

§. 63.

Stoffe zu bildlicher Benützung bei monumentalen Zwecken.

Dass die Technik, welche seit den frühesten Erinnerungen des Menschengeschlechts zu Raumesabschlüssen vorzugsweise in Anwendung kam und die noch immer gleiche Zwecke erfüllt, wo jenen frühesten Zuständen der Gesellschaft ähnliche Verhältnisse fortbestehen oder ein-

— der Karnevalskerkendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll. Vergessen machen sollen wir die Mittel, die zu dem erstrebten Kunsteindruck gebraucht werden müssen und nicht mit ihnen herausplatzen und elendiglich aus der Rolle fallen. Dahin leitet das unverdorbene Gefühl bei allen früheren Kunstversuchen die Naturmenschen, dahin kehrten die grossen wahren Meister der Kunst in allen Fächern derselben zurück, nur dass diese in den Zeiten hoher Kunstentwicklung auch von der Maske das Stoffliche maskirten. Diess führte Phidias zu jener Auffassung der beiden Tympanonsujets an dem Parthenon; offenbar war ihm die Aufgabe, d. h. der dargestellte doppelte Mythos, waren ihm die darin handelnd auftretenden Gottheiten zu behandelnder Stoff (wie der Stein, worin er sie bildete), den er möglichst verhüllte, d. h. von aller materiellen und äusserlich demonstrativen Kundgebung seines ausserbildlichen religiös-symbolischen Wesens befreite. Daher treten seine Götter uns entgegen, begeistern sie uns, einzeln und im Zusammenwirken, zunächst und vor allen Dingen als Ausdrücke des rein menschlich Schönen und Grossen. „Was war ihm Hekuba?“ Aus demselben Grunde konnte auch das Drama nur im Beginnen und auf dem höchsten Gipfel der steigenden Bildung eines Volks Bedeutung haben. Die ältesten Vasenbilder geben uns Begriffe von den frühen materiellen Maskenspielen der Hellenen — in vergeistigter Weise, gleich jenen steinernen Dramen des Phidias, wird durch Aeschylus, Sophokles, Euripides, gleichzeitig durch Aristophanes und die übrigen Komiker das uralte Maskenspiel wieder aufgenommen, wird das Proskenion zum Rahmen des Bildes eines grossartigen Stückes Menschengeschichte, die nicht irgendwo einmal passirt ist, sondern die überall sich ereignet, so lange Menschenherzen schlagen. „Was war ihnen Hekuba?“ Maskenlaune athmet in Shakespeare's Dramen; Maskenlaune und Kerkenduft, Karnevalsstimmung (die wahrlich nicht immer lustig ist) tritt uns in Mozarts Don Juan entgegen; denn auch die Musik bedarf dieses Wirklichkeit vernichtenden Mittels, auch dem Musiker ist Hekuba nichts, — oder sollte sie es sein.

Das Maskiren aber hilft nichts, wo hinter der Maske die Sache unrichtig ist, oder die Maske nichts taugt; damit der Stoff, der unentbehrliche, in dem gemeinten Sinne vollständig in dem Kunstgebilde vernichtet sei, ist noch vor allem dessen vollständige Bemeisterung vorher nothwendig. Nur vollkommen technische Vollendung, wohl verstandene richtige Behandlung des Stoffs nach seinen Eigenschaften, vor allem aber Berücksichtigung dieser letzteren bei der Formgebung selbst, können den Stoff vergessen machen, können das Kunstgebilde von ihm ganz befreien, können sogar ein

treten, die Technik, von welcher die Sprache selbst ihre Terminologie des Bauwesens grossentheils entlehnte,¹ die vorarchitektonische Technik des Wandbereiters nämlich, den wichtigsten und dauerndsten Einfluss auf die stilistische Entwicklung der eigentlichen Baukunst haben und behalten musste, dass sie gleichsam als Urtechnik zu betrachten sei, kann nach allem, was darüber bereits vorausgeschickt worden, keinem Zweifel mehr unterliegen, doch wird die zunächst folgende Uebersicht der Erscheinungen der Baugeschichte, welche sich auf diese Thatsache beziehen, deren Evidenz vervollständigen.

Nicht minder wichtig, aber bei weitem schwieriger, ist es zu ermitteln, durch welche Uebergänge die eigentliche Baukunst, und mit ihr die bildende Kunst allgemein betrachtet, in der Benützung der Stoffe zu bildlicher Darstellung hindurchging und welche von diesen Mitteln die früheren, welche die späteren waren, die in Anwendung kamen. Es ist hier zunächst nur von den Stoffen selbst, nicht von der Art ihrer Verwerthung die Rede.

Das Bedeutsame dieser Frage für die Geschichte des Stils ist leicht ersichtlich. Jeder Stoff bedingt seine besondere Art des bildnerischen Darstellens durch die Eigenschaften, die ihn von andern Stoffen unterscheiden und eine ihm angehörige Technik der Behandlung erheischen. Ist nun ein Kunstmotiv durch irgend eine stoffliche Behandlung hindurchgeführt worden, so wird sein ursprünglicher Typus durch sie modificirt worden sein, gleichsam eine bestimmte Färbung erhalten haben; der Typus steht nicht mehr auf seiner primären Entwicklungsstufe, sondern eine mehr oder minder ausgesprochene Metamorphose ist mit ihm vorgegangen. Geht nun das Motiv aus dieser sekundären oder nach Umständen mehrfach graduirten Umbildung einen neuen Stoffwechsel ein,

einfaches Naturgemälde zum hohen Kunstwerk erheben. Diess sind zum Theil Punkte, worin des Künstlers Aesthetik von den Symbolikern und auch von den Idealisten nichts wissen will, gegen deren gefährliche Doctrinen Rumohr, der jetzt von unsern Aesthetikern und Kunstgelehrten nicht mehr genannte Rumohr, mit Recht in seinen Schriften zu Felde zog.

Wie auch die griechische Baukunst das Gesagte rechtfertige, wie in ihr das Prinzip vorwalte, das ich anzudeuten versuchte, wonach das Kunstwerk in der Anschauung die Mittel und den Stoff vergessen macht, womit und wodurch es erscheint und wirkt, und sich selbst als Form genügt, dieses nachzuweisen ist die schwierigste Aufgabe der Stillehre.

Vergl. Lessing, Hamburg. Dramaturgie, einundzwanzigstes Stück und passim.

¹ Siehe darüber den Artikel Hellenische Baukunst im II. Bande dieses Buches und passim.

dann wird das sich daraus Gestaltende ein gemischtes Resultat sein, das den Urtypus und alle Stufen seiner Umbildung, die der letzten Gestaltung vorangingen, in dieser ausspricht. Auch wird bei richtigem Verlaufe der Entwicklung die Ordnung der Zwischenglieder, die den primitiven Ausdruck der Kunstidee mit den mehrfach abgeleiteten verknüpfen, zu erkennen sein. Ich halte das Erfassen der ganzen Wichtigkeit dieser Frage über den Stoffwechsel in den Künsten und dessen Gesetz der Aufeinanderfolge für so wichtig, dass ich darauf noch durch ein erläuterndes Beispiel besonders hinweisen zu müssen glaube. Ein solches bietet die statuarische Kunst der Hellenen am schicklichsten dar, da sich der Stufengang ihrer stofflichen Entwicklung so ziemlich deutlich verfolgen lässt.

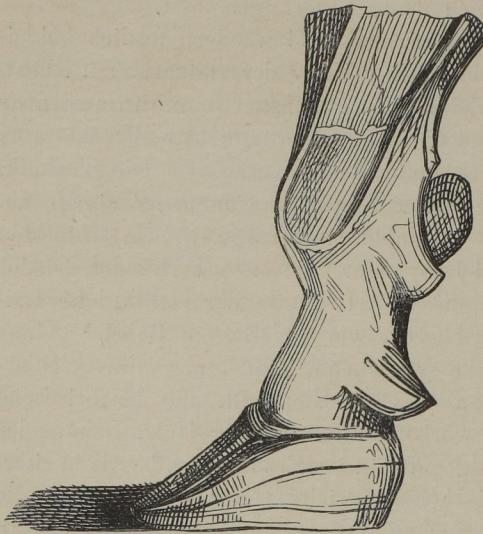
Wahrscheinlich geben die mit wirklichen Gewändern festlich bekleideten Holzidole (*δαίδαλα, ξόανα*) das älteste Motiv der statuarischen Kunst, die sich nach diesem Vorbilde¹ vielleicht am frühesten in monumentaler Weise an Bronzebildern bekundet. Die ursprünglichste Bronzestatue besteht aus einem mit Metallblech umkleideten Kerne. — Die Technik, die dabei in Anwendung kommt, heisst Empaistik (*ἐμπαιστική τέχνη*), Inkrustationsarbeit, Plattirarbeit. (*Doublure, placage.*) Die frühesten Kolossalstatuen der Assyrier und Babylonier, wie sie uns Herodot, Diodor und Strabo beschreiben, waren dieser Art, „inwendig nichts denn Laimen (oder Holz) und auswendig ehern“, wie der Bel zu Babel.² Ganz so sind auch verschiedene Stücke getriebener Arbeit aus Ninive, Stierfüsse und andere Fragmente alt-assyrischer Empaistik, die das britische Museum durch Austin Layard erworben hat. Inwendig Holz, Lehm oder eine bituminöse Masse, auswendig ein dünner Erzüberzug.³ Als Weiterbildung dieser Technik kann die hohle getriebene Arbeit gelten, die die Alten Sphyrelaton nannten, *ouvrage au repoussé*, und so tritt sie uns an den frühesten Bronzebildwerken der Hellenen entgegen. Alle im Homer erwähnten Metallarbeiten, alle jene für das hohe griechische Alterthum charakteristischen Kolosse aus Erz, von denen wir Kunde haben, waren getrieben, hohl und aus Stücken zusammengenietet. Erst später wurde

¹ Also auch hier dasselbe Grundmotiv als Ausgang: die Bekleidung im eigentlichen Sinne des Ausdrucks.

² Vom Bel zu Babel Vers 6.

³ Vide Homer Odyss. III. 425—26, wo Nestor den Goldtreiber Laertes beauftragt, die Hörner des Opferstiers mit Goldblech zu überziehen. Vergl. Jupiter Olympien, S. 160. Der bituminöse Kern war auch den Toreuten der Renaissance der nachgiebige Grund, worauf sie ihre getriebene Arbeit hämmerten. Benvenuto Cellini beschreibt dieses Verfahren in seiner Abhandlung über Goldschmiedekunst.

das Löthen erfunden oder vielmehr, wie die meisten anderen Erfindungen in den Künsten der Griechen, den Völkern älterer Kultur abgeborgt und auf Statuen angewandt. Pausanias beschreibt das mit Nägeln zusammengehiethete Bild des Zeus Hypatos auf der Burg von Sparta aus getriebenem Metall und hält dieses Werk des Klearchos von Rhegium für die älteste (hellenische) Bronzestatue.¹ Viel früher gab es in ähnlicher Weise ausgeführte Werke in Mesopotamien und Aegypten, wie vorhandene Bruchstücke beweisen. Diese technische Branche der Bildnerei hiess allgemein bei den Griechen Toreutik.



Die hierauf folgende Technik ist der Erzguss, aber dieser tritt zuerst ganz in der Weise der empaistischen Arbeit auf, nämlich als dünne Erzkruste, die um einen Kern von Eisen herumgegossen ist. Höchst merkwürdige Proben dieser Art befinden sich gleichfalls unter den assyrischen Alterthümern des brittischen Museums.² Hernach erst verfiel man darauf, statt des eisernen Kerns einen solchen zu nehmen, der sich in kleinen Stücken herauschaffen liess, wenn der Guss fertig war, und diese Methode

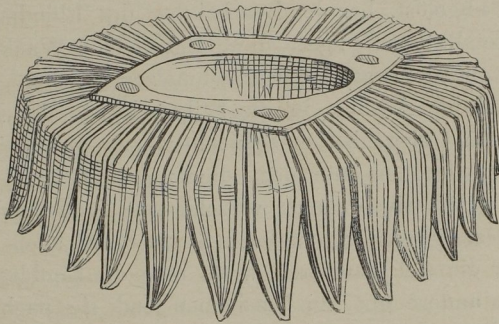
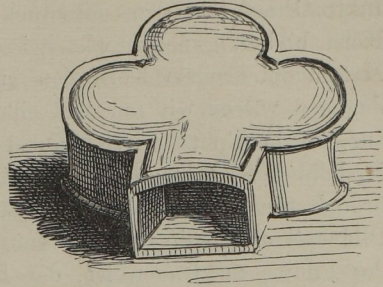
verhielt sich zur älteren gerade so wie das Sphyrelaton zu der Empaistik. Die ältesten hellenischen Hohlgüsse sind noch sehr dick von Metall; auch hiervon enthält das brittische Museum ein herrliches Beispiel in einem Heroenkopfe von schönstem archaischem Stile, dessen Bronzewände

¹ Pausanias III. 17. Quatremère de Q. Le Jupiter Olymp. S. 156.

² Siehe beistehende Abbildung eines daselbst befindlichen mit Bronzeguss überzogenen eisernen Kuhfusses, nach eigener Skizze. Die andern beiden Stücke sind eben daher. Nämlich eine Kleeblattbekrönung, Empaistik auf einem Kerne von Holz oder Mastix, der verschwunden ist, und ein getriebenes Stück eines assyrischen Säulenkapitäl.

wenigstens einen Zoll dick sind. Die Aegypter waren schon in ältester Zeit in der Kunst des Giessens viel weiter vorgeschritten.

Schon früher als zu der Zeit der hellenischen höchsten Kunstblüthe kam neben dem Metallguss die Marmorbildnerei und die chryselephantine Kolossalbildnerei in Aufnahme, letztere ein offenbares Wiedererneuern und Verklären der urältesten Technik, nämlich der eingelegten Holzarbeit und der Empaistik. Aber auch das Marmorbildwerk der Hellenen sowie die Steinskulptur der Aegypter trägt noch Züge von der alten Hohlkörper- und Bekleidungs technik und durch diese Stilverwandtschaft erklärt sich manches Eigenthümliche, was der antiken Steinbildnerei angehört. Wir verstehen sie erst recht, wenn wir ihre Descendenz durch alle Grade bis zum Urtypus verfolgen. Wir überzeugen uns dann auch, dass sie den weissen Stein nicht nackt zeigen konnte, sondern dass sie nach irgend einem Systeme polychrom erscheinen musste. Dasselbe gilt von den Bronze-
statuen.



Wie ist es aber mit der eigentlichen Plastik, das heisst mit der Kunst aus Thon zu bilden, blieb sie ganz ohne Einfluss auf den Stil der hellenischen statuarischen Kunst? Diess würde der Ansicht des Pasiteles widersprechen, der die Plastik die Mutter der statuarischen Kunst, der Skulptur und der Cälatur nannte und der, seiner Zeit (im Jahre Roms 662) in allen diesen Prozessen der erste, nichts ohne Thonmodelle unternahm.¹

¹ Plinius XXXV, 12.

In der That war die statuarische Plastik eine uralte gräko-italische Ueberlieferung, in welcher die Hetrusker excellirten, durch welche das alte Rom geschmückt war, die in Athen und Korinth seit ältesten Zeiten blühte; dennoch steht fest, dass sie mehr von der Toreutik annahm, als die gesammte hohe statuarische Kunst von ihr; denn alle plastischen Werke des Alterthums sind nach dem uralten asiatischen Inkrustirungsverfahren mit Stuck und Farben überzogen,¹ wovon sie den Kern bilden, ganz so wie bei den ältesten empaistischen Werken der Metallmantel einen Kern von Holz oder ungebranntem Thone umgibt; dagegen wissen wir nur von einem indirekten Einflusse, den die Plastik auf die hohe statuarische Kunst in anderen Stoffen übte, indem sie die Modelle lieferte, wonach gearbeitet wurde, und zwar war diess ein Gebrauch, der erst nach der Zeit der grössten Entwicklung hellenischer Bildnerei allgemein wurde, wenn anders den oft unkritischen Nachrichten des Plinius zu trauen ist, der Lysistratus, des Lysippus Schwager, als den ersten nennt, der den Gebrauch der Thonmodelle in Aufnahme gebracht habe. Früher diente das Wachs zu Modellen, die für Statuen in Holz, Stein und dergl. im Kleinen ausgeführt wurden, um darnach in's Grosse zu übertragen. Auf ähnliche Weise mag der Kern der elephantinen Statuen nach kleinen Modellen ausgeführt und sodann mit dünner Wachskruste überzogen worden sein, worauf modellirt wurde und die, in Stücken abgelöst, bei der Bearbeitung des Elfenbeins zum Modell diente.² Bei Metallgüssen musste diese Schale von Wachs, nachdem die Form darüber vollendet war, herausgeschmolzen werden.

Dieser flüchtige Ausflug in die Stilgeschichte der Bildnerei, über die bei geeigneten Gelegenheiten Spezielleres zu geben ist, sollte hier, wie vorherbemerkt worden, nur dazu dienen, ein Beispiel des Hindurchführens eines Kunstmotives durch verschiedene Stoffe und Behandlungsweisen hindurch zu gewähren; zugleich lässt er uns auch die Schwierigkeiten erkennen, die sich darbieten, wenn man die Einflüsse, welche eine Technik auf die andere übt, zu bezeichnen und sie nach ihrer wahren Ordnung zu nehmen versucht. Wie wir sehen, ist das Verhalten der Thonbildnerei zu den übrigen Zweigen der statuarischen Kunst der Alten durchaus problematisch, und der Rang, den sie unter ihnen in stilgeschichtlicher Beziehung einnimmt, nichts weniger als sicher gestellt.

¹ Siehe unter Indien §. 36.

² Quatremère de Quincy will das Modell der chryselephantinen Kolosse vorher fertig haben (Jupiter Olympien, S. 397). Ich aber halte die andere Methode für leichter und natürlicher. Die Nachrichten der Alten lassen darüber im Dunkeln,

Noch viel schwieriger sind ähnliche Untersuchungen, wie die hier nur angedeuteten, auf dem Gebiet der Architektur, die durch eine bedeutend grössere Menge von stofflichen Metamorphosen hindurch ging, als dieses bei der Bildnerei der Fall ist. Doch zeigt sich im Allgemeinen der Entwicklungsgang der Technik in der Baukunst sehr ähnlich mit der der Bildnerei, was nicht auffallen darf, da beide innigst mit einander verknüpft sind und einander gegenseitig bedingen.

Lassen wir nun einzelne Erscheinungen der Baugeschichte, oder vielmehr der allgemeinen Kulturgeschichte der Menschheit, die auf unsern Gegenstand Bezug haben, für sich sprechen, um zu sehen, welche Aufschlüsse sie uns über manche noch keineswegs gelöste Fragen in der allgemeinen Kunstgeschichte der Alten gewähren. In ihrer Reihenfolge, wie ich sie vorführe, musste die Ursprünglichkeit der Zustände, aus der sie hervorgingen, nicht aber das wirkliche historische Alter der Nachrichten und Monumente, durch die wir sie kennen, massgebend sein, so dass z. B. das uralte Aegypten, dessen Monumente ohne Zweifel das früheste erhaltene Menschenwerk sind, die Reihe der Betrachtungen keineswegs eröffnet, sondern ein ziemlich spätes Mittelglied in ihr bildet.

§. 64.

Neuseeland und Polynesien.

Die grosse Londoner Industrieausstellung im Jahre 1851 gab über die uns beschäftigende Frage gar manchen Stoff zu Betrachtungen. Dazu gehörten besonders die textilen Produkte der wilden und zahmen Völker nicht-europäischer Kultur und ihr naher Zusammenhang mit den häuslichen und baulichen Einrichtungen dieser Völker.

Die Künste des Webens mit den dazu gehörigen Künsten des Färbens und Ornamentirens waren dort von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer äussersten Verfeinerung vertreten, und man hatte Gelegenheit wahrzunehmen, wie diese Künste bei fast allen diesen Völkern zuerst sehr rasche Fortschritte gemacht hatten und darauf vielleicht für Jahrtausende stille standen. Dabei glaubt man zu erkennen, wie dieser Stillstand in den Fortschritten der technischen Künste mit einer Verknöcherung der Civilisation zu einer bestimmten Form zusammengefallen sein musste, die zuweilen in einer Art von Architektur und monumentaler Kunst ihren Ausdruck fand; letztere entspricht dann dem Standpunkte der technischen Künste und unter ihnen besonders der Mutterkunst, der Textrin, zu der