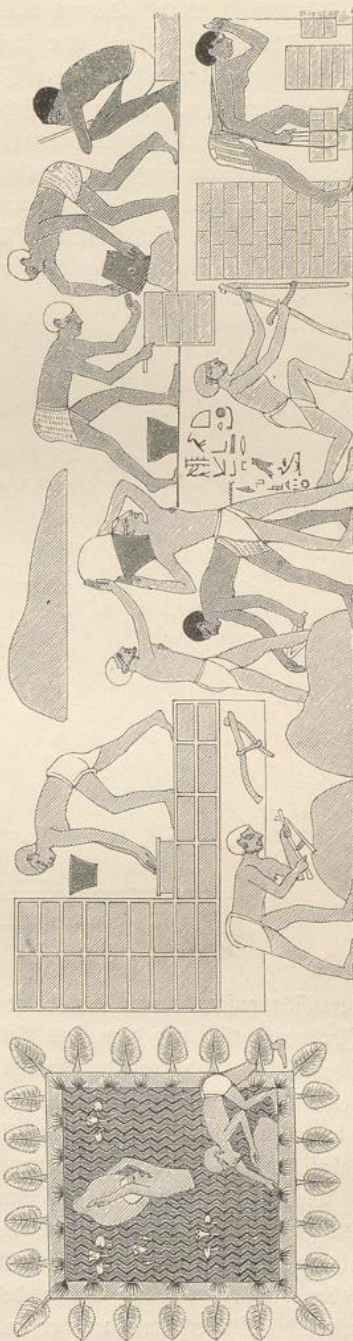


Fig. 36. Aus der Grabkapelle zu Abd-el-Durna. (Leopold.) Bau des Amuntempels.

späterer Zeiten aus der Not. Bei größeren verwickelten Kompositionen, bei reicheren Gruppen machen sich diese Mängel am stärksten geltend, zumal da auch die perspektivische Anordnung (Fig. 39) vermisst wird. Dadurch wird die Skulptur und Malerei an der Ueberwindung bestimmter Schranken gehindert, ihre freie formale Entwicklung gelähmt. Die scharfen Umrisse der Gestalten, bei denen die inneren Flächen kaum hervortreten, erinnern an gestickte Teppiche. Es scheint überhaupt, als ob die Fähigkeit, frische Natureindrücke in sich aufzunehmen, den Ägyptern im neuen Reiche abhanden gekommen wäre. Die Pferde, erst während der Hyksosperiode in Ägypten eingeführt, entbehren auf den Reliefs der Naturwahrheit, die die Tierbilder des alten Reiches auszeichnet und in diesen seitdem festgehalten wurde. Auch im Kreise der Malerei stockt die Entwicklung. Die Grabgemälde aus der Zeit der XII. Dynastie zeigen zwar die Anfänge eines selbständigen malerischen Stiles; die Gestalten werden z. B. in voller



Fig. 37. Von den Gräbern zu Abu Simbel in Nubien. (Lepsius.)
Der König (Ramses II.?) tötet seine Feinde.

Vorderansicht aufgenommen. Später aber bilden wieder die Profilstellungen die Regel und dient die Farbe eigentlich nur dazu, das Relief oder die Zeichnung dem Auge deutlicher vorzuführen. Zwischen Reliefs und Gemälden herrscht kein durchgreifender Unterschied, höchstens daß in den Gemälden die leblosen Dinge, Geräte, Schmuck u. s. w. noch trefflicher dem Leben nachgebildet sind. Wie bei allen orientalischen Völkern liegt auch bei den Ägyptern die Hauptstärke in der ornamentalen Kunst, und an dieser nimmt wieder die Malerei einen hervorragenden Anteil.

Die Entwicklung der ägyptischen Kunst in der letzten, der saittischen Periode stellt sich keineswegs als eine Steigerung des künstlerischen Vermögens dar. Ein Aufschwung im Verhältnis zu der nächstvorangegangenen Periode ist allerdings vorhanden, der Fortschritt knüpft sich aber nur an einzelne Seiten des künstlerischen Wirkens. Die plastischen Figuren sind schlanker, die Körperformen weicher, geschmeidiger geworden. Eine feinere Modellierung zeigen nicht allein die Statuen, bei denen der Stoff eine größere Schmiegsamkeit darbietet (vgl. Fig. 35), sondern auch die in hartem und sprödem Materiale gearbeiteten Werke (Fig 38). Die Vorliebe



Fig. 38. Basaltbüste aus der saïtischen Periode. Louvre.

für das Kolossale ist zurückgetreten, die Neigung zum Zierlichen, Reichen, wie namentlich die kleinen Bronzefiguren darthun, gewachsen. Daß aber die Phantasie ihre naive Frische, ihre schöpferische Kraft eingebüßt hat, beweist die häufige Anlehnung an die Kunst des alten Reiches. Stets geht eine altertümliche (archaische) Richtung dem Ausleben einer Kunstperiode voran.

Aegypten war alt geworden, auch seine Kunst schon gealtert, dem Verlöschen nahe, als es in den Gesichtskreis der Griechen trat. Die Hellenen staunten die fremde Welt an; geheimnisvoll, ehrwürdig und tief bedeutsam erschien ihnen alles, was sie hier erblickten. Auf die Entwicklung der hellenischen Kunst übte Aegypten keinen nennenswerten Einfluß. Erst als auch die Antike alterte, spannen sich engere Beziehungen an. Die hellenistische Kunst,

Springer, Kunstgeschichte. I.



Fig. 39. Aus Abu Simbel. Ramesses II. mit seinen Söhnen erobert eine Bergfestung. (Kopie von Rosellini.)

in der Zeit nach Alexander dem Großen, besaß im Nillande einen wichtigen Schauplatz und atmete mit der ägyptischen Luft auch einzelne ägyptische Anschauungen ein. In der römischen Kaiserzeit fanden sentimentaler Genußsinn und Entfagung, welke Blüten des antiken und Keime christlichen Lebens, hier eine heimische Stätte. So berührt Aegypten seiner abgeschlossenen Fremdartigkeit zum Troste doch auch unsere Welt.

2. Chaldäa und Assyrien.

Wie die ägyptische Kunst vom Nil, so nimmt die Kunst der Völker Mesopotamiens vom Euphrat und Tigris den Ausgangspunkt. Der Doppelftrom lieferte den Anwohnern die wichtigsten Bedingungen und Regeln des Lebens, übte auch auf das Material und die Form der Bauten wesentlichen Einfluß. In dem Tieflande war man auf getrocknete und gebrannte Ziegel angewiesen, Erdwälle traten an die Stelle der Steinmauern, auf Terrassen erhoben sich die architektonischen Werke, Stufenpyramiden wurden bei gottesdienstlichen Anlagen verwendet, vielleicht in der Weise, daß auf der obersten Stufe das Heiligtum stand. Das ärmliche schmucklose und zum Teil nicht wetterbeständige Material führte zu dem System der Wandverkleidung. Die inneren und äußeren Wände wurden entweder mit Gips oder Asphaltpflaster überzogen und mosaikartig dekoriert, oder mit Steinplatten belegt. Die Erinnerung an ursprünglich aufgehängte und ausgespannte Teppiche liegt dabei nahe.

Die künstlerische Thätigkeit der Völker Mesopotamiens war lange Zeit in ein vollständiges Dunkel gehüllt und nur aus fagenhaften Berichten bekannt, bis in unseren Tagen französische und englische Forscher (zuerst Botta und Layard) durch Ausgrabungen unter den alten Schutthügeln unsere Kunde erhellt und auf Denkmäler begründet haben. Die Zeit der Entdeckungen auf dem assyrischen und namentlich auf dem viel älteren chaldäischen Kulturboden ist noch lange nicht abgeschlossen. Erst seit wenigen Jahren hat man begonnen, die Schutthügel im unteren Mesopotamien gründlicher zu untersuchen und hören die Namen der chaldäischen Hauptorte: Ur (El Mugheir), Uruk (Warka), Uruk (Sentrereh) u. s. w. allmählich auf, bloße Worte zu bedeuten, mit denen kein anschauliches Bild verknüpft werden kann. Die reichsten Ergebnisse lieferten bisher die Nachgrabungen in Telloh (dem alten Sirbura), an einem den Tigris mit dem Euphrat vor der Vereinigung beider Flüsse verbindenden Kanale gelegen. Die Völkerschichten, die im südlichen Mesopotamien über einander lagerten, zuerst die Akkadier und Sumerier, dann die Chaldäer, kunstgeschichtlich zu trennen, ist bisher nicht gelungen. So wenig wie in Aegypten sind wir in Chaldäa bis zu den Kunstankängen vorgedrungen, obgleich die Denkmäler bis hoch in das 3. Jahrtausend v. Chr. reichen. Das Baumaterial, getrocknete und gebrannte Lehmziegel, hat die Zerstörung der architektonischen Werke natürlich beschleunigt; doch lassen die erhaltenen Reste die Gestalt der Tempel und den Grundriß der Paläste erkennen. Für den in Chaldäa heimischen Sterndienst genügten vierseitige abgestufte, in einer Plattform endigende Terrassen, deren Stufen mittelst Treppen zugänglich waren. Die chaldäischen Paläste bestanden, die assyrischen Königsbauten vorbildend, aus einer größeren Zahl von Höfen, um die sich mannigfache gedeckte Räume reiheten. Als architektonischer Schmuck dienten farbige glasierte Ziegel. Das in Warka gefundene Wandstück (Fig. 40), dicht aneinander gereihte Halbcylinder zu beiden Seiten eines vorspringenden Mauerpfiebers, belehrt uns über den technischen Vorgang wie über die künstlerische Wirkung. Beides erinnert an die spätere Mosaikdekoration und ist jedenfalls ihr Vorläufer gewesen.

Wie der Thon das Material für die Bauten Chaldäas lieferte, so bot er auch für die Plastik den am häufigsten benutzten Stoff. Erhalten haben sich freilich die Thonarbeiten nur in geringer

Zahl. Dagegen besitzen wir eine stattliche Anzahl von Steinstempeln mit vertieft eingeschnittenen Bildern. In weichen Thon abgedrückt, treten die gravierten Darstellungen als Reliefs hervor. Die Stempel, in vielen Fällen auch als Amulette getragen, zeigen gewöhnlich Cylinderform; sie sind ungleich an künstlerischem Wert und an Alter. Zu den beliebtesten Gegenständen der Schilderungen gehört der Kampf mythischer Helden (Izdubar), göttlicher Schutzgeister mit Dämonen und wilden Tieren (Fig. 41). Der Inhalt übte nachhaltigen Einfluß auf die Formgebung. In diese kommt natürlich ein derb kräftiger Zug, in die Gestalten eine stärkere Bewegtheit und stramme Festigkeit. Obschon die chaldäische Kunst gerade so wie die ägyptische des alten Reiches Naturwahrheit anstrebt, erhält sie dennoch ein ganz anderes Gepräge. Das

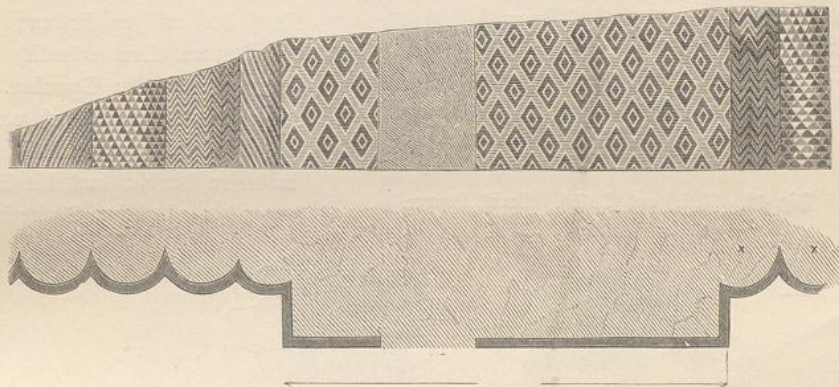


Fig. 40. Bekleidung und Profil der Wand eines Palastes zu Warka im Euphratthale.



Fig. 41. Chaldaischer Cylinder, abgewickelt.

idyllische, ruhige Element fehlt ihr, so weit wir bisher sehen, vollständig; dagegen gewinnt das phantastische Wesen durch die Verknüpfung von Menschenleibern mit Tierköpfen und durch Beflügelung der Körper, eine reiche Nahrung. Die Richtung der Gedanken auf wilde Kämpfe, auf den finsternen Ernst des Lebens offenbart sich auch in dem sehr primitiven Steinrelief von Telloh, dem Fragmente einer Stele, das eine Reihe von Leichnamen, über statt hintereinander liegend, und Männer mit Körben auf den Köpfen (eine Opfer- oder Bestattungsscene?) darstellt (Fig. 42).

Unsere Kenntnisse reichen noch nicht so weit, um die Entwicklung der chaldäischen Kunst verfolgen zu können. Doch lehren uns einzelne kleine Thon- und Bronzefiguren, insbesondere die Funde von Telloh, eine namentlich technisch fortgeschrittene Skulptur kennen. Aus den Köpfen



Fig. 42. Relief aus Telloh. Paris, Louvre.

(Fig. 43 u. 44) und aus den bald sitzenden, bald stehenden Statuen aus hartem Stein (Diorit), z. B. der des Gausfürsten Gudea (Fig. 45), spricht eine scharfe Auffassung der Natur. Die Köpfe streben eine individuelle Bildung an, die Hände, die Finger, die leichte Andeutung von Gewandfalten verraten ein bis in das Einzelne gehendes Studium. Trotz der ruhigen Haltung zeigen die Statuen einen männlich kräftigen, willensstarken Charakter. Sie unterscheiden sich dadurch von den ägyptischen Werken und überragen in dieser Hinsicht auch die Schöpfungen der assyrischen Tochterkunst.

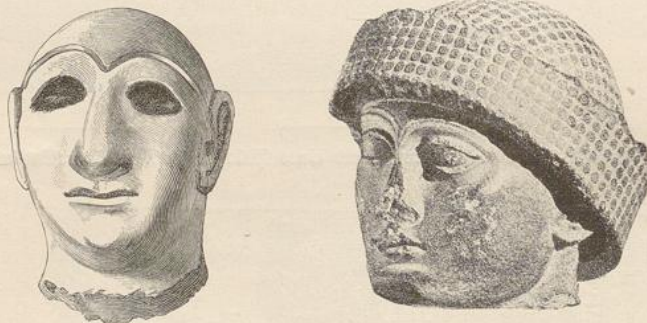


Fig. 43 u. 44. Köpfe aus Telloh. Paris, Louvre.



Fig. 45. Gudea, Statue aus Telloh. Louvre.

Reiche Proben der assyrischen Kunst wurden am linken Ufer des Tigris in der Nähe von Mossul gefunden und zum Teil auf die Bauten von Niniveh bezogen. Sie werden nach den Fundorten: Nimrud (Kalach), Chorsabad (Dur-Sarukin) und Kujundschik (Niniveh) benannt. Es sind eigentlich nur die letzten Wellen eines alten Kulturstromes, von dem sich in den aufgedeckten Denkmälern deutliche Spuren erhalten haben. Das altchaldäische Reich lag längst in Trümmern, die ägyptische Herrschaft war glücklich zurückgedrängt, als sich zuerst unter dem kriegerischen Assurnazirpal (885—860), dem Erbauer des Nordwestpalastes von Nimrud, die assyrische Kunst reicher entwickelte. Einen weit mächtigeren Aufschwung nahm sie während der

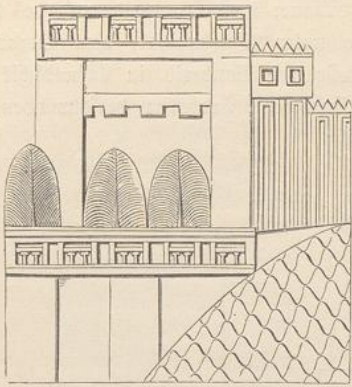


Fig. 46. Assyrischer Palast.
Relief aus Kujundschiß.

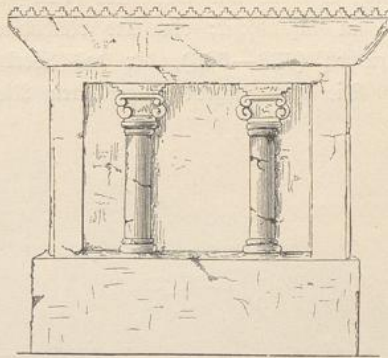


Fig. 47. Pavillon.
Relief aus Chorsabad.

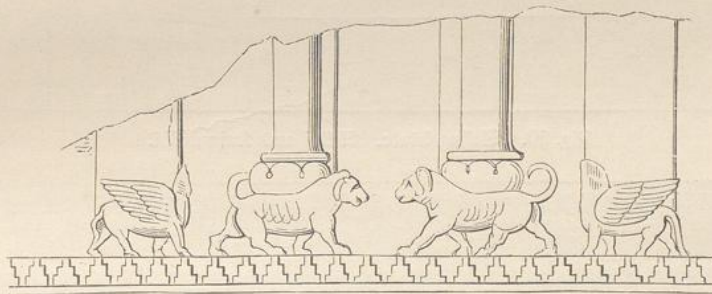


Fig. 48. Säulendarstellungen. Relief aus Kujundschiß.

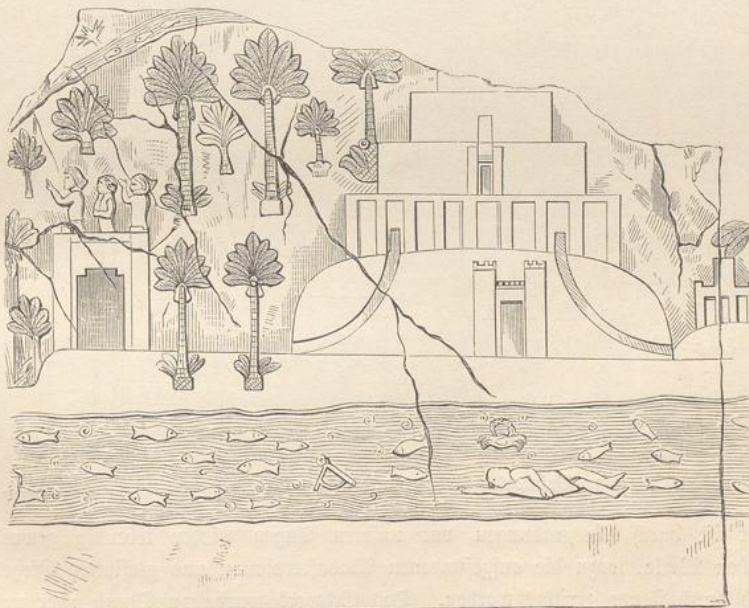


Fig. 49. Stufenpyramide auf einem Relief aus Kujundschiß.

Regierung Sargons und Sanheribs (722—681), der Erbauer von Chorsabad und des Nordpalastes in Nujundschik; eine Art Nachblüte genoß sie unter Assurbanipal, dem Sardanapal der Griechen (668—626), der das Werk seines Großvaters Sanherib in Nujundschik vollendete. Die aus Ziegeln aufgeführten Riesenbauten sind vom Erdboden verschwunden, nur

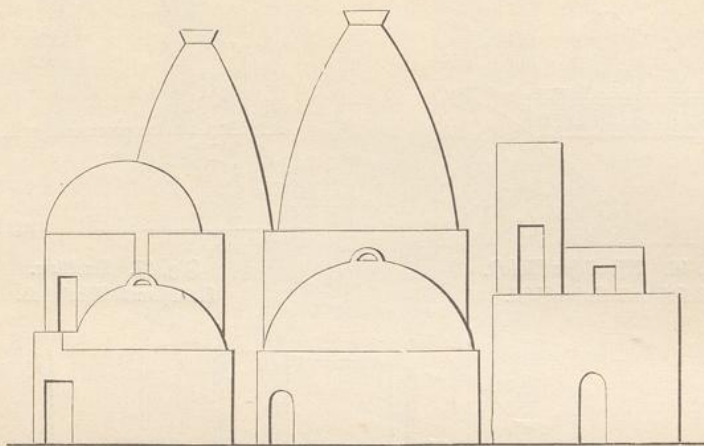


Fig. 50. Wohngebäude. Relief aus Nujundschik.

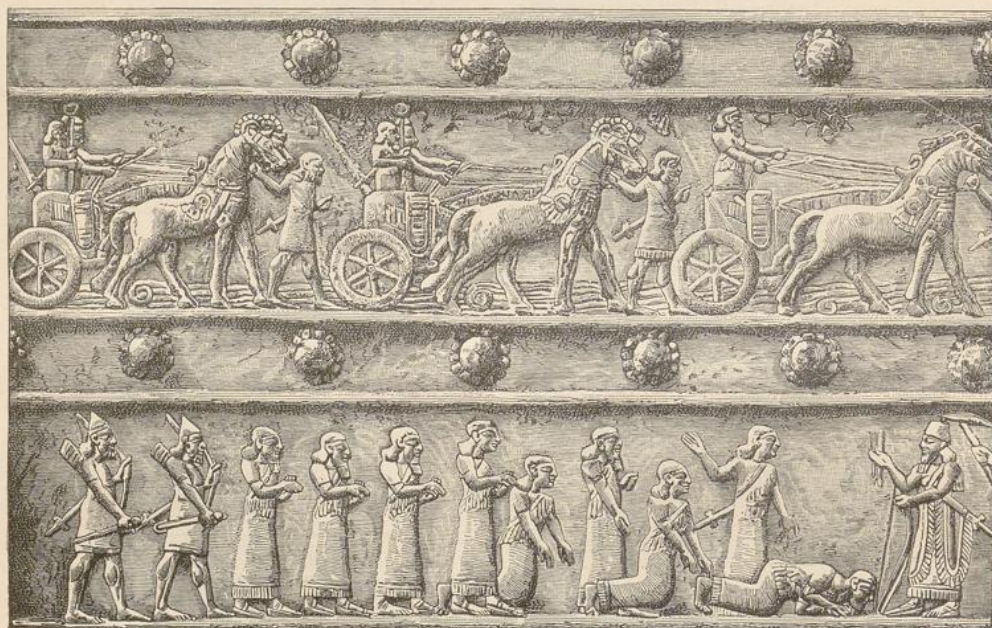


Fig. 51. Von dem Thore zu Balawat. Bronzeplatte mit getriebener Arbeit. London, Brit. Museum.

ihr Schmuck ist durch Ausgrabungen vor unseren Augen wieder lebendig geworden. Die architektonischen Werke, wozu die aufgefundenen Marmorplatten und glasierten Ziegel gehörten, sind sämtlich durch Feuer zerstört worden. Das Erdwerk wurde zu Staub oder unförmlichem Schutt; die aus Steinplatten bestehende Wandbekleidung aber brach und fiel an derselben

Stelle, wo sie gestanden hatte, und läßt daher den Lauf des Gemäuers ziemlich deutlich verfolgen. Auf diese Art wurde es den Forschern möglich, den Grundriß der assyrischen Palastbauten zu zeichnen.

Nur die Ausdehnung, nicht die Form und Gliederung unterscheidet die einzelnen Paläste von einander. Sie erhoben sich auf ummauerten Terrassen, die mit einer Brüstungsmauer und einem krönenden, aus Hohlkehle und vorspringender Platte bestehenden Gesimse abschlossen, und hatten als Mittelpunkt eine größere Zahl von Höfen, um die sich Hallen, Galerien von verhältnismäßig geringer Tiefe legten. Nur das unterste Stockwerk wird aus dem Grundriße kenntlich. Wie es Licht empfing, wie es bedeckt war, welche Gestalt die oberen Stockwerke hatten, darüber geben die ausgegrabenen Reste keine Auskunft. Diese Lücke ergänzen teilweise die Darstellungen von Bauten auf den Reliefs. Wir erblicken auf diesen (Fig. 46) offene, von Säulen getragene Galerien am oberen Ende der einzelnen Stockwerke. Die nähere Beschaffenheit der Holz- oder Metall-Säulen (mit Doppelvoluten im Kapitäl) und die Bekrönung des Baues mit Zinnen lehrt das Relief eines Pavillons oder Tempelhäus (Fig. 47) kennen. Daß die Säulen zuweilen auf Tierleibern (Löwen, geflügelten Stieren) ruhten, zeigt ein anderes in Kujundschiß ausgegrabenes Relief (Fig. 48).

Die assyrischen Paläste wiederholen nur ältere Chaldäische Anlagen. Ähnliches gilt von den großen Tempeln, die auf Reliefs gleichfalls als Stufenpyramiden dargestellt werden (Fig. 49). Ob den Assyriern auch die Kunst des Wölbens schon überliefert war?

Sie haben sie in ausgedehntem Maße geübt. Die Thore erscheinen in den Reliefbildern in Rundbogen geschlossen, die kleinen Wohngebäude (Fig. 50) mit Kuppeln bedeckt. Gewölbte Abzugskanäle wurden ebenso wie Reste förmlicher Tonnengewölbe, die teilweise schwierige Formen der Wölbung aufweisen, in Chorsabad ausgegraben. So löst sich die Ungewißheit über die Bedeckung der schmaleren Palasträume. Sie waren, wie man schon früher aus der Dicke der

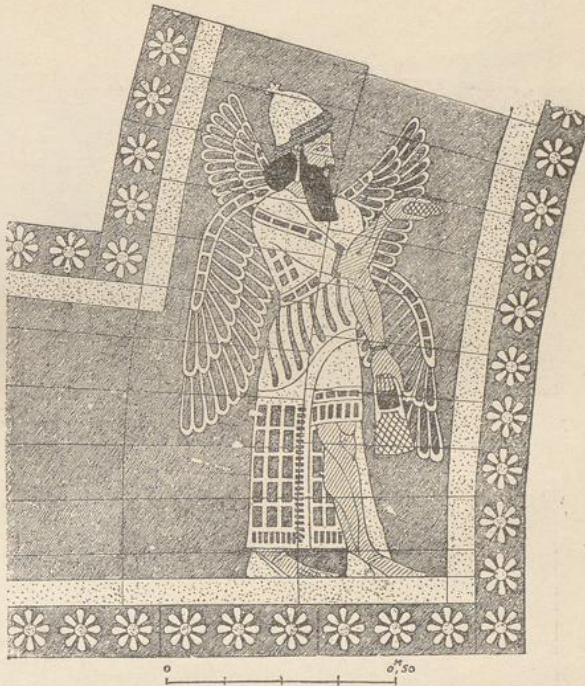


Fig. 52. Wandverkleidung aus bemalten Ziegeln.

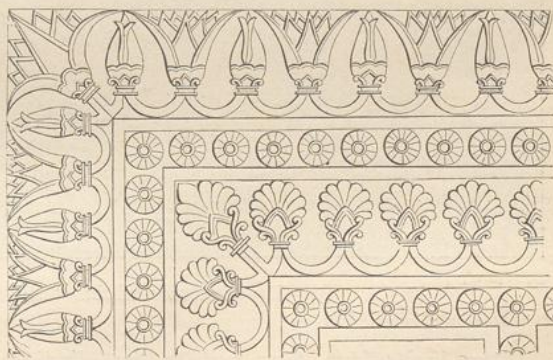


Fig. 53. Ornament aus Kujundschiß.

Mauern, der Last der auf ihnen ruhenden oberen Stockwerke geschlossen hatte, mit Tonnengewölben eingedeckt. Die Häuser des Volkes, wahrscheinlich auch die Sommerwohnungen der Fürsten, näherten sich dem Zeltbau und gestatteten, wie gleichfalls Reliefbilder lehren, eine reichere Verwendung der von den syrischen Hittiten übernommenen leichten Säulen als die Massenhauten der großen Paläste.



Fig. 54. Portalbekleidung aus Chorsabad.



Fig. 55. Sterbende Löwin. Relief aus Kujundschik.

Den künstlerischen Wert verleiht den assyrischen Bauten vorwiegend der plastische und malerische Schmuck. Von dem Metallschmuck freilich, der eine so große Rolle spielte, haben sich nur dürftige Reste erhalten, u. a. Palmenbäume aus vergoldetem Erze, die vor dem Palaſteingange aufgestellt waren, und mehrere getriebene Bronzeplatten, die als Belag einer mächtigen Holzhüre dienten (Fig. 51). Sie wurden in dem Schutthügel von Balawat, östlich von Mossul, gefunden und schildern die Siegesthaten Salmanassars II. (860—825), u. a. den Marsch der Streitwagen mitten durch einen Fluß und die Unterwerfung der Gefangenen.

Auch freistehende Statuen sind selten. Als die schönste und wohl auch älteste, wenn man von dem verstümmelten Bilde einer nackten Göttin (Mylitta=Zarpanit) aus dem 10. Jahrhundert im britischen Museum absieht, gilt eine Statue, die den König Assurnazirpal darstellen soll, jetzt im britischen Museum.

Die Skulptur wie die Malerei steht in Assyrien fast ausschließlich im unmittelbaren Dienste der Architektur; sie bildet die Wandverkleidung. An den Portalen häufte sich besonders reicher Schmuck. Ornamente, auf Ziegel gemalt und eingebrannt, umgaben die Thore (Fig. 52); gewaltige geflügelte Gestalten, halb Mann, halb Stier, bewachten sie (Fig. 53); symbolische Figuren, Priester, Löwenbändiger, gleichfalls von riesigen Verhältnissen, schmückten die benachbarten Fassaden. Die Außenmauern und besonders die Wände im Innern der Kammern wurden mit Platten von alabasterartigem Kalkstein belegt, auf welchen Szenen des höfischen Lebens, religiöse Zeremonien, Opfer, Kriege, Jagden in flachem Relief geschildert waren. Ueber den Reliefs zogen sich in den Gemächern noch Frieze von glasierten Thonplatten teils mit figürlichen, teils mit ornamentalen Darstellungen hin. Auch der Fußboden war mit glasierten Thonplatten belegt, deren farbiges Muster (Fig. 54) durch die Regelmäßigkeit und Symmetrie der Anordnung sich auszeichnet. Unbedingtes Lob verdienen die Tierbilder, die besonders in der späteren Kunst von Kujundschik naturwahr und lebendig aufgefaßt erscheinen (Fig. 55.)

Bei den Darstellungen der Männer (Frauen kommen fast nie [Haremszene Fig. 56] vor) bemerken wir dagegen erhebliche Schranken des Kunstsinnes.

Die Wahrheit des Ganzen wird noch mehr als in Aegypten der Deutlichkeit des Einzelnen geopfert oder, wie bei den Portalwächtern (Fig. 53), der architektonischen Anordnung unterworfen. Ihr Leib füllt die Tiefe des Portales aus, mit Brust und Kopf treten sie aus dem Thore heraus. Sie sind halb als Relief, halb als Rundbild behandelt und erscheinen gleichsam fünfbeinig, da auch die Seitenansicht alle vier Beine wiedergibt. An den Kolossalfiguren der Fassaden finden wir wieder die Beine im Profil, Kopf und Brust in voller Breite gezeichnet (Fig. 57), an den Schlachtenbildern (Fig. 60) werden alle Bewegungen vermieden, durch welche die Körperflächen für das Auge zerschnitten würden. Ein anderes Hindernis freier Kunstübung bildet das starre Zeremoniell, das sich namentlich auch in der Tracht wieder spiegelt. Der gekünstelte Haar- und Bartputz (Fig. 59) raubt den Köpfen Leben und Ausdruck. In den Schilderungen des religiösen und höfischen Lebens erscheinen die Bewegungen



Fig. 56. Festgelage des Königs Assurbanipal.
Aus Kujundschik. London, Brit. Museum.

auf das strengste geregelt, die Prachtornate starren an den Leibern, die übrigens kräftig und muskulös gebaut sind, gedrungene Verhältnisse zeigen und in den Köpfen den Rassetypus deutlich ausgeprägt aufweisen. Wenn die Gewänder keine Falten werfen, so sind sie dafür desto reicher verbrämt. Diese Verbrämungen, Besätze und Muster verraten einen hohen Aufschwung der Weberei und Stickelei; auch die zahlreich dargestellten Geräte und Metallarbeiten legen ebenso von der Geschicklichkeit des Steinmetzen, der sie so getreu nachbildete, wie von der Schönheit der Originale Zeugnis ab.

Eine erhöhte Wirkung erhielten die Reliefs durch die den Gewändern und Ornamenten verliehene Färbung. Die Assyrier geboten über keine große Farbenreihe. Die auf Ziegeln gemalten Bilder zeigen in der Regel die Gestalten gelb auf blauem Grunde, das



Fig. 57. Relief aus Chorsabad.

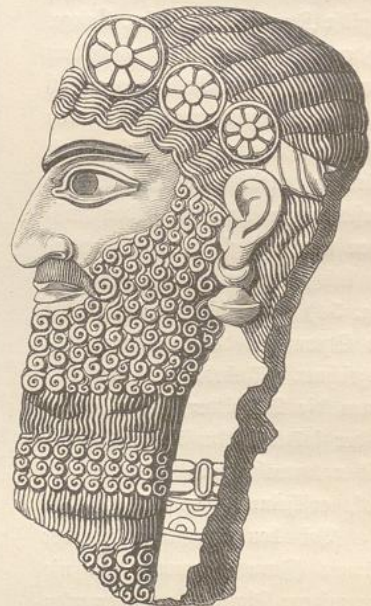


Fig. 58. Relief-Kopf aus Nimrud.

Grün für Nebendinge, das Rot und Weiß nur für die Ornamente benutzt. Doch genügten diese Farben, um namentlich die Gewandmuster wirksam hervorzuheben (Fig. 59). In rein dekorativen Werken erscheint der farbige Eindruck noch glänzender.

Das Fremdartige in der Auffassung, Haltung und Tracht wirkt so übermächtig auf das moderne Auge, daß Stilunterschiede zwischen den Werken verschiedener Epochen zunächst kaum bemerkbar werden. Dennoch sind solche Unterschiede vorhanden. Mit den älteren chaldäischen Werken verglichen zeigt die assyrische Skulptur als Ganzes keinen Fortschritt auf frische Naturwahrheit hin. Das höfische Element in ihr drängte die Lebensfülle zurück und förderte die Eintönigkeit des Ausdruckes. Wir haben es mit Gattungsmenschen zu thun; an die Stelle mannigfacher Individuen treten eigentlich nur zwei Typen: bärtige und unbärtige Männer. Nur wo

ein phantastischer Zug mitspielt, also bei den mythischen Persönlichkeiten, und dann wo die Natur des Gegenstandes es erheischt, z. B. bei der Schilderung gewöhnlicher Krieger (Fig. 60), offenbart sich eine größere Lebendigkeit. Jedoch beobachtet man auch innerhalb der assyrischen Kunst eine stilistische Entwicklung. Die Skulpturen von Nimrud zeigen gedrungene Pro-



Fig. 59. Fragment eines assyrischen Ziegelgemäldes. Aus Nimrud.

portionen, stärkere Muskulatur, zum Teil geringeren Aufputz des Gewandes (Fig. 61) als die Werke aus der Sargonidenzeit (Fig. 62). Die Reliefs dieser späteren Periode, besonders die aus Kujundschik, sind reicher an Einzelheiten, schildern breiter und lebendiger (Fig. 63), füllen



Fig. 60. Reitergefecht. Aus Nimrud.

den Hintergrund mit mehr Gegenständen aus, ziehen die Landschaft gern in die Schilderung hinein, und während sie die Gestalten ziemlich flach, fast schematisch behandeln, streben sie in der Wiedergabe des Beiwerkes die größte Naturwahrheit an. Die Herrschaft des Bierlichen und Schmuckreichen bezeichnet auch hier das sinkende künstlerische Vermögen.

Die chaldäisch=assyrische Kunst hat in der Weltgeschichte tiefere Spuren hinterlassen als die ägyptische. Allerdings sind die Nachwirkungen besonders der chaldäischen Kunst häufig nur stofflicher Natur. Die semitischen Stämme Kleinasiens und Syriens, selbst die vorgriechische Bevölkerung an der Küste und auf den Inseln, haben mittelbar oder unmittelbar den Einfluß der chaldäischen Kunst erfahren. Die phantastischen, geflügelten Gestalten spielten noch später in den religiösen Anschauungen der Orientalen eine große Rolle. Eine in der assyrischen Kunst

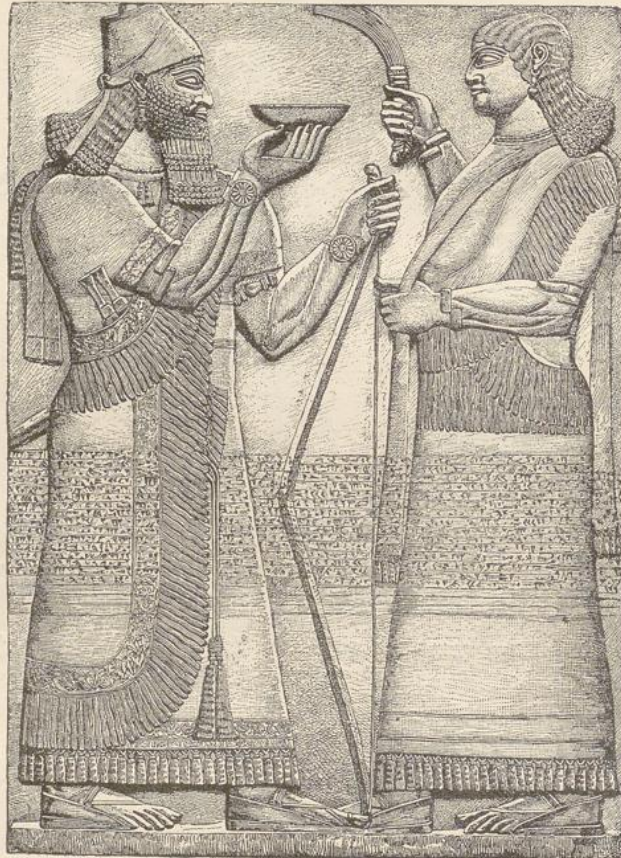


Fig. 61. Libation des Königs Assurnazirpal. Aus Nimrud. Brit. Museum.

beliebte Darstellung: der von zwei Gestalten bewachte heilige Baum (Fig. 64), kehrt nicht allein in der ältesten Kunst auf griechischem Boden, sondern sogar noch im Mittelalter, freilich in ganz abgeschliffener, rein dekorativer Form, als Teppichbild wieder.

3. Persien.

Als Tochter der chaldäisch=assyrischen Kunst wird gewöhnlich die persische Architektur und Skulptur begrüßt. Es liegt der Gedanke so nahe, daß der Stamm, auf den die politische Macht überging, auch die Erbschaft der älteren Kultur antrat. In Wahrheit bestehen zwischen ihnen aber nur vereinzelte Berührungspunkte und eine einfache Ableitung der jüngeren von der

älteren Kunstweise erscheint durchaus nicht zutreffend. Die Abweichungen werden nicht etwa nur durch das geringere Alter erklärt. Seitdem die Perser als Weltoberer auftreten, weit über die Stammesgrenzen hinaus ihre Herrschaft tragen, öffnet sich auch ihre Phantasie in reicherm Maße fremden Einflüssen. Was sie in Aegypten, auf lykisch-ionischem Boden schauten, wirkte auf ihre Kunst zurück. Selbst die Frage darf man nicht unterdrücken, ob die Perser nicht auch fremde Künstler beschäftigten? Die Thätigkeit des Bildhauers Telephanes von Rhodan



Fig. 62. Reliefplatte aus der Sargonidenzeit. Aus Chorsabad. Paris, Louvre.

für die persischen Könige Darius und Xerxes ist verbürgt. Jedenfalls hat, der Weltstellung der Perser entsprechend, die persische Kunst nicht einen selbständig schöpferischen Charakter, wie die chaldäische, sondern faßt verschiedenartige Richtungen zusammen.

Noch darf man das letzte Wort über die persische Kunst nicht aussprechen. Seit dem Jahre 1881 haben eifrig betriebene Ausgrabungen unsere Kenntnis ihres Wesens namhaft erweitert und vielfach in ein ganz neues Licht gestellt. Doch sind sie nicht abgeschlossen und bedürfen in einzelnen Fällen einer sorgfältigen Nachprüfung. Nicht die Thatfachen, die Dieulafoy, der jüngste Forscher, mitteilt, wohl aber die Schlüsse, die er aus ihnen zieht, werden vielleicht noch manche Aenderung erfahren.

Wir unterscheiden drei Hauptgruppen von Denkmälern, die teils der älteren Dynastie der

Achämeniden (Cyrus), teils der jüngeren (seit Darius) angehören. Im Thale von Polvar, auf der Straße von Isfahan nach Schiras erheben sich Ruinen von Palästen und Grabbauten aus Cyrus' Zeit. Daß an dieser Stelle — Mehed Murgab und Madere Soleiman heißen jetzt die Ansiedelungen — der Königssitz von Pasargadae sich befand, wurde früher fast allge-



Fig. 63. Assurbanipal einen Löwen tödend. Von einem Mabafterrelief aus Kujundschik. London, Brit. Museum.

mein angenommen, wird aber gegenwärtig von einzelnen Forschern heftig bestritten. Der Streit berührt aber nur die Namen der Denkmäler, nicht ihr Alter. Gewaltige Quadermauern, die einzelnen Blöcke ohne Mörtel, nur durch Eisenklammern verbunden, gestatten die Deutung auf den Unterbau einer Palastanlage. Die Tüchtigkeit der Steinmetzarbeiten verdient hohe Aner-



Fig. 64. Heiliger Baum mit knieenden Figuren. Aus Kujundschik.

kennung, die sich noch steigert bei der Betrachtung der großartigen Terrassen- und Treppenhäuten in Persopolis.

In einem Lande, das reich an Gestein, arm an Holz geschildert wird, kann schließlich eine fleißige Verwertung des Steinmaterials nicht überraschen. Um so auffälliger muß es erscheinen, daß die persische Architektur in ihrem Kern doch nicht vorzugsweise auf den Stein-

bau zurückgeht, Holz und Thon vielmehr eine so große Rolle darin spielen. Dem Holzbaue sind die überschulanten Säulen entlehnt, aus Ziegeln werden die Mauern aufgeführt, mit Thonplatten die Wände bekleidet. Ein solcher Widerspruch wäre nicht möglich gewesen, wenn sich die Kunst stetig und selbständig aus dem Volkstume entwickelt hätte. Die persische Kunst ist eben höfischer Natur und huldigt ausschließlich der Macht des Königtums. Damit hängt der Mangel an religiösen Bauwerken zusammen. Allerdings wird ein in der Nähe des „Thrones

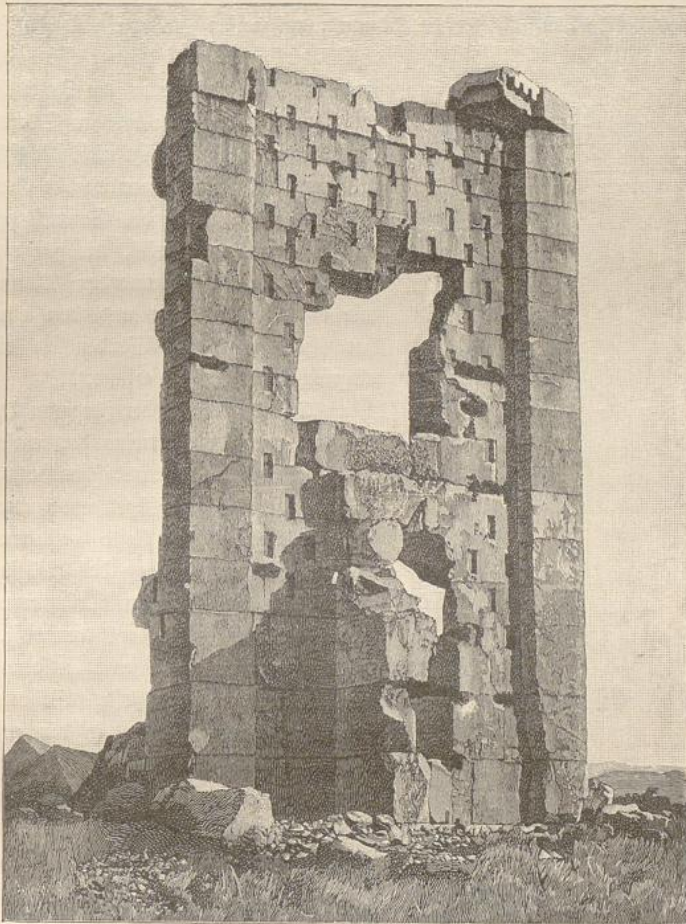


Fig. 65. Ruine im Thal von Polvar. (Grab des älteren Rambyjes?)

der Mutter Salomons“ — so werden die Substruktionen der Terrasse genannt — gelegener rechteckiger Turmbau mit vorspringenden Eckpilastern (Fig. 65) als ein Feueraltar bezeichnet. Doch scheint die Deutung dieses und eines ganz ähnlichen Baues in Nakš-i-Rustam als Grabmal das Richtigere zu treffen. Die Neigung des Daches, die Kammern im Innern schließen die Annahme eines Feueraltars aus. Für die Vermutung, daß hier das Grab des älteren Rambyjes (Cyrus' Vater) zu suchen sei, liegt kein ausreichender Grund vor. Die Zahnschnitte am Kranzgesims des Gebäudes erinnern an die lykisch-ionische Weise.

Einen noch stärkeren Anklang an diese zeigt das sog. Grab des Cyrus, vielleicht das Grab

seiner Mutter oder seiner Gemahlin, Mandane oder Rassandane, von den Anwohnern das Grab der Mutter Salomons getauft. Inmitten eines auf drei Seiten von einem Säulengange umschlossenen Hofes erhebt sich eine Stufenpyramide, auf deren Plattform ein Giebelhaus steht. Die Stufen wie das Giebelhaus sind aus wuchtigen Quadern errichtet, die Profile der Thüreinfassung gerade so wie in der älteren ionischen Architektur gezeichnet.

Vom Palaste des Cyrus im Thale von Polvar haben sich nur einige wenige Pfeiler und eine Säule erhalten; ein sprechendes Denkmal ist dagegen der rechteckige Pfeiler mit der Reliefgestalt eines geflügelten schreitenden Mannes, auf dessen Haupt ein symbolischer (Aegypten entlehnter?) Schmuck prangt (Fig. 66). Das Gesicht des Mannes, dem die Inschrift den Namen des Cyrus beilegt, rundlich im Schnitte, mit kurzer Nase, breiter Stirn, trägt nicht die Züge der orientalischen Rasse; das enganliegende Gewand und die Rosetten als Schmuck des Saumes gehen auf chaldäische Vorbilder zurück, die ganze Haltung aber des stramm einhersehenden Mannes, die Art, wie er die Füße setzt und den einen Arm hebt, hat schon manchen Reisenden an die Grabreliefs altgriechischer Krieger erinnert.



Fig. 66. Perserkönig. Relief von Murgab.

Die Denkmäler der jüngeren Dynastie müssen wir an zwei weit voneinander entfernten Stellen suchen. In Susa, der medischen Hauptstadt, sind erst 1885 große Trümmerhügel genau untersucht worden. Die architektonischen Reste gestatten kaum mehr als die Wiederherstellung des Palastes, den Artaxerges Mnemon über den Trümmern eines älteren Baues errichtet hatte, im Grundrisse. Der Palast erhob sich auf einer hohen Plattform und war auf drei Seiten von einer festen Wehrmauer umgeben. Eine Riesentreppe führte in den ersten Hof, den vielseitige Portiken mit Tierbildern als Schmuck begrenzten. Der Treppe gegenüber ragte ein Pylonenpaar in die Höhe und leitete in den zweiten Hof, in dem der Thronsaal des Königs (Apadana) stand. Der Grundriß deckt sich nicht mit dem der assyrischen Paläste. Doch darf man nicht vergessen,

daß wir bis jetzt in Susa nur Prunkräume, in denen der König die Huldigungen der Unterthanen entgegennahm, kennen, so daß fernere Ausgrabungen mehr Licht in die Gesamtanlage des Palastes bringen dürften. Die architektonische Dekoration wurde durch Emailbilder auf Ziegeln hergestellt. Auch darin offenbart sich ein Unterschied gegenüber der älteren assyrischen, sich zu diesem Zwecke der Reliefplatten bedienenden Kunst. Von den bekannt gewordenen Proben, einem Frieze schreitender Löwen zwischen einem reichen Ornamentbande und einem Frieze gleichfalls im Profil schreitender Krieger, je fünf durch einen Pilaster getrennt, fesselt das letztere Werk besonders unsere Aufmerksamkeit. Der Widerspruch der älteren Kunst, die Gestalten halb im Profil, halb in Vollansicht zu zeichnen, ist glücklich beseitigt, in die Köpfe eine größere Mannigfaltigkeit gelegt; die reich gemusterten Gewänder, straff angezogen, zeigen wenigstens

an den weiten Ärmeln einen freieren Faltenwurf (Fig. 67). Die Lanze mit beiden Händen vor sich haltend, mit Bogen und Köcher bewehrt, schreiten die »Unsterblichen«, treffliche Bilder unerschütterlicher Soldatentreue, fest und sicher einher. Auffällig erscheint ihre dunkle Gesichtsfarbe. Alle diese emaillierten Arbeiten bezeugen eine große technische Fertigkeit und einen trefflichen Farbensinn; die Vorliebe für die blaue Farbe hat sich auf die spätesten Nachkommen der Perser vererbt. Sie offenbaren aber auch einen Fortschritt in der richtigen Wiedergabe des Lebens. Darf man dieses ausschließlich als das Verdienst heimischer Künstler preisen?

Längst bekannt und wiederholt in Bild und Wort beschrieben sind die unter dem Namen Persepolis zusammengefaßten Palastrümmern von Tacht-i-Djamschid. Sie sind dem Landesbrauche gemäß auf einer künstlichen Plattform errichtet, zu der von der Ebene die weltberühmte Treppe führt, so bequem angelegt, daß viele Reiter nebeneinander die Stufen hinaufspringen können. Auf der gemeinsamen Plattform erhoben sich mehrere durch Treppen miteinander verbundene Terrassen. Nur das feste Steinwerk, die Terrassenmauern, Treppen, Türen, Pfeiler und Säulen haben sich erhalten, die Ziegelwände, die Holzdecken sind durch Brand zu Grunde gegangen (Fig. 68). Von einzelnen Palästen — man unterscheidet einen Palast des Darius, des Xerxes und des Artaxerxes — erscheint es zweifelhaft, ob sie überhaupt jemals vollendet wurden. Statt die älteren Bauten weiterzuführen, zogen die Könige es offenbar vor, neue Prunkfale (Apadanas) zu schaffen, sich dadurch selbständige Ruhmesitel zu erwerben. Daß neben den Apadanas noch andere Werke sich auf der Plattform erhoben, steht außer Zweifel. Die Reste einer Wasserleitung lassen z. B. auf ausgedehnte Parkanlagen schließen. Im Ganzen herrschten hier die gleichen Bauformen wie in Susa. Hatte man die große Treppe erstiegen, so näherte man sich zuerst den Propyläen, deren Eingangspfeiler mit den bekannten Mannstieren geschmückt waren (Fig. 69). Eine zweite Treppe führte zu dem südlich gelegenen Apadana des

Springer, Kunstgeschichte. I.



Fig. 67. Bogenjäger.
Von einer emaillierten Ziegelwand aus Susa.
(Dienlajon) Paris, Louvre.

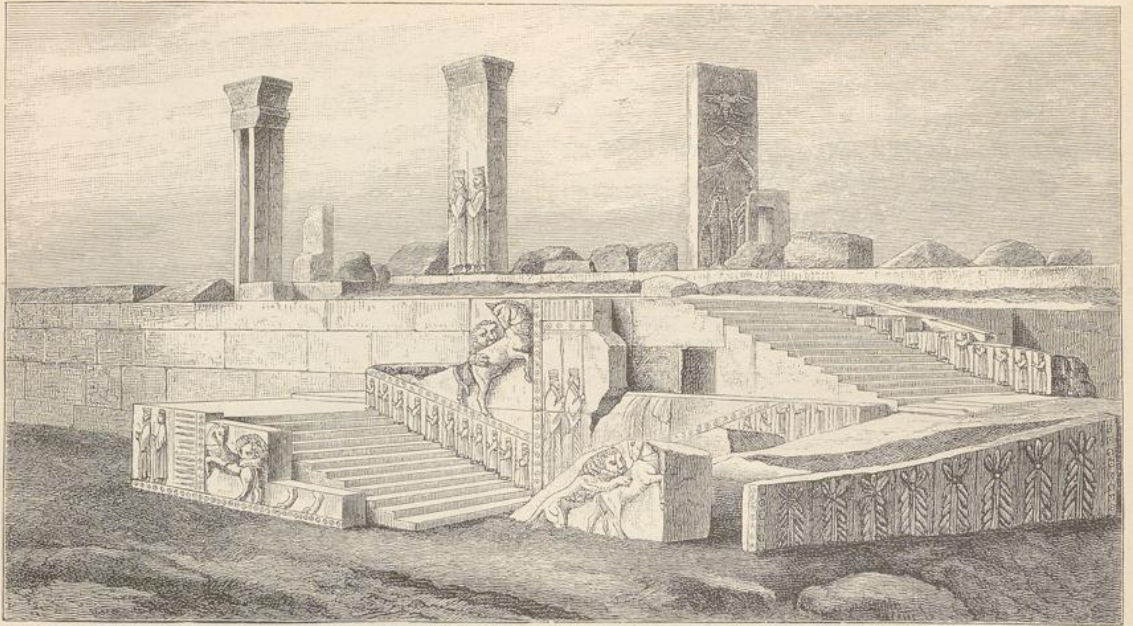


Fig. 68. Palastrümmen von Persepolis. (Palast des Xerxes?)

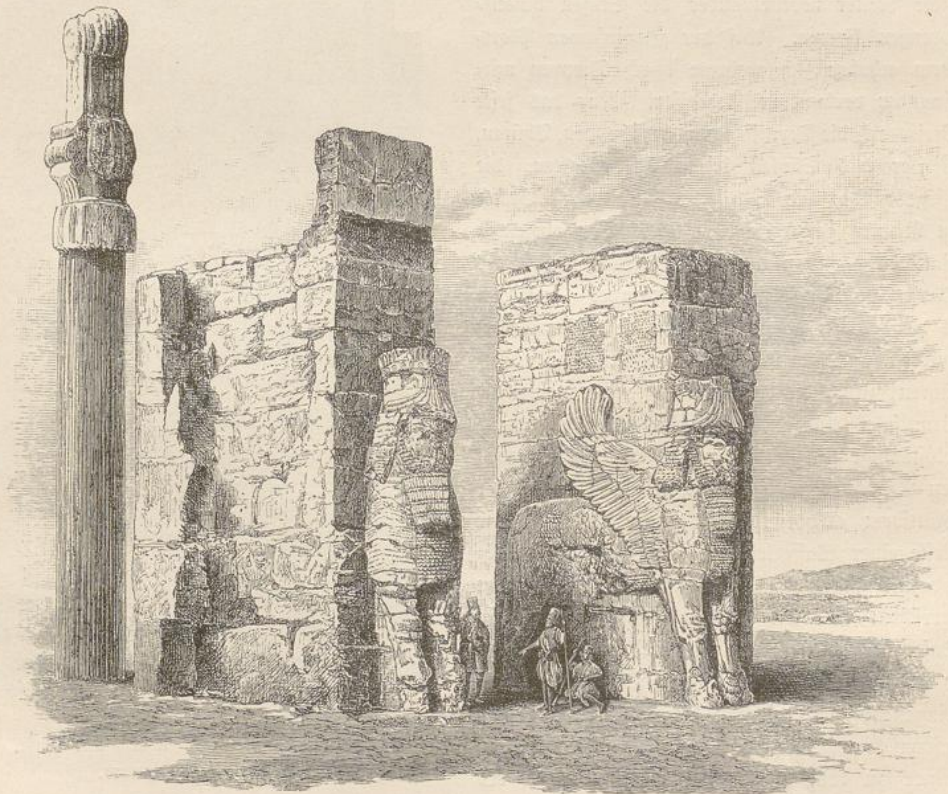


Fig. 69. Trümmer des Hauptthores zu den Königspalästen von Persepolis.

Xerxes, einem Säulensaale, dem an drei Seiten Säulenhallen vortraten. Weiter gelangte man zu dem von Darius, von Artaxerxes und einem zweiten von Xerxes angelegten Saale. Tiefer auf der Plattform endlich erhob sich die Hundertsäulenhalle, von der noch zahlreiche Säulen aufrecht stehen.

Zu den Palastanlagen gefellen sich die Grabbauten, gegenüber von Taht-i-Djamschid am Fuße der Bergkette, die das Thal von Murgab von der Ebene von Merbach trennt (Naſch-i-

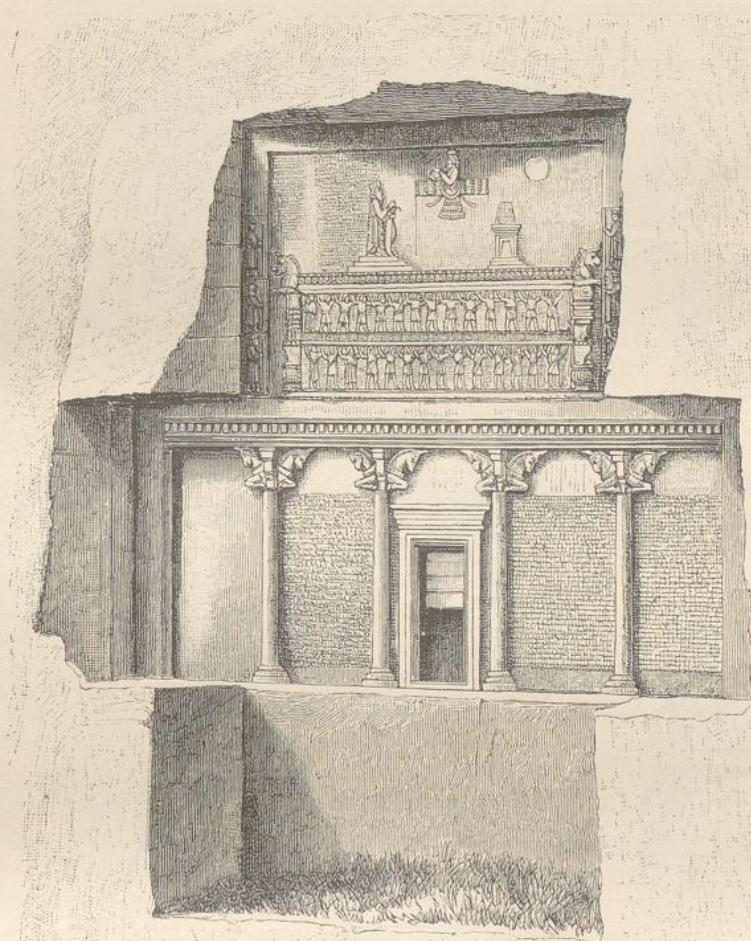
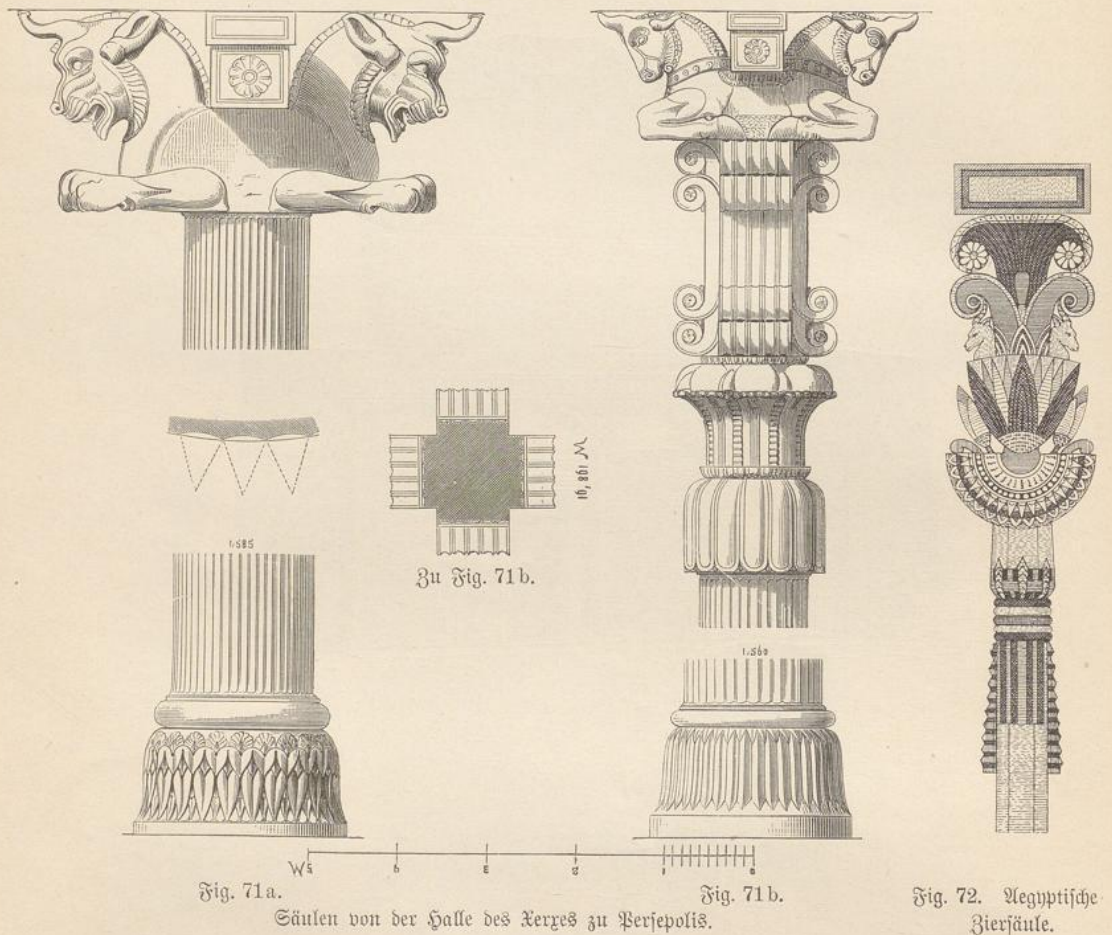


Fig. 70. Felsfassade von Naſch-i-Ruſtam. (Grab des Darius.)

Ruſtam). Diese Felsgräber aus der Zeit des Darius weichen von dem älteren heimischen Typus ab und erscheinen den phrygischen Grabdenkmälern verwandt. Die Leiche ruht verborgen in der Felskammer, die Außenseite des Felsens wird in eine Schauwand verwandelt (Fig. 70). Vier Halbsäulen tragen ein fein gegliedertes Giebel, über dem sich noch ein thronartiges Gerüste, von zwei Reihen von Männern getragen, erhebt. An den Ecken wird dieser Thron von zwei Einhörnern eingefasst. Die Gestalt des Königs vor dem Feueraltar mit dem Bilde

seines Schutzgeistes und der Sonne in den Lüften schließen die aus dem Felsen gemeißelte Fassade ab.

Manche Elemente der persischen Architektur und Skulptur können auf die chaldäisch-assyrische Tradition zurückgeführt werden, wie die Portalbauten, die mythischen Tierkämpfe, die zierliche Behandlung des Haares, des Bartes, der Tiermähnen. Anderes dagegen erscheint bald der kleinasiatischen, bald der ägyptischen Kunst entlehnt. Die Profile der Thürpfosten an den Königsgräbern, der dreigeteilte Architrav, die Zahnschnitte ebendort entstammen der lykisch-ionischen



Weise. Prüft man den Faltenwurf sowohl der Löwen- und Stierkämpfer wie der Könige mit ihren schirmtragenden Begleitern an den Portalpfeilern, der Krieger und huldigenden Männer, die in langer Prozession an den Treppenwangen der Paläste von Persepolis an uns vorüberziehen, so entdeckt man gleichfalls einen Wechsel des Stiles. Die Falten der langen Gewänder sind dicht gezogen, an den Ärmeln aber bereits weicher geschwungen. Die größte Eigentümlichkeit zeigen die Säulen. Ihre Basen haben die Gestalt umgestülpter Kelche mit überfallenden Spitzblättern, die überaus schlanken Stämme sind kanneliert, als Kapitäl dienen zwei mit dem Rücken aneinander stoßende Vorderkörper von Greifen oder Stieren; so entsteht eine Einsattelung,

in der die Längsbalken der Decke lagern (Fig. 71a). Die Abhängigkeit von einer älteren Holzarchitektur liegt klar zu Tage; nicht so sicher, aber doch wahrscheinlich ist, daß die Volutenkapitäl in der assyrischen Baukunst gleichfalls eine Einsattelung zeigten und daß die Tierkörper an die Stelle der einfachen Voluten traten. In den inneren Räumen der Paläste kommt noch eine zweite auffällige Säulenform vor. Auf dem dünnen, einer Metallröhre ähnlichen Stamme sitzt ein Doppelfeld, dessen Teile durch eine Perlenkette verbunden sind, dann folgt ein hohes geriestes Glied mit aufrechtstehenden Voluten oder Windungen zur Seite, als Uebergang zum eigentlichen Kapitäl (Fig. 71b). Das Rätselfhafte dieser Form scheint zu schwinden, wenn man die ägyptischen Hieroglyphen mit ihrem reichen Blatt- und Volutenschmucke ihr zur Seite stellt (Fig. 72). Alles Leichte, Bewegliche scheint in das Steife und Harte übertragen zu sein. In dessen ist eine noch viel nähere Anknüpfung in eigentümlichen Kapitälern gegeben, die neuerdings auf dem Boden der kleinasiatischen Neolis (Neandrea) gefunden worden sind; sie weisen auf eine besondere äolische Ausbildung des Kapitäls hin, die wesentlich die gleichen Elemente wie das persische Kapitäl enthält und diesem wohl zum Muster gedient hat.

So offenbart die persische Kunst eine starke Fähigkeit, fremde Züge aufzunehmen und mannigfach zu verflechten. Sie verliert dadurch aber nicht ihre Lebenskraft, bildet vielmehr für das spätere Weltalter des Orients einen fruchtbaren Boden.

4. Phönizien und Kleinasien.

Die Stammesherrschaft war allmählich von Westen nach Osten, von Assyriern zu Medern und Persern gewandert. Der Zug der weltgeschichtlichen Bewegung ging aber unverrückt nach Westen, dem Meere entgegen. Dorthin führten die großen Völkerstraßen, auf den Besitz der Küstenlande waren die Absichten der Weltmonarchien gerichtet, dem östlichen Becken des Mittelmeeres strebten die wichtigsten Karawanen und die gewaltigsten Heeresmassen mit gleichem Eifer zu. Hier ist der wahre Schauplatz unserer älteren Weltgeschichte. Der reicheren Bodengliederung entspricht die größere Zahl von Völkerindividuen, die miteinander in mannigfachem Austausch der Gedanken und der Güter leben und, wenn sie sich auch oft bekämpfen, doch aufeinander angewiesen bleiben. Die ursprüngliche Eigentümlichkeit wird allmählich gemildert und abgeschliffen; zur besonderen Stammesbildung gesellen sich fremde Kultureinflüsse. Es kreuzten sich auf syrischem und kleinasiatischem Boden die assyrische und die ägyptische Macht und beide ließen hier auch einzelne Spuren ihrer Kunstthätigkeit zurück.

Von großer Bedeutung erscheint die vermittelnde Wirksamkeit der schiffkundigen, handeltreibenden Phönizier. Sie umfaßte den ganzen damaligen Weltkreis, riß die einzelnen Stämme aus ihrer Vereinzelung, brachte überall neue Elemente der materiellen, oft auch der religiösen und künstlerischen Kultur hin. Die Phönizier, bald mit den Juden im Mittelalter, bald mit den modernen Engländern verglichen, den einen verwandt durch den rastlosen, schmiegsamen Handelsgeist, den anderen beinahe ebenbürtig durch ansehnlichen Kolonialbesitz, waren, was Phantasie betrifft, mäßig begabt. Die Geschichte der großen monumentalen Kunst weiß von ihnen kaum mehr zu rühmen, als ihre wunderbare Geschicklichkeit im Quaderbau. Die von ihnen errichteten Mauerwerke erscheinen wie aus einem Gusse, so trefflich sind sie gefügt. Fundamentmauern, aus riesigen Quadern aufgetürmt (Tempel von Jerusalem? Baalbek), aus dem lebendigen Felsen gehauene Riesensockel, auf denen sich Tabernakel oder kleine Kapellen, die Behälter göttlicher Symbole, erheben, wie z. B. das Tabernakel von Amritth oder Marathos, die über Felsgräbern errichteten Denkmale, wie das kreisrunde, scheinbar gewölbte zu Amritth (Fig. 73), reicher gegliedert und mit Bahnschnitten und Zinnen verziert, immerhin aber noch massig und schwer,

beweisen ihre tüchtige technische Kraft. Eigentliche künstlerische Begabung kann aber, soweit unsere Kunde reicht, von den Phöniziern nicht behauptet werden. Die Tempelanlagen beschränkten sich auf einen geschlossenen Hof mit einem Tabernakel im Hintergrunde. Von dem Heiligtume zu Byblos (Gebal) bietet uns eine römische Denkmünze (Fig. 74) eine beiläufige Anschauung. Der Tempel links ist offenbar eine griechische Schöpfung. Echt phönizisch ist der geschlossene Hof auf hohem Unterbaue mit dem eingeregten Spitzfegel im Innern. Also blieb auch die späteste Entwicklung der Architektur auf primitivem Standpunkte stehen und führte zu keiner reicheren Entfaltung des Raumsinnes.

Ähnlich verhält es sich mit der Skulptur im Stammlande, wobei freilich zu bedenken bleibt, daß hier der Boden, durch Völkerströmungen immer wieder aufgewühlt, nur noch eine äußerst geringe Ergiebigkeit an Funden besitzt. Die wenigen größeren von den ausgegrabenen



Fig. 73. Grabmal zu Amritth in Phönizien.



Fig. 74. Münze von Byblos mit einer Darstellung des Tempels und des Baethyls der Aphrodite. (Donaldson.)

Skulpturresten lassen den selbständigen Formensinn vermissen. Deshalb konnten auch die Phönizier auf die monumentale Kunst anderer Völker keinen Einfluß üben. Dagegen wirkten sie auf das Schicksal des alten Kunsthandwerkes in hohem Maße bestimmend ein. Sie machten den Bergbau gewinnreich, entwickelten den Verkehr in Metallen, führten auf ihren Schiffen neue Muster aus und ein und erweiterten namhaft den Umkreis des Kunstsinnes bei den Anwohnern des Mittelmeeres. Selbst erfahren in einzelnen Zweigen des Kunsthandwerkes, z. B. in der Metallarbeit, verschafften sie der heimischen Kunstthätigkeit neue Absatzquellen; ebenso häufig überbrachten sie die Werke älterer Kulturvölker, wie namentlich des ägyptischen und des assyrischen, in die dem Verkehre neu gewonnenen Landschaften. So entstand überall, wo die Phönizier verkehrten, ein Mischstil, der das Interesse des Ethnographen in höherem Grade fesselt, als das des Kunsthistorikers, da ihm die Fruchtbarkeit abgeht. Wir machen die Beobachtung, daß assyrische Kunstmotive, z. B. Tierkämpfe, Jagden, gern in ägyptische Formen gehüllt werden, wie z. B. auf

der Silberschale von Palestrina im Museum Kircherianum in Rom und auf cyprischen Schalen (Fig. 75), während in anderen Fällen die Gestalten in Körperhaltung und Bekleidung altgriechischer Weise folgen (Fig. 76). Die Phönizier erscheinen als empfangender, selten, namentlich in formaler Beziehung, als gebender Teil; sie schmiegen sich den Landesfitten an; sie locken, aber erzwingen nicht die Kundschaft. In Syrien sowohl wie auf Cypern schmückten sie z. B. die Thongefäße mit geometrischen Mustern (Fig. 77), offenbar im Anschluß an eine ältere Kunstweise. Sie suchten aber auch, ungeachtet genug (Fig. 78), assyrische Motive, den heiligen Baum zwischen zwei Tieren, nachzuahmen. Einzelheiten werden verwandelt, neue Typen auf künstlerischem Boden



Fig. 75. Silberne Schale von Curium auf Cypern. (Gesnola.)

nicht geschaffen. Der vielgerühmte phönizische Einfluß auf die Geistesbildung der Küstenvölker ist jedenfalls auf diesem Gebiete nicht bedeutend.

Reicher als im Stammlande erscheint die phönizische Kunst in den Kolonien, so, abgesehen von Karthago, namentlich auf Cypern. Auf dieser Insel, deren Ureinwohner wahrscheinlich mit kleinasiatischen Stämmen in Rasse und Sprache zusammenhingen, folgten phönizische Kolonisten und griechische Ansiedler einander. Die Tributpflichtigkeit unter ägyptischer und assyrischer Herrschaft führte zur Bekanntschaft mit der Kunst Aegyptens und Assyriens. So empfing Cypern eine Reihe von Anregungen, die es in eigentümlicher Kreuzung und Verflechtung auszubilden bemüht war. Dadurch wird aber für den Forscher der Einblick in die Entwicke-

lungsgeschichte erschwert. Als phönizisch muß man erachten, was in den Formen mit Funden in anderen phönizischen Kolonien übereinstimmt, wie z. B. die Silberschalen. Als einheimische Werke dagegen dürfen solche Arbeiten gelten, die nur auf cyprischem Boden, sonst aber nicht vorkommen. Zu diesen gehören u. a. eigentümliche Pfeilerkapitäl, wahrscheinlich von Grabbauten



Fig. 76. Phönizische Thonfigur.
Paris, Louvre.

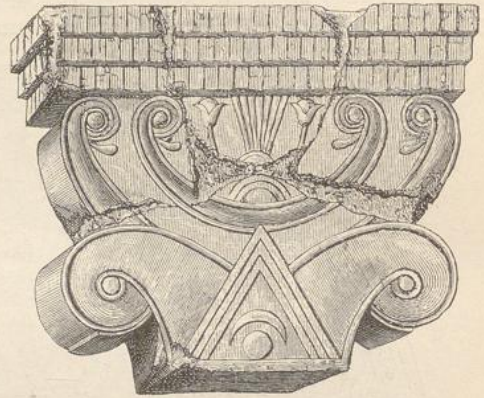


Fig. 79. Cyprisches Kapitäl. Paris, Louvre.



Fig. 77. Phönizisches Thongefäß. Paris, Louvre.



Fig. 78. Thonkrug aus Cypern. (Cesnola.)

herrührend und rein dekorativer Natur (Fig. 79). Voluten bilden den Hauptschmuck; doch entdeckt man in dem oberen Mittelfelde Anklänge an die ägyptische Lotosblume. Auch die zahlreichen Statuen aus Kalkstein, wahrscheinlich Opfernde oder Betende darstellend, tragen eine bestimmte Lokalfarbe. Sie sind in der Regel grob gearbeitet, wegen ihrer rohen Rückseite mehr Stelen als Rundbildern vergleichbar, eintönig in der Haltung, zeigen aber in den Köpfen ein besonderes, von anderen Kunstweisen verschiedenes Gepräge. Das Gewand erinnert zuweilen an



Fig. 80. Statue aus Golgoi auf Cypern.
Newyork.



Fig. 81. Statue aus Golgoi auf Cypern.
(Döll.)

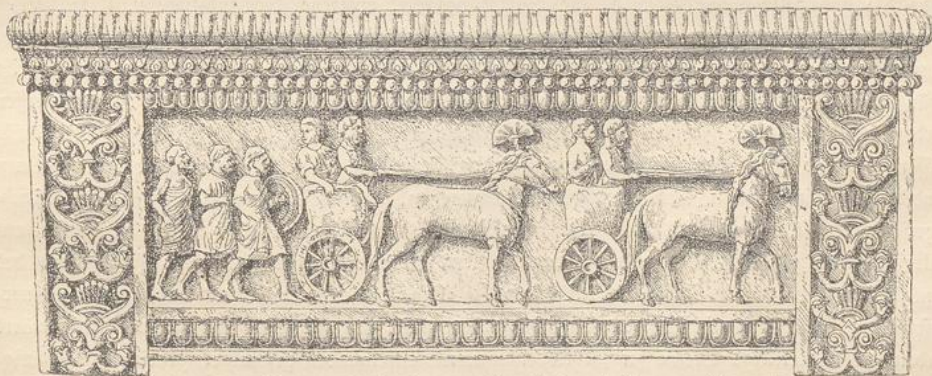


Fig. 82. Marmor-Sarkophag aus Amathus auf Cypern. Newyork.
Springer, Kunstgeschichte. I.

die ägyptische Tracht (Fig. 80), ebenso wie die dicht neben einander gestellten Füße; es erscheint aber ebenso häufig der heimischen Kleidung (Tunika und Mantel) nachgebildet (Fig. 81). Ueber das Alter dieser cyprischen Werke sind wir nicht genau unterrichtet. Nur vom Sarkophag aus Amathus (Fig. 82) kann man nachweisen, daß er erst gemeißelt wurde, nachdem griechische Kunstfitten auf der Insel sich eingebürgert hatten, was aber den Bildhauer nicht hinderte, an dem krönenden Gesimse dem hellenischen Perlenstabe Lotosblumen anzufügen und an der Nebenseite den Wagenzug des Reliefbildes nach assyrischem Vorbilde zu zeichnen, ferner phönizische Figuren, nackte weibliche Gestalten, die mit den Händen die Brüste drücken, zu schildern. So bleibt die cyprische Kunst, dem lebendigen Strom hellenischer Entwicklung entrückt, noch in späteren Zeiten alten Ueberlieferungen treu und spielt im Altertume eine ähnliche Rolle, wie die sizilische Kunst im Mittelalter. Auch diese dankte einer mannigfachen Kulturkreuzung Ursprung und Glanz, vermochte aber auf die italienische Kunst ebensowenig nachhaltigen Einfluß zu üben, wie die cyprisch-phönizische auf die hellenischen Kunstformen.

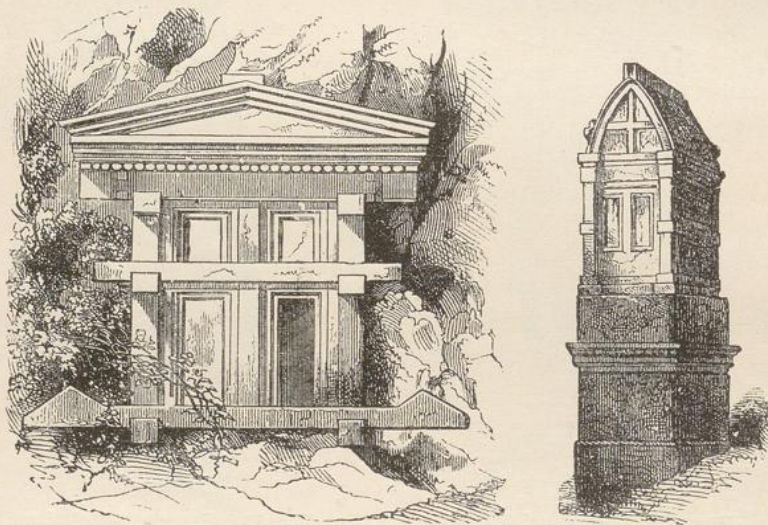


Fig. 83. Lytische Grabfassaden.

Während sich die phönizische Kunst ägyptischen Einwirkungen zugänglicher zeigt, dem Nillande die geflügelte Sonnenscheibe, die Sarkophagform, einzelne Gewandstücke u. s. w., selbst Grundsätze der Komposition und Zeichnung entlehnt, tritt in Kleinasien der Einfluß der mesopotamischen Kunst stärker in den Vordergrund. Die vollkommene Aufschließung des schlecht zugänglichen Landes, die neuerdings von verschiedenen Seiten mit großem Eifer angegriffen worden ist, wird dem Forscher mit der Zeit überaus reiches Material zuführen. Vorläufig müssen wir uns begnügen, auf die mannigfachen Gegenstände in der Kunstweise der einzelnen Landschaften hinzuweisen und den Fäden nachzugehen, die diese einerseits mit der chaldäisch-assyrischen Kunst, andererseits mit griechischer Kunstfitten verknüpfen. Wir stoßen in Lydien auf zahlreiche, sich auf kreisförmigem gemauerten Unterbaue erhebende Grabhügel (sog. Grab des Tantalus und die große Nekropole bei Sardes). Die hier und auch sonst angewandte Mauerkonstruktion, Füllwerk mit äußerem Steinbelag, erinnert an chaldäische Vorgänge. Untenwärts werden große vieleckige Steine zu „Nyklopenmauern“ aufeinander geschichtet (Karion). Mannigfach sind auch die aus dem Felsen gehauenen Grabfassaden. Bald, wie am sog. Grabe des

Midas in Phrygien, erinnern sie an Teppichwände oder ahmen vielleicht Metallarbeiten nach, bald, wie in Lykien, wird im Steine eine offenbare Holzkonstruktion wiederholt (Fig. 83). Die Uebertragung von Formen, welche einem bestimmten Materiale angehören, in einen fremden Stoff deutet kaum auf ein sehr hohes Alter; primitiv erscheint aber allerdings die Benützung des lebendigen Felsens als Hintergrund der Kunstwerke.

Der mesopotamischen Kunst stehen am nächsten die Bauten und Skulpturen in Kappadozien. In Boghaz-Köi (Pterion) wurden die Reste eines Palastes ausgegraben, dessen Grundriß mit dem assyrischer Pläne übereinstimmt. Auch die dortigen Felsenreliefs, ebenso jene in Nejûk und Gaur-Kaleffi, schreitende Gestalten, vom gewöhnlichen Menschenmaße bis zur Riesengröße sich erhebend, einzelne auf Tieren oder auf den Schultern von Männern stehend (Fig. 84), lassen trotz der Verschiedenheit in der Tracht die Abhängigkeit von babylonischen Werken erkennen.

Der Versuch, alle diese in Kleinasien weitverbreiteten Felskulpturen dem Volke der Hittiten und dem 12. Jahrh. v. Chr. zuzuschreiben, hat vielfachen Widerspruch erfahren. Unbestritten bleibt nur, daß sich einzelne Kulturwellen, namentlich von Phrygien, bis nach Griechenland fortpflanzten. So begegnet man wiederholt über den Eingängen zu phrygischen Gräbern zwei steigenden Löwen zur Seite eines Pfeilers. Es besteht kein Zweifel, daß von hier das Bild nach Mykenae übertragen wurde (s. Seite 56). Ein anderes Beispiel der Langlebigkeit einzelner Darstellungen bietet der doppelköpfige Adler in den Felsenreliefs von Boghaz-Köi (Fig. 84). Durch die Kreuzzüge wurde er im Occident bekannt und hier als Wappenbild verwertet.

In Kleinasien sind wir bereits unmittelbar in den Vorhof unserer Kunst getreten. Die uralten Traditionen werden hier niemals vollständig abgeschüttelt, ein Mischstil bleibt in Geltung, aber gleichzeitig werden auch der jüngeren griechischen Kultur zahlreiche Anregungen zugeführt.



Fig. 84. Felsenrelief von Boghaz-Köi.