

**ANTON
SPRINGER**



**HANDBUCH
DER KUNSTGESCHICHTE**

Anton Springer

Handbuch der Kunstgeschichte

EAN 8596547074298

DigiCat, 2022
Contact: DigiCat@okpublishing.info



Inhaltsverzeichnis

Die Anfänge der Kunst.

Die Kunst des Alterthums.

A. Der Orient.

B. Die Kunst des klassischen Alterthums.

Die Kunst des Mittelalters.

A. Der Orient.

B. Das Abendland.

Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts.

A. Die italienische Kunst.

B. Die Kunst diesseits der Alpen.

C. Der Renaissancestil ausserhalb Italiens.

Die Baukunst im XVII. und XVIII. Jahrhundert

Die Bildnerei im XVII. und XVIII. Jahrhundert.

Die italienische Malerei im XVII. Jahrhundert.

Die französische Malerei im XVII. Jahrhundert

Die spanische Malerei im XVII. Jahrhundert

Die niederländische Malerei im XVII. Jahrhundert.

Schlussbetrachtung.

Fußnoten.

Kunsthistorischer Wegweiser

Wegweiser.

I. Deutschland.

II. Italien.

III. Spanien.

IV. Frankreich.

V. Niederlande.

VI. England.

Erklärung der Bildtafel.

Zum besseren Verständnis der §§. 40 und 87, welche von der Polychromie der Architektur handeln, wurden in der [Bildtafel](#) Beispiele der vielfarbigen Bemalung von Baugliedern und ganzen Bauwerken zusammengestellt.

Die beiden Säulenkapitale deuten die Anwendung der Polychromie in der ägyptischen Architektur an, und sind Wilkinson's Customs and Manners of the ancient Egyptians entlehnt.

In dem Dachbaue des dorischen Tempels wurde das von Kugler und Strack festgestellte System der Polychromie beibehalten. Sind auch die Meinungen über das Maass der Farbe an antiken Bauwerken noch immer getheilt, so bleibt dennoch das angeführte System am meisten empfehlenswerth, nicht allein, weil es unseren Vorstellungen von dem Schönheitssinne der Alten vollkommen entspricht, sondern auch, weil es mit den Zeugnissen der antiken Schriftsteller und mit den vorhandenen Resten am besten sich vereinigt.

Die Skizze der gothischen Polychromie ist nach einer Originalaufnahme des Inneren der Pariser Sainte Chapelle angefertigt worden. Bei der Restaurierung dieses mittelalterlichen Schatzkästchens fanden sich noch so viele und so deutliche Reste der ursprünglichen Bemalung vor, dass dieselbe mit vollkommener Treue und Genauigkeit erneuert werden konnte. Bemerkenswerth ist der rhythmische Wechsel in der Bemalung. Die Hauptdienste, welche in Verbindung mit zwei Nebendiensten als Gewölbeträger fungiren, sind wechselweise blau mit goldenen Lilien und roth mit kleinen Thürmen (fleurs de lys und château de Castille bilden die Wappenzeichen Ludwig des Heiligen) bemalt, so dass eine feste Regel durch die reiche Polychromie sich hindurchzieht; nur die beiden Pfeiler der Westseite, welche den Eingang einschliessen, weisen an demselben Dienste sowohl das eine wie das andere Ornament auf: Lilien im blauen Felde wechseln mit Thürmen im rothen Felde ab. Dass auch dieser Abweichung eine verständige Regel, ein kräftiges Gefühl für Symmetrie zu Grunde liegt, bedarf keines Beweises. Die Eingangsseite enthält die beiden Dekorationsschemata vereinigt, welche in der Längenrichtung auseinander treten und in lebendiger Weise sich fortbewegen. Jede andere Anordnung hätte das Gefühl für Harmonie verletzt. Der gleiche künstlerische Sinn für Harmonie spricht sich in dem Farbenverhältnisse aus, in welchem die bemalten Skulpturen zur polychromen Architektur stehen, wie überhaupt durch die vollständige Bemalung des Inneren und die glänzende Fenstermalerei eine gewisse Einheit gewahrt wird.

Die Anfänge der Kunst.

[Inhaltsverzeichnis](#)

§. 1.

Reich verzweigt und mannigfaltig sind Gegenstand und Aufgabe der Kunstgeschichte, unter welchem allgemeinen Namen der Sprachgebrauch die Geschichte der bildenden Künste, nämlich der Baukunst, Bildnerei und Malerei begreift. Sie soll die Erscheinungen des Schönen in ihrer zeitlichen Bewegung darstellen, die innere nothwendige Entwicklung des künstlerischen Ideales schildern, die Lebensgeschichte der einzelnen Kunstgattungen liefern; sie soll aber auch gleichzeitig von der Phantasiethätigkeit der mannigfachen Völker ein anschauliches Bild entwerfen, und den Zusammenhang derselben mit den übrigen geschichtlichen Lebenskreisen aufweisen. Auf solche Weise steht die Kunstgeschichte sowohl mit der Aesthetik als ihre Ergänzung und Wahrheit, wie mit den kulturgeschichtlichen Disziplinen in Verbindung. Die verschiedenartigen Wechselbeziehungen schliessen keineswegs die innere Einheit der Kunstgeschichte aus, noch setzen sie dieselbe zu einem blossen Aggregate ästhetischer Lehrsätze und historischer Thatsachen herab, da die räumliche und zeitliche Entwicklung des Kunstlebens und die allmäßige Entfaltung der Schönheitsbegriffe bis zur höchsten Vollendung sich aneinander legen und vollkommen decken. Dennoch bleibt die Ausführung der Kunstgeschichte auf solcher wahrhaft weltgeschichtlichen Grundlage wegen unserer lückenhaften empirischen Kenntnisse erst der Zukunft vorbehalten. Seit einem Menschenalter hat sich die Summe der kunstgeschichtlichen Thatsachen mindestens

verdoppelt, in Niniveh ist eine neue Kunswelt aus dem Schutte herausgegraben worden, in Bezug auf die ägyptischen Denkmäler haben wir kaum erst den Standpunkt der staunenden Neugierde verlassen, ja selbst hinsichtlich der doch so vielfach bearbeiteten griechischen und mittelalterlichen Kunst befinden wir uns erst im Zeitalter der Entdeckungen. So lange dieselben nicht abgeschlossen sind, bleibt unsere kunstgeschichtliche Erkenntniss fragmentarisch, ganz abgesehen von den Schwierigkeiten, welche auch dann noch die verschiedene ästhetische Wertschätzung der Denkmäler der exakten Behandlung der Wissenschaft entgegenstellen wird.^[1]

§. 2.

Gleich die erste Frage nach den Anfängen der Kunstthätigkeit, nach dem historischen Ursprunge der Kunst, lässt keine vollkommen genügende Antwort zu. Es lässt sich nicht der Zeitpunkt, auch nicht das Volk angeben, welches zuerst seiner Phantasie einen äusseren Ausdruck verlieh, Kunstwerke schuf. Jene Kunstthätigkeit, welche wir als den Anfang unserer Kunst zu betrachten gewohnt sind, d. h. in welcher die antike und weiter die mittelalterliche Kunst wurzeln, wie etwa die assyrische oder die ägyptische, setzt selbst wieder eine längere Kunstübung voraus, und ist keineswegs der absolute Anfang der Kunst. Jene rohen formlosen Produkte der unentwickelten Volksphantasie hingegen, welche in Wahrheit den ersten und ursprünglichsten Kunstregungen beigezählt werden müssen, stehen wieder weder räumlich noch zeitlich mit den folgenden Entwicklungsstufen im Zusammenhange. Eine streng geschichtliche Ableitung des späteren vollendeten Kunstlebens im Oriente aus den ersten Keimen und Ansätzen zu Kunstschöpfungen ist daher nicht möglich. Immerhin lässt sich aber der Ursprung und der stetige Entwicklungsgang der Kunst versinnlichen, wenn man von

folgenden verhältnissmässig richtigen Voraussetzungen ausgeht: Das eigenthümliche Wesen, welches die Kunstthätigkeit der einzelnen Völker und der verschiedenen Zeitalter offenbart und welches auf die verschiedenen geographischen Einflüsse, auf die mannigfaltige Volksnatur, auf die bald so, bald anders gestaltete historische Stellung, Tradition u.s.w. zurückgeführt werden muss, besteht am Anfange des Kunstlebens nicht. Der Ursprung und die erste Entwicklung der Kunst ist bei allen Völkern die gleiche. Wenn wir also auch bei den Völkern, welche am frühesten eine höhere Kunstartwicklung besitzen, auf die wahren und ursprünglichen Kunstanfänge nicht stossen, so können wir doch die letzteren von anderen Volksstämmen borgen, bei welchen es bei dem blossen Anfange und Ansatz blieb, welche nach Jahrtausenden noch die Bildungsstufe wiederholen, die in anderen Räumen, unter günstigeren Verhältnissen schon längst überwunden und vergessen ist.^[2]

§. 3.

Dürftig und armselig genug sind die Anfänge der Kunst. Um sie kennen zu lernen, müssen wir namentlich an der Hand neuerer Reisenden ferne Räume durchschweifen, die Kunsterzeugnisse der Polarnomaden, der Südseeinsulaner mit den Spuren altamerikanischer Bildung, mit den Resten celtischer Denkmäler bunt mischen, die Bibel, Homer, Herodot mit modernen Antiquaren und Geographen vergleichen. Eine Phantasiethätigkeit in dem später gültigen Sinne des Wortes ist nicht vorhanden; die Stelle von Kunstwerken vertreten einfache Erinnerungszeichen und Gedächtnissmale. Zufällig und äusserlich stehen sie mit Gedanken in Verbindung, der Inhalt wird willkürlich in sie hineingetragen, nicht mit Nothwendigkeit aus ihnen herausgeschaut, die Form und Gestalt ist nicht frei gebildet, oft nur zufällig gefunden, oder wenigstens ganz nothdürftig unter der menschlichen Hand umgearbeitet; das Seltsame,

Schreckenerregende reizen die Sinnlichkeit mehr, als das einfach Schöne und Erhabene, und bilden die ersten ästhetischen Kategorien. Dazu kommt noch die Unfähigkeit, die einzelnen Kunstgattungen zu trennen und jede derselben mit festen Grenzen zu umschreiben. Plastische und architektonische Werke gehen unvermerkt ineinander über, im Angesicht einzelner Kunstprodukte ist die Entscheidung, ob sie zur Architektur oder Bildnerei gerechnet werden sollen, oft eben so schwierig, wie die Einordnung niedrigst gestellter Organismen unter das Thier- oder Pflanzenreich. Die Malerei besteht zuerst als wirkliche Bildschrift; die Architektur begnügt sich mit der Nachbildung ungegliederter Naturkörper, wie Hügel, so dass auch das Natur- und Kunstprodukt unterschiedslos ineinanderfallen. Die nächsten Stufen über die rohen Massenbauten, Bildsteine und Bildschriften hinaus zeigen dann nicht den Fortgang zur übersichtlichen architektonischen Gliederung, zur ausdrucksvollen, scharfen Körperbildung, sondern erdrücken die Grundformen durch überladene Zierathen. Ehe noch Architektur und Plastik eine höhere Entwicklung erklimmen, blüht schon eine üppige, nicht selten vollendete Ornamentik. Sie ist der Ausdruck der aus der ursprünglichen Erstarrung erwachten, unruhig gewordenen Phantasie, welche sich noch nicht zum klaren Ernst gesammelt hat, in ein endloses Spiel sich verläuft, durch äusseren Glanz und Reichthum blenden will. Ueber diese und ähnliche Entwicklungsstufen hinauszukommen, gelingt nicht allen Völkern. Wo aber günstige geographische Bedingungen die regsame Volksnatur unterstützen, da zeigt sich auch bald eine Scheidung der Kunstgattungen, und in jeder derselben eine stetige, innere Entwicklung, die Kunstwerke reden eine offene Sprache, und verbergen nicht ihren Gedankengehalt hinter einer fremdartigen, zufälligen Form, sie tragen das Gepräge einer individuellen Schöpfung an sich, und streben deutlich die Schönheit, die beseelte

Form an. Dann erst stehen wir nicht mehr in der Vorhalle, sondern im innersten Heilighume der Kunst.

§. 4.

Auf dem Gebiete der Baukunst gewahren wir die ersten und einfachsten Spuren künstlicher Thätigkeit. Einfachere, gleichzeitig aber auch rohere Kunstwerke als die gewöhnlich über einem Grabe oder zu Ehren Verstorbener errichteten Erdhügel, *tumuli*, lassen sich nicht mehr denken.^[3] Dies erklärt auch ihre Verbreitung über den ganzen Erdkreis, selbst bei den ungebildetsten Völkern. Bei den Kaffern und Hottentotten wollen sie *Sparmann* und *Barrow* bemerkt haben, wie *Pallas* bei den Samojeden, Ostiaken; sie kommen in Syrien (bei Aleppo), in den Steppen der Ukraine, in Skandinavien, Böhmen, im westlichen Europa vor und werden jenseits des Ozeans in endloser Zahl von den grossen Seen im Norden angefangen durch das Stromgebiet des Mississippi bis zum La Platastrom gefunden. In Ohio allein zählt man an zehntausend; rückwärts in unserer Geschichte begegnen wir denselben in der Bibel, in der Ilias und Aeneide; neben den Pyramiden dienten sie den Bewohnern von Meroe als Grabdenkmal, sie waren den alten orientalischen Völkern eben so wohl bekannt, als den Griechen und Italienern. Sie bilden die unterste Kunststufe, wenn sie vereinzelt, oder in unregelmässigen Haufen stehen und aus blosser Erde aufgeschüttet sind. Als Fortschritt muss man die Benützung von grösserem Gestein zu ihrer Errichtung, ihren Bau aus Werksteinen anstatt der blossen Erdanhäufung (wie z. B. bei den *tumuli* in Afghanistan), und endlich die regelmässige Gruppierung derselben betrachten. Eine solche soll nördlich vom Nicaraguasee bei Juigalpa entdeckt worden sein. Viele Meilen weit angelegte Laufgraben erweitern sich in Zwischenräumen zu elliptisch ausgehöhlten Plätzen, welche in regelmässigen Abständen mit 5-6 Fuss hohen Steinhügeln besetzt sind.^[4] Hier bilden

die *tumuli* also nur ein einzelnes Glied eines grösseren Bauwerkes. Auch die *tumuli* in Afghanistan sind in den meisten Fällen Nebenbauten, welche nebst Felsenhöhlen das Zugehör zu den gleich näher zu beschreibenden Topen bilden. Dass ihre Errichtung nicht in eine arische Urzeit zu legen ist, zeigt bereits ihre gegliederte Form. Sie zerfallen in einen Unterbau und eine Kuppel, wie der nebenstehende Durchschnitt ([Fig. 1](#)) ergibt, und bergen im Innern oft regelmässig angelegte Kammern. Ueberhaupt ist der kegelförmige Stein oder Erdhügel der Ausgangspunkt für zahlreiche Bauwerke, namentlich im Oriente, so zunächst für die *Tope* oder *Stupa*, in Indien, besonders häufig angetroffen westlich vom Indus, zwischen Peschaver und Kabul.^[5] Seit der ersten Entdeckung einer *Tope* 1794 bei Benares und namentlich seit der Gesandtschaftsreise Elphinstones nach Kabul 1808 hat sich die Kenntniss dieser Bauten vielfach erweitert. Eine *Tope* besteht aus einem cylindrischen Körper, welcher auf einer breiten Plattform aufsitzt und in einer meist gedrückten Kuppel endigt. Ob sich über der letzteren nicht noch ein thurmartiger Aufsatz erhob, lässt sich an den vorhandenen Topen nicht ermitteln, ist aber durch die Vergleichung mit kleinen im Inneren der Topen aufgefundenen Specksteinmodellen wahrscheinlich gemacht. Der cylindrische Mittelkörper — das unterscheidende Merkmal einer *Tope* vom Tumulus — ist mit einer Pfeilerstellung ([Fig. 2](#)) umgürtet, oder durch schachbrettartige Zierathen ausgezeichnet, überhaupt der äussere Steinmantel, der sich um den massiven inneren Kern legt, mit grosser Sorgfalt gearbeitet. Die Topen sind ein Mantelbau, eine *Tope* wird von einer anderen umschachtelt ([Fig. 3](#)), die Trennungslinien scharf bezeichnet. Die Bestimmung der keineswegs durch ein hohes Alter bemerkenswerthen Topen (man hat in ihnen Sassaniden- und byzantinische Münzen aus dem fünften Jahrhundert gefunden) war die eines Reliquienschreines. Aus der natürlichen Vorliebe, in der Nähe der Reste buddhistischer

Heiligen zu ruhen, erklärt sich das Vorkommen der zahlreichen Grabhügel in der Umgebung der Topen. Diese Bestimmung des Reliquienschreines theilen die Topen mit den übrigens auch in der Form verwandten Dagops ([Fig. 4](#)). Sie bilden entweder das Heilithum buddhistischer Tempel (Ellora) oder stehen selbstständig da (Ceylon) und werden zu einer gewaltigen Höhe und mit grossartiger Pracht aufgeführt. Die sog. Pagode bei Rangun im Birmanenreiche z. B. steigt bei einem Umfange von 1355' zu einer Höhe von 300' empor. Der Form der Dagops wird ausdrücklich eine symbolische Bedeutung verliehen. In der Kuppelwölbung spricht sich der *sansâra*, der wechselnde Kreislauf der Dinge aus, der Sonnenschirm darüber ([Fig. 4](#)) versinnlicht den Himmelskreis^[6] oder auch den heiligen Feigenbaum, unter welchem einst Buddha in seligen Schlummer versank.

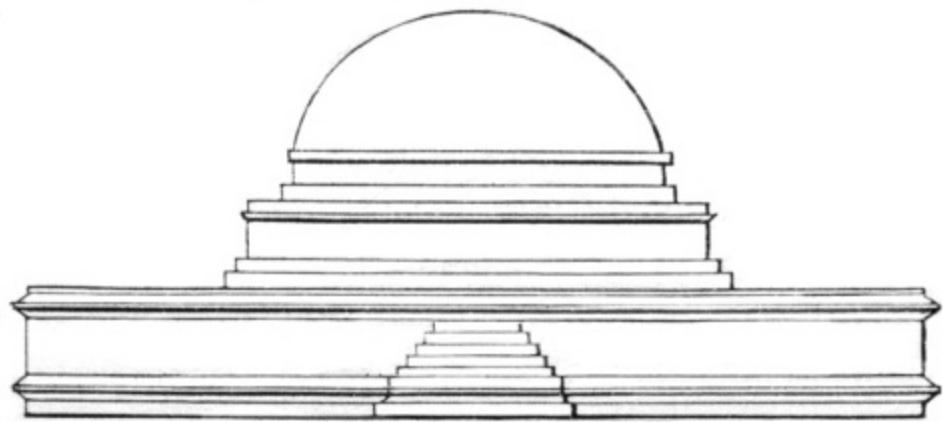


Fig. 1. Tumulus von Bär Robát bei Jellalabad.

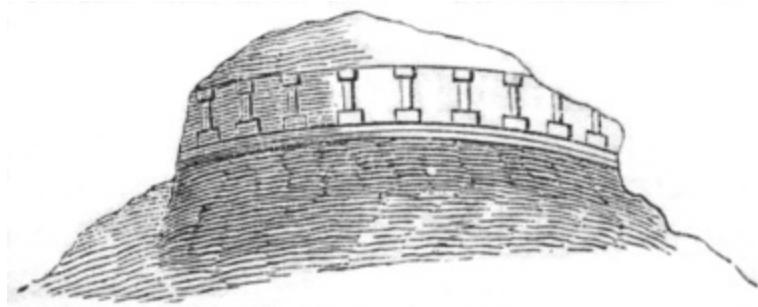


Fig. 2. Tope von Kotpur.

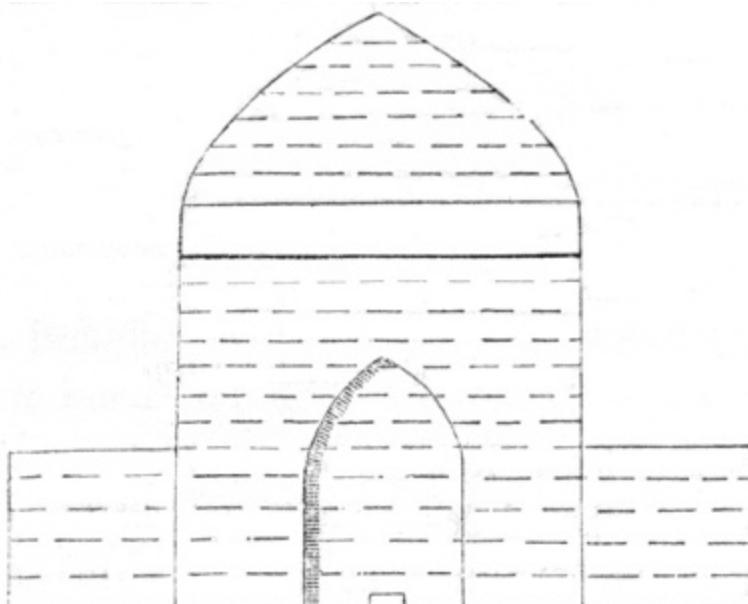


Fig. 3. Durchschnitt der Tope von Kotpur.

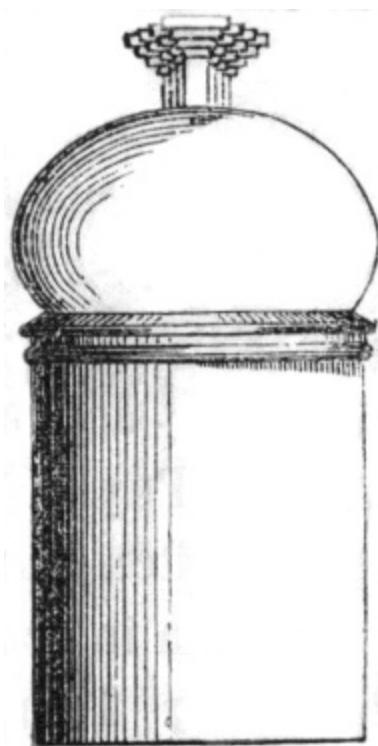


Fig. 4. Buddhistischer Dagop.

In der Bestimmung mit den Grabhügeln, in der Bauweise namentlich auch mit den Topen verwandt sind die berühmten ägyptischen Pyramiden. Auch sie sind nach *Lepsius* umfangreichen Untersuchungen ein Mantelbau, d. h. eine kleine in Absätzen aufsteigende Pyramide bildet den Kern, um welchen sich allmälig mehrere Steinmäntel herumlegten; die Stufen des äussersten Mantels wurden dann verkleidet und so die strenge Pyramidenform gewonnen. Diese theils aus Nilziegeln, theils aus Werksteinen errichteten, orientirten Königsgräber, deren Inneres Grabkammern und Steinsärge birgt, sind sowohl in Aegypten (am linken Nilufer von Abu Roasch bis nach Dahschur, bei Lischt, Meidum, in Fayum) wie in Aethiopien (Dschebel Barkal, Nuri, Assur, Naga) zu Hause, wechseln in ihren Maassen in hohem Grade — die Cheopspyramide misst 755' (724' nach *Perring*) im Umfange, und 461' (435' nach *Perring*) in senkrechter Höhe — und gehen in ihrer Bauzeit von der dritten Manethonischen Dynastie bis auf die

griechische und römische Herrschaft herab. Das höchste Alter beanspruchen zwei Steinpyramiden bei Dahschur (Akanthus); jene von Gizeh stammen aus dem Jahre 5121, die jüngste pharaonische am Moerissee aus den Jahren 2192-2051 vor unserer Zeitrechnung; die Pyramiden von Meroe röhren dagegen erst aus der griechischen Periode her.

§. 5.

Ein anderer mächtiger Keim zu Bauformen tritt uns in den Felsen- und Steinaltären entgegen. In der einfachsten Gestalt erscheinen dieselben als abgeplattete Bergkuppen, welche *Pausanias* in Griechenland erwähnt (Apesus bei Nemea), oder aus unbehauenen Steinen auf Bergen errichtete Steinaltäre, wie sie Moses den Israeliten vorschreibt. Aus einzelnen Steinen zusammengesetzte Opferaltäre, so dass zwei oder mehrere aufrecht gestellte Blöcke eine grosse Tafel stützen, kommen unter dem Namen Lichaven und Dolmen in der Bretagne (*Locmariaquer, Kerdaniel, Carnac u. s. w.*) in Anjou, Puy de Dôme, bei Namur, in England vor, und werden auf die Celten zurückgeführt. Eine reichere Entwicklung gewann der Altarbau in den Stufenpyramiden, deren oberste Platte mit einem Altare oder Tempel bekrönt war. Diese Form trug der Birs Nimrud westlich vom Euphrat, im Umkreise Babylons, (der Nimrodspalast der Araber, der Kerker Nebukadnezars bei den Juden, der babylonische Thurm bei älteren Reisenden) wenigstens an der einen Seite an sich; die andere Seite fiel nach *Layard's* Vermuthung vertikal (?) ab und war gleich den babylonischen Palästen bemalt ([Fig. 5.](#)).

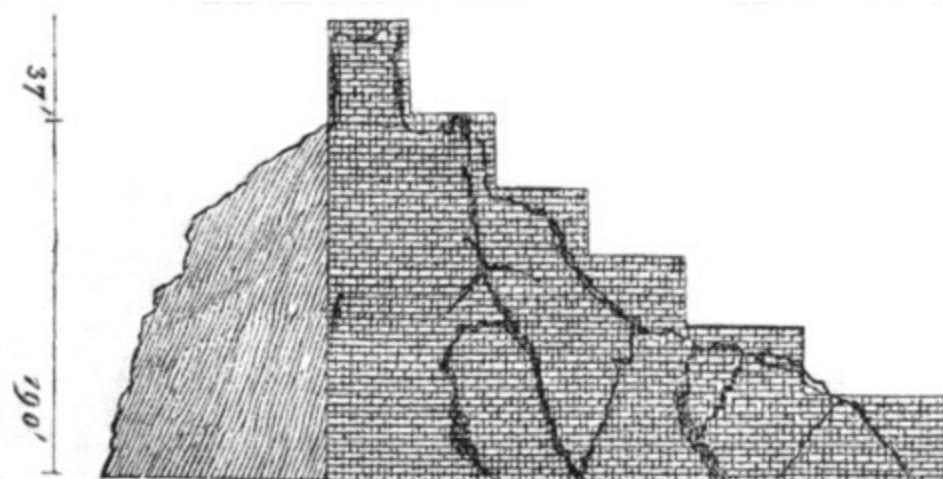


Fig. 5. Birs Nimrud von der Ostseite nach Layard's Restauration.

Gleiche Bildungen fand *Layard* westlich von Mosul bei Abou Khamera, Mokhamur u. s. w. vor.^[7] Auch die mexikanischen Teokallis aus der Aztekenperiode (u. 1100 u. Z.) besitzen die gleiche Gestalt; auch sie steigen in Absätzen zur Höhe von 50 Fuss und darüber empor, und haben auf der Plattform Tempel, Hallen oft von bedeutendem Umfange, wenn auch selten von grosser Höhe. Die Gliederung ist in vielen Fällen reich belebt und namentlich der ornamentale Theil (Zickzacklinien, Mäander, verschlungene Bänder, Kassetten) übermässig bedacht. Sie finden sich in grosser Zahl von anderen Bauten umgeben in Mexico, Veracruz (Papantla, [Fig. 6](#)), Oaxaca, Chiapa, Yukatan u. s. w. vor, haben aber bis jetzt keine ausführlich technische Untersuchung erfahren.^[8]

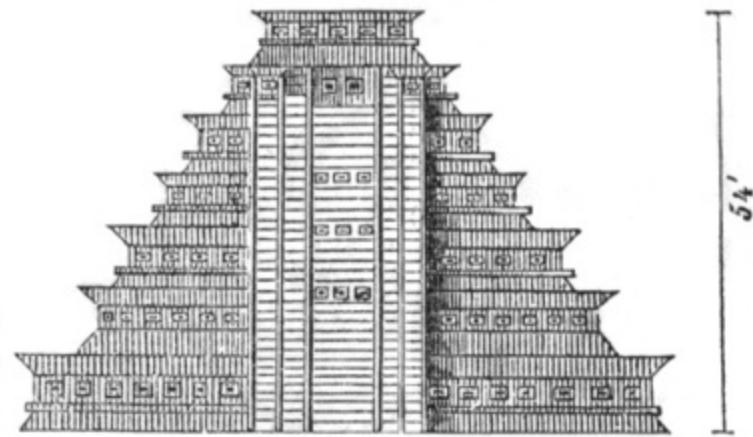


Fig. 6. Teokalli von Papantla in Veracruz.

§. 6.



Fig. 7. Feengrotte bei Tours.

Wenn die bisher betrachteten Bauwerke: Hügel, Pyramiden, Altäre, Massenbauten darstellen, ohne eine Scheidung des inneren Raumes von der äusseren architektonischen Hülle zuzulassen, so sind andere Bauwerke, bei aller Rohheit in der Anlage, dadurch bemerkenswerth, dass das Steinwerk einen inneren Raum als Umwallung mehr oder weniger regelmässig umschliesst, also der Bau in einen äusseren und inneren sich gliedert. Die einfachste Form des Gliederbaues sind die celtischen »Feengrotten«, erweiterte Dolmen ([Fig. 7](#)); Decke und Wand sind geschieden, ebenso ein Eingang angedeutet und das Innere (bei Essé unweit Rennes) zuweilen in zwei Kammern getheilt. Noch reicher ist die Anordnung der Steinkreise (*cromlech, stonehenge*), welche nicht allein in England, in der Bretagne und in Deutschland (bei Helmstedt)

vorkommen, sondern auch nach *Meadow Taylor's* Mittheilungen^[9] in Dekkan bei Heiderabad angetroffen werden. Concentrische Steinringe, die einzelnen Steine zu Pfeilern bearbeitet und mit wagrechten Steinen belastet, umschließen einen inneren Raum, das Heiligthum, wo ähnliche Kreise isolirte Steinpfeiler umgeben. Die berühmtesten Denkmäler dieser Gattung sind der Stonehenge bei Salisbury ([Fig. 8](#)) und der von einem Wallgraben eingeschlossene und mit Pfeileralleen verbundene Cromlech bei Abury ([Fig. 9](#)). Den Beginn des eigentlichen Tempelbaues versinnlichen auch die heiligen Stätten der Südseeinsulaner, Mora i. Ein grosser regelmässiger Platz mit Korallenplatten gepflastert und von Prellsteinen oder einem hölzernen Zaun umgeben, führt zur Behausung des Gottes, einer kleinen Hütte, in welcher das Götzenbild bewahrt wird.

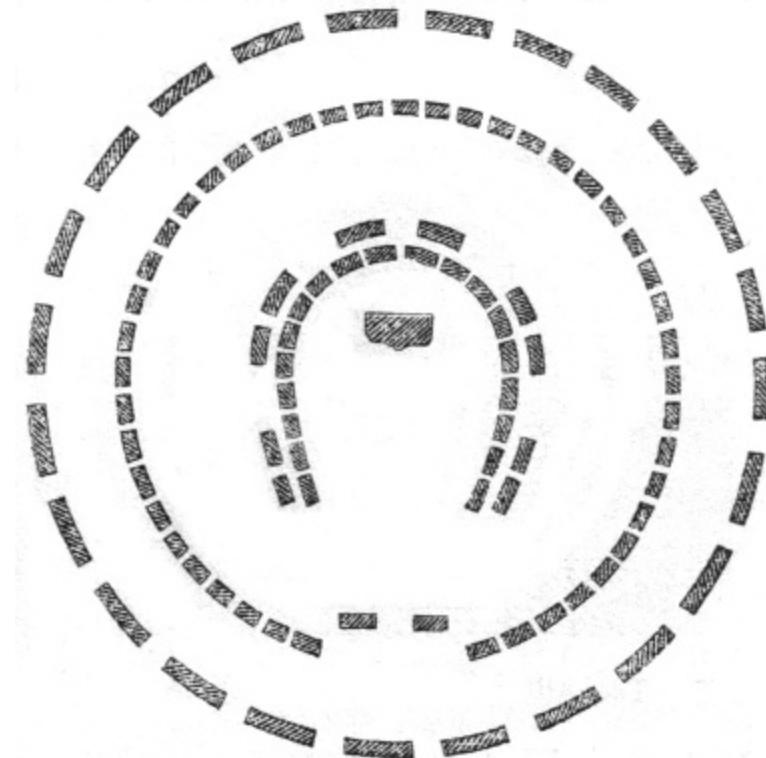


Fig. 8. Stonehenge bei Salisbury.



Fig. 9. Cromlech von Abury.

§. 7.

Die Anfänge der Plastik sind nicht weniger roh und ungebildet, als die ersten Keime der Baukunst. Auch hier beginnt die Kunstthätigkeit mit der Errichtung gestaltloser Gedächtnisszeichen, welche aus der Naturwirklichkeit aufgegriffen und von der Menschenhand unangetastet gelassen werden. Hier kann man nicht wie bei der vorgeschnittenen Bildnerei Material und Form unterscheiden, das Eine fällt mit dem Andern zusammen, das noch ungeformte Material gibt auch schon die ganze Form. Derartig sind die celtischen Steinpfeiler (Menhir oder Peulvan) in der Bretagne u. a., welche theils isolirt, theils in grossen Haufen (1200 bei Carnac) vorkommen oder als Sinnbilder der Gottheit den Mittelpunkt der Steinkreise bilden. Die Steinpfeiler sind wieder die Grundlage einer ausgedehnten Klasse von Denkmälern, wie der ägyptischen Obelisken, die vom architektonischen Standpunkte eben nur regelmässig zugehauene Steinpfeiler sind, auch wenn ihre Bedeutung von dem Sinne der celtischen Menhir abweicht, und der indischen Löwensäulen am Jamuna, in Allahabad, bei Bakhra, zu Ehren Buddhas von Açoka errichtet, 40 Fuss hoch, mit Inschriften versehen und auf dem Lotoskapitäl mit einem Löwen geschmückt.

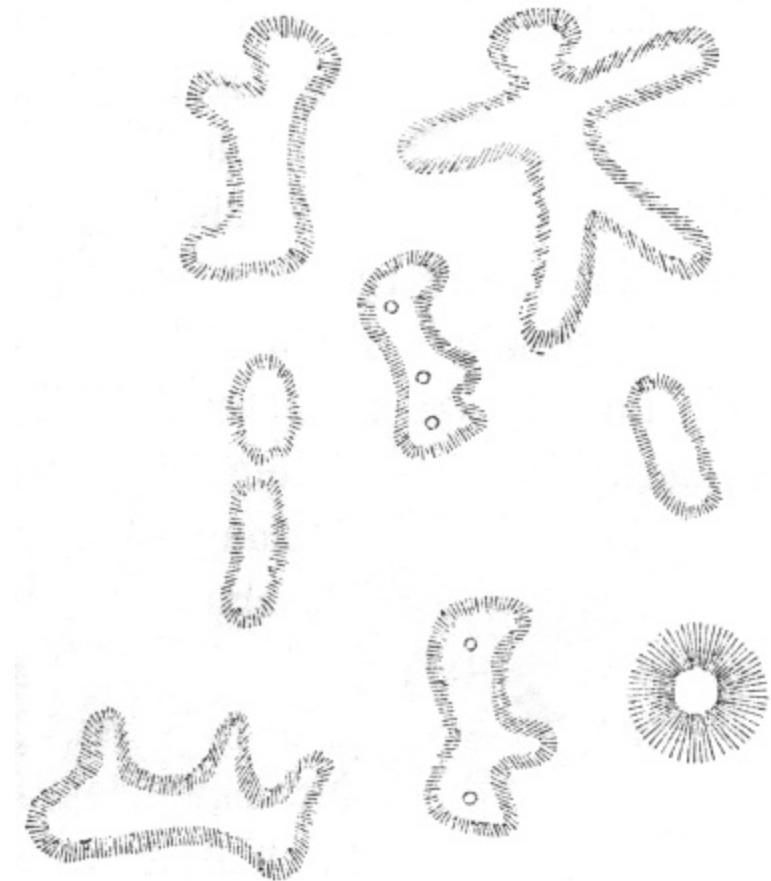


Fig. 10. Gebaute Thierbilder in Wisconsin.

Man kann darüber streiten, ob diese Monolithen zur plastischen oder architektonischen Gattung gehören; auf eine wirkliche Vermischung beider Gattungen, auf eine gebaute Plastik stösst man am Mississippi und in Wisconsin. Grosse Gruppen von aufgeworfenen Thiergestalten: Vögel, Frösche, Schildkröten, Schlangen u. s. w. mit Hügeln vermischt, wie sie die nebenstehende Zeichnung ([Fig. 10](#)) versinnlicht, erheben sich hier in der Nähe der Flüsse, gleich den Mounds Zeugniss gebend von einer untergegangenen amerikanischen Cultur.



[Fig. 11.](#) Bildstein vom Huronsee.

Die abnorm gestalteten Bäume, welche bei den Ostiaken, durch Form oder Farbe ausgezeichnete Geschiebe, welche bei den Arabern (Kaabastein) verehrt werden, sind bereits ein weiterer Fortschritt in der Bildnerei, da hier die Aufmerksamkeit auf eine auffallende Form gelenkt ist, ein Bild gesucht wird, nur dass dasselbe, wie bei den bekannten Bildersteinen, nicht von Menschen geschaffen, sondern von aussen angenommen wird. Unter Bildersteinen versteht man Gerölle, welches durch eigenthümliche Formen, namentlich durch eine entfernte Aehnlichkeit mit menschlichen Zügen ([Fig. 11](#)) sich auszeichnet, und nachdem die menschliche Hand durch Striche und Farbe nachgeholfen, als Werk der Geister verehrt und in den Hütten oder am Wasser aufgestellt wird. Die Bildersteine sind sowohl bei den Indianern Nordamerikas unter dem Namen Schingabawossin wie bei den Nomaden in Nordasien im Gebrauche. Die letzteren besitzen aber nicht allein Bildersteine, sondern fertigen auch ausgestopfte mit

Kleidern behangene Götzenpuppen, an welchen die bildende Kraft der Phantasie zum erstenmale sich selbstständig versucht. Wir treten aus dem Kreise des Unförmlichen in jenen des Missgeformten. Alle Gestalten aufzuzählen, welche diesen niedrigsten Kreis der eigentlichen Bildnerei bevölkern, und die verschiedenartigen Götzen zu beschreiben, bei welchen der religiöse Sinn in der symbolischen Bedeutung für die missgestaltete Form vollkommenen Ersatz findet, würde uns zu weit führen, da ähnliche Gebilde überall wiederkehren, bei allen Völkern, in allen Zeiten zu Hause sind. Nachdem die Plastik in ihrer inneren Entwicklung über sie hinausgeschritten ist, hat ihr Dasein keine kunstgeschichtliche Bedeutung mehr. Doch darf man nicht Alles, was uns als missgeformt erscheint, einfach aus der Unzulänglichkeit der bildenden Phantasie der Barbaren erklären. Die Idole von den Sandwichinseln ([Fig. 12](#)) z. B., welche uns durch das Missverhältniss der einzelnen Glieder, die riesigen Helme, die fratzenhaften Köpfe erschrecken, sind nicht ohne Absicht so verzerrt worden. Das Schreckhafte lag im Plane des Künstlers und musste wiedergegeben werden, sollte das Bild dem Begriffe des Gottes entsprechen; bei der Ausarbeitung selbst aber wurden die Mittel, durch welche z. B. der neuseeländische Krieger den Feind in Furcht versetzen will, nachgeahmt, also ein gewisser Realismus der Darstellung beobachtet. Noch viel deutlicher gewahrt man das gleiche Streben in den neuentdeckten Denkmälern in Centralamerika (Honduras, Guatemala, Nicaragua). Die *piedras antiguas* am Nicaraguasee hat namentlich *Squier* einer genaueren Untersuchung unterworfen. Sie befinden sich auf der Insel Momotombita, in Subtiaba, Pensacola, Zapatero, und obzwar von den Missionären vielfach zerstört und verstümmelt, und gegenwärtig im Walddickicht vergraben, lassen sie doch noch ihre ursprüngliche Beschaffenheit erkennen. Es sind diese wahrscheinlich am Fusse der Teokallis aufgestellten Basaltstatuen meist von ansehnlicher

Grösse, mit Riesenköpfen versehen, die oft wieder von einem Thierrachen umschlossen werden, die Zungen bis zur Brust ausgereckt, der Mund offen, und eben im Begriff ein Herz zu verzehren — jedenfalls ein Ausdruck der furchtbarsten Hässlichkeit. Die naturalistischen Züge in der Darstellung lassen sich jedoch nicht verkennen. Noch haben die Indianer beim Sitzen dieselbe hockende Stellung, welche an den *piedras antiguas* ausnahmslos bemerkt wird; die Darstellung der Kultusgebräuche ist vollkommen treu, die Köpfe sind überdies streng individualisiert, scharf umrissen und mit den Adlernasen und hohen Backen vortreffliche Meister des nationalen Typus. Dass Arme und Beine bei denselben nur leise angedeutet, dagegen die Geschlechtstheile stark betont werden, ist ein Zug, der mit grosser Uebereinstimmung an allen alterthümlichen Skulpturen wahrgenommen wird.



Fig. 12. Idol von den Sandwichinseln.

§. 9.

Der Anfang der Malerei ist die förmliche Bilderschrift. Die Gestalten gelten nicht für sich, sondern sind bloss

sinnliche Zeichen für Vorstellungen; demgemäß wird auch die Form nur angedeutet und ohne Rücksicht auf Schönheit so weit ausgeführt, als es die Deutlichkeit verlangt. Noch heutigen Tages bedienen sich die Indianer Nordamerikas, allerdings durch den Gebrauch abgeschliffener, mechanisirter Bildzeichen, um ihre Vorstellungen schriftlich niederzulegen, und malen Sätze, wie wir Buchstaben schreiben.^[10] Die mexikanischen Hieroglyphen sind nicht phonetisch, wie die ägyptischen, sondern wahre Bilderschrift, in der Inkasprache dasselbe Wort (*quellccanni*) daher für Malen und Schreiben im Gebrauche. Mit dieser Bilderschrift in der Form verwandt, ebenfalls nämlich abgekürzte Gestalten gebrauchend, sind die mit zahlreichen Figuren in Hellroth bemalten Felsen am Nihapasee (*Nicaragua*) ([Fig. 13](#)) und die »beschriebenen Felsen« von Masaya.^[11] Die Felswand ist geglättet und mit roh eingeschnittenen Contouren von figürlichen und symbolischen Gestalten gänzlich überdeckt.

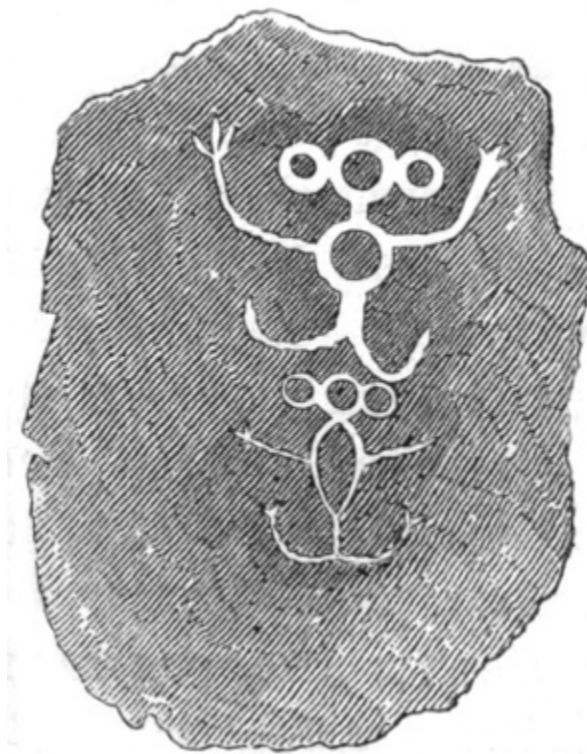


Fig. 13. Bemalte Felsen am Nihapasee.

Ob die nahe gelegenen Felsmalereien von S. Catarina wirklich Tanzgruppen enthalten, steht dahin. Mit dieser Bildschrift hängt sowohl die Ornamentenmalerei zusammen, welche sich bei halbgebildeten Völkern in so reichem Maasse entwickelt, dass vor der Fülle des Nebenwerkes die organischen Grundlinien der Gestalt zurücktreten, wie die gemeisselten Chroniken der Assyrer und Aegypter. Dieser Uebergang von der Malerei zur Reliefdarstellung darf nicht Wunder nehmen, da auf einer gewissen Kunststufe beide Gattungen zusammenfallen, die eine durch die andere ersetzt und (bei gefärbten Reliefs) unterstützt wird.

Die Kunst des Alterthums.

[Inhaltsverzeichnis](#)

A. Der Orient.

[Inhaltsverzeichnis](#)

1. Die assyrische Kunst.

§. 10.

Mit der Entwicklung des religiösen und staatlichen Lebens geht die Steigerung der künstlerischen Thätigkeit Hand in Hand. Die Pracht des religiösen Kultus, der Glanz der Herrscherwohnung erhält durch die bildenden Künste einen vollendeten Ausdruck, und diese dadurch nicht allein zahlreiche Aufgaben, sondern auch eine innige und bewusste Verbindung mit den höchsten Lebenszwecken. Wir umgehen die Frage nach den ältesten Sitzen gereifter gesellschaftlicher Bildung, da sich dieselbe weder auf kunstgeschichtlichem Wege entscheiden lässt, noch die Resultate der Untersuchung einen erheblichen Gewinn für die kunstgeschichtliche Erkenntniss versprechen, und halten nur an den allgemeinen Thatsachen fest, dass die Wurzeln unseres Kunstlebens im Oriente gefunden, dass auf arianisch-semitischem und auf ägyptischem Boden die ältesten Formen ausgebildeter Kunst geschaut werden, und dass schliesslich die letzteren die Tradition bilden, welche aller folgenden Kunsthätigkeit bis auf unsere Tage zu Grunde liegt. Die tiefere Einheit der arianischen Völker diesseits und jenseits des Indus, sowie die Wechselwirkung zwischen der Bildung des südwestlichen Asiens und

Aegyptens sind Thatsachen, welche vorläufig für die kunstgeschichtliche Erkenntniss werthlos bleiben. Wir behalten daher nur die unmittelbare Wirklichkeit der neben einander gestellten assyrisch-persischen und ägyptischen Kunst vor Augen. Die vorhandenen und bekannten Denkmäler der assyrischen Kunst stehen zwar in Bezug auf das Alter hinter den ägyptischen weit zurück; denn während die ersten kaum in das zehnte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung reichen, werden zahlreiche ägyptische Bauwerke in das dritte Jahrtausend v. Chr. und weiter hinauf versetzt. Dennoch erscheint es passend, die Geschichte der bildenden Künste mit der Beschreibung der assyrischen Kunst zu beginnen. Die bekannten Reste von Niniveh sind keineswegs der ältesten, sondern theilweise der jüngsten assyrischen Kunstperiode angehörig und nur unter der Voraussetzung vorangegangener längerer Kunstübung verständlich; die assyrische Kunst schliesst ferner bereits im sechsten Jahrhundert v. Chr., dagegen erhält sich die ägyptische bis in die griechische Zeit lebendig, und endlich spricht auch für unsere Anordnung das allgemeine Fortschreiten des Völkerlebens von Osten nach Westen.

§. 11.

Die orientalische Kunst wird in der neueren Kunstlehre als die symbolische bezeichnet. Zunächst wird durch diesen Namen die Eigenthümlichkeit der religiösen Begriffe bei den Orientalen charakterisiert: ihre Anschauung des Göttlichen in unpersönlichen Bildern, welche selbst, wenn sie überfliessen und in unendlicher Ausdehnung gedacht werden, dennoch unfähig bleiben, das göttliche Wesen zu erfüllen. Doch gilt auch von der Kunst der Orientalen ein ähnliches Verhältniss. Namentlich wird die orientalische Bildnerei von symbolischen Beziehungen geleitet, die äussere Gestalt nicht als schöne Form, sondern als das zufällige Zeichen des Geistes betrachtet, durch die Steigerung der Grösse, durch

die Vervielfältigung von Gliedmassen, durch die Vermischung fremdartiger Formen, wie thierischer und menschlicher, die Bedeutung des Kunstwerkes versinnlicht. Auch die Architektur strebt eine unendliche äussere Fülle an, häuft entweder Massen auf Massen, oder setzt Räume neben Räume, ohne dass dieser Raumerfüllung eine innere nothwendige Grenze gesetzt ist. Die Grundlage der orientalischen Architektur bildet nicht das geschlossene Haus, sie trägt vielmehr durch ihre weite Ausdehnung, durch die Mannigfaltigkeit der Anlage, und den unmittelbaren Einschluss grösserer Flächen ein gewisses landschaftliches Gepräge. Noch in anderer Hinsicht überschreitet die Architektur das ihr gewöhnlich gesetzte Maass und die später übliche Schranke. Sie unterwirft auch die Bildnerei ihrer Herrschaft und lässt die Werke der letzteren im architektonischen Style als belebte Pfeiler und Säulen gebildet werden. Zu dieser architektonischen Skulptur gehören die geflügelten assyrischen Palastwächter und die Sphixe und Bildsäulen in Aegypten, welche theils die Tempelstrasse zu beiden Seiten begrenzen, theils an die Pfeiler im Inneren der Tempel und Grabmonumente sich anlehnen. Ihre Bestimmung erklärt auch den Mangel an individuellem Leben, die mechanische Wiederholung desselben Typus bei allen Gestalten. Neben der architektonischen Plastik breitete sich dann die Reliefkunst aus. Die Wände der assyrischen und ägyptischen Monumente sind fast durchgängig mit Relieftafeln bedeckt, welche, wenn sie auch zahlreiche artistische Mängel verrathen, ohne Rücksicht auf die Perspektive gearbeitet und mehr vom Verstande, der nach Treue und Deutlichkeit strebt, als von einer dichterischen Phantasie gedacht sind, doch wegen ihres geschichtlichen Inhaltes, als eine ausführliche Chronik des öffentlichen und privaten Lebens der Anwohner einen überaus grossen Werth besitzen. In diesen Gattungen der Bildnerei sind die vielversprechendsten Ansätze zur weiteren Entwicklung

bereits vorhanden, und zwischen denselben und der vollendeten griechischen Plastik keineswegs eine unübersteigliche Kluft wahrnehmbar; nur fehlt es zur Zeit noch an Erfahrungen, um die einzelnen Entwicklungsstufen fest zu bestimmen.

§. 12.

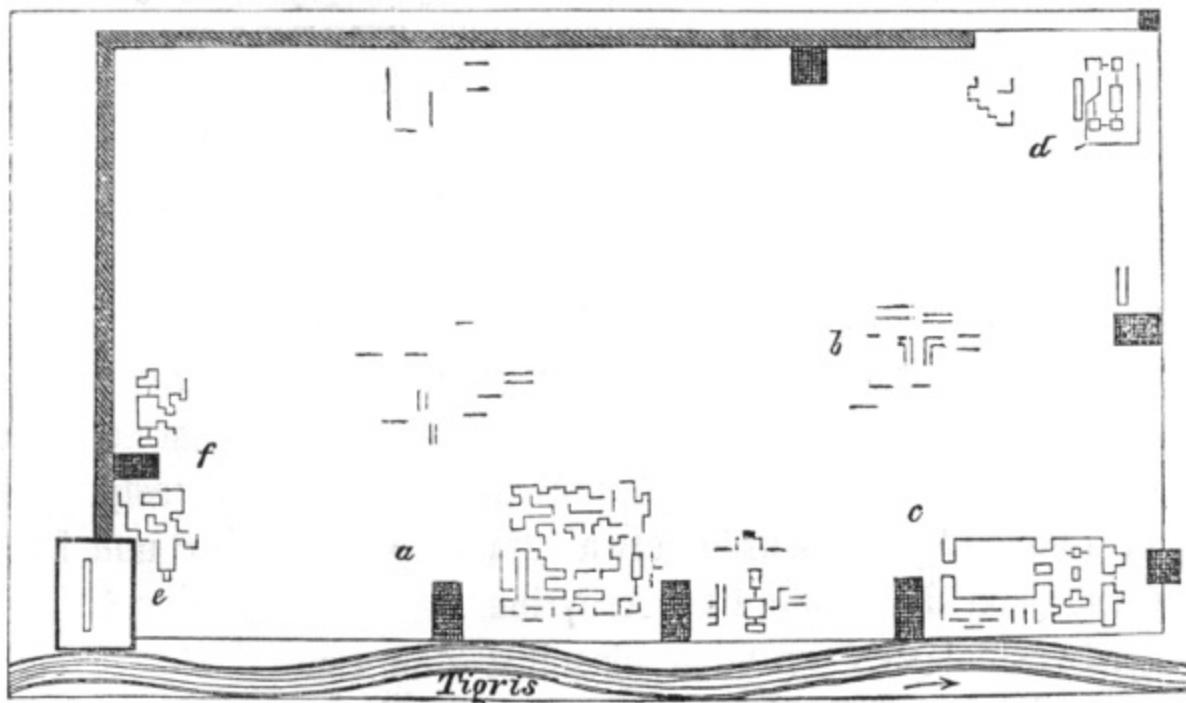


Fig. 14. Plan der Plattform und Paläste zu Nimrud.

Im Jahre 1820 machte der englische Resident *Rich* zuerst auf die zahlreichen Erdhügel gegenüber von Mosul, am östlichen Ufer des Tigris, aufmerksam. Die Lokaltradition hatte schon längst hier das Grab des Propheten Jonas erblickt und in den Namen Nimrud, Aschur einen deutlichen Fingerzeig über die Bedeutung dieser Trümmerhügel gegeben. Diese Ahnungen einer unter dem Schutt begrabenen assyrischen Prachtstadt bestätigten zufällige Funde von Skulpturen. *Rich's* Vermuthung fand namentlich auch bei dem Reisenden *Layard* 1840 vollen Glauben. Nur zufällige Hindernisse verhinderten die Ausführung

systematischer Ausgrabungen, und sicherten dem französischen Konsul zu Mosul, *Botta*, die Ehre des ersten Spatenstiches 1842. Die Ausgrabungen übertrug *Botta* von Kuyundschik, nachdem die ersten Versuche hier misslangen, nach dem fünf Stunden von Mosul in nordöstlicher Richtung entfernten Khorsabad. Reliefplatten und Riesenstatuen stiegen rasch nach einander aus der Erde hervor, Kammern auf Kammern wurden bloss gelegt. Nach einigen Monaten Arbeit war es keinem Zweifel mehr unterworfen, dass man einen altassyrischen Palast vor sich hatte, welcher durch Feuer zerstört worden war. Auf *Botta* folgten seit 1845 *Layards* noch ausgedehntere und folgenreichere Entdeckungen. Er blieb bei seinem alten Plane und begann die Ausgrabungen im Nimrudhügel, dessen Form als ein Parallelogramm (1800' Länge auf 900' Breite) angegeben wird, mit einem hohen konischen Hügel an der Nordwestecke ([Fig. 14](#)). Ein zweimaliger längerer Aufenthalt in diesen Landschaften (1845 und 1849) verschaffte *Layard* nicht allein eine genaue Uebersicht der Ruinen von Nimrud, sondern gab ihm auch Gelegenheit zu Ausgrabungen an anderen Punkten, von welchen jene in Kuyundschik gegenüber von Mosul die wichtigsten sind ([Fig. 15](#)). Nach *Layards* Ansicht stehen wir erst am Anfange, oder besser gesagt, am Ende der assyrischen Kunst, wir kennen erst die Reste der jüngsten Bauten und dürfen hoffen bei weiteren und tieferen Forschungen auf ältere Monumente zu stossen. Spuren solcher älteren Werke kommen nach *Layard* häufig vor. Und welcher Name gebührt den Ruinen? *Layard* hält Nimrud, Khorsabad, Kuyundschik, Karamles (alle diese Ruinen lassen sich durch ein Parallelogramm verbinden) und Nebbi-Yunus für Paläste und Parkanlagen einer einzigen Stadt, und zwar Ninivehs, dagegen will *Rawlinson* nur die letztgenannten Trümmerhügel auf Niniveh bezogen wissen. Das Alter der einzelnen Monumente bestimmt *Layard*, gestützt auf die Entzifferungsversuche der Keilinschriften, welche seine Freunde begonnen, in folgender Weise: Der

Nordwestpalast in Nimrud ([Fig. 14, a](#)) wurde etwa 900 v. Chr. erbaut und ist der älteste bis jetzt bekannte Bau Assyriens. Der Sohn des Erbauers des Nordwestpalastes gründete daselbst den Centralpalast (*b*) 885 v. Chr., welcher von *Tiglath-Pileser* oder *Pul* wieder hergestellt und nachmals von *Asarhaddon* bei dem Baue seines Palastes (*c*) als Material benutzt wurde. Das grössere Alter der Nimrudmonumente gegen die Trümmer von Khorsabad (erbaut von *Sargon* um 720) und Kuyundschik (erbaut von dem Sohne *Sargons*, *Sennacherib* um 700) beweist nächst den Königsnamen in den Keilinschriften die Verschiedenheit in der Anordnung der Relieftafeln, mit welchen die Wände verkleidet sind. Jene zu Nimrud sind durch Inschriften in zwei Friese getheilt, und jede Tafel bildet für sich ein abgeschlossenes Ganzes, in Kuyundschik dagegen sind die vier Wände einer Kammer von einer einzigen Bilderreihe ohne trennende Inschriften ausgefüllt, und die ganze Kammer der Darstellung einer zusammenhängenden Geschichte gewidmet. Der jüngste Bau ist der vom Enkel *Asarhaddons* errichtete Südostpalast zu Nimrud (*d*). An keinem der erwähnten Punkte sind die Nachgrabungen abgeschlossen, überall sind bis jetzt nur Fragmente der Bauanlagen an den Tag gefördert worden. Dieselben sind bedeutend genug, um in Nimrud neun selbstständige Palastbauten unterscheiden und in Kuyundschik über siebenzig Kammern beschreiben zu können. Das Endurtheil über die assyrische Kunstabildung, über das Verhältniss der einzelnen Bauten zu einander und über die Bedeutung der Trümmer von Kalat-Schergat, wo Thoncylinder aus dem 12. Jahrhundert v. Chr. gefunden wurden, sowie jener von Arban am Khabur, westlich vom Tigris, mit den Resten archaistischer Skulpturen, viel einfacher im Detail, viel roher in der Muskelbezeichnung, und mit zahlreichen ägyptischen Skarabäen aus dem 15. Jahrhundert v. Chr., muss demnach noch aufgeschoben bleiben. Bezeichnend für die Lebenskraft der assyrischen Kunst ist noch der Umstand, dass *Layard* bei Gunduk