

Schönheit, die zu erkennen und zu würdigen auch uns späten Fremdlingen ein hoher Gewinn ist.

#### Viertes Kapitel.

### **Sculptur und Malerei der Aegypter.**

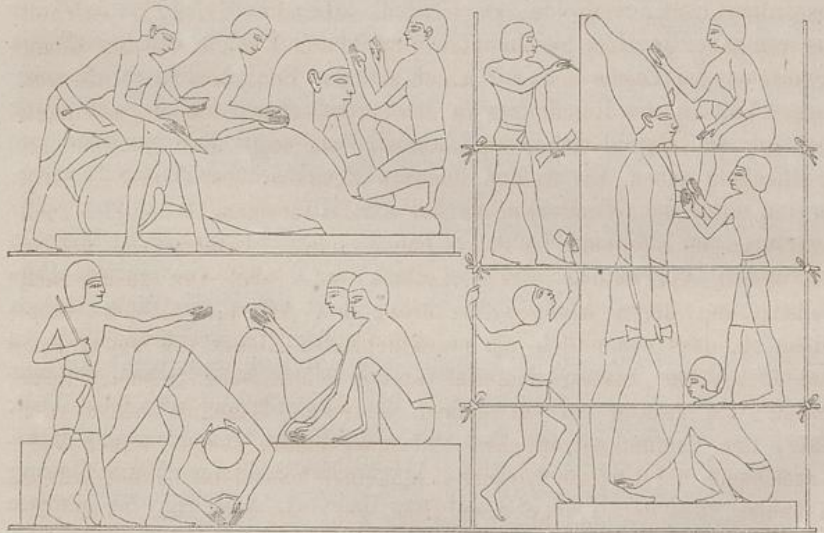
Unter allen Völkern hat keines den Luxus bildlichen Schmuckes weiter getrieben, als die Aegypter. In der Zahl der Statuen mögen die Griechen sie übertroffen haben, aber in der Menge der Reliefs, in der Grösse der Dimensionen, in der Kolossalität der Formen stehen sie ihnen bei weitem nach. Erinnern wir uns der grossen Zahl von Gebäuden, welche die Ufer des Nils von der nubischen Katarakte von Wadi Halfa bis zur Mündung des Stromes schmückten, und bedenken wir, dass in allen diesen keine Wand, keine Säule ohne Reliefs oder wenigstens Hieroglyphen blieb, so müssen wir über den gewaltigen Reichthum plastischer Arbeiten erstannen. Freilich dienten die vereinten Kräfte eines gehorsamen und arbeitsamen Volkes und zwar durch eine lange Reihe von Jahrhunderten, selbst Jahrtausenden, zur Ausführung dieser Werke, und sie wurden vielleicht noch durch ausserordentliche, uns unbekannt mechanische Hilfsmittel unterstützt. Betrachtet man die ungeheuren Felsblöcke, welche in vielen Tempeln jedesmal eine ganze Kammer aus einem Steine bilden, so müssen allerdings ganz ungewöhnliche Mittel dazu gehört haben, um diese Massen von den Felsen abzulösen, sie zu heben und zu transportiren. Wo in neueren Zeiten Aehnliches geschah, in Rom und in Russland, hat man es stets als ein ausserordentliches, der Bewunderung würdiges Werk gepriesen, während es dort fast zu Gewöhnlichem geworden sein muss. Ueberhaupt kann die Sorgfalt der ägyptischen Steinmetzen nicht genug gerühmt werden. Keine Steinart war ihnen zu schwierig, der härteste Granit und Basalt sind, wenn auch nicht in gleicher Masse, doch in gleicher Vollendung behandelt, wie die weicheren Kalk- und Sandsteinarten. Glättung und Sauberkeit der Ausführung lassen überall nichts zu wünschen übrig. Von der Sicherheit und Geschicklichkeit, mit welcher die ägyptischen Arbeiter den Meissel zu führen verstanden, geben nicht bloss die vollendeten, sondern noch deutlicher die unvollendeten Werke Zeugnis. In den Steinbrüchen finden wir Obelisken, welche mit einer Seite noch am Felsen haften, auf den drei anderen aber bearbeitet,



sogar schon mit Hieroglyphen versehen sind. So sicher waren sie also, dass die Ablösung des schlanken Steinbalkens glücklich von Statten gehen würde, dass sie keinen Anstand nahmen, die Verzierung schon vorher anzubringen. Umgekehrt dagegen geschah es an den Säulen und Wänden, welche aus einzelnen Steinblöcken zusammengesetzt waren; denn hier wurden die plastischen Verzierungen nicht etwa an den einzelnen Steinen vor ihrer Zusammenfügung vollendet, sondern erst nach der Aufrichtung des architektonischen Theiles darauf ausgearbeitet. Dies geschah dann in der Art, dass die Zeichnung der Figuren mit rother Farbe voranging, demnächst die Form mit dem Meisel ausgehauen und endlich die Farbe aufgetragen wurde.

Bei Sculpturwerken lies man ungern die natürliche Oberfläche des Steines zu Tage treten. Granit, Basalt und andere edlere Steinarten wurden glänzend polirt. Kalk- oder Sandstein erhielten einen Farben-

Fig. 61.



Künstlerwerkstatt auf einem thebanischen Wandgemälde

überzug, der aber nie ohne vorhergegangene weisse Grundirung aufgesetzt wurde. Das Wandgemälde eines thebanischen Grabes der achtzehnten Dynastie (Fig. 61) veranschaulicht uns diese verschiedenen Procedures. Ansser der Bemalung wurden die Sculpturen in Sand- und Kalkstein auch noch mit anderen decorativen Zuthaten, z. B.



eingesetzten Augen aus Quarz, Krystall oder Edelsteinen versehen. Diese kostbaren Materialien, welche das Land dem ägyptischen Künstler in unerschöpflicher Fülle darbot, gaben ausserdem den Impuls zu jener virtuosen Entwicklung der Kleinsculptur, von der uns die zahllosen Amulettfigürchen, Scarabäen u. s. w. in Jaspis, Lapislazuli, Achat und anderen Edelsteinen, welche die Mumiensärge unseren Museen füllen, staunenswerthe Belege bieten. Auch Bildwerke in Holz und Elfenbein kommen sowohl in den Nachrichten der Alten als auch unter den Denkmälern vor. Herodot (II. 143, 182) und Diodor (I. 48) erzählen von kolossalen Statuen und figurenreichen Reliefs in Holz; nach der Masse der geschnitzten kleinen Figuren unserer Museen scheint besonders der kostbare Stamm der Sykomore wegen seiner Leichtigkeit beliebt gewesen zu sein. Ein prächtiges Beispiel ägyptischer Holzreliefarbeit besitzen wir in dem berühmten Mumienkasten des Leipziger Museums mit ungefähr dreitausend erhabenen geschnitzten Figürchen, welche trotz der kleinen Dimensionen eine wunderbare Naturwahrheit und Feinheit der Durchbildung zeigen. Auch die Holzschnitzereien pflegten bemalt und ausserdem häufig vergoldet zu werden. Herodot (II. 129) berichtet uns von einer in Holz geschnitzten vergoldeten Kuh, in welcher König Mykerinos die Leiche seiner Tochter auf der Burg von Sais beisetzen liess. Viele kleine Holzfiguren in den europäischen Sammlungen tragen noch den aus Goldblättchen bestehenden Ueberzug. Für die Bildnerei in Elfenbein haben wir freilich nur das Zeugniß des Diodor (I. 46), wonach unter den Wunderwerken des hundertthorigen Theben sich auch Sculpturen in Elfenbein befunden haben sollen. Indessen ist es bei der weiten Verbreitung dieser Technik unter den vorderasiatischen Völkern und deren häufiger Berührung mit Aegypten höchst wahrscheinlich, dass namentlich die prachtliebenden Könige des neuen Reiches auch dieses kostbare Material für den bildnerischen Schmuck ihrer Tempel und Paläste zu verwerthen wussten. Dagegen scheint der Thon, der Urahne sämtlicher bildsamen Stoffe, wegen seiner Vergänglichkeit und Unscheinbarkeit sich keiner besonderen Gunst erfreut zu haben. Um dem Mangel abzuhelpen, gab man dem Thon einen glasureartigen Ueberzug, meistens von blauer oder grünlicher Farbe, bisweilen auch mit aufgesetztem Gold, und liess dadurch den kleinen mumienhaften Götterfiguren für den Todtencultus, die man besonders zahlreich in diesem Stoffe bildete, ausser der Dauerbarkeit auch ein gefälligeres Aussehen. Weit künstlerischer freilich und strenger in der Form sind die ebenfalls zahlreichen Denkmäler der ägyptischen Metallarbeit. Die oft kaum zollhohen Goldfigürchen unserer Museen erregen durch die Sauberkeit ihrer Ausführung und das unfehlbare Stylgefühl,



das sich auch in den geringfügigsten Werken mit gleicher Bestimmtheit ausspricht, die allgemeine Bewunderung. Herodot (II. 172) weiss von einer öffentlich aufgestellten, also wohl grösseren Statue in Gold zu berichten. Silberne Bildwerke sind bei weitem seltener. Unter den übrigen Metallen dominirt die Bronze. Die Aegypter waren in der verschiedenartigen Legirung und Verarbeitung derselben weit vorgeschritten; sowohl getriebene als gegossene Werke begegnen uns; auch das Löthen war den Aegyptern bekannt. Ein auszeichnendes Merkmal der ägyptischen Bronzen ist die sanfte Glätte ihrer Oberfläche, welche die Verwitterung hindert. Vermuthlich wurden die Bronzearbeiten mit einer öligen Substanz getränkt und so vor dem Hinzutreten der Feuchtigkeit bewahrt <sup>1)</sup>. Auch dieses Material ging dann zur Erhöhung des Glanzes Verbindungen mit edleren Stoffen ein. Einestheils wurden Goldplättchen aufgelegt, auderentheils bestimmte Partien durch eingelegte Silber- oder Goldfäden hervorgehoben, und zu demselben Zweck auch bisweilen Email und ähnliche farbige Flüsse als Füllung angewendet.

Von eigentlicher Malerei kann man nicht sprechen, denn die Kunst der Schattirung fehlt völlig; selbst da, wo nicht Sculpturen farbig angestrichen, sondern gemalte Figuren auf flachem Grunde angebracht wurden, sind sie nur farbige Silhouetten ohne Vertiefung und Schatten. Die Bereitung der Farben und die Ausführung des Anstrichs geschah mit grosser Sorgfalt. An einigen nicht vollendeten Werken, z. B. einem jetzt im Berliner Museum befindlichen Grabe von Sakkara, können wir beobachten, dass auch hier zuerst die Umrisse in rother Farbe gezeichnet, dann, wahrscheinlich von anderer Hand, mit schwarzer Farbe korrigirt, darauf mit Weiss untermalt wurden, und nun erst die Farbe erhielten, in welcher sie bleiben sollten. Der sorgfältigen Bereitung dieser Farbe und freilich auch dem günstigen Klima ist es zuzuschreiben, dass die Färbung sich noch in höchster Frische erhalten hat. Das Farbenmaterial war übrigens beschränkt, man findet nur Roth, Hell- und Dunkelblau, Gelb, Schwarz und Grün <sup>2)</sup>. Fleischfarbe

<sup>1)</sup> Wilkinson, Manners and customs III. 254.

<sup>2)</sup> Das Florentiner ägyptische Museum bewahrt eine etwa fusslange Holzplatte mit Vertiefungen, in welchen deutliche Reste von Farben erhalten sind. Man unterscheidet auf dieser altägyptischen Palette zweierlei Gelb, zweierlei Roth, Grün, Hellblau und Schwarz, geordnet nach der Abstufung von den helleren zu den dunkleren Tönen. Das Malen selbst veranschaulichen uns einige der ältesten Gräber von Gizeh. Die Maler haben dort ihre Palette am linken Arm hängen; das vor ihnen stehende Gefäss enthält wohl das als Bindemittel dienende Gummiwasser. Beiläufig bemerkt, scheint die eigentliche Frescomalerei den Aegyptern noch nicht bekannt gewesen zu sein. Ihr einfacheres Verfahren reichte auch, wie die Denkmäler zeigen, für das dortige Klima vollkommen aus.



fehlt ganz; bei ägyptischen Männern nahm man ein bräunliches Roth zur Bezeichnung des Nackten, wobei eine vollkommene Nachahmung der Natur nicht bezweckt war, da die Pferde fast dieselbe Farbe haben. Das Kolorit der Frauen ist mehr gelblich, ohne Zweifel zur Bezeichnung der zarteren Haut; die feindlichen Völker, mit welchen die Aegypter auf den Schlachtbildern kämpfen, sind verschieden, häufig mit graugelber Färbung dargestellt. Bei den Göttergestalten hört die Beziehung auf das menschliche Kolorit ganz auf, sie sind blau, grün, rothgrün, gelb, wahrscheinlich nach symbolischen Rücksichten auf die Naturelemente, welche durch diese Götter repräsentirt wurden, oder auf kirchliche Ceremonien. Ebenso wenig wie eine wirkliche Malerei gab es, wie schon hervorgehoben, eine selbstständige, farblose Sculptur; selbst die freistehenden Statuen erscheinen in der oben geschilderten Weise ganz oder zum Theil übermalt gewesen zu sein, wenn auch die Luft hier geringe Spuren der Farbe zurückgelassen hat. Jedenfalls war aber die halberhabene Arbeit niemals ohne Farbe, ja sie erforderte sogar dieselbe. Die Reliefs sind nämlich meistens von einer eigenthümlichen Art, sie erheben sich nicht über die Wandfläche, in welcher sie angebracht sind, sondern bleiben innerhalb derselben; sie sind, wie die Franzosen sie nennen, Reliefs in einer Vertiefung, versenkte Reliefs, (*bas-reliefs en creux*). Die Conturen jeder Figur, und zwar nicht bloss die äussersten, sondern auch die inneren jedes freistehenden Theiles, der Arme, Beine u. s. f., sind bis auf eine grössere oder geringere Tiefe in die Wandflächen eingegraben und innerhalb derselben ist die Rundung der Theile, soviel nöthig schien, durch Vertiefung der zurückweichenden Stellen ausgearbeitet, so dass auch die höchsten Stellen nicht über die Wandfläche hinausragen. Das Verfahren hält gewissermaassen die Mitte zwischen der plastischen und einer zeichnenden Darstellung, in welcher die Schatten nicht aufgetragen, sondern eingegraben sind. Die Farbe war daher auch wesentlich nöthig, um die Theile mehr hervortreten zu lassen. In architektonischer Beziehung ist diese Weise sehr vortheilhaft, indem die Figuren keine Schatten werfen, und die Einheit der Wand nicht unterbrechen, sondern vielmehr, indem sie durch den nach innen fallenden Schatten ihres Umrisses sich zurückziehen, noch augenscheinlicher machen.

Uebrigens kannten die Aegypter auch das wirkliche Relief und brachten es im Inneren der Gebäude, wo bei geringerer Beleuchtung die vertieften Reliefs nicht hinlänglich deutlich gewesen wären, häufig an. Zuweilen kommt es am Aeusseren vor, ohne dass man den Grund dieser verschiedenen Behandlungsweise angeben könnte. Man hat zwar vermuthet, dass die ursprünglich bei der Errichtung der Gebäude



vorbereiteten Reliefs erhaben gearbeitet, die anderen aber erst später in die schon vollendete Mauer, wie in einen Felsen, eingehauen worden seien; indessen macht schon die Menge der versenkten Reliefs dies unwahrscheinlich, da man nicht glauben kann, dass so grosse Gebäude ohne den nach ägyptischen Begriffen nothwendigen Schmuck des Bildwerks vollendet worden wären. Jedenfalls ist jene andere, den Aegyptern eigenthümliche Art des Reliefs, das versenkte (in Verbindung damit, dass sie sich nur weniger, oft wiederkehrender Farben bedienen) für ihren Styl die vortheilhaftere, indem auf diese Weise die Häufung der farbigen Sculptur, wenn auch etwas tapetenartig, doch weniger bunt und überladen erscheint.

Ein charakteristischer Zug der ägyptischen Sculptur ist die Gleichförmigkeit und Gesetzlichkeit in der Körperbildung der Gestalten. Schon den Griechen war sie aufgefallen. Plato erzählt, dass vermöge einer gesetzlichen Ordnung die Bilder der Aegypter zu seiner Zeit weder schöner noch hässlicher gemacht würden, als vor tausend und mehr Jahren. Ein anderer griechischer Schriftsteller, Diodor, giebt näher an, wie das geschehen sei. Nicht nach dem Augenmaasse, sagt er (I. 98), wie die Griechen, bestimmten die Aegypter das Maass der einzelnen Glieder, sondern sie hätten den Bau des ganzen Körpers nach einer bestimmten Zahl von Theilen ( $21\frac{1}{4}$ ) abgetheilt, nach welchen sie dann das Verhältniss, wie ein Glied zum anderen und jedes zum Ganzen sich verhalte, berechneten. Dieser Maassstab werde zu Grunde gelegt, wenn sie die einzelnen abgetheilten Steine bearbeiteten. Daher könne denn auch eine Statue von mehreren Künstlern an verschiedenen Orten, wenn sie nur über die Grösse sich verständigt hätten, in vollkommener Harmonie ausgeführt werden, so dass man über die ausserordentliche Geschicklichkeit erstaunen müsse.

Die nähere Kenntniss der ägyptischen Monumente bestätigt diese Angaben. Abweichungen, hauptsächlich in der Bildung des Kopfes, in gröberer oder feinerer Behandlung des Details, auch wohl in den Formen nach Gegenden und Epochen lassen sich erkennen. Die ältesten Figuren aus den Gräbern von Memphis sind z. B. sämmtlich plumper, breiter, schwerfälliger, die der späteren Blüthezeit des Reiches und vollends der griechischen oder gar römischen Periode zierlicher und mit einer gewissen Affektation gebildet. Allein im Wesentlichen sind die Körperverhältnisse überall in den grössten wie in den kleinsten Dimensionen dieselben. Aus der Vergleichung der so häufig vorkommenden Kolosse hat man berechnet, dass eine bestimmte Einheit des Körpermaasses zu Grunde gelegt, und bei der Darstellung vergrößerter Gestalten mit einer bestimmten Zahl vervielfältigt wurde, bald



vier, bald sechs, bald sogar zehn bis zwölf Mal und mehr <sup>1)</sup>. Die einfache Grösse war hienach eine von einem schlanken Volke entnommene, mehr als mittlere (5' 8" 3"), und schon darin findet sich die Richtung auf das Kolossale und Kräftige, welche in der Sculptur fast noch fühlbarer ist als in der Architektur, angedeutet. In den Reliefs tritt diese Neigung zum Kolossalen weniger hervor; sie füllen zwar auch ganze Mauerflächen bis auf 90 Fuss Länge und mehr, indessen ist damit nicht immer eine Vergrösserung der einzelnen Gestalten über die Natur hinaus verbunden. Dagegen an freistehenden Statuen übertreffen die Aegypter in der Grösse und in der Zahl kolossaler Figuren alle andern Nationen. In Ipsambul und in Medinet-Habu erheben sich die Kolosse, obgleich sitzend dargestellt, bis auf 60 Fuss und mehr, und selbst die Pfeilerstatuen der Vorhöfe, obgleich in grosser Zahl sich wiederholend, sind häufig einige 20 bis 30 Fuss hoch. Der bekannte Sphinxkoloss in der Nähe der Pyramiden hat, wie schon erwähnt, noch grössere Verhältnisse.

Die Körperformen, welche an allen Gestalten wiederkehren, haben den Charakter des Kräftigen. Die Brust ist breit und gewölbt, die Schultern ziemlich hoch, der Hals im scharfen Winkel aufgesetzt, der Leib schwächig, die Beine hoch und schlank. Die Muskeln sind nicht mit anatomischer Genauigkeit ausgeführt, aber im Ganzen ist die Bildung der fleischigen Theile naturgemäss, und entspricht den Formen eines gesunden, muskulös ausgearbeiteten Körpers. Besonders gilt dies von den Armen, während an den Beinen zwar die Kniee stets mit grosser Präcision gearbeitet, die Schenkel aber meistens geradlinig und trocken, die Waden nicht stark hervortretend sind. Auch die weiblichen Körper sind, wiewohl schlanker, noch kräftig gebildet, die Brust voll, der Leib gerundet, die Kniee etwas einwärts gebogen. Sie sind meistens ganz bekleidet, aber mit einem dünnen enganliegenden Gewande, welches den Bau des Körpers völlig sichtbar lässt, und nur durch die Bezeichnung der Ränder erkennbar ist. Die männlichen Figuren tragen gewöhnlich nur einen zierlich gefalteten Schurz um die Hüften. Der Kopf (Fig. 62) ist niemals entblösst, sondern bei beiden Geschlechtern in der Regel mit einer enganschliessenden, auf die Schulter herabfallenden Haube bedeckt, welche auch unter dem hohen königlichen Pschent und den verschiedenen symbolischen Kopfbedeckungen der Götter bei-

<sup>1)</sup> Jomard, Exposition du Système métrique des anciens Epyptiens, in der Descr. de l'Ég. Ant. Tom. VII. S. 122 ff. Diese Einheit des Körpermaasses darf jedoch nur durchschnittlich genommen werden, da auch in dieser Hinsicht im Laufe der Zeit gewisse Veränderungen eintraten. Lepsius, Briefe S. 105 ff. unterschied einen dreifachen Kanon der Proportionen, den ältesten der Pyramidenzeit, einen zweiten späteren und den dritten aus der Ptolemäerepoche.



behalten ist. Haare sieht man überall nicht, nur bei gewissen Götter-

Fig. 62.



Reliefkopf des Königs Horus der achtzehnten Dynastie.

gestalten eine feste Flechte. Dagegen kommen häufig Perücken mit sorgsam geordnetem Lockengekräusel, bisweilen sogar zwei über einander vor (vgl. Fig. 65). Die Entfernung des Haares muss Sitte und eben deshalb der Gebrauch dieser künstlichen Ersatzmittel eingeführt gewesen sein.

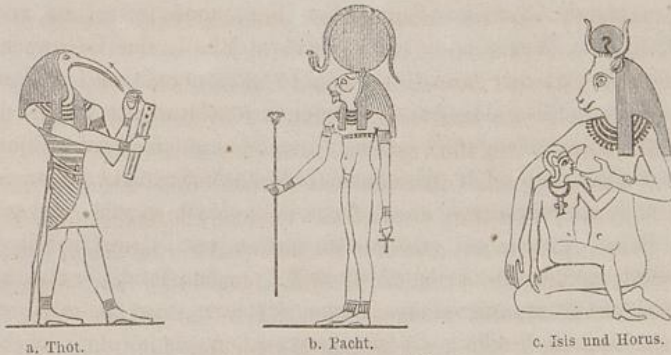
Auch die Bildung der Gesichtszüge folgt einem festen, unverkennbaren Typus. Die Nase ist breit und rund, die Stirne niedrig, flach und etwas zurückweichend, weit entfernt von der schönen Linie des griechischen Profils; die Backenknochen sind sehr sichtbar, die Augen lang, schmal und flach, und stehen in etwas schräger Richtung, auf der inneren Seite tiefer. Ebenso gehen die Mundwinkel etwas in die Höhe, die Lippen sind geschlossen und breit, die Ohren sitzen zu hoch, das Kinn ist kleinlich, der Bart ist nicht frei und natürlich, sondern hängt wie ein schmaler, vierkantiger Zopf vom Kinne herab. Er war auch oft oder immer ein künstlicher Schmuck, und häufig sind die Bänder, mit welchen er befestigt wurde, angedeutet. Die ganze Form des Gesichtes hält die Mitte zwischen der des Negers und der der kaukasischen Race. Der Ausdruck ist stets derselbe, ein ruhig sinnlicher, starr, aber dem Lächeln sich nähernd. Gesicht und Körper stehen in einem richtigen Verhältnisse und harmoniren wohl in ihrer geistigen Bedeutung, indessen lässt sich nicht verkennen, dass der Körper, für sich betrachtet, den Vorzug hat. Ihm lässt sich, auch nach unseren Begriffen, eine gewisse Schönheit nicht absprechen; die Verhältnisse sind edel, das Symmetrische und Rhythmische der Glieder tritt wohl in's Auge, die Formen geben das Gefühl eines gesunden, starken, rüstigen Wesens, ohne Verzerrung und Schlawheit. Der Kopf dagegen ist meistens ohne allen individuellen Ausdruck, sein starres Lächeln hat etwas Todtes, Seelenloses, und seine Züge geben ein Bild überwiegender Sinnlichkeit und unentwickelten Geistes <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Dass von der im Obigen geschilderten Regel hin und wieder Ausnahmen vorkommen, welche über die Grenzen der schematisch festgestellten Durchschnittsphysiognomie



Mit der Vernachlässigung des Kopfes hängt es zusammen, dass dieser gerade derjenige Theil des Körpers ist, welcher am häufigsten mit thierischen Formen verwechselt wird. Chnubis (Num) trägt gewöhnlich den Kopf des Widders, der Sonnengott Ra oder Phre den des Sperbers, Thot, der Hermes der ägyptischen Mythologie (Fig. 63, a), führt sogar zwischen den breiten Schultern den dünnen Hals und Kopf

Fig. 63.



Aegyptische Göttergestalten.

des Ibis, Anubis wird schakalköpfig dargestellt. Selbst die Göttinnen sind so ausgestattet; Pacht (Fig. 63, b) hat den Kopf der Löwin, Hathor den der Kuh; Isis wird zwar menschlich dargestellt, aber auch oft mit den Hörnern und hässlichen Ohren der Kuh, die dem Gesichte eine breite, halbthierische Form geben, oder auch mit dem ganzen Kuhkopf und der Mondscheibe (Fig. 63, c). Es fand ein mannigfacher Wechsel mit diesen Attributen statt, je nachdem sich unter localen oder sonstigen Einflüssen die mit den Göttern verbundenen Vorstellungen änderten <sup>1)</sup>.

Vergleichen wir die Körperbildung der ägyptischen Kunst mit der indischen, so hat sie zunächst schon darin einen Vorzug, dass sie keine

hinausgehen und sich zuweilen sogar dem Porträhaften auffallend nähern, kann vor Allem die merkwürdige Zusammenstellung historisch geordneter Köpfe zeigen, welche Lepsius, Denkm. Bd. VIII, Taf. 288—304 bietet. Besonders in der Bildung der Augen bemerkt man grosse Verschiedenheiten. Es ist jedoch bis jetzt nicht gelungen, die localen oder geschichtlichen Ursachen dieser Abweichungen festzustellen.

<sup>1)</sup> Eine neue kritische Darstellung des ägyptischen Götterwesens mit Abbildungen wäre sehr erwünscht, da Champollion's Panthéon égyptien (Paris 1823) dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft nicht mehr entspricht. Gute Dienste leistet inzwischen die Gallery of Antiquities, selected from the British Museum by Arundale and Bonomi, with descriptions by S. Birch. London s. a. Vgl. auch Emm. de Rougé, Notice sommaire des monuments égyptiens du Louvre. 2<sup>e</sup> ed. Paris 1860. Pag. 102 ff.



Vermehrung der Glieder kennt, wenigstens kommt dergleichen nur symbolisch an Feindeshaufen, zur Darstellung einer grossen Zahl vor, so dass ein Haupt mit vielen, gewissermaassen perspectivisch gezeichneten Armen und Beinen verbunden ist. Dagegen sind die Göttergestalten von dieser Entstellung frei <sup>1)</sup>. Auch abgesehen hievon ist aber der ägyptische Typus bei weitem schöner, die architektonische Regel, der zusammenhängende Bau des Körpers tritt klarer hervor, und während dort Schlaffheit und Weichlichkeit aus den fast sich lösenden Gliedern sprach, herrscht hier der wohlthätige Ausdruck eines gesunden, zusammengehaltenen Wesens.

Dagegen ist der Ausdruck des Charakters fast noch schwächer als an den indischen Gestalten. Die Unterscheidung des Geschlechtes ist zwar deutlich genug, und ebenso sind die verschiedenen Völkerschaften auf den historischen Reliefs von Medinet-Habu und Kalabschah charakteristisch bezeichnet. Aber alle feineren Verschiedenheiten fehlen fast ganz. Schon die des Alters ist kaum bemerkbar; wir finden weder Greise noch Jünglinge, sondern alle erscheinen in der mittleren Reife der Jahre. Nur durch die Kleinheit der Gestalt ist Horus auf dem Schoosse seiner Mutter Isis als Kind bezeichnet, und ebenso erkennt man auf einigen Basreliefs Knaben in den Triumphzügen durch ihre kleinere Gestalt.

An einen Ausdruck des Charakters, an den Unterschied des Mildeu oder Strengen, des Weisen und Kräftigen und dergleichen ist nicht zu denken, oder er ist wenigstens sehr schwach. Im Ganzen haben alle Gestalten denselben Ausdruck eines gesunden, wenn man will, stolzen Wesens, eine gewisse militärische Uniformität. Fast die einzige Ausnahme ist jene Karikaturgestalt des bösen Gottes an den Thyphonien, breit, untersetzt, zwergartig, wo die Charakteristik denn aber auch so plump ist, dass sie nur den rohesten Anfang der Individualisierung, nur die grösste Unterscheidung von Gut und Böse zeigt. Eher als geistige Charakteristik mag noch eine gewisse Porträtähnlichkeit aus der historischen Richtung der ägyptischen Kunst hervorgegangen sein, wenigstens glaubt man in einigen Denkmälern eine Wiederkehr der Züge des Helden zu erkennen.

Bei den Statuen steht der Lebendigkeit des Ausdrucks schon ihre höchst ruhige Haltung entgegen. Die sitzenden Gestalten haben aneinander geschlossene Beine und Füsse, die Hand gewöhnlich mit dem Nilschlüssel auf dem Schenkel ruhend, die stehenden einen Fuss ein wenig vorgerückt, oder beide völlig gleich nebeneinander, die Arme

<sup>1)</sup> In den Tempeln von Meroe finden sich auch Göttergestalten mit mehreren Armen.



auf der Brust gekreuzt oder am Leibe eng anliegend, die Hände flach oder geschlossen. Freie Bewegung und Erhebung der Arme kommt an Statuen überall nicht vor, ebenso wenig eine Wendung des Kopfes, der immer gerade vorwärts blickend ist.

Bei den Reliefs muss man die historischen von den religiösen unterscheiden. Die letzteren enthalten überall nur Scenen der Devotion, Opfer, Weihungen, Festzüge, bei denen eine ruhige Haltung mit zur Feierlichkeit des Herganges gehörte. In den historischen Bildern ist dagegen oft höchst bewegte Handlung; Land- und Seeschlachten, Belagerungen, Jagden, Triumphzüge sind und zwar in der That mit grossem Leben dargestellt. Die ägyptischen Helden erscheinen gewöhnlich in feurigem Fortschreiten mit gespanntem Bogen, und drücken in Haltung und Geberde den Eifer des Kampfes und kriegerischen Muthes unverkennbar aus. Das Haupt ist kühn gehoben, die Augen sind weit geöffnet, fernhin blickend; das herkömmliche leise Lächeln des Mundes erhält hier eine verständliche Bedeutung, es giebt den Zügen etwas Stolzfreudiges, Triumphirendes. Besonders aber ist die Haltung des Körpers ritterlich schön; die schlanken Glieder sind mit so vielem Sinn behandelt, dass sie, obgleich die Bewegung immer ein edles Maass hält, das Treibende und Fortreissende des Kampfes völlig empfinden lassen. Die Pferde der Streitwagen, wenn auch nicht ganz genau und richtig gezeichnet, geben das Bild gestreckten Laufes oder eines im Festschmuck dahinschreitenden Siegeszuges (Fig. 64) auf's An-

Fig. 64.



Wagenzug; Reliefbild aus einem Grabe von El Amarna.

schaulichste; ihre weiten Nüstern schnauben vor Kampfbegierde. Die Feinde sind weniger edel, aber in der mannigfaltigsten Bewegung,



einige flehend, andere kämpfend, viele in verschiedenen Lagen von den Geschossen der Sieger getroffen und stürzend. Die Körperwendungen sind dabei allerdings nicht richtig, aber stets dreist und in wechselnden Motiven verständlich, und überhaupt ist das Kampfgewühl mit kühnen Andeutungen und Abbreviaturen höchst lebendig und anschaulich geschildert. Auch ausser jenem vorherrschenden Charakter des Muthes und der Siegesfreude erkennen wir den Ausdruck von Gemüthsbewegungen, die freilich immer mehr mit dem Körper als den Gesichtszügen gegeben werden. So sehen wir auf der Darstellung eines Siegesfestes in Kalabscheh, wie eine Frau, ohne Zweifel eine gefangene Königin schmerzvoll die Hände ringt, während ihre Knaben sich an sie anschmiegen wollen. Wie hier der Ausdruck des Schmerzes, so ist auf einem wiederum einen Triumphzug darstellenden Relief in Medinet-Habu ein heiterer Ausdruck wohl gelungen, indem hier Knaben nach auffliegenden Vögeln in leichten und graziösen Bewegungen greifen. Ungeachtet aller Unvollkommenheiten der Zeichnung kann man daher diesen historischen Reliefs ein künstlerisches Verdienst nicht absprechen. Sie haben die Schönheit einer jugendlich frischen, kräftigen Natur, eines regen und geordneten Lebens. Es sind Heldengedichte, denen nur die individuelle Durchbildung der Gestalten fehlt, um ihnen die Würde eines homerischen Epos zu verleihen. Kraft und Adel der Gefühle eignen sie dazu.

Wie hier der Krieg, so ist auch der Zustand des Friedens in den Bildern aus dem häuslichen Leben, die in den Grabmonumenten häufig sind, recht lebendig mit naiven und anmuthigen Zügen dargestellt. Man sieht, der Geist der That, des Praktischen, Wirksamen war bei weitem mehr entwickelt, als der Geist innerlicher Empfindung und persönlicher Charakteristik. Damit hängt es zusammen, dass man, wo eine solche nöthig war, zu höchst äusserlichen Mitteln griff. Der König oder der Held unterscheidet sich auf den historischen Bildwerken von den anderen stets durch seine kolossale Grösse; bei Belagerungen überragt er die feindliche Burg, in den Schlachten hält er oft ein ganzes Heer von kleinen Gestalten am Schopfe, um es mit einem Streiche zu vernichten, in Triumphzügen erreichen mehrere Reihen des Gefolges oder der vorgeführten Gefangenen, die in einer Art perspectivischer Darstellung übereinander abgebildet sind, zusammengenommen noch nicht die Grösse der Königsgestalt. Bei den Göttern ersetzen die thierischen Formen des Kopfes und die abweichende blaue, grüne oder graue Farbe des Körpers eine nähere Charakteristik: symbolische Bezeichnungen, deren Ursprung nicht mit Gewissheit anzugeben ist, die aber ohne Zweifel nicht auf irgend eine gemüthliche Eigenthümlichkeit,



sondern nur auf das dem Gotte zugeschriebene Naturelement hindeuten.

Dieser Mangel des persönlichen Ausdrucks ist die Ursache, dass uns die Thiere der ägyptischen Sculptur gelungener scheinen als die Menschen. An dem Thiere genügen jene allgemeinen Züge, die regelmässige Bildung der Glieder und die Andeutung körperlicher Bewegung; man vermisst nicht den Ausdruck des Charakters, wie an den menschlichen Gestalten. Dennoch muss man anerkennen, dass in der Auffassung des menschlichen Baues in seiner schönen Regelmässigkeit, wie wir ihn hier finden, sich ein weiter entwickelter Schönheitssinn als in den Thiergestalten bewährt. Es liegt darin immerhin eine Empfänglichkeit für geistiges Leben im Allgemeinen, für Regel, Ordnung, Sitte; aber gerade weil hier schon so viel gegeben, machen wir höhere Anforderungen, und der Mangel des freien, individuellen Charakters giebt diesen wohlgebauten Gestalten etwas Starres und Leichenhaftes. Auch die Thiergestalten sind in der freien Sculptur durchweg ruhig, und zwar liegend dargestellt, auf den Reliefs dagegen oft höchst lebendig und mit freier, natürlicher Bewegung. Der Pferde an den Streitwagen ist schon gedacht, nicht minder charakteristisch sind die Stiere auf den ländlichen Bildern in den Hypogäen behandelt. Auf der Darstellung einer Löwenjagd in Medinet-Habu stürzt der getroffene Löwe auf den Rücken; in einer Kriegsscene zu Ipsambul sieht man am Fusse der feindlichen Burg die Heerden, welche vom Kriegsschauplatze fortgetrieben werden, wo dann Stiere und Ziegen, von der Geissel des Hirten geängstigt, höchst lebendig und natürlich springen.

Auf solchen historischen Darstellungen ist bei Thieren und Menschen ein unbefangenes Streben nach Naturwahrheit unverkennbar, auf den religiösen Bildern dagegen die phantastische Zusammensetzung von Gliedern verschiedener Thiere unter sich oder mit menschlichen Theilen gewöhnlich. Von den Göttern mit Thierköpfen war oben die Rede. Auf den Reliefs sehen wir häufig hinter einem Gotte eine niederhockende menschliche Gestalt mit grossen, aber nach vorn gebogenen Flügeln, mithin wohl in der Bedeutung, den Gott ehrenvoll zu schirmen, wie hinter dem Könige ein Sonnenschirm getragen wird. Sie erinnert an die Cherubim des jüdischen Heiligthumes, denen sie sogar vielleicht als Vorbild gedient haben mag.

Unter den Gestalten, bei denen der grössere Theil thierisch ist, sind zuvörderst die Sphinx zu erwähnen, gewöhnlich Löwenkörper mit dem Kopfe und der Brust eines Mannes, zuweilen auch mit einem Widderkopfe. Sie haben nur eine monumentale architektonische Bedeutung und finden sich meistens, wie ruhende Wächterhunde, vor den



Tempeln, Palästen und Gräbern. Auch Widdergestalten vertreten ihre Stelle. In Reliefs kommen sie niemals, ausser in hieroglyphischen Schriftzeichen, vor. Uebrigens ist die Zahl solcher Thiergestalten beschränkt, und wir erkennen in denselben mehr die Satzung einer religiösen Symbolik, als das wechselnde Spiel der freien Phantasie.

Die Anordnung der oft sehr ausgedehnten Reliefs ist meistens im Profil, und zwar bei einzelnen Gegenständen ohne alle Rücksicht auf ihre Dicke; von dem Wagen sieht man z. B. nur ein Rad (vgl. Fig. 64), von dem Tische nur zwei Füsse. Dagegen findet sich eine Art von perspectivischer Vertiefung des Bildes, wenn es darauf ankam, eine Mehrzahl der Gestalten zu bezeichnen; mehrere Pferde vor dem Wagen sind, wie das ebenangeführte Beispiel zeigt, durch die Umrisslinien der Brust und der Füsse, Krieger in Reihen durch ähnliche Vervielfältigung der Umrisse angedeutet. Auf anderen Bildern ist ein anderer Weg eingeschlagen, um die Menge der Gegenstände, wie wir sie in der Natur perspectivisch sehen, zu vergegenwärtigen, indem nämlich das Entferntere über dem Näheren in einer zweiten Reihe dargestellt ist. So führt ein ägyptischer Krieger in grösserer Dimension die Schaaren der gefesselten Feinde, welche dann, obgleich die Ketten alle in seiner Hand zusammen laufen, in Reihen übereinander hinter ihm abgebildet sind; ebenso bei den Triumphzügen, wo der König in grossem Maassstabe gebildet ist, während mehrere Reihen kleinerer Gestalten ihm Gefangene oder Geschenke vorführen. Das Bildwerk ist auch hier eine Art von Schrift, man hilft sich so gut man kann, um den wichtigen Umstand der grossen Zahl gefangener Feinde nicht unausgesprochen zu lassen. Es ist aber auch etwas Perspectivisches in dieser Anordnung, nur dass statt der Köpfe der hinteren Reihen die ganzen Figuren dargestellt sind.

Man darf nicht glauben, dass es ein bewusstes Vorurtheil oder ein gesetzliches Verbot war, welches die Aegypter von freierer Auffassung der Natur abhielt und an eine feste Regel band. Vielmehr stellten sie die Natur, so weit sie sie verstanden, möglichst treu und lebendig dar. Das äusserliche Leben, Bewegung und Thatkraft, das Thier und der Mensch in seinen allgemeinen Beziehungen, im kriegerischen, öffentlichen Leben gelingen ihnen daher sehr wohl; die Darstellungen von häuslichen Beschäftigungen in den Hypogäen haben oft Motive von grosser Naturwahrheit und Naivetät. Aber das Seelenleben ist noch eine unbekannte Region. Daher bildet sich denn auch der merkwürdige Unterschied, dass die Reliefs bewegt, reich, mannigfaltig, die Statuen aber starr und gleichförmig sind. Die Statue ist die Gestalt des Menschen in seiner Selbstständigkeit, ihr giebt erst der persönliche Charakter



den abweichenden Ausdruck. Nimmt man der menschlichen Gestalt dies persönliche Element, so bleibt nur die allgemeine Regel der ganzen Gattung übrig, das harmonische Verhältniss der Glieder, der Körper als architektonisches Kunstwerk der Natur <sup>1)</sup>. Dies erklärt denn auch ganz jene feste Regel, welche die ägyptischen Bildner, nach Diodor's angeführter Erzählung, zu Grunde legten. In allem Architektonischen bildet sich ein Zahlenverhältniss, das man zur Erleichterung der Arbeit anwendet; hier unterlag auch der menschliche Körper einem solchen Kanon, der um so fester wurde, je grösser die Schwierigkeit ist, ihn nach freiem Augenmaasse richtig auszuführen.

Wir sehen leicht, wie alles zusammenhängt. Durch jenen festen Kanon wurde es möglich, Gestalten von den kolossalsten Dimensionen mit Leichtigkeit richtig darzustellen. Aus derselben Richtung aber, welche diese Kanon entstehen liess, musste auch die Neigung zum Kolossalen hervorgehen. Denn da man individuelles Leben, Charakter und Seelengrösse nicht kannte, wenigstens nicht soweit anerkannte, um ihnen äusseren Ausdruck zu leihen, so musste das Bedürfniss, die Grösse des Gottes, des Fürsten und Helden eindringlich darzustellen, auf die körperliche Vergrösserung hinführen, welche denn auch bei der ruhigen Haltung und bei der schönen Harmonie der Verhältnisse, in welchen man den Körper auffasste, einen würdigen und imponirenden Eindruck machte. Hieraus ging ferner, wie die Vergrösserung, so auch die Vermehrung dieser Statuen und ihre architektonische Bedeutung hervor. Denken wir uns die schönsten Werke des griechischen Meissels, ich will nicht sagen den Apoll von Belvedere, sondern irgend eine ruhigere Gestalt, etwa die Pallas von Velletri, in mehreren Exemplaren wiederholt, so würde kein vortheilhafter Eindruck, und noch viel weniger ein Ganzes entstehen; jede dieser Figuren macht den Anspruch, allein, einzig in ihrer Art zu sein. Nehmen wir aber die ruhigen Gestalten der ägyptischen Kunst in der Mehrzahl, so hindern sie einander nicht, vielmehr da jede von ihnen ohnehin nur die Regel der menschlichen Natur in ihrer allgemeinen Bedeutung darstellt, so wird dieser Eindruck von Grösse und Würde durch die Vermehrung nur erhöht.

Andererseits deutet aber sowohl die Vergrösserung als die Vervielfältigung der Gestalten auf einen Mangel des Sinnes für menschliche Schönheit hin. Jede Darstellung über Lebensgrösse hat schon etwas Unförmliches und lässt die feineren Züge unentwickelt. Bei den ägyptischen Kolossen fällt aber das Abenteuerliche und Gewaltsame

<sup>1)</sup> Vgl. die hiemit übereinstimmenden Bemerkungen in dem Aufsätze von H. Brunn, im Rhein. Museum, neue Folge. Bd. X. S. 153 ff.



dieser Steigerung um so mehr auf, weil ihre Statuen nicht etwa durch die Entfernung vom Boden dem Auge entrückt sind, sondern zu ebener Erde, an dem Fusse der Mauern stehen, über deren Gesims sie hinausragen.

Die Vorzüge dieser Kunst hängen also mit ihren Mängeln zusammen. Ihre Werke imponiren uns zwar nicht bloss durch ihre Masse, sondern auch durch etwas Geistiges, nämlich durch die schöne Regelmässigkeit der menschlichen Gestalt, durch den Ausdruck gehaltener Kraft und würdevoller Ruhe, und durch den heiligen Ernst, der keine selbstische Regung aufkommen lässt. Diese Würde ist aber stets dieselbe, und sie wird durch den Mangel individuellen geistigen Lebens erkauft. Während wir von einem Werke der griechischen Kunst zum anderen fortschreiten, bei jedem neue Anregung, neuen Genuss finden, gleicht hier eine Gestalt der anderen; sie ermüden, wenn man sie einzeln betrachtet, aber sie wirken in architektonischer Umgebung durch ihre Massen entweder durch kolossale Vergrösserung oder durch reihenweise Vermehrung der Zahl.

Die Reliefs gehen zwar über diese steife Ruhe hinaus; sie geben eine recht lebendige Anschauung sogar des häuslichen Lebens jener uralten Vorzeit, und haben neben diesem historischen Interesse auch in künstlerischer Beziehung durch ihre Naivetät und die Unbefangenheit der Auffassung einen grossen Reiz. Diese Lebendigkeit schliesst sich zwar insofern an die Ruhe der Statuen an, als auch hier bloss sinnliche Kraft, nur in der Bewegung wie dort in den Formen erscheint; dass sie aber wirklich schon die Grenzen des ägyptischen Geistes überschreitet, sehen wir daran, dass er sich der Quelle dieses regeren Lebens nicht bewusst wurde, und daher auch nicht dazu überging, an den Statuen den Ausdruck des Starren und Leblosen zu bemerken und zu überwinden. Es giebt in der Kunst jedes Volkes einzelne Züge, in denen es über seinen Standpunkt hinausgreift, die beschränkte Weltansicht, an der es sonst haftet, gleichsam vergisst, und durch die Natur der Dinge weiter geführt wird, als es sich selbst eingestehen und erklären kann. Gerade solche Züge sind aber stets die anziehendsten, indem sich in ihnen das Verdienst des wirklich erworbenen Standpunktes mit der Ahnung eines höheren paart, und uns dadurch das Gefühl des unendlichen Fortschreitens der menschlichen Natur gegeben wird. Der Geist ist überall Leben und Bewegung; er strebt zwar nach einer Regel, aber wenn er sie erlangt hat, darf er nicht in ihr erstarren. Bei den Aegyptern war die Regel enger und fester als bei anderen Völkern; um so erwünschter ist es deshalb,



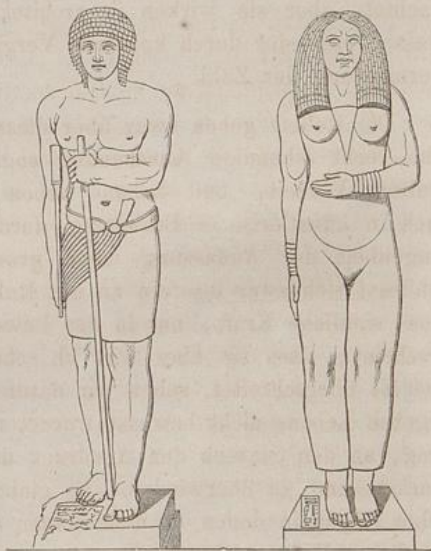
wenn sie sich darüber erheben und wenn die unvertilgbare Lebendigkeit der menschlichen Natur sich frisch und unbefangen äussert.

So kann man denn auch in den bildenden Künsten der Aegypter von geschichtlicher Entwicklung im wahren Sinne des Wortes nicht sprechen. Was an Unterschieden der Behandlung und des Styles in den Denkmälern zu Tage tritt, ist mehr äusserlicher Art; die Grundanschauungen bleiben im Wesentlichen dieselben. Wir wollen jedoch nicht unterlassen, die Verschiedenheiten, soweit sie durch die neuere Forschung an der Hand chronologischer Daten, wenigstens für die Werke der Plastik, ermittelt sind, hier in Kürze zu charakterisiren<sup>1)</sup>.

Den Anfang macht auch hier, wie bei der Architektur, ein Streben, sich trotz der schon fertigen kanonischen Gesetze möglichst eng an die Natur anzulehnen. Unter den Denkmälern dieses altägyptischen Naturalismus, wenn man so sagen

darf, haben zunächst drei Statuen des Louvre ein besonderes Interesse, von denen wir zwei in der nebenstehenden Figur 65 wiedergeben. Es sind Porträtbilder eines Priesters und seiner Gattin, so gut sie eben die Urzeit der Kunst, aus der sie stammen, das vierte Jahrtausend v. Chr. zu geben vermochte. Eigenthümlich ist an ihnen der untersetzte und schwerfällige Körperbau, das Kräftige und Lebendige, namentlich in der Wiedergabe der Musculatur, aber auch in den Köpfen, die ein lebhaftes Ringen nach Ausdruck verrathen; zur Erhöhung desselben sollte wohl der grüne Farbenstrich dienen, mit dem die Augen unten umrändert sind. In der steifen Stellung und Haltung macht sich freilich der Zwang schon geltend, aber das Vierschrötige und Musculöse zeichnet diese ältesten Werke vor allen späteren aus. Die Köpfe sind, wie schon oben bemerkt, mit Perücken bedeckt. In

Fig. 65.



Priester und Priesterin; ägyptische Porträtstatuen aus dem 4. Jahrtausend v. Chr.

<sup>1)</sup> Vgl. namentlich Emm. de Rougé, Notice des monuments exposés dans la galerie etc. du Louvre. 2. ed. Paris 1852. 8<sup>o</sup>. S. 7 ff.; und dessen Bericht im Pariser Moniteur vom 7. und 8. März 1851.



den Gesichtszügen ist die Aehnlichkeit mit den Grabreliefs aus den memphitischen Todtenkapellen unverkennbar. Neben diesen letzteren gehören auch die merkwürdigen Felsreliefs an den Sandsteinwänden des Wadi Maghara auf der Sinai-Halbinsel zu den Denkmälern aus der Pyramidenzeit <sup>1)</sup>. Alle diese Werke werden jedoch an historischem Interesse durch die Porträtbilder überboten, welche unlängst von einem der Pyramidenkönige selbst durch das Glück eines Forschers zu Tage gefördert sind. Wir meinen die obenerwähnten sieben Statuen des Königs Chephren, welche Mariette-Bey 1860 aus einem Brunnen in der Nähe der Pyramide des genannten Königs hervorholte. Die besterhaltene derselben ist auf Grundlage des im Berliner Museum befindlichen

Fig. 66.



Porträtstatue des Königs Chephren im Museum von Cairo.

Gypsabgusses in unserer Fig. 66 mitgetheilt <sup>2)</sup>. Der König ist bis auf den feingestreiften Lendenschurz und die Kopfhaube ganz nackt. Die Arme liegen auf den Schenkeln; die Rechte scheint eine Binde zu halten. Er sitzt auf einem Thron, dessen Füße von zwei Löwen gebildet werden und auf dessen hoher gerader Rücklehne ein Sperber mit ausgespannten Flügeln sitzt, als breite er über dem Haupte des Monarchen seinen Schutz aus. An den Seitenwänden des Thrones zwischen den Löwenfüßen sind in symmetrischer Anordnung Papyrus- und Lotosstauden und ein ornamentales Zeichen ausgemeißelt, welches die Vereinigung von Nord- und Süd-Aegypten symbolisirt. Das Interessanteste aber ist für uns die naturwahre schöne Behandlung des Körpers und die unverkennbaren Spuren von Individualisierung im Antlitz. Majestät und Leutseligkeit mischen sich in dem Ausdruck, die Profillinie ist mehr als üblich vorgeschoben, die Nase länger und feiner als gewöhnlich, die Backen sehr voll. An dem

<sup>1)</sup> Lepsius, Briefe 335 ff.; Denkm. Abth. II. Bl. 2, 116, 137, 140, 152; III. Bl. 28.

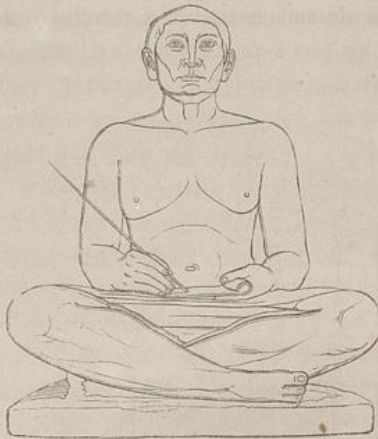
<sup>2)</sup> H. Brugsch, Zeitschr. f. ägypt. Spr. u. Alterthumsk. 1864. S. 58 ff.



Kinne sitzt ein Bruchstück des hergebrachten steifen Bartes; obwohl das übrige Gesicht auch hier ganz glatt ist, kann man doch in dem Ganzen den Ausdruck reifer Männlichkeit und Kraft nicht verkennen. Die feste Bestimmung des Lebensalters, die sonst in der ägyptischen Plastik fast unmöglich ist, lässt sich aber noch weit entschiedener bei einem anderen Denkmal wahrnehmen, welches die Aegyptologen ungefähr der sechsten Dynastie gleichalterig setzen, nämlich dem Bilde eines hockenden Schreibers, in den oberen Sälen des Louvre (Fig. 67). Hier ist der Ausdruck des Porträt-mässigen noch frappanter. Der Kopf des Mannes, der sich unzweifelhaft in reiferen Jahren befindet, hat etwas von jener erschreckenden Wahrheit, die man auch an einigen altgriechischen Werken frühen Datums beobachtet hat. Die farbige Bemalung in braunrother Farbe und die aus Quarz eingesetzten glänzenden Augen steigern diesen Eindruck noch um ein Bedeutendes. Wir befinden uns hier scheinbar in einer ganz anderen Kunstwelt; die Fesseln der strengen Typik sind abgefallen.

Alle Erscheinungen haben jedoch, soweit unsere Kunde reicht, nur einen ephemeren Charakter. Je mehr die ägyptische Cultur vorschreitet, um so mehr entfernt sich die Plastik von der treuen und ungehemmten Auffassung der Natur. In diesem Sinne kann man daher wohl mit dem älteren Reisenden Nestor L'Hôte sagen, die ägyptische Kunst habe das Eigene, je weiter man auf ihren Ursprung zurückgehe, desto vollendeter sich zu erweisen<sup>3)</sup>. In der Periode der zwölften Dynastie, in welche wir die künstlerisch vollendetsten Werke der Baukunst setzten, hielt die alte kraftvolle und gediegene Durchbildung der Sculpturen noch an. Aber es tritt um diese Zeit jener oben erwähnte zweite Kanon der Proportionen ein, welcher den Gestalten eine grössere Schlankheit und Eleganz verleiht. Hauptbeispiele sind eine leider nur sehr fragmentarisch erhaltene

Fig. 67.

Statuette eines Schreibers.  
Louvre.

<sup>3)</sup> Vgl. Mariette, in der Revue archéol. 1860. II. S. 19 ff.



Kolossalstatue des Königs Usertesen I. im Berliner Museum und die aus rothem Granit prachtvoll gearbeitete Kolossalstatue des Königs Sevekhotep III. der dreizehnten Dynastie im Louvre. Auf dem Antlitze dieser Statue wohnt ganz jene sanfte und majestätische Heiterkeit, welche den hohen Reiz der ägyptischen Kunst in ihrer besseren Zeit ausmacht.

Auch die Hyksösperiode ist seit den jüngsten Ausgrabungen im Delta in der ägyptischen Sculpturgeschichte durch charakteristische Proben vertreten. In der Gegend von San, dem alten Tanis, kamen unter anderen höchst merkwürdigen Sculpturen auch sechs grosse Sphinxen aus rothem Granit mit menschlichen Köpfen von entschieden fremdländischem Charakter zu Tage, welche man für Werke der asiatischen Eroberer hält <sup>1)</sup>. Jedenfalls entstammen sie der Zeit ihrer Herrschaft und beweisen, dass diese auch für die monumentale Plastik nicht nur Zerstörungen mit sich brachte. Von den Köpfen abgesehen tragen übrigens die Sphinxen von Tanis durchaus den ägyptischen Typus.

Mit der achtzehnten Dynastie nähern wir uns den Zeiten der höchsten Machtfülle des Reiches; diese äussert sich zunächst auch in der Plastik durch eine ungeheuere Thätigkeit, durch ganze Wälder von Götter- und Königsstatuen, Sphinxen und anderen Kolossalbildern, wie deren besonders die Museen von Turin und Paris in ausgesuchten Mustern darbieten. Die grösste Reinheit in den Umrissen, ein staunenswerther Glanz der Technik zeichnen diese Bildwerke der ersten Thotmosen aus. Aber schon gesellt sich dazu eine gewisse übertriebene Rundlichkeit, die dann unter den Herrschern der neunzehnten Dynastie, ganz wie in deren architektonischen Werken, in Kraftlosigkeit und leere Glätte ausartet. Die kolossalen Dimensionen können hier noch weniger als bei den Bauwerken den Mangel künstlerischer Empfindung ersetzen. Die Linien des Gesichts werden stumpfer, die Formen hölzern und auch der Technik fehlt die alte Sauberkeit. Namentlich an den zahlreichen Kolossalstatuen, welche den glorreichen Namen der Ramses-Sesostris tragen, kann man diesen allmäligen Verfall deutlich wahrnehmen. Die reiche bildnerische Ausstattung des grossen Granitsarkophags König Ramses III., seines Nachfolgers, macht sogar schon den Eindruck des Unfertigen, Skizzenhaften.

Unter Psammetich tritt dann auch in der Sculptur eine Art Regeneration ein. Man griff mit Bewusstsein auf die alten Muster zurück,

<sup>1)</sup> Mariette, Lettres sur les fouilles de Tanis. Revue archéol. 1861. Fevr.; 1862. Mai.



und schuf einige durch Grazie und Geschick der Behandlung ansprechende Werke. Aber die übertriebene Glätte und das geziert Alterthümliche, das diesen Nachschöpfungen anklebt, lassen uns darüber nicht in Zweifel, dass die alte Kraft des Aegypterthums gebrochen war. Als Beispiel sei der prächtige Basaltsarkophag des Priesters Taho genannt, den Champollion in den Louvre brachte.

Die ptolemäische Zeit führte den dritten Kanon der Proportionen ein und veränderte damit nicht nur Einzelnes in den Verhältnissen der Glieder, wie der zweite, sondern die ganze Eintheilung der Gestalt. „Der Kopf, — so schildert Lepsius das Wesen dieses Umschwunges, — wird grösser, die Brust rückt tiefer, der Nabel höher; im Ganzen werden die Conturen ausschweifender und geben die frühere schöne Einfachheit und Züchtigkeit der Formen, worin zugleich ihr grossartiger und eigenthümlich ägyptischer Charakter lag, gegen die unvollständige Nachahmung eines unbegriffenen fremden Kunststyles auf.“

Die Schöpfungen der römischen Kaiserzeit endlich können nicht eigentlich für ägyptisch gelten. Es sind ganz freie Nachbildungen, bei denen nur Aeusserlichkeiten, wie Stellung und Kostüm der Statuen, an die Stylweise der Aegypter erinnern.

### Schlussbetrachtung.

Die ägyptische Sculptur ist ihrem Geiste und ihrer Ausführung nach architektonisch. Auf den weithin gestreckten Wänden kann sie etwas freier in kriegerischem Leben sich entwickeln, wenn sie nur die Linien der baulichen Ordnung betrachtet; aber in freistehenden Statuen dient sie der Architektur und ist ihr untergeordnet. Jene sitzenden Kolosse vor den Pylonen haben, wie diese thurmartigen Bauten selbst, nur den Zweck, die Würde des Ortes anschaulich einzuprägen; die Sphinxalleen sind noch mehr bloss architektonische Bezeichnungen des Zuganges; jene stehenden Gestalten an den Pfeilern der Vorhöfe folgen auf einander wie Säulenreihen, ja noch gleichförmiger. Andererseits kann man aber ebenso von der ägyptischen Architektur sagen, dass sie sich mehr als die Baukunst anderer Völker an die Sculptur anschliesst. So regelmässig und strenge sie ist, so kennt sie doch keine frei erfundenen, rein geometrischen Verzierungen, sondern hält sich immer in dem Kreise der Naturnachahmung. Wir sprachen schon von den Pflanzenformen der Säulen. Sie sind architektonische Glieder, denn sie tragen, und dadurch unterscheiden sie sich von den



freistehenden Statuen vor den Pylonen oder in den Höfen, aber sie unterscheiden sich bei weitem nicht in dem Maasse, wie in der Kunst anderer Völker Architektur von Plastik. Denn jene Statuen wirken auch architektonisch, und diese Säulen sind wie sie eine Nachahmung der Natur, in kolossaler Vergrößerung und in regelrechter Fesselung der lebendigen Verhältnisse, nur dass die Vergrößerung der Blumen noch grösser, die Auffassung der Verhältnisse noch etwas mehr phantastisch modificirt ist, als bei der menschlichen Gestalt. Selbst jener Wechsel der Säulenformen derselben Reihe hängt mit der Pflanzennatur, mit der bunten Mischung der Blumen auf der Flur zusammen, und bildet einen richtigen Gegensatz gegen die Wiederholung der gesetzlich ausgebildeten Menschengestalt. Betrachten wir in diesem Sinne das ganze Gebäude, die Felsformen der Wände, die Pflanzenreihen der Säulenhallen, die grandiosen Priestergestalten an den Pfeilern, die Kolosse, die Sphinxen in ihrer ewigen Ruhe, so haben wir ein phantastisches Bild der Natur in ihrer Erstarrung, mehr ein plastisches Werk, als das rein architektonische Erzeugniss des menschlichen Geistes.

Auch die ganze Anordnung des Gebäudes ist mehr plastisch als architektonisch, es fehlt ihr jene äussere Zweckmässigkeit, welche das Gesetz der Baukunst ist. Das kleine Heiligthum bedurfte dieser umgebenden Massen nicht; sie sind freie selbstständige Zusätze, Ausschmückungen, wie die Werke der Plastik. Daher ist auch in ihnen die strenge Unterordnung, der Charakter des Dienens und der Verbindung keineswegs so deutlich ausgesprochen, wie in der griechischen Baukunst. In dieser tragen die Atlanten und Karyatiden wirklich das Gebälk, hier lehnen sie sich, obgleich in architektonischer Menge, nur an die tragenden Pfeiler. Man sieht, beide Künste nähern sich auf halbem Wege, die architektonisch behandelte Statue und der freie Luxus der Pylonen und Pflanzensäulen sind nicht weit entfernt von einander.

Aehnlich verhält es sich zwischen Malerei und Plastik; wir sahen schon, wie auch diese hier noch zusammenfallen, das vertiefte farbige Relief sich der Malerei nähert, ohne dass diese selbstständig vorhanden ist. Alle drei Künste haften daher an einander, sie lösen sich nicht, sondern befinden sich vermischt, gleichsam in einem Chaos vor der Erschaffung der einzelnen Künste. Dieser Zustand ist ein mangelhafter, besonders für die Plastik und Malerei, welche auf diesem Wege zur Entwicklung ihrer höchsten und freiesten Schönheit nicht kommen können, aber auch, wenn gleich in minderem Grade, für die Baukunst, da sie sich nicht rein und in ihrer edelsten Gestalt zeigt. Allein für diese letzte Kunst ist jedenfalls auch wieder ein Vortheil damit verbunden. enn



sie macht ihrer Natur nach überall auf den Schmuck der beiden andern Künste und mithin auf ein Zusammenwirken mit denselben Anspruch. Dies kommt aber, wenn alle drei Künste völlig entwickelt sind, die Architektur die plastischen, die Plastik die malerischen Elemente ausgeschieden hat, nur unvollkommen zu Stande. Denken wir uns den griechischen Tempel oder die christliche Kirche mit ihrer Ausstattung von Statuen und Gemälden, so haben wir immer mehr eine äussere Zusammenstellung als eine untrennbare, organische Verbindung; jedes Element ist zu stark und nimmt unsere Aufmerksamkeit ganz in Anspruch. Bei dem ägyptischen Tempel ist dies anders, hier ist das Ganze wirklich Eins und untrennbar; die Bildwerke haben nicht die eigenthümliche Kraft und Bedeutung, um sich selbstständig zu machen, die Architektur enthält, selbst wenn man von dem Bilderschmuck ihrer Wände abstrahirt, in den Formen ihrer Säulen und Mauern schon plastische Elemente. Weil diese Einheit hauptsächlich der Architektur zu Statten kommt und sie weniger dabei leidet als die anderen Künste, schreiben wir der ägyptischen Kunst im Ganzen mit Recht einen architektonischen Charakter zu. Man darf aber nicht vergessen, dass auch der eigenthümliche Charakter der Architektur nicht rein ausgebildet ist, und dass daher der Geist der ägyptischen Kunst mehr der Gesammtheit der bildenden Künste in ihrer inneren Uebereinstimmung als der Baukunst allein angehört.

Diese Erscheinung ist in vieler Beziehung merkwürdig und lehrreich. Wir sehen daran, dass die Verbindung der bildenden Künste nicht etwa bloss durch Abstraction zu erkennen ist, sondern, dass ihnen ein gemeinsamer, wirklicher Existenz fähiger Geist zum Grunde liegt, dessen Eigenthümlichkeit wir hier nicht bloss theoretisch, sondern aus geschichtlicher Erfahrung wahrnehmen können.

Vergleichen wir die Aegypter mit anderen vorher betrachteten Völkern in Beziehung auf die bildenden Künste, so ist gar nicht zu verkennen, dass sie dieselben weit übertreffen.

Indien kann noch zuerst Anspruch auf eine Gleichstellung mit Aegypten machen. Es besitzt einen ähnlichen Reichthum von Werken, in welchen ebenfalls Architektur, Plastik und Farbe zusammenstimmen und ein imponirendes, grandioses Ganzes bilden. Man kann vielleicht selbst der indischen Plastik einen Vorzug reicheren Lebens zugestehen. Auch in Beziehung auf das enge Anschliessen der Architektur an die Natur ist noch eine Verwandtschaft da. Allein schon darin weichen beide ab, dass die ägyptische ihre Werke, wenn auch Naturnachahmungen, in freier Schöpfung hinstellte, die indische mit der Natur verwachsen liess. In



der Verbindung der Natur und Kunst ist also in Indien die Natur, in Aegypten die Kunst vorherrschend. Damit hängt es zusammen, dass während hier Maass, Regel und Kraft, die Eigenschaften des Geistes, hervortreten, dort der wilde Wechsel der Formen, welchen die Natur dem in ihr Geheimniss uneingeweihten Auge zeigt, und der Charakter schlaffer Auflösung, welchen sie nur dem unselbstständigen Geiste verleiht, vorwalten. In Beziehung auf die bildende Kunst und auf ihr Verhältniss zur Natur ist also der Geist des alten Aegyptens dem der Inder vorgeschritten. In anderen geistigen Beziehungen dagegen haben diese unleugbar den Vorzug. Eine reiche, höchst regelmässig und wohl gebaute Sprache, Buchstabenschrift, seit frühen Zeiten eine vielgestaltige wissenschaftliche Literatur, eine erhabene Poesie voller Gefühl und Leben, in allen Gattungen ausgebildet, sind das unbestrittene Eigenthum der Inder: Schätze, auf welche Aegypten nicht in gleichem Maasse Anspruch machen kann.

Endlich in sittlicher Beziehung scheint die Waagschale zu schwancken. Den Indern kann der Vorzug milderer Sitte, zarter Empfindung, feinerer moralischer Unterscheidung, überhaupt einer tieferen Innerlichkeit nicht abgesprochen werden; aber sie sind unzuverlässig, schwankend, willkürlich, durch Blut und Ausschweifungen befleckt. Die Aegypter dagegen, wenn auch gröberen Sinnes in der freien Entwicklung der Individualität hinter jenen zurückstehend, geben ein Bild der Ordnung und Mässigung, welches das sittliche Gefühl mehr befriedigt.

Die anderen Völker, Babylonier, Assyrier, Perser, Phönicier, Juden können in Beziehung auf bildende Kunst überall keinen Vergleich mit den Aegyptern vertragen. Das bildende Element ist bei den meisten von ihnen ein fremdes, und vielleicht sind gerade deshalb ihre einzelnen baulichen Unternehmungen so berühmt geworden, weil sie vereinzelt dastanden und ungewöhnliche Leistungen in Anspruch nahmen. Was sich speciell bei den Persern Eigenthümliches und Gefälliges zeigt, ist nur ein späterer Reflex fremden Glanzes, wenn auch durch den Grundton des persischen Lebens gefärbt und bedingt.

Die grösseren oder geringeren Vorzüge, welche diese Völker etwa besitzen, hängen daher nicht überall mit der bildenden Kunst zusammen, sondern liegen ganz auf der geistigen Seite. Die Handelsvölker von Mesopotamien und Phönicien, ganz dem weltlichen Leben zugewendet, in religiöser Beziehung abergläubisch und roh, nur durch Rührigkeit, Verschlagenheit ausgezeichnet, kommen selbst hier nicht in Betracht, und stehen auch in sittlicher Beziehung auf einer tieferen Stufe. Dagegen ist in dem persischen Dualismus schon eine tiefere Erkenntniss des Geistes zu achten aus



welcher denn auch die Keime reinerer verständigerer Moral hervorgingen. Dass diese nicht schönere Früchte trug, lag aber eben in der Einseitigkeit der geistigen Grundanschauung. Denn der Gedanke des Gegensatzes und Kampfes führte nur auf äusserliche Beherrschung, nicht auf innerliche Versöhnung, auf ein Nützlichkeitsleben, in welches die Phantasie sich nicht hineinbilden, sondern nur in eine abenteuerliche Märchenwelt hinausschweifen konnte. Daher entstand auch hier weder ein edler sittlicher Zustand, noch höhere Poesie oder Wissenschaft.

Der jüdischen Weltansicht, obgleich sie eine viel reinere war, lag eine ähnliche dualistische Scheidung von Geist und Natur zu Grunde, welche zwar nicht zum religiösen Bewusstsein kam, aber in praktischer Beziehung dennoch Einfluss hatte. Indem die Juden nicht aus der Natur, sondern nur aus der Offenbarung, durch das Wort unmittelbar belehrt zu sein meinten, bildete sich eine Nichtbeachtung des natürlichen Elementes, welche theils die Gestaltung unregelter Sitte, theils ein hochmüthiges Ueberheben über die Natur und über die anderen Völker der Erde herbeiführte. Eigentlich künstlerisches Bedürfniss konnte hier ebenso wenig wie bei jenen Handelsvölkern und den Persern entstehen, aber der höhere religiöse Schwung des Geistes und die Erhebung über die Gemeinheit des Bedürfnisses bildeten unbewusst das poetische Element zur begeisterten Prophezeiung oder zum frommen Psalm aus, so dass sie im Gegensatze gegen die stummen bildenden Künste der Aegypter die Kunst des Gesanges und des Liedes hervorriefen. Ihrem sittlichen Leben fehlte aber, bei aller Vortrefflichkeit der Lehre, die Festigkeit, Regelmässigkeit und Mässigung der Aegypter. Wie bei den Persern die Willkür des Despotismus, verhinderte hier das Schwanken und die Unhaltbarkeit des theokratischen Regiments die Ausbildung jener ruhigen und wohlgeordneten Gesinnung, welche allein die Grundlage aller Sittlichkeit ist. Aber wir können auch tiefer gehen. In der Beziehung des einzelnen Geistes auf sich liegt der Keim des Bösen; gesellt sich dazu die Nichtbeachtung oder Verachtung der Natur, so wuchert dies egoistische Princip ungehindert und erhärtet sich in ungebrochener Kraft. Die Hingebung an die Natur ist das erste Mittel zu einer reineren, uneigennütigen Gesinnung.

Hierin liegt der Vorzug des ägyptischen Volkes, hierin auch sein Beruf zur bildenden Kunst. Denn diese gedeiht eben nur bei der Unbefangenheit des Gemüths, welche den Gegensatz gegen die äussere Welt kaum empfindet, und daher gleich weit von Selbstpeinigung und von Hochmuth wie von dem Taumel ausschweifenden Genusses sich der Natur erfreut. Während der reiche und volle Geist der Inder in wildem



Schwanken von übertriebener geistiger Steigerung zu sinnlicher Ausschweifung herabsinkt, während bei den westasiatischen Völkern der Geist der Eigensucht bald krämerhaft, bald despotisch, bald in religiöser Abgeschlossenheit sich ausbildet, entwickelt sich bei den Aegyptern ein zwar beschränktes, aber festes und wohlgeordnetes Lebenssystem, eine gediegene und gesättigte Verschmelzung des Geistigen und Natürlichen. Das geistige Princip zeigt sich zwar auch bei ihnen nicht bloss von seiner schönen Seite, sondern auch als Eigensucht, als priesterliche Beschränkung und als nationeller ausschliessender Hochmuth, aber überall ist das Band der Kaste, der Sitten und Gesetze, der Religion zu stark, um den Egoismus des Einzelnen als zerstörende Macht um sich greifen zu lassen.

In dieser frühen Epoche der Weltgeschichte war die geistige Ueberlieferung und, wenn man es so nennen darf, die Erziehung der Völker noch zu schwach, um der sinnlichen Uebergewalt der Natur leicht zu entgehen. Kam selbst das geistig so hoch begabte Volk der Inder nur zu jener schwankenden Gestalt, so schien der freien Einsicht des Geistes nichts übrig zu bleiben, als sich entschieden von der Natur loszusagen, wie es von den westasiatischen Nationen geschah.

Der Mittelweg, den die Lenker des ägyptischen Volkes einschlugen, war daher das Werk einer wahrhaft genialen Einsicht, auf welche aber auch die eigenthümliche Natur des Landes hindeutete, indem sie selbst Einheit und Regel, Ordnung und Maass lehrte. Hier bildete sich daher eine Weltansicht, welche nicht im Gegensatze gegen die Natur stand, sondern aus ihr hervorging, und zugleich ihr Gebieter und Beherrscher wurde. Daher erhielt hier das sittliche Wesen die feste Gestaltung der Naturverhältnisse. Die Sinnlichkeit wurde gebändigt, zum Thatkräftigen ausgebildet, das geistige Princip erschien als höhere Ordnung der Natur, nicht als egoistische Einseitigkeit.

Wir sehen, wie dieser Vorzug auch die Beschränkung des Zustandes enthält. Gefesselt an die äussere Natur konnte der ägyptische Geist sich weder zu den hohen Philosophemen und den phantasievollen Dichtungen Indiens noch zu der gediegenen Wahrheit und dem Hymnus des Judenthums erheben. Der Verstand sowohl als die Phantasie waren zwar, als bei einem geistig hochbegabten Volke, lebendig, aber sie erhoben sich nicht über die äussere Welt. Ebenso ist die Sittlichkeit eine beschränkte, für höhere Läuterung der Seele nicht geeignet; die Satzung, eben weil sie aus der Natur hervorgeht, hat eine sinnliche Härte, einen Charakter der Unfreiheit, welcher auf allen Aeusserungen des Geistes lastet.



Diese Beschränkung begünstigt offenbar die Entstehung der bildenden Kunst. Um sich der Natur so hinzugeben, ihre Formen empfangend aufzunehmen, sie mit geduldiger Ruhe organisch auszubilden, bedarf es eines Geistes, der nicht im hochstrebenden Freiheitsdrange die Natur nur berührt, um sich über sie hinaus zu schwingen. Allein auch die bildende Kunst erfordert die Freiheit und Selbstständigkeit eines nicht bloss empfangenden, sondern auch reagirenden Geistes. Der Geist Aegyptens ist noch zu sehr gebunden, seine Unfreiheit ist auch ein Mangel seiner bildenden Kunst.

Damit die Architektur sich ausbilde, muss das Bewusstsein absoluter Herrschaft des Geistes über die Materie, damit die Plastik und Malerei sich ganz entwickle, das Gefühl für Freiheit und Selbstständigkeit erwacht sein. Höhere Freiheit und Klarheit des Geistes muss sich mit frischer Natürlichkeit paaren, wenn die bildenden Künste über den Standpunkt, den sie bei den Aegyptern einnahmen, hinaus-schreiten sollen.

Es bedurfte hiezu eines anderen, reicher ausgestatteten Volkes. Die Richtungen und Gaben, welche bei den früheren vereinzelt waren, mussten sich vereinigt finden. Die Vollkraft der Inder musste durch geistige Abstraction, wie bei den Persern und Juden, geläutert, durch strenge Zucht und Stetigkeit, wie bei den Aegyptern, gekräftigt erscheinen. Jener Geist der Sonderung durfte nicht zu einseitig walten, nicht sich vom Boden der Natur losreissen, aber die hingebende Liebe zur Schöpfung durfte auch nicht in die Unbeweglichkeit der todten Natur übergehen. Der Verschmelzung dieser Richtungen stand aber ein gemeinsamer Mangel der orientalischen Völker entgegen, der Mangel des Gefühls der Persönlichkeit, der Freiheit. So lange der Mensch sich selbst, seine Würde und seine Bestimmung nicht erkannte, musste er einer der grossen Weltpotenzen, dem Geiste oder der Natur, ausschliesslich verfallen oder in haltungslosem Schwanken zwischen ihnen taumeln. Ein neues Element, ein neuer sittlich geistiger Boden war daher auch für den Fortschritt der bildenden Künste nöthig. Die Anlage der Aegypter, ausschliesslich für diese Künste günstig, war nicht ausreichend, sie weiter zu fördern.

Nur ein Volk, dessen geistige Anlagen die Keime der Freiheit in sich trugen und fähig waren, sich auch zur Poesie und zum freien Gedanken auszubilden, konnte diesen höheren Beruf erfüllen. Die einseitigen Gestaltungen, welche wir bisher betrachteten, sind daher nur die Vorläufer eines solchen, zu geistiger Totalität ausgestatteten Volkes. Indem wir ein solches in Griechenland kennen lernen, dort die bil-



denden Künste mit den Künsten der Rede und des Tones gepaart und vollständig entwickelt sehen werden, treten wir wie aus einer dunkeln Vorhalle in das helle Licht des Tempels, wo die Gestalten in der plastischen Herrlichkeit ihrer Körperbildung und im Glanze der Farben aus den stummen Wänden hervorschreiten und uns mit seelenvoller Geberde begrüßen.

