



Handbuch der Kunstgeschichte

Das Altertum

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1895

1. Aegypten: Perioden der ägyptischen Kunst - Der Pyramidenbau - Die Mastabas - Statuarische Werke - Der Tempelbau - Die Säulen - Der Gräberbau - Die spätere Skulptur und Malerei - Die Ausgänge der ...
-

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94126](#)



A. Der Orient.

1. Aegypten.

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 Aegypter empfing Ziel und Regel vom Nilstrom. Auch die Kunst konnte das feste Gepräge, das dadurch gewohnheitsmäßig allen Lebens-

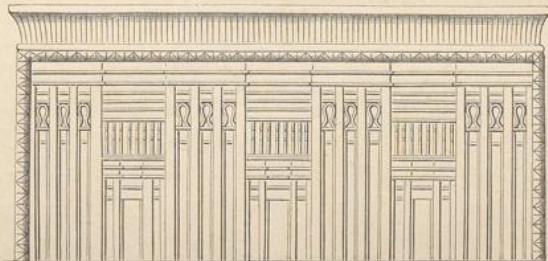


Fig. 9. Sarkophag des Königs Mencheres,
gefunden in dessen Pyramide bei Giseh.

äußerungen aufgedrückt wurde, nicht vertheidigen. Immerhin gelten im Großen auch für die ägyptische Kunst die gleichen Gesetze, welche die Kunstabstübung 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 Basaltarkophags des Mykerinos (Fig. 9) oder Mencheres, 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 Aegypten 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 Restaurierungen empfingen.

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 ausgesetzt, daß sie als Figuren aus dem Volksleben gelten können. Außer dem kleinen Schreiber (Fig. 10) im Louvre, der mit untergeschlagenen Beinen dastigt und durch die Bemalung des Körpers und die künstlich eingesetzten Augen (weißer Quarz mit einem durchsichtigen Bergkristall als Augapfel auf einem Bronzeplättchen) einen so

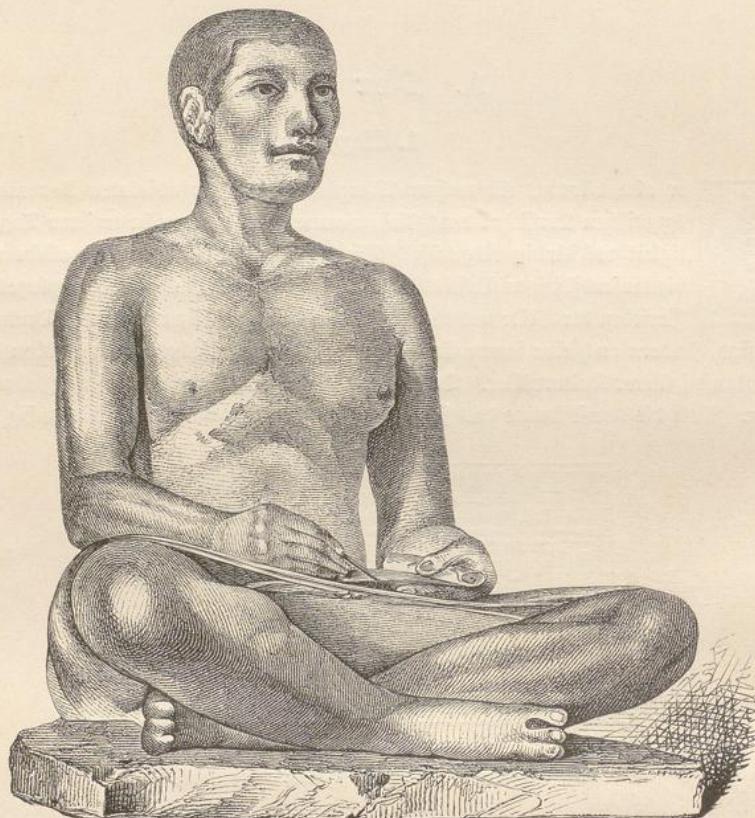


Fig. 10. Der Schreiber. Paris, Louvre.

lebendigen Eindruck macht, sind besonders die Holzstatuen des „Dorfschulzen“ und seiner Frau (Fig. 11 u. 12), von Mariette in einem Grabe zu Sakkara 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 Porträtsbilder 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 inhaltsreichen Anspielungen vollgeprägten 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 Verfalls oder der allmählichen Verknöcherung, die allerdings in Ägypten dem zähen Charakter des Orients gemäß in scheinbar ungebrochener Macht länger andauert als bei den beweglicheren Völkern Europas.

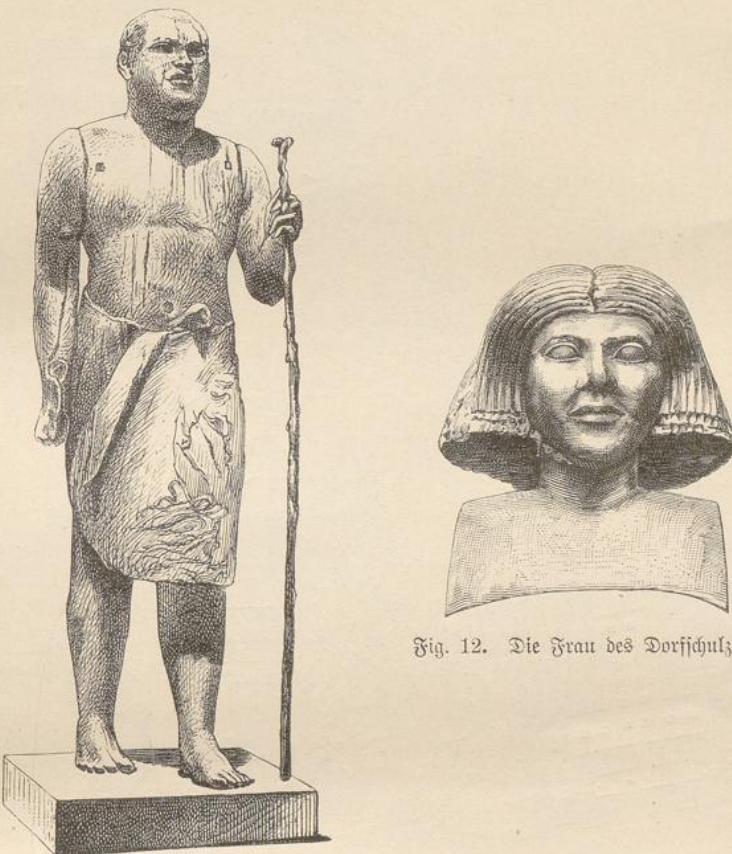


Fig. 12. Die Frau des Dorffschulzen.

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

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 Hyksostamms 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 Sais, als Glanzpunkte der Kunsthätigkeit ab.

Springer, Kunstgeschichte. I.

2

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

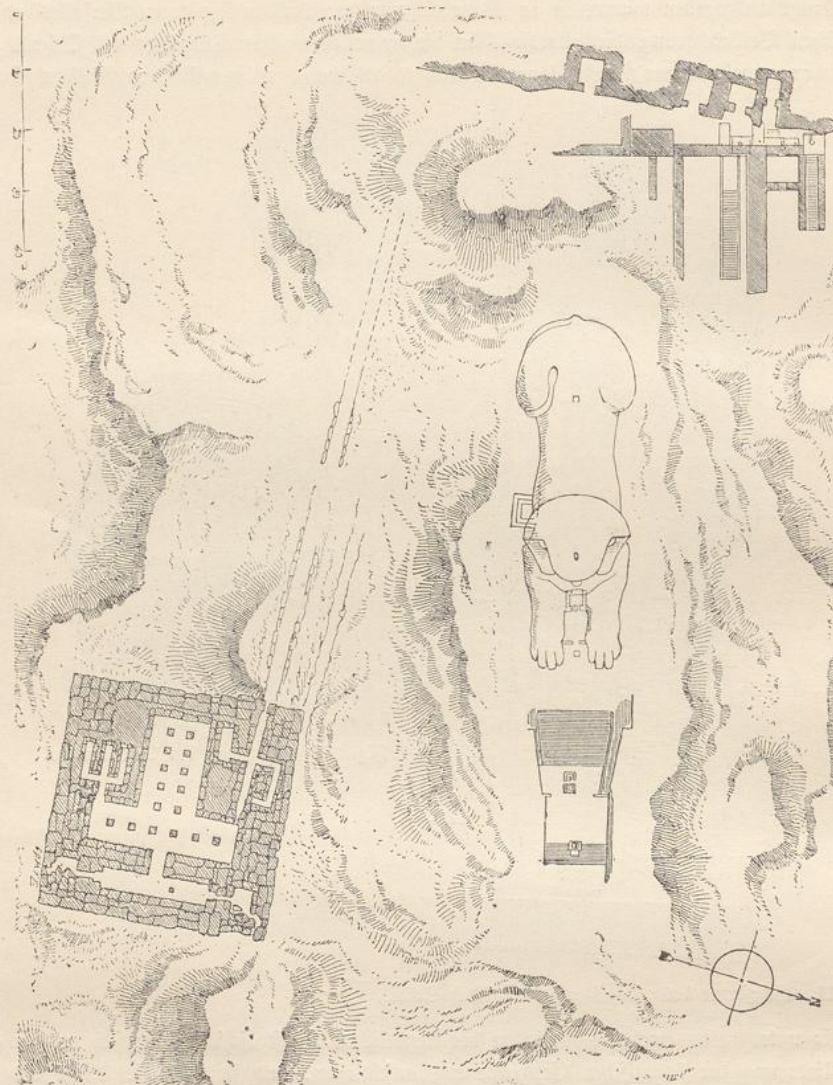


Fig. 13. Plan des Sphinx und des Sphingtempels. (Chapiez.)

ein schwerer Steinbau in der Nähe des riesigen Sphingbildes und dieses selbst angesehen (Fig. 13). Zener gilt als Tempel, der große Sphinx als die Verkörperung des Harmachis, d. h. der aufsteigenden, das Dunkel besiegenden Sonne. Wie dürrtig 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 Sphinxbilder zu beiden Seiten der Tempelstraßen als Wächter aufgestellt, also in dekorativem Sinne verwendet werden. Auch der sogenannte Sphingtempel, falls er nicht zu einem Grabdenkmal 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 Hauptshauplatz der künstlerischen Thätigkeit der ältesten Dynastien, ihre erhaltenen Denkmäler erscheinen im Gräberbaue eingeschlossen.

Die alten Aegypter 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 verflüchtigen, gebunden. Die Kunst hatte die Aufgabe, den Leichnam vor der Zerstörung zu bewahren und auf diese Weise auch das ungetrübte Dasein des

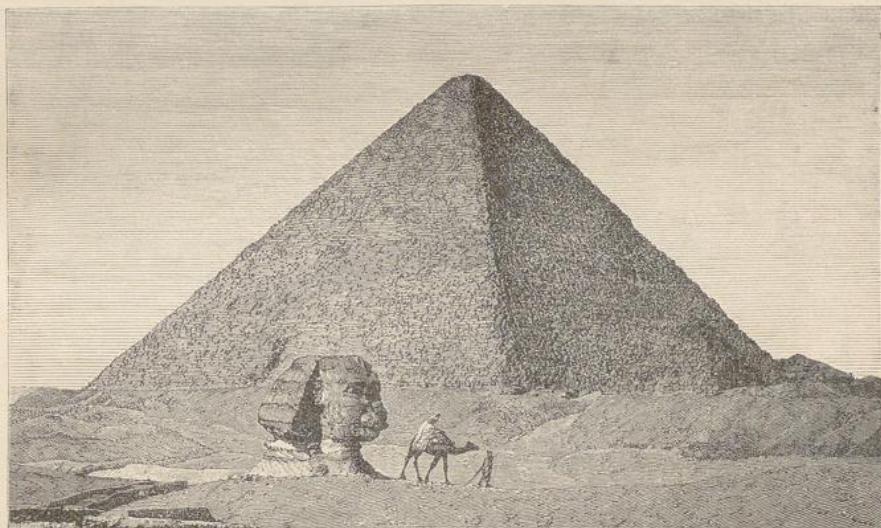


Fig. 14. Die Pyramide des Cheops und der große Sphinx.

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 ausgeführt.

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, weitauß die bekannteste. Die Vorsorge für die Entlastung der Königskammer (durch Aussparung 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 Dachur) 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, Sammelsplätze 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.

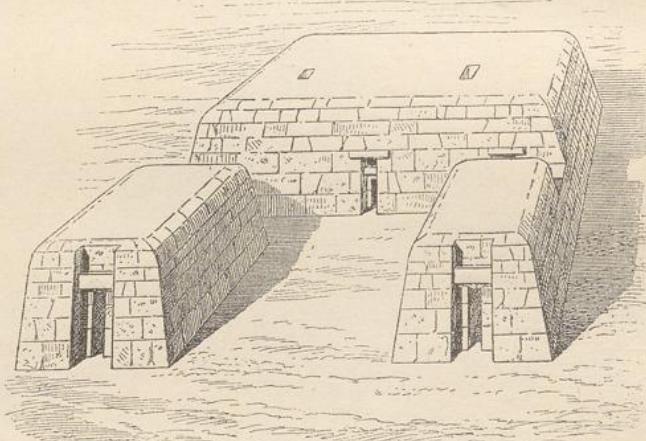


Fig. 15. Mastaba auf dem Grabfelde von Memphis. (Chapiez).

Das Innere birgt zunächst, der Pyramidenkapelle entsprechend, ein helles, dem Verkehre der nachgelassenen Familie mit dem Verstorbenen dienendes Gemach, sodann außer einem vermauerten nischenartigen Raum (Serdab) einen engen Schacht, den versteckten Zugang zu dem Grabe, wo der Tote in unzerstörbarem Sarkophage 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 Nefert in Bulak. (Maspero.)
(Bemalter Kalkstein.)



Fig. 18. Der knieende Schreiber.

Leichnam's oder seines Vertreters im Wilde 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 Porträtrichtung nicht durch den inneren 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 Kenntnis besitzen, zeigen bereits das Maß äußerer Naturneue vollaus gefüllt. Mannigfache Mittel standen bereit, diese zu erhöhen. Die Statuen werden gefärbt, die Holzstatuen mit feiner Leimwand überklebt und mit einer dünnen Gipschicht 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 Giſeh, König Chephren (Fig. 16), Prinz Rahotep und dessen Schwester (?), die schöne Nefert (Fig. 17), der knieende Schreiber (Fig. 18), der Teigkneter (Fig. 19), ebenbürtig zur Seite. Nicht nur die Köpfe offenbaren entschieden individuelle Züge, auch in der Behandlung des Körpers und der Glieder entdeckt man das Streben nach lebendiger Auffassung. Bei stehenden Figuren werden die Beine auseinander gehalten,



Fig. 19. Der Teigknete.

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 naturneue 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 Beselung, die tiefere Stimmung. Sind sie bewegt, so liegt der Grund dazu nicht in innerer Leidenschaft, in einem energetischen 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 Aegypter 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 Riesenhaft; 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 Hyksosherrschaft 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) Reich, seit der XVIII. Dynastie machen sich starke Aenderungen geltend. Aegypten war eine Weltmonarchie geworden, drang wiederholt siegreich in Asien vor. Ähnliche Zustände wie in Assyrien verliehen 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 Nil schlammme, die ausgeführt werden mußten, um den Segen des Stromes zu regeln und dauernd zu machen, übten die Aegypter zuerst den Bauhinn. Von diesen Werken entlehnten sie das Material, aus dem sie (außer dem Holze) die ältesten Bauten aufführten; die Böschungen der Dämme gaben ihnen die Richtschur für die Art, wie die Mauern zu errichten waren. Sie gaben ihnen durchgängig eine abgeschrägte Gestalt. Waren Steinquadern das ursprüngliche Baumaterial gewesen, so hätten die Aegypter die Wände senkrecht gestellt und nicht auch bei monumentalen Werken an der Böschung festgehalten. Bei fortschreitender Kunstabbildung bemühte man sich den wenig ansehnlichen Baustoff zu verbergen, die Außenflächen mit großen Platten zu belegen und so den ärmlichen Kern zu verkleiden. Dieses System der Bekleidung 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 abgeschrägt, oben durch ein in Aegypten 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 Bekleidung 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 Tempelbezirk 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

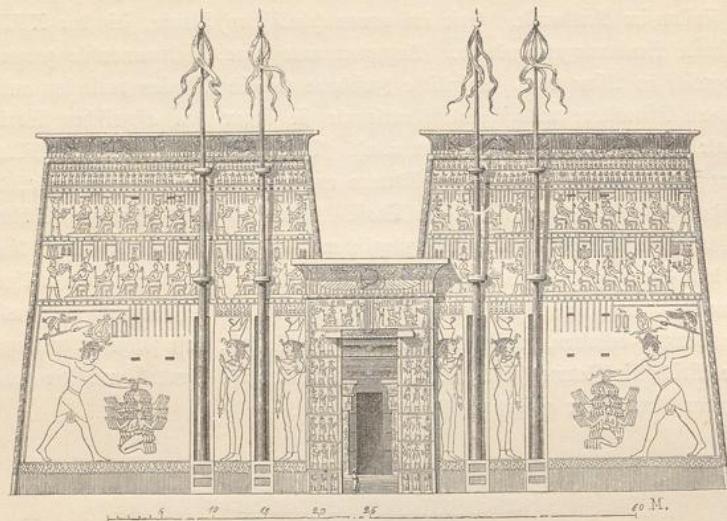


Fig. 21. Tempel zu Edfu. Vorderansicht. (Teilweise ergänzt.)



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

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 Ghurf Hossain in Nubien zeigen. Der hintere Teil des Tempels ist in den Felsen gehauen, der Grotte aber ein freier Hof vorgebaut.

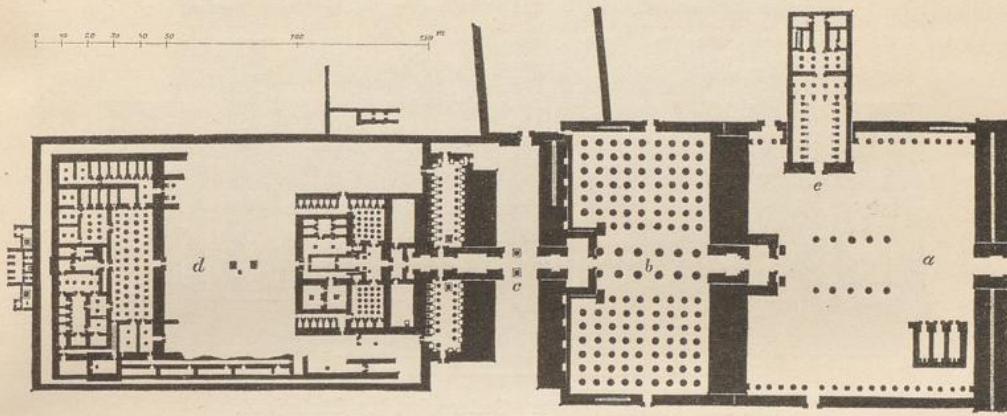


Fig. 23. Amuntempel zu Karnak. Grundriß. (Lepsius.)

a. Vorhof. b. Säulensaal. c. Hof mit zwei Obelisken. d. späterer Anbau. e. kleiner Tempel.

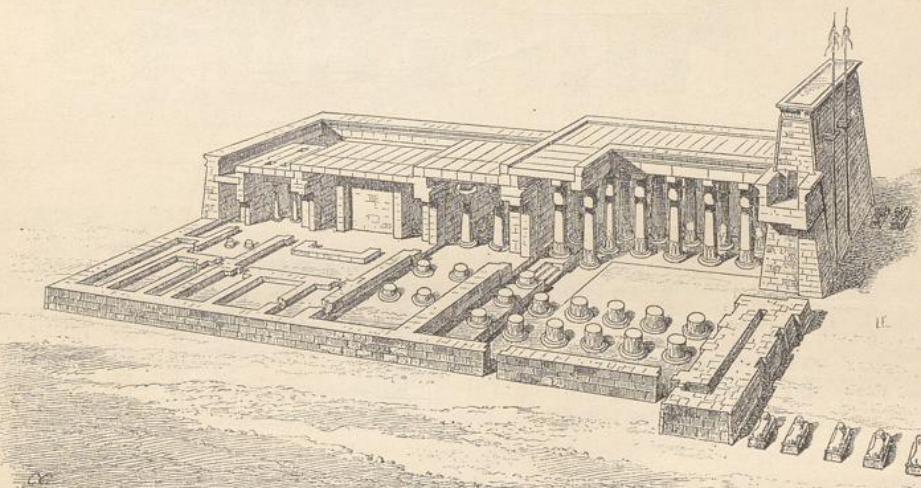


Fig. 24. Kleiner Tempel des Chunsu zu Karnak. Längs- und Querschnitt. (Perrot & Chipiez.)

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

Springer, Kunstgeschichte. I.

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

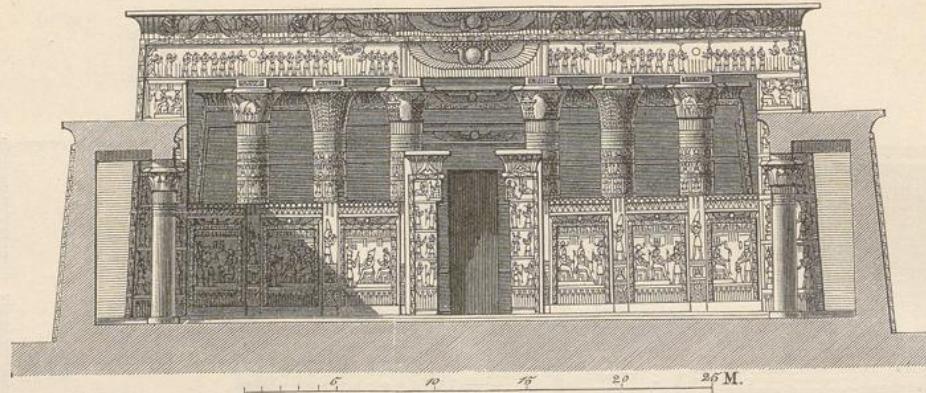


Fig. 25. Tempel zu Edfu. Vorderansicht des Säulenhaals.

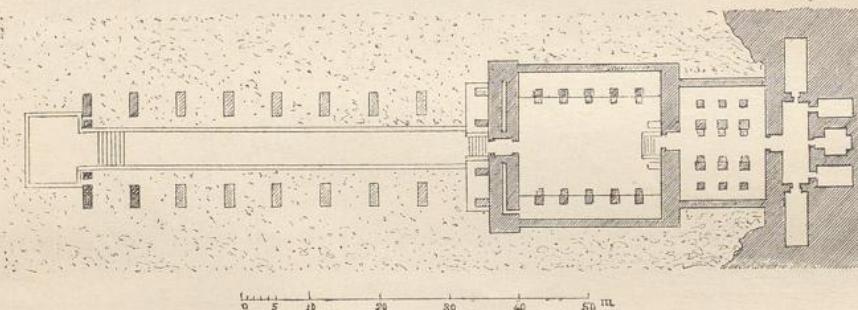
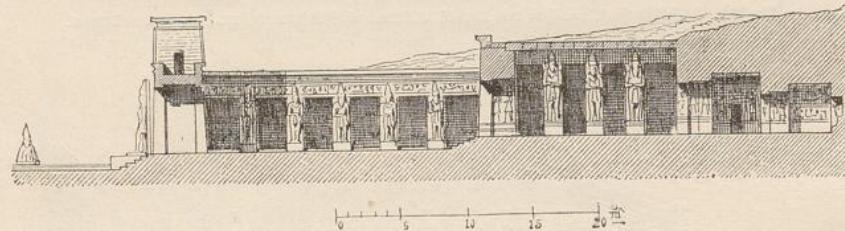


Fig. 26. Grotte zu Girséh. (Perrot.)

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, Bildhauer namen 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 Allgemeingültigkeit haben. Zu den ersten rechnen wir die sogenannte protodorische Säule (Fig. 28). Sie kommt an den aus der XII. Dynastie stammenden Felsgräbern von Benihassan vor. Auf einem niedrigen, plattwüchsigen Fuße erhebt sich ein sechzehnseitiger, leicht gesfurchter Pfeiler, mit einer einfachen viereckigen Deckplatte gekrönt. Der Name dieser Säulenform bringt die Verwandtschaft mit der dorischen Säule der Griechen in

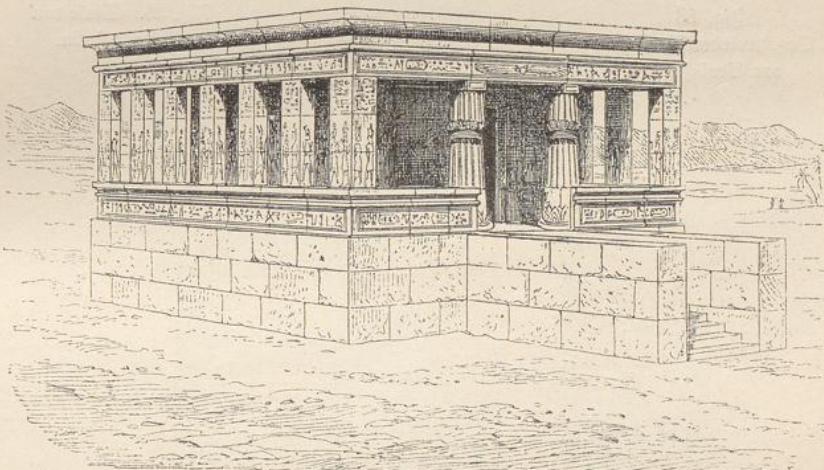


Fig. 27. Tempel von Elephantine. (Perrot.)

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 Kuohören, zeigt und darüber noch eine kleine Tempelfronte als Schmuck trägt. Meistens wurden Säulen mit oben eingezogenem (Fig. 30, 31) oder mit kelchförmig ausladendem Kapitäl (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 eingeraumt 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 Aegyptens, 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

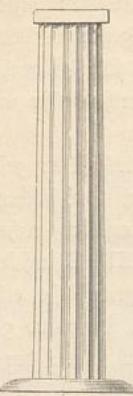


Fig. 28
Sog. protodorische Säule
von Beni-Hassan.



Fig. 30. Säule von
Beni-Hassan.

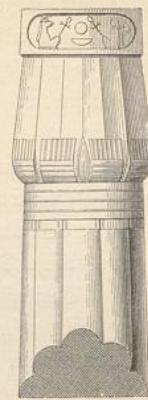


Fig. 31. Säule von
Medinet-Habu.



Fig. 29. Säule von
Denderah.

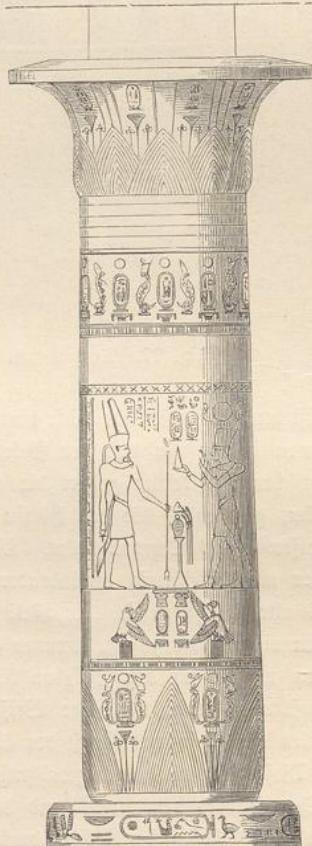


Fig. 32. Säule von Theben.

ab, Blätter umgaben die Basis. So wie uns aber die Kapitale 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?) Blätterkapitälern kann man eher noch an Palmenmuster denken. Das 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 vierseitigen Unterbau erhebt sich eine kleine hohle Pyramide. Die Felsengräber von Benihassan (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 seiner Gliederung und an harmonischen Verhältnissen würde sich in der Architektur viel störender äußern, das Riesige in allen Maßen 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 aussiehen. Sie sind dem Gesetze 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. Osiris-Lunus-Thoth.
Bronzestatuette im Louvre.

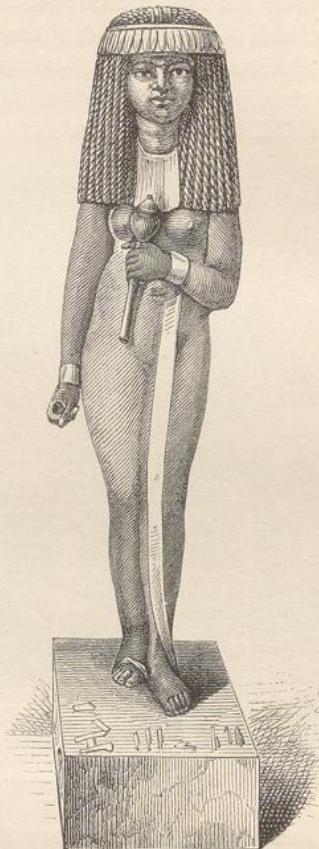


Fig. 35. Prinzessin Neith.
Holzstatuette im Louvre.

Fassade des Felstempels von Abu Simbel schmückenden Kolosse (Fig. 33) — Ramses II., der baulustigste aller Pharaonen, hatte den Tempel zur Erinnerung an seine Siege über Aethiopen und Syrer errichtet — oder die in der Römerzeit so berühmte Memnonssäule, das Porträtbild Amenophis III., mit einer Zwillingssstatue 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 Maassen (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 Steinmeißelarbeit erscheint. Am besten gelingen, außer den kleineren Genrefiguren, 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 Massentypus: die schmale Stirn, die geschlitzten Augen, die gebogene Nase, die starken Lippen u. s. w. Der Überblick über eine größere Zahl von Bildwerken zeigt aber, daß das Auge der ägyptischen Künstler auch für die feineren porträtiertartigen 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 Volksähnlichkeit (Fig. 36). Hier durfte sich der Kunstsinn frei und ungehemmt durch Kultusvorschriften und höfische Rücksichten bewegen. Dagegen fehlen 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 Aegypter, 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 übertragt, 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 Reliefsbildern 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 helfen sich die Künstler anderer Völker und

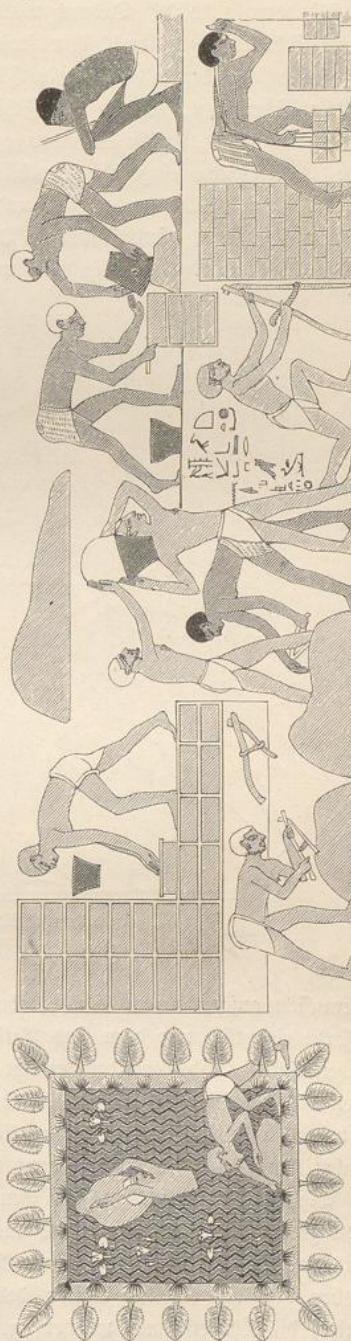


Fig. 36. Auss der Grabkapelle zu Neb-el-Durra. (Leptius.) Bau des Minuntempels.

späterer Zeiten aus der Not. Bei größeren verwickelten Kompositionen, bei reicherer 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 Überwindung 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 Aegyptern im neuen Reiche abhanden gekommen wäre. Die Pferde, erst während der Hyksosperiode in Aegypten 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 Aegyptern 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 saitischen 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 Material gearbeiteten Werke (Fig. 38). Die Vorliebe



Fig. 38. Basaltbüste aus der saitischen 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 alttümelnde (archaische) Richtung dem Ausleben einer Kunstsperiode 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, Künstergeschichte. I.



Fig. 39. Stier Ramses II. mit seinen Söhnen erober eine Bergfestung. (Rosellini.)

in der Zeit nach Alexander dem Großen, besaß im Nillande einen wichtigen Schauplatz und atmete mit der ägyptischen Lust auch einzelne ägyptische Anschauungen ein. In der römischen Kaiserzeit fanden sentimental der Genussinn und Enthagung, welche Blüten des antiken und Keime christlichen Lebens, hier eine heimische Stätte. So berührt Aegypten seiner abgeschlossenen Fremdartigkeit zum Trost 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 Doppelstrom 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 Asphalt 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 sagenhaften Berichten bekannt, bis in unseren Tagen französische und englische Forscher (zuerst Botta und Layard) durch Ausgrabungen unter den alten Schutt Hügeln 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), Larsa (Senkereh) u. s. w. allmählich auf, bloße Worte zu bedeuten, mit denen kein anschauliches Bild verknüpft werden kann. Die reichsten Ergebnisse lieferen bisher die Nachgrabungen in Telloh (dem alten Sirburla), an einem den Tigris mit dem Euphrat vor der Vereinigung beider Flüsse verbundenen Kanale gelegen. Die Völkerschichten, die im südlichen Mesopotamien über einander lagerten, zuerst die Akkadier und Sumerier, dann die Chaldäer, künstgeschichtlich zu trennen, ist bisher nicht gelungen. So wenig wie in Aegypten sind wir in Chaldäa bis zu den Kunstanfängen vorgedrungen, obwohl 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 Sternendienst 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 reihten. Als architektonischer Schmuck dienten farbige glasierte Ziegel. Das in Warka gefundene Wandstück (Fig. 40), dicht aneinander gereihte Halbzylinder zu beiden Seiten eines vorspringenden Mauerpfeilers, belehrt uns über den technischen Vorgang wie über die künstlerische Wirkung. Beides erinnert an die spätere Mosaikdecoration 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 benützten Stoff. Erhalten haben sich freilich die Thonarbeiten nur in geringer