

nicht minder interessant, als jene glasierten Särge, die in ihrer Ornamentation ganz entschieden als in Thon ausgeführte Leichenwindeln charakterisirt sind. Darum ist man noch nicht gezwungen, an ägyptischen Einfluss zu denken. Es sind eingewinkelte Leichen, keine Mumien, die diese Särge nachbilden. Der Uebergang vom Leichentuch zu der thönernen Umkleidung der Leiche ist nicht schroffer, als der Uebergang von der Teppichwand zu der gypsernen und thönernen Wandinkrustation. Beide Erscheinungen dienen einander gegenseitig zur Erklärung und die erstere bestätigt wundersam meine Ansicht von dem Teppiche als Grundmotiv alles Wandbekleidungsschmuckes. Der Uebergang zu dem solideren Stoffe des gebrannten Thones ist ein ganz direkter; ägyptischer Einfluss, wenn er stattgefunden hätte, würde diesen Uebergang anders und zwar durch den Holzstil und den Steinstil hindurch vermittelt haben. —

Die Inkrustation der Mauern mit Steinen ist noch nicht üblich, zeigt sich aber sofort im Beginnen, wie das chaldäische Kulturelement von der steinhaltigen nördlicheren Gegend Besitz ergreift. Natürlich ist diess eine tertiäre oder noch mehr abgeleitete Stilmetamorphose. — Von Holz- und Metallinkrustationen haben sich meines Wissens, ausser einigen Goldplättchen, die kaum eine andere Bestimmung gehabt haben konnten als diejenige, irgend einen Stoff, wahrscheinlich Holz, zu bekleiden, keine Spuren erhalten; wir wissen aber, dass sie in sehr früher Zeit in Anwendung kamen und dürfen sie auch hier voraussetzen.

Von den tektonischen Theilen des alchaldäischen Stiles, ich meine von der Säule und dem Dache, dessen Stütze sie ist, wissen wir direct gar nichts, wir müssen darüber alle unsere Vermuthungen auf die späteren gleichfalls sehr ungewissen Daten, die der assyrische, neubabylonische und persische Stil uns bieten, begründen. Immerhin ist die Aufindung eines korinthisirenden Gebälks mit zugehörigem Säulenwerk aus Stuck in Mitten eines alten chaldäischen Ruinenhaufens eine auffallende Thatsache.

§. 70.

Assyrien.

Eine Reform und ein neues Kraftcentrum erhält der chaldäische Kulturgedanke an den Ufern des oberen Tigris, dort, wo sich der obere Zab von den Gebirgen des Arrapachitis herab, das Medien von Assyrien trennt, mit ihm vereinigt. Des neuen Reichs Begründung knüpft sich an die mythischen Namen des Asshur und Ninus. Nach einer von Diodor uns erhaltenen Nachricht oder Sage soll letzterer, wahrscheinlich ein

Lehnsmann des alten chaldäischen Reiches, mit den wandernden semitischen Stämmen eine Allianz geschlossen und mit Hülfe dieser kriegerischen Araber die südlichen Städte und das ganze westliche Asien, mit Ausnahme Indiens und Baktriens, unterjocht haben. Nach der Befestigung seiner Herrschaft gründete er die Stadt Ninive, unter deren neue Bewohner er die umliegenden Ländereien vertheilte. Nach seinem Tode wird ihm ein Grabmal von ungeheurer Grösse (nach Ktesias neun Stadien hoch und zehn Stadien im unteren Durchmesser breit) errichtet.

Die Ueberreste der Werke dieses Stadtbegründers und seiner Nachfolger (das Reich dauerte nach Rawlinson vom XIII. bis in das VII. Jahrhundert vor Christus) sind es nun, die erst kürzlich wieder an das Licht gebracht, uns über die Form der Gesellschaft und den Stand der bildenden Künste, wie sie mit geringen Veränderungen seit Jahrtausenden in jenen Wiegenländern der Gesittung des Menschengeschlechts dieselben blieben, uns genaueren Aufschluss geben. Sie wären aber trotz ihres verhältnissmässig geringen Alters, verglichen mit den Schutthügeln der südlichen Gegenden der Euphratebenen, für uns stumm geblieben, ja noch weniger, als bei letzteren hätte sich von ihrer ursprünglichen Form erhalten, weil die gebrannten Backsteine bei ihrer Ausführung seltener benutzt wurden, als bei der Erbauung jener ältesten Werke, hätte sich nicht zu der Zeit der Entstehung des neuen Reiches zugleich ein neues Prinzip der Wandbekleidung entwickelt, wonach ein Stoff dazu in Anwendung kam, der innerhalb der feuchten Ruinenhaufen und der wieder in Erde aufgelösten Luftziegelmauermassen der Verwitterung widerstand. Ohne die flachen Steintafeln, womit die Räume der assyrischen Paläste unterhalb bekleidet waren und die, wo sie nicht durch Feuer zerstört oder durch Menschenhand schon früher entfernt wurden, sich noch unversehrt an Ort und Stelle erhielten, hätten die Ausgrabungen höchstens zu der Auffindung einiger Thongeräthe, bronzener Gegenstände, Steincylinder und dergl. geführt; man würde sie bald aufgegeben haben und niemals hätten wir Aufschluss über assyrisch-chaldäische Baukunst durch sie erhalten. Ueberall wo die steinernen Getäfel der Luftziegelwände fehlen, und nur der geringere Theil der Mauern war auf diese Weise bekleidet, verlieren wir den Ariadnefaden, der uns durch das Labyrinth der Gänge führt, die in dem Grundplane eines assyrischen Palastes ein für uns so neues und charakteristisches Element der architektonischen Anordnung bilden.

Diese Steintafeln, meistens Alabasterplatten, sind daher als Erhalter der räumlichen Idee, die ihren architektonischen Ausdruck fand, schon

in architektonologischer Hinsicht an und für sich das Wichtigste, wozu uns die Nachgrabungen der Botta, Layard, Loftus, Rassam u. A. geführt haben, abgesehen von den unschätzbaren Aufschlüssen; welche die allgemeine Kulturgeschichte, insbesondere aber die Geschichte jener längst untergegangenen Reiche Asiens, durch den Inhalt und die Behandlung des auf ihnen Dargestellten sowie durch die Inschriften, die sie aufweisen, erhielt. Wir wollen dem Kommenden nicht vorgreifen und die Anlage jener Paläste sowie den Inhalt jener Darstellungen und Inschriften hier nur so weit berücksichtigen, als es die uns vorliegende nächste Aufgabe unbedingt verlangt, für das Weitere auf das Hauptstück „Ninive“ in dem zweiten Theile dieser Schrift und vorzüglich auf die bekannten Werke über diesen Gegenstand verweisend.

Die Ausgrabungen haben, wie ich schon oben bemerkte, uns nur die untersten Etagen eines sehr ausgedehnten und complicirten Terrassenbaues enthüllt. Sie bilden gleichsam nur Kellerräume und hatten keinen anderen Hauptzweck, als den eigentlichen Hochbau zu tragen, der nicht mehr existirt und mit dem auch leider das tektonische Element der Konstruktion, die Säule mit dem ihr zugehörigen Gebälk und Dachwerke, fast bis auf die letzte Spur verschwunden ist.

Bekanntlich wurden die wichtigsten Entdeckungen über assyrische Baukunst an den drei isolirt gelegenen Ruinenhügeln Chorsabad, Nimrud und Kudjundshik gemacht. Sie liegen alle drei an der östlichen Seite des Tigris, unweit Mossul, der erstere einige Meilen nördlich von dieser Stadt, der zweitgenannte, welcher die ältesten Denkmäler einschliesst, nahe am Ufer des Flusses und eine Tagereise südlich, Mossul gegenüber, der dritte.

Sie waren innerhalb des weiten Umfangs der Stadt Ninive isolirte feste Burgen, Dynastenhäuser, unter vielen anderen, die in der Gegend zerstreut liegen.

Alle sind in ihrer Anlage einander ähnlich und gleichen den vorhin erwähnten chaldäischen Schuttbergen der Gegenden südlich von Bagdad. Mehr oder weniger regelmässige, dem Rechteck sich annähernde, meilenweite Circumvallationen, deren eingeschlossener Raum mit kaum mehr kenntlichen Spuren ehemaliger Konstruktionen untergeordneten Ranges unregelmässig überstreut ist. — Aber das Bedeutendste der Anlage, der Kern und Mittelpunkt der Beziehungen aller seiner Theile, ist die erhabene Plattform, die, einer Bastion vergleichbar, nicht von der Wallmauer umschlossen und geschützt ist, sondern vielmehr, Schutz gewährend, diese durchsetzt und flankirt.

Die Ebene der Plattform ist im Kleinen, was der ganze mit Wällen umschlossene Raum im Grossen; sie ist ihrerseits mit isolirt stehenden Bauwerken besetzt, deren bedeutendste sich am Rande der Ringmauer wiederum terrassenförmig erheben und für sich abgeschlossene Massen bilden. An ihnen wiederholt sich in geringerem Umfange aber mit desto kräftigerem Ausdruck der architektonischen Idee dasselbe System der Umschliessung, des Anlehns und der Uebergipfelung, aber nicht nach concentrischer, sondern nach tangentialer Ordnung, d. h. so, dass die überragende Masse wie ein Festungsthurm sich aus einer der Seitenmauern erhebt und der Schwerpunkt des Ganzen nicht in die Mitte fällt.

Unter diesen nicht symmetrisch, sondern unregelmässig gruppirten Terrassensystemen ist eines, welches wiederum den Stützpunkt für alle anderen bildet, sie beherrscht und sie zu einer grossartigen einheitlichen Gesamtwirkung verbindet. Das Prinzip der Ordnung ist nicht die Symmetrie, die selbst in Einzelheiten vielleicht absichtlich verletzt wurde,¹ sondern die Massensubordination und das Verhältniss. (S. im zweiten Theil Assyrien.)

Von dieser reichen und verwickelten architektonischen Rangordnung haben sich nur einige der untersten Glieder erhalten, die sämmtlich aus Mauermassen bestehen, die aus luftgetrockneten Ziegeln aufgebaut wurden, welche aber nur den materiellen Kern einer sie bekleidenden äusserlichen Decke bilden, die ihnen Wetterbeständigkeit, Festigkeit gegen äussere Gewalten und Schmuck verschafft, die als die eigentliche Repräsentantin der Raumesidee erscheint, während die dahinter versteckte Mauermaße nur materiell fungirt, mit der räumlichen Idee nichts gemein hat.

In der Anwendung der zu den Bekleidungen gewählten Stoffe musste man sich nach den Umständen richten; es wurden natürlich dazu die dauerhaftesten und festesten für diejenigen Theile des Baues gewählt, die der Feuchtigkeit, den atmosphärischen Einflüssen, dem Feuer und besonders der gewaltsamen Zerstörung bei Belagerungen am meisten ausgesetzt waren.

Hier kommen nun zuerst die untersten und äussersten Wallmauern in Betracht, zu denen auch die Substruktionen der grossartigen Bollwerke zu rechnen sind, auf deren erhöhter Plattform sich erst jene gold- und elfenbeingeschmückten Königshäuser und die hochragenden Grabtempel

¹ Es ist bekannt, dass bei den Hindu, deren älteste Bauanlage mit der assyrischen Manches gemein hatte, eine Bauobservanz herrschte, welche die Symmetrie in vielen Fällen, z. B. in der Anlage der Eingänge, vermied.

mit farbig schimmernden Zinnen erhoben.¹ Sowohl bei Nimrud wie bei Chorsabad wurden die Wallmauern bis zu ihrem Lager auf dem natürlichen Boden stellenweis blossgelegt, man fand sie bis zu einer gewissen Höhe, die nicht überall gleich war, mit Steinmauerwerk bekleidet, und zwar besteht dieses an dem ältesten Monumente Ninives aus regelmässigen Kalksteinquadern, während Herr Botta an den Aussenwällen des späteren Werkes assyrischer Befestigungsbaukunst zu Chorsabad neben regelmässigem Quaderwerke auch eine Art von kyklopischer Mauerkonstruktion entdeckte, die aber den hellenischen und italischen Konstruktionen dieser Art an Solidität und Sorgfalt der Ausführung bedeutend nachsteht und mehr einer Art von Bruchsteinmauerwerk gleicht. Doch zeigt sich dieses opus incertum nur an den Sohlen der äusseren Umfassungsmauern des weiteren eingeschlossenen Bezirks. Sorgfältiger konstruirt sind die Futtermauern, mit denen das künstliche Plateau umgeben ist. Ihre äussere Bekleidung besteht aus behauenen Quadern, welche durch weit eingreifende Binder mit dem Luftziegelmauerwerke des Kernes innig verbunden sind. Die wichtigste, diesen Gegenstand betreffende Untersuchung stellte Layard an dem Fusse der quadratischen Absatzpyramide an, die gleich einer Bastion an der nordwestlichen Ecke der Plattform von Nimrud hervortritt. Ihre Basis besteht aus kräftigen Kalksteinquadern, die wenigstens an den Seiten, die nicht durch anderes Mauerwerk geschützt sind, bis zu zwanzig Fuss Höhe hinaufreichen und zehn Schichten, also jede zu zwei Fuss Höhe, bilden. Ueber dieser Quaderkonstruktion erhebt sich dann eine sorgfältig in gebrannten Ziegeln von grossen Dimensionen ausgeführte Backsteinbekleidung, die ebenso wie die Steinquaderkonstruktion mit Stuck oder wahrscheinlicher noch mit Erdpech verputzt gewesen sein mag.² Diese Entdeckung bestätigt die Angabe des Xenophon, der den Wällen der Stadt Larissa (Nimrud) eine Basis von zwanzig Fuss Höhe aus geputzten muschelhaltigen Steinen gibt.³

¹ Qua sunt flabra Noti Babylon subducitur arce
Procera in nubes: hanc prisca Semiramis urbem
Vallavit muris, quos non absumere flammae
Non aries penetrare queat; stat maxima Beli
Aula quoque argento, domus Indo dente nitescit,
Aurum tecta operit; sola late contegit aurum.

Rufus Festus Avienus, mundi descriptio v. 1196—1201.

² Layard erwähnt darüber nichts.

³ Xenoph. Anab. III. 4. Ich übersetze den Ausdruck des Xenophon auf die im Texte angegebene Weise und verweise desshalb auf dasjenige, was später darüber folgen wird.

Ein Stück Mauer, ähnlich der Basis der Terrasse zu Nimrud, findet sich noch auf der einen Seite des grossen Hügels von Kalah Sherghat. „Sie ist aus gut gehauenen Steinen oder Platten gebildet, die sorgfältig an einander gepasst und an den Ecken abgeschrägt sind. Oben auf dieser Mauer existiren die Zinnen noch, die in Stufen behauen und in dieser Hinsicht den Zinnen der Burgen und Thürme ähnlich sind, welche auf den Skulpturen zu Nimrud dargestellt werden.“¹ —

Ich werde auf diese mit Stein inkrustirten assyrischen Mauerfundamente später zurückkommen müssen, wesshalb hier nur noch bemerkt werden mag, dass sie nicht in Kalk versetzt, sondern mit eisernen Ankern verbunden waren, und dass die Fugen und Zwischenräume, wie es scheint, mit Lehm ausgefüllt wurden.

Die grossen Terrassen, welche die Hauptmasse jener oft erwähnten künstlichen Hügel bilden, wurden von Layard und Botta für massive Erdaufwürfe gehalten, bei denen nur die äussere Bekleidung aus Mauerwerk konstruirt sei, es hat sich aber bei späteren Untersuchungen herausgestellt,² dass auch sie aus einem Zellensysteme einander rechtwinklicht durchkreuzender paralleler Mauern bestehen, deren Zwischenräume lange Gänge bilden, die zum Theil ausgefüllt sind, zum Theil aber als Wohnräume, Passagen, Magazine, Gefängnisse oder zu anderen Zwecken benützt und dafür mit Stuck oder auf andere Weise innerlich bekleidet wurden. Eben so ist die Terrasse, worauf die hohe Persepolis steht, hohl und von langen Gängen durchschnitten. Der Scheiterhaufen des Hefästion hatte, wie wir oben sahen, eine ganz ähnlich konstruirte Basis. Diess sind die Favissae der Römer, die unter dem Tempel des kapitolinischen Jupiter schon aus vorrömischer Zeit bestanden. Die Griechen nannten sie Syringes (Pfeifen) und konnten Aehnliches innerhalb ihrer kyklopischen Werke von Tyrins und Nauplia nachweisen. Aus ihnen machten die fabelnden Epigonengeschlechter die berühmten Labyrinth, deren Erwähnung in den Mythen aller Länder des Mittelmeeres ein Zeugnis mehr über die allgemeine Herrschaft eines homogenen Civilisations- und Bauprinzipes, das in einer vorgeschichtlichen Urzeit über das ganze Mittelmeergebiet verbreitet war, abgibt. Zu den merkwürdigsten vorhistorischen Anlagen dieser Art, aus kolossalen Quadern gebaut und kunstgerecht gewölbt, gehört die Terrasse des Tempels zu Balbek.

¹ Layard, Ninive und seine Ueberreste, deutsch von Meissner. S. 223.

² Herr Loftus fand in der untersten Terrasse von Nimrud reich ausgestattete Gemächer mit prachtvollen, in der bekannten Weise mit Bukentauren u. dergl. verzierten Zugängen.

Der solcherweise künstlich gewonnene Berg beherrschte die Ebene und war oben zu einem zinnenumkrönten Plateau abgeflacht, auf welchem die prachtvollen Paläste der Könige, die Tempel und Grabespyramiden sich in unregelmässiger Gruppierung nach Gesetzen, die wir nicht leicht mehr erkennen können, wohl auch nach Willkür und Einfall der auf einander folgenden Generationen, die durch Jahrhunderte hindurch an ihrem Aufbau thätig waren, emporhürmten.

Verweilen wir zuerst einige Augenblicke bei der Fussbodentäfelung dieser künstlichen Plattformen, die für unser Thema nicht ohne Interesse ist. Sie war der Regel¹ nach in dem Inneren der Räume, sowie an den Stellen, die muthmasslich unbedeckt blieben, aus gebrannten Ziegeln von verschiedener Härte und Farbe ausgeführt. Die einzelnen Ziegel sind vollständig quadratisch und haben (zu Chorsabad) vierzig Centimeter Seitenlänge bei zehn Centimeter Dicke. Die Art der Pflasterung ist folgende: zuerst eine Unterlage von ungebrannten Lehmziegeln, darauf eine Lage gebrannter Ziegel in Erdpech verlegt.

Man fand häufig nahe den Eingängen unter diesem Fussboden kleine, mit Platten verdeckte Vertiefungen, welche thönerne Götzenbilder enthielten.

Grosse, in die Fussböden der inneren Räume eingefügte Kalksteintafeln mochten die Orte bezeichnen, wo Throne, Bildsäulen oder andere Gegenstände der inneren Ausstattung des Raumes aufgestellt waren.

Andere Räume waren ganz mit Alabasterplatten ausgelegt, deren jede eine Inschrift hatte, in welcher die Titel, die Genealogie und die Thaten des Königs aufgezeichnet waren. Gleiche Inschriften finden sich aber auch auf den Rückseiten derselben Platten, sowie auf den Rückseiten der gebrannten Ziegel, so dass ihr Vorhandensein durchaus nicht beweist, dass sie den letzten Schmuck und die sichtbare Oberfläche des Fussbodens bildeten. Diess hätte der sonstigen Pracht, die wir noch jetzt an den Gemächern wahrnehmen, so wenig, wie den Nachrichten der alten Autoren entsprochen, die keine Gelegenheit versäumen, um gerade den ausnehmenden Luxus der Assyrier, Babylonier und Perser in Teppichen und goldbelegten Fussböden im Gegensatze zu den griechischen Estrichparquets hervorzuheben. Entweder waren die mit Tafeln belegten Gemächer nur Nebenräume untergeordneten Ranges, oder ihr Fussboden musste ehemals mit Teppichen, vielleicht sogar mit vergoldeten Metall-

² An den Palästen zu Ninive sind nur die offenen Plattformen mit Ziegeln getäfelt.

platten, mit inkrustirten Cedernholzgetäfelu oder sonst wie noch ausserdem bekleidet sein. Nur über der Schwelle der Thüre konnte nicht wohl derartiges angebracht werden, und daher finden wir gerade hier die Steintafeln nach dem Vorbilde reicher Teppiche mit eingegrabenen (wahrscheinlich niellirten) Mustern und Inschriften verziert. (Siehe Layard, second series, Taf. 56 und oben Holzschnitt auf Seite 51, §. 16.)¹

Ein vollständiges System von Wasserröhren und Ableitungen ging unter den Täfelungen der Fussböden fort und stand mit Ausgüssen in Verbindung, die sich in den Ecken der Säle befanden.

Zu dieser erhabenen Plattform mit ihrer Ziegeltäfelung und dem mehr ornamentalen, denn Schutz gewährenden Zinnenkranze führten prachtvolle Freitreppen und Rampen hinauf, den Palästen und Tempeln entgegen, deren alleinig erhaltene unterste Mauertheile unter Bergen von Schutt und Erde tief begraben liegen, wodurch schon der sichere Beweis gegeben ist, dass sich ein vielstöckiger sehr bedeutender Hochbau über ihnen erhoben hatte, was übrigens auch schon aus der enormen Dicke der Mauern und den geringen Zwischenräumen, die sie trennen, unzweifelhaft hervorgeht; man sieht deutlich, diese Gänge, die bei einer Länge von dreissig bis vierzig Meter zuweilen nur sechs bis sieben Meter Breite haben, sind nicht durch die Zweckmässigkeit der Raumvertheilung bedungen, sondern gleich jenen Favissae der Substruktion, auf denen sie stehen, aus einer konstruktiven Idee hervorgegangen, nämlich aus der Absicht, durch sie einen vielgliederten Terrassenbau vorzubereiten, der einen der Quadratform sich annähernden sehr geräumigen Hofraum umgeben sollte. Ueberall findet sich dieser Hofraum als Mittelpunkt der ihn umgebenden mehrfachen Umgürtung von Mauern, die bis zu fünf Meter und mehr Stärke haben, und gegen ihn gerichtet entwickelt sich die grösste Pracht der noch erhaltenen architektonischen Ausstattung. Alle diese Mauern sind nun innerlich und äusserlich inkrustirt und zwar zeigt sich an den bedeutendsten Ueberresten dieser Art schon diejenige zusammengesetztere Anwendung des Prinzipes der Wandbekleidung, die ich oben, in dem Exkurse über die Tapezierkunst der Alten, als eine Ueberwucherung desselben bezeichnete. Man muss sich diese Räume denken als solche, die ursprünglich, d. h. nach alter chaldäischer Mode und Tradition, mit Stuck, glasirten Ziegeln, mit Holzgetäfel oder sonst

¹ An anderen Stellen fand man auch zwischen den Thürpfosten die Ueberreste starker gegossener Metallplatten, die als Schwelle gedient hatten. Eine dergleichen sieht man derzeit im britischen Museum.

wie bekleidet sind. Dieser Bekleidung entspricht der ihr typisch angehörige, der Weberei und der Tapetenstickerei entlehnte Figuren- und Farbenschmuck; bei festlichen Einzügen, z. B. bei der siegreichen Rückkehr des Monarchen nach einem Eroberungskriege, werden die väterlichen Hallen, durch die der Zug führt, nach ältester und noch bestehender Weise (siehe oben §. 68) mit Teppichen, zum Theil mit Gemälden, die die Stelle der Teppiche vertreten und zugleich die jüngsten Thaten des Helden vergegenwärtigen, umstellt; der heilige Dromos des Zuges wird durch diese Schranken bezeichnet. Auch religiöse Gegenstände, die Devotion des Siegers, Menschenopfer und den Göttern stets wohlgefällige Marter der Schwächeren und Besiegten sind dargestellt.

Zur Verewigung dieses denkwürdigen Siegesfestes werden jene Gelegenheitsdekorationen in Stein nachgeahmt oder vielmehr in den Steinstil umgemodelt, gerade so, wie diess in dem Rom der Kaiserzeit noch geschah. So entsteht der assyrische Steinbekleidungsstil, der auch für Neubauten typisch wird, zu dessen vielseitiger Ausbildung andere besonders konstruktive oder vielmehr konservatorische Momente mitwirken, den der örtlich vorhandene Stein ausserdem begünstigt. Wahrscheinlich hatten schon die alten Chaldäerkönige dafür einen vergänglicheren Ersatz in ihren, der Hausteine ermangelnden, Reichen.¹

¹ Hier muss ich mich ein für allemal gegen ein Missverständniss verwahren, als ob ich jene assyrischen Wandskulpturen, wie sie uns in Chorsabad, Nimrud u. s. w. entgegentreten, für Werke *après coup* hielte, als glaubte ich, sie seien faktisch aus einem Provisorium, das ihnen voranging, entsprossen. Nichts wäre falscher als diese Annahme! Die Kunst hatte vielmehr das gemischte und komponirte Motiv bereits adoptirt und sich vollständig zu eigen gemacht. Jedes neue Werk war in der Konzeption ein zusammengesetztes Produkt der Zeiten. Diese Verwahrung dehne ich auf alle ähnlichen Fälle aus, die noch vorkommen werden, vorzüglich auf dasjenige, was über die Genesis des ägyptischen Stiles gesagt werden wird. — Indessen kann ich doch nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, wie unter den wenigen Entdeckungen, die auf dem Felde assyrischer Kunst gemacht wurden, uns wenigstens eine die faktisch eingetretene spätere Bekleidung eines älteren bereits fertigen Monumentes mit Alabasterplatten vor Augen stellt, ich meine den von Layard entdeckten Südwestpalast von Nimrud, der zerstört wurde, wie man gerade damit umging, seine Wände mit solchen Tafeln zu bekleiden, welche einem älteren Monumente entnommen worden waren, die man aber verkehrt versetzte, um auf der glatten Hinterfläche neue Skulpturen auszuführen. Dieses Beispiel belehrt uns über das bei diesen Skulpturbekleidungen beobachtete technische Verfahren, das ihrer stilhistorischen Entstehung entspricht und mahnt uns zugleich zur Vorsicht in der Beurtheilung des Alters der Monumente nach den Gegenständen ihrer Skulpturen und den Inschriften, die sie enthalten. Ich meine, es sei hierauf bisher nicht genug geachtet worden, und halte die Inschriften auf den

Aus dem Gesagten geht hervor, was sich übrigens durch die ganz analoge Stellung, die der Stein, verglichen mit anderen Stoffen, in der Stilgeschichte der Skulptur einnimmt, bestätigt, dass jene assyrischen Alabastertafeln auch in architektonischem Betracht Spätgeburten des Stiles sind. Die Ordnung erheischt daher die vorherige Berücksichtigung dessen, was vor jenen steinernen Wandpannänen da war und gleichsam von diesen an den unteren Theilen der Wand versteckt wird. Wir müssen uns in der That jenes ganze reiche Bekleidungswerk des unteren Theiles der assyrischen Mauern, mit Einschluss jener grossartigen Bukentauren, Sphinxen, Greifen und Löwen, der riesigen Hüter des Eingangs zu der Königsburg, als gar nicht struktiv mit dem Werke verbunden denken, ja sogar der räumliche Begriff ist nicht zunächst durch sie ausgedrückt; derselbe fand vielmehr seinen Ausdruck schon vorher durch das eigentliche Bekleidungswerk der durch sie an ihren Sockeln umstellten und garnirten Wände.

Von diesem eigentlichen Bekleidungswerke haben sich nun auch an den assyrischen Ueberresten sichere Spuren erhalten und manches, was sich nicht mehr nachweisen lässt, wird uns darüber klar berichtet oder lässt sich nach der Analogie anderer verwandter Werke restituiren. Viele, ja die meisten Räume hatten gar keine Steinbekleidungen und sind deshalb, weil sie den antiquarischen Schatzgräbern und Kommissionären der Museen keine Ausbeute lieferten, fast ganz ununtersucht geblieben; ein Umstand, der einen bedauerlichen, nicht leicht mehr ergänzbaren, Hiatus in dem ehrwürdigen Urtexte der Geschichte der Baukunst, den wir so glücklich waren, wieder aufzufinden, zurücklässt.

Vielleicht würde man auf älteste Stuckaturarbeiten, d. h. auf Stuckreliefs und Stuckornamente oder auf mit bemalter Kreide überzogene Thonreliefs gekommen sein, was mich nicht im Geringsten Wunder genommen, sondern meinen Ideen über die Stilgeschichte der Malerei und Plastik sowie analogen Erscheinungen in Indien, China und sonst entsprochen hätte.

Auch über die so interessanten Wandmalereien auf Stuckgrund, über die Beschaffenheit der letzteren und die Art der Malerei, die dabei

Konstruktionsziegeln, wo sie sich vorfinden, für zuverlässigere Zeugen des Alters der Monumente als jene Skulpturen, obschon auch die Ziegel insofern täuschen, als sie auch späteren Reparaturen und Erweiterungen eines viel älteren Monumentes angehören können. Ein aus Luftziegeln bestehendes Bauwerk, und selbst ein solches aus Backsteinen, musste ohne derartige Reparaturen bald verfallen.

in Anwendung kam, sind wir sehr dürftig unterrichtet, obschon derartig ausgestattete Wände sich in bedeutender Menge vorgefunden haben. Zwei Blätter in der ersten Serie der von Layard herausgegebenen *Monuments of Niniveh* Nro. 86 und 87 geben nur eine schwache Idee von der Eleganz und der harmonischen Polychromie, welche die betünchten Wände jener assyrischen Königsburgen belebten. Sie sind theils aus dem ältesten Nordwestpalaste, der bereits gegen Ende des XII. Jahrhunderts gegründet und im Laufe des X. von einem andern Könige vollendet sein soll, theils aus einem erhöhten Pavillon, der sich südlich von diesem Palaste befand.

Ein sehr ausgesprochener Unterschied der Stile der beiden Perioden assyrischer Wanddekoration, denen sie angehören, gibt sich an ihnen kund, und wenn es gestattet wäre, auf so vereinzelte Bruchstücke ohne Zusammenhang irgend eine Ansicht zu gründen, so hätte im älteren Stile der dunkle Grund (und zwar der blaue) vorgeherrscht, während nachher das hellgründige (Weisse und Gelbe) beliebt ward.¹ Vielleicht kam dieser Geschmack aus Aegypten, dessen damaliges Einwirken auf assyrische Verhältnisse sich auch sonst bekundet, und wo die helle Polychromie stets volksthümlich blieb. Auch der Stil der Zeichnung und die ornamentalen Motive sind verschieden. In beiden erkennt man den vorherrschenden Einfluss der Exotik; es sind gestickte Ornamente, die wir gemalt vor uns sehen; aber im älteren Stile herrscht das Guilloche, jenes symbolische Zopfgeflecht, und das Anthemienband und zwar die ursprünglichere assyrische Bildung dieses durch alle Jahrtausende traditionell gebliebenen Pflanzenornaments, das mit seinen Pinienzapfen, Tulpen und sonstigen, aus dem heiligen Baume entwickelten Motiven noch mystisch tendenziösen Sinn hatte, den es bei den Griechen verlor, die dafür das vollendet Formenschöne daraus entwickelten.

Dagegen ist der spätere Stil zwar auch, wie jener ältere, Stickereistil, aber in handgreiflicher Auffassung; man sieht Rosetten, Quasten, Nähte und Schnallen, Garnituren und dergl.

Dazu tritt schon die Benützung konstruktiv-architektonischer Detailformen, wie z. B. der Mauerzinnen, zu ornamentalen und dekorativen Motiven.

Obschon die hellgrundige, zuletzt bezeichnete, Wandmalerei entschieden jünger ist, als jenes Zopfgeflecht und Rankengewinde an den

¹ In beiden Stilen kommen übrigens ausser dem Weiss und dem Schwarz nur die drei Grundfarben, das Gelb, das Roth und das Blau ohne Nüancirung vor.

Wänden des ältesten Baues, so datirt sie dennoch aus den Zeiten der früheren Dynastien der assyrischen Monarchie. Diess ergibt sich deutlich aus der dabei befolgten Nachahmung derjenigen Art Gewandstickerei, die in den Zeiten der Chorsabad- und Kudjundshik-Dynastien nicht mehr geübt ward, indem damals schon der Webstuhl jene regelmässigen Muster hervorbrachte, wodurch die Handstickerei in späterer Zeit fast gänzlich verdrängt wurde.¹

Wenn auf den Bruchstücken ältester Malerei die Thierfriese, als offenbare Nachbildungen gestickter Gewandgarnituren, nicht vorkommen, so ist dieses wohl nur Zufall und darf die Unbekanntschaft der älteren Wanddekoration mit diesen Motiven nicht daraus gefolgert werden.

Die Formen bei beiden Stilen sind mit schwarzen Linien gleich wie mit Fäden kräftig umzogen und mit einfachen Tönen gleichmässig kolorirt. Keine Andeutung irgend einer Schattirung. Die Zeichnungen der Thiere sind korrekter als auf den gleichzeitigen Basreliefs, deren Polychromie sich übrigens mit grosser Sicherheit nach diesen Wandmalereien restauriren lässt.

Ich weiss nichts darüber, ob sie a tempera oder a fresco oder durch ein seifenartiges Medium (Wachs, Wasserglas und dergleichen) oder endlich in Oel ausgeführt sind, vermuthet aber das erstere. Man hat meines Wissens diese Art assyrischer Malerei in dieser Beziehung noch nicht geprüft. In einer gewissen Zeit scheinen vegetabilische Farbstoffe dabei häufiger benützt worden zu sein, wesshalb auf den meisten Kalk- oder Stuckwänden die Malereien dergestalt verblichen sind, dass kaum noch die Umrisse in schwachen Spuren hier und da von ihrer früheren Existenz zeugen.²

Der Stuck ist an einigen Orten sehr dünn, an anderen dagegen sehr dick aufgetragen und manchmal finden sich mehrere Stuckschichten über einander, jede mit besonderer Malerei, woraus hervorgeht, dass die Wanddekoration an diesen Orten zu verschiedenen Perioden erneuert wurde. Man sieht hieraus, wie misslich es ist, aus dem Vorhandensein von Inschriften und Darstellungen der Wände auf das Alter der Gebäude zurückzuschliessen. In dem Gebäude südlich des grossen Nordwestpalastes zu Nimrud liess sich die dekorierte Stuckwand bis über vierzehn Fuss über die Platten der unteren Mauerbekleidung hinaus, die hier nur zwei Fuss hoch ist und aus nicht skulptirten Kalksteintafeln besteht,

¹ Siehe oben unter Stickerei.

² Layard, Ninive und seine Ueberreste; deutsche Ausgabe, S. 201.

verfolgen, sie ging wahrscheinlich noch weit über diese Höhe hinaus; dabei haben die Räume nur etwa vierzehn Fuss Breite. Der ganze Hügel von Nimrud ist gleichsam mit Spuren solcher stuckbekleideter Wände bedeckt; wie gesagt, waren nur die den grossen Centralhallen zunächst liegenden Piëcen, die den kleinsten Theil der Anlage bilden, mit Steintafeln bekleidet.

Wir kommen nun zu einer anderen Art der Wandbekleidung, die zu wichtigen stilgeschichtlichen Fragen Anlass gibt, deren Lösung mehr als eine Schwierigkeit bietet: ich meine die Inkrustation der Lehmwände mit gebrannten und bemalten oder vielmehr mit glasirten Ziegeln.

Bereits oben ward der merkwürdigen Ziegelbekleidungen erwähnt, die Loftus und seine Gefährten in den Trümmern der alten Chaldäermetropolis zu Wurka entdeckt hatten, nämlich eine förmliche regelrechte Mosaik, zusammengesetzt aus Stiften oder Konen von gebranntem und oben an dem dicken Ende, das sichtbar blieb, mit farbiger Glasur überzogenem Thone. Jeder Kegel hat seine bestimmte Farbe und durch das Reihen und Zusammenfügen derselben entstehen regelmässige geometrische Muster, wie Quadrate, Imbrikationen, Netzwerke und dergl. — Spuren ähnlicher Mosaikbekleidungen der Wände finden sich auch unter den assyrischen Trümmerhaufen; aber weit häufigere Ueberreste einer ganz andern Technik, die zu jener den geraden Gegensatz bildet, obschon sie den Stoff mit ihr gemein hat, lassen es unentschieden, ob hier eine ältere Tradition durch eine neue Erfindung verdrängt ward, oder ob umgekehrt die spätere Erfindung noch nicht Zeit gehabt hatte, neben der früheren sich Bahn zu brechen.

In den mit Steintafeln verbrämten Räumen und vorzüglich zwischen den Eingangspforten fand man eine Menge von gebrannten Ziegeln mit darauf ausgeführten Malereien, die in Beziehung auf die dargestellten Gegenstände und noch mehr in Beziehung auf die Technik der Ausführung von jenen vorher erwähnten Wanddekorationen auf Stucco durchaus abweichen.

Meines Wissens haben sich nirgend aufrechte Ueberreste so dekorirter Mauern vorgefunden¹, sondern nur die zerstreuten und ihres Zusammenhanges gänzlich beraubten Trümmer derselben in Mitten des

¹ Im letzten Jahrhundert soll nach des Reisenden de Beauchamp Bericht in dem Ruinenhügel von Kasr bei Hillah eine Stube mit Mauern aus emaillirten Ziegeln entdeckt worden sein, worauf eine Kuh und Bilder der Sonne und des Mondes dargestellt waren. Layard konnte diesen Raum nicht wieder auffinden.

Schuttes, der die Räume füllt und die Terrassenmauern abböscht. Doch scheint es erwiesen und entspricht es den Berichten der Alten über den buntfarbigen Ziegelschmuck der ähnlichen babylonischen Burgen und Paläste, dass ein Theil der inneren und wahrscheinlich die gesammten äusseren Wände Ninives in ihren oberen Theilen mit dieser solideren Inkrustation gesichert und zugleich geziert waren.

Diodor hat uns, wahrscheinlich nach Ktesias, die Notiz erhalten, „dass die innere kreisförmige Mauer der Königsburg zu Babylon (am westlichen Ufer des Euphrat) dekorirt gewesen sei mit in dem weichen Thone der Ziegel geformten und gebrannten Bildern von verschiedenartigen Thieren, die durch Farbe und kunstvolle Zeichnung der Natur nahe kamen. Innerhalb dieser zweiten Umfassungsmauer habe ein dritter Peribolus die eigentliche Akropolis umgeben, auf deren Thürmen und Mauern mancherlei Thiere sehr künstlich in Farben und Formen nachgeahmt wären. Das Ganze stelle eine Jagd von mancherlei Thieren vor, die meistentheils noch erhalten seien. Die Figuren seien mehr als vier Ellen hoch. Man sehe Semiramis dargestellt, wie sie vom Pferde den Panther erlege. Neben ihr den Gemahl Ninus, der mit der Lanze den Löwen durchsteche.“

Der Grieche sieht in dem bartlosen Eunuchen, der für gewöhnlich den König auf seinen Jagden und Kriegsfahrten begleitet, die Semiramis und baut darauf seine Hypothese über die Gründung der Burg durch diese mythische Königin, er sieht in der That nichts Anderes, als was wir auf den assyrischen Alabasterreliefs noch heute erblicken und was auch, nebst anderen Szenen des öffentlichen und Privatlebens der Könige, auf jenen assyrischen Terrakottawänden dargestellt gewesen sein muss, wie sich aus den vorgefundenen Bruchstücken deutlich genug ergibt.

Also ein Prinzip der Dekoration, das bereits über das Ornament und die Nachahmung des Musters in der Textur hinausgeht und schon die Darstellung und Schilderung von Vorgängen und Lokalitäten erstrebt. Doch hat es sich von dem Ornamente und dem Stickmuster noch nicht gänzlich emanzipirt, es bildet einen Uebergang, demjenigen vergleichbar, den die historiirten Gewänder des Mittelalters zwischen den früheren brochirten Stoffen und den späteren vollständig entwickelten Arrazzi's machen. Das Ornament zieht sich noch einfassend und trennend durch die Darstellung hindurch und Keilinschriftbänder dienen mehr zu dekorativen Zwecken denn der einfachen Absicht zu erklären, in welcher letzteren sie auf den Alabasterreliefs ohne alle Rücksicht auf Symmetrie

und Schönheit angebracht sind und meistens die Formen und Linien erbarmungslos durchschneiden.

So viel über das Gegenständliche und die Anordnung dieser Terrakottabilder, soweit ich mir darüber aus den unzusammenhängenden und sehr verstümmelten Bruchstücken im Louvre und im Britischen Museum, die ich prüfte, ein Urtheil zu verschaffen vermochte.¹

In Rücksicht auf die artistische Behandlung des Dargestellten zeigt sich ein sehr markirter Unterschied zwischen dem Stile der Malerei auf Thon und dem Stile der Skulptur auf Stein. Auch weicht ersterer bedeutend ab von demjenigen der Malerei auf Stucco. Die Konturen der Figuren und Ornamente sind nicht schwarz oder roth, wie auf den Stuckmalereien, sondern weiss auf einem apfelgrünen Grunde, der vielleicht verblichen ist, jedoch so wie er jetzt erscheint mit den anderen Tönen in vollkommener Harmonie steht, die alle äusserst blond und mild gehalten sind. Die Formen innerhalb der weissen Umrisse sind mit flachen Tönen ausgefüllt, bestehend aus Neapelgelb, einem zarten luftigen Blau, Braun und Weiss. Das Grün des Grundes ist charakteristisch für die assyrische Malerei und wahrscheinlich das Prasinum der Alten, das als Gegensatz des Caeruleum eine symbolische Bedeutung hatte und unter den Farben des Circus hervorragte. Die Zeichnung dieser Glasuren weicht zu ihrem Vortheile von derjenigen ab, die wir an den an gleicher Stelle gefundenen Skulpturen bemerken; eine gewisse Magerkeit und konventionelle Eleganz der Umrisse erinnern an Aegyptisches; es fehlen jene übertriebenen Muskelandeutungen und gedrunghenen Formen, die an den assyrischen Skulpturen so charakteristisch sind.

Diese Unterschiede, deren Erklärung aus rein technischen Ursachen schwierig sein dürfte, sind immerhin interessant genug, um unsere Aufmerksamkeit zu verdienen.

Die technische Behandlung der erwähnten Ziegelmalereien ist endlich wohl dasjenige, was sie für die allgemeine Stilgeschichte am bemerkenswerthesten macht.

¹ Die Stile sind in Rücksicht auf das Dargestellte je nach den Altern der Momente verschieden. In dem Nordwestpalaste (dem ältesten) zu Nimrud fand Layard nur Ziegel mit rein ornamentaler Malerei; dagegen sind diejenigen, welche derselbe Reisende in den untersten Fundamenten einer Ruine ausserhalb der grossen Terrasse zu Nimrud fand und die augenscheinlich einem viel älteren Baue angehört hatten, ehe sie zu dem neueren benützt wurden, mit historischen Darstellungen, denen auf den Alabasterskulpturen ähnlich, bedeckt; zwischendurch aber zogen sich ornamentale Motive. Dieselbe Verbindung des Ornaments mit der historischen Darstellung zeigt sich an den Ziegeln aus Chorsabad und Kudjundshik.

Man erkennt an den im Louvre befindlichen emailirten Ziegeln aus Chorsabad und Babylon, die ich genauer prüfen konnte, folgende Eigenthümlichkeiten:

Sie sind aus ziemlich unreinem Lehm geformt und bei sehr schwachem Feuer nur oberflächlich gebrannt, so dass die Gluth nur höchstens einen halben Zoll tief, von der glasirten oder gemalten Oberfläche gerechnet, einwärts gedrungen, der eingemauerte Theil des Ziegels dagegen roh und vom Feuer unberührt geblieben ist.

Dazu kommt zweitens, dass, mit Ausnahme einiger friesartiger Inschriften und Bandverzierungen, alle die Oberfläche bedeckenden Malereien in gar keiner Beziehung zu den Fugen der Ziegel stehen, dass vielmehr die Sujets auf die bereits zusammengefügte Wand ganz frei und ohne Rücksicht auf den Schnitt der Fugen aufgetragen wurden. Selbst bei den Friesen und Bandverzierungen ist da, wo ihre Grenzen nach oben und unten mit den Fugen zusammentreffen, was keineswegs überall der Fall ist, wenigstens auf die vertikalen Fugen keine Rücksicht genommen worden, so dass z. B. Rosetten, Palmetten und dergleichen Motive bald in die Mitte, bald in die Fugen der Ziegel treffen, oder wie sonst der Zufall es mit sich bringt.

Auch muss drittens als Eigenthümlichkeit hervorgehoben werden, dass nur diejenige Seite des Ziegels, die den Theil der Wandfläche bildet, Farbenspuren trägt, mit Ausnahme einiger Stellen, wo während der Bemalung jener einen Seite die Farbe über deren Rand hinaus lief und längs der benachbarten Seitenflächen des Ziegels herabfloss.

Diese Ziegelbekleidungen konnten also nicht in musivischer Arbeit bestehen, wie jene anderen, die man zu Wurka fand, sondern die Ziegel wurden hier mit Malerei investirt, wie sie schon Mauerfläche bildeten oder doch zu einer Ebene zusammengefügt waren. Es erhellt aber zugleich aus dem zuletzt angeführten Umstande des Herabfließens der Farbe an den Wänden der Ziegel, welche die sichtbare Seite senkrecht treffen, dass die zusammengefügte Ebene eine Horizontale bildete, wie sie bemalt wurde, und dass die Fugen während der Malerei nicht mit irgend einem Kitt verbunden waren.

Das Räthselhafteste ist nun die Art des Brennens, die dabei Statt fand. Meiner Ueberzeugung nach musste man die auf ebenem Boden geordneten und nummerirten¹ ungebrannten Ziegel, nachdem sie als gemein-

¹ Die zu Nimrud gefundenen emailirten Ziegel waren alle auf der hintern Seite gezeichnet und nummerirt, welchen Umstand Layard sich nicht erklären konnte. Durch die im Texte ausgesprochene Hypothese ist er vollständig motivirt.

schaftliche Bildfläche gemalt worden waren, auseinander genommen und in gleicher Ordnung wieder zur Bekleidung der Lehmmauern vertikal zusammengefügt haben. Als hierauf die Wand, nämlich die ganze innere oder äussere Bekleidung eines Raumabschlusses, aufgeführt war, musste man ihr eine Gluth nahe bringen, die hinreichte, die sehr leichtflüssige Glasurfarbe in Schmelz zu verwandeln und zugleich der Wand aus Lehmziegeln eine dünne Terrakottakruste zu geben. Es fand eine Enkausis im eigentlichsten und vielleicht ältesten technischen Sinne dieses Ausdrucks statt und die wasserglasähnliche, leichtflüssige Kieselerdeverbindung, womit man malte, war in der That selbst nach ihren chemischen Eigenschaften dem in der späteren Enkausis angewandten Wachse ein äusserst nahe verwandter Stoff.¹ Das Wachsemail wurde wahrscheinlich erst erfunden und benützt für Stoffe, die starkes Feuer nicht vertrugen, für Elfenbein, Marmor und dergl., und bedurfte für das leicht verbrennliche Holz noch einer ganz besonderen Herstellungsweise, bei der das Wachs vorher geschmolzen und flüssig gemacht, oder auch in flüchtigen Oelen aufgelöst, als Bindemittel der Farben und Ueberzug mit dem Pinsel aufgetragen ward. Vielleicht war die allerälteste Enkausis die des Erdpeches und ward man erst von dieser auf das Emailiren der Ziegel geführt.

Obige Hypothese über das Glasiren ganzer, bereits mit Malerei überzogener Luftziegelwände und dadurch erreichtes oberflächliches Erhärten der Thonmasse durch Feuer hatte ich in meiner kleinen Schrift „die vier Elemente der Baukunst“ sowie in verschiedenen in englischer Sprache erschienenen Aufsätzen bereits vor mehreren Jahren ausgesprochen. Nicht wenig war ich später überrascht, sie durch babylonische Urkunden, deren Entdeckung und Mittheilung wir dem um die Erforschung der orientalischen Alterthümer und die Entzifferung der Keilschrift höchst verdienten Col. Rawlinson verdanken, bestätigt zu finden. In einem zu Bombay vor der asiatischen Gesellschaft gehaltenen Vortrage berichtet nämlich dieser ausgezeichnete Forscher über den Inhalt von Keilinschriften auf Thoncyllindern, die er an genau vorher bestimmter Stelle in den Trümmern des Birs Nimrud bei Babylon eingemauert fand. Nach diesen hatte Merodacha Danakhi, der Besieger Tiglath Pileasers des Ersten, im Jahre 1120 v. Chr. hier einen Tempel der sieben Sphären erbaut, den Nebukadnezar im Jahre 580 erneuerte. Der Tempel hatte sieben Stockwerke übereinander, jedes mit einer Planetenfarbe: nämlich Schwarz,

¹ Vergl. Döbereiners Aufsätze über das Wasserglas in verschiedenen Zeitschriften, unter andern in der Gartenlaube.

Orange, Roth, Goldfarben, Weiss, Blau und grünlich Silber, entsprechend den Gestirnen Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur und Mond. „Die Farbe war einem jeden einzelnen Ziegel eingebrannt, aber das Stockwerk des Merkur hatte durch starkes anhaltendes Feuer das für diesen Planeten emblematische Schlackenblau erhalten.“¹

Noch bedecken die Ueberreste dieser merkwürdigen Glasinkrustation die Flanken des letzten Kegels aus gebrannten Ziegeln, der noch von dem ältesten, durch Nebukadnezar nur restaurirten Monumente aufrecht steht und bestätigen die Richtigkeit der Auslegung der Keilinschriften durch Rawlinson. Man hat von einem grossen Feuer geträumt, das die späteren verarmten Bewohner der Gegend angemacht hätten, um die Backsteinmassen durch Hitze zu sprengen und sie leichter fortschaffen zu können, wobei ein Theil der Ziegel verglast sei, als wäre Birs Nimrud mitten in den Urwäldern gelegen, und die Herbeischaffung des Holzes in solchen Massen, wie dazu nöthig ist, um den angedeuteten Zweck zu erreichen, den armen nach Backstein grabenden Bewohnern Hillahs eine leichte Sache. Eben so unstatthaft ist die Hypothese eines Himmelsbrandes oder Blitzes, der den ganzen Berg verglast und gespalten haben soll.

Aehnlich waren nach Herodot die Mauern von Ekbatana enkaustisch inkrustirt, in sieben Abstufungen, entsprechend den sieben Planetenfarben, die mit geringen Abweichungen dieselben sind, die Rawlinson's Inschriften angeben. —

Die Untersuchungen der Emailfarben, die bis jetzt angestellt wurden, geben den chemischen Gehalt der Farben, aber die interessante Frage über die technischen Prozesse, die in Anwendung kamen, liess man dabei noch unberücksichtigt. Untersuchungen der ninivitischen Glasurfarben, glaube ich, fehlen noch; dagegen haben Dr. Percy und Sir Henry de la Bèche, die Vorsteher des Museums für praktische Geologie zu London, die babylonischen Ziegelglasuren sorgsam analysirt. Das Gelb ist ein Antimoniat von Blei und enthält Zinn; diese Mischung, genannt Neapelgelb, die man für eine moderne Erfindung hielt, war auch den Aegyptern bekannt. Das Weiss ist ein Zinnoxydemail, man kannte also die Benützung des Zinnoxyds zu der Gewinnung opaker Emailfarben, welche Erfindung immer den Arabern des VIII. oder IX. Jahrhunderts zugeschrieben wird und die Lucca della Robbia im XV. Jahrhundert vielleicht ohne Kenntniss dessen, was so lange vor ihm gekannt war, aus

¹ Der Vortrag Rawlinson's ist seinem Hauptinhalte nach wiedergegeben und nachzusehen in der Beilage 164 der Allgem. Zeitung, Augsburg 1856.

sich selbst erneuerte und in genialster Weise technisch und künstlerisch zu benützen verstand. Das Blau¹, und wahrscheinlich auch das auf ninitischen Emails vorherrschende Grün ist reines Kupferoxyd, verbunden mit Blei. Das letztere wurde nicht der Farbe, sondern des leichteren Flusses wegen hinzugefügt, eine Erfindung, die in der Geschichte der Töpferei gewöhnlich erst dem XII. oder XIII. Jahrhundert nach Christo zugeschrieben wird. Das Roth ist ein Kupfersuboxyd. Ueber das Braun, das vielleicht auf babylonischen Ziegeln nicht vorkommt, enthält der Bericht keine Mittheilung.

Nach eigenen Beobachtungen an den Ziegeln von Chorsabad im Louvre fand ich zweierlei Arten von Glasuren, die eine mehr glasig und glänzend, die andere kalkig und matt, beide durchaus opak. Vielleicht erklärt sich dieser Unterschied einfach daher, dass die Verwitterung des Glases nicht für alle Farben gleichen Schritt hielt, sondern bei einigen derselben früher als bei anderen eintrat. Alle schienen mir ausserordentlich leichtflüssig zu sein, was schon aus der bereits oben erwähnten geringen Tiefe der vom Feuer roth gebrannten Kruste des sonst roh gebliebenen Ziegels hervorgeht. —

Der Anblick dieser halb gebrannten, halb rohen Ziegel und der entschieden an ihnen hervortretende Zweck des Brennens, der kein anderer war, als die Glasurfarbe zu fixiren, führte mich auf eine eigene Vermuthung in Beziehung auf Ziegelbrennerei und Backziegelkonstruktion, die ich übrigens nur als solche, nämlich als Hypothese, die des weiteren Nachweises bedarf, mittheile.

Sollte nicht die Bemalung irdener ungebrannter Gefässe und die dadurch mehr oder weniger erreichte Undurchdringlichkeit der letzteren für Flüssigkeiten eine ältere Erfindung sein, als das Brennen der Erdwaaren? Sollte dieses Brennen nicht etwa zuerst keinen anderen Zweck gehabt haben, als den, die ursprünglichere Farbeninkrustation besser und bleibender zu fixiren, als diess durch andere Mittel geschehen konnte, kurz, sollte die Malerei der Lehmflächen und die Enkausis derselben nicht den ersten Ausgangspunkt der Kunst, Thon durch Feuer in Stein zu verwandeln und ihn, nachdem diese Metamorphose mit ihm vorging, zu

¹ Dasselbe ist dunkler als das Blau der Aegypter, wenigstens an einigen Glasuren, die vielleicht die älteren sind. Die Glasuren mit apfelgrünem Grunde enthalten dagegen helles, dem ägyptischen Caeruleum ähnliches Blau, das eine Smalte ist. Das assyrische Kupferoxyd scheint ein sehr gesuchter Handelsartikel gewesen zu sein und wird unter den Tributgegenständen aufgeführt. Layard besuchte die alten Kupferminen in den Tjjarigebirgen, woher dieses Pigment wahrscheinlich geholt wurde.

Konstruktionen zu verwenden, bezeichnen? So würden die enkaustisch bemalten und nur ganz oberflächlich gebrannten Inkrustationen der Wände Ninive's und Babylon's in stilgeschichtlicher Beziehung als Vorläufer der soliden Konstruktionen aus gebrannten Ziegeln in gleicher Linie stehen mit jenen, die unteren Theile und die Terrassen der altasiatischen Werke bekleidenden Steinplatten, die gleichfalls die Bildung des massiven Quaderwerkes, das nur durch allmäligen Fortschritt erfunden ward, vorbereiten und zuerst veranlassen. Die Entwicklungsgeschichte dieser späteren Konstruktionsweise gehört in die Paragraphen über Stereotomie, woselbst das Weitere darüber zu finden sein wird.¹ Indessen sind die erwähnten Lambris aus Stein, womit man, wie wir wissen, an einigen Stellen die untersten Theile der äusseren und inneren Wandflächen bedeckte, als solche hier allerdings noch näher zu berücksichtigen. Wie bereits bemerkt wurde, war dieses nur in Ninive und den steinhaltigen Gegenden des nördlichen Mesopotamien, Armenien etc., nicht aber in Chaldäa und Babylon Sitte, noch waren alle Räume zu Ninive auf diese Weise bekleidet, noch selbst die wichtigeren.²

Durch sie hat die Bekleidungskunst der Wände einen Fortschritt gemacht, der offenbar Hand in Hand mit Fortschritten der zeichnenden und namentlich der textilen Künste geht, die nicht lange vor der Zeit ihrer Einführung eingetreten sein mochten.

Sie sind die steinernen Nachbildungen jener babylonisch-assyrischen Teppichstickereien en relief, welche durch das ganze Alterthum so hoch gepriesen und geschätzt wurden, dass man sie nur zum Schmucke der Tempel und der königlichen Paläste benützte und mit Gold aufwog. Vielleicht aber dürfen wir in letzteren nicht die unmittelbaren Vorbilder jener Steinreliefs erkennen, sondern waren diese nur für unterirdische oder doch tief gelegene und daher feuchte Theile des Palastbaues angewandt und den goldbeschlagenen hölzernen Lambris nachgebildet, die, wie wir wissen, in den Prachträumen der Tempel und Paläste des Orients statt der Teppiche zur Wandbekleidung gebraucht wurden. Immer blieben die gewirkten und gestickten Arazzis der kunstfertigen Chaldäer die

¹ Es ist diess wieder einer der Fälle, wo das scheinbar Dienende und Accessorische bei besserer Prüfung das Prinzip der Entstehung einer nach einer ganz anderen Seite hin wachsenden und sich entwickelnden Idee enthält.

² Ich glaube hier die speziellere Beschreibung dieser berühmten Wandbekleidungen um so eher übergehen zu dürfen, da wir sie in ihrer allgemeineren architektonischen Bedeutung in Verbindung mit den übrigen Bestandtheilen des Baues noch in dem zweiten Theile dieser Schrift zu berücksichtigen haben werden.

Prototypen aller dieser späteren und mehr monumentalen Wandbekleidungen. Wir können diess nach allem Vorausgeschickten und besonders nach der Analogie des noch jetzt im ganzen Orient und vornehmlich in China herrschenden Herkommens als sicher begründet betrachten und finden es in dem Stile der Relieffskulpturen selbst, von denen wir sprechen, bestätigt. Dieser bewegt sich nämlich offenbar innerhalb der Schranken, welche ihm durch sein Prototyp vorgesteckt waren, wenn auch der neue Stoff eine modifizierte Behandlung des Grundthemas nothwendig machte. Es zeigt sich an diesen assyrischen Relieftafeln, die offenbar dem Grundtypus näher stehen, als die Wandskulpturen der Aegypter oder irgend eine andere uns bekannte antike Skulptur, der beschränkende Zwang einer fremden Technik, deren Reminiscenzen noch frisch sind. Durch technisches und stilistisches Herkommen (freilich auch durch die Steifheit einer, das ganze babylonisch-assyrische Civilisationssystem beherrschenden Rangordnung und despotischer Hofetikette) zeigt sich diese Kunst hier gefesselt, aber nicht zur Mumie einbalsamirt und so gänzlich versteinert wie in Aegypten, wo sie wohl berechneten und unabänderlichen hieratischen Satzungen gehorchen musste.

Daher ist jene zwar gleichsam wie mit einem unsichtbaren Kanevas umstrickt und in ihrer freien Entwicklung äusserlich gehemmt, von Stickrahmen beengt, aber bei alledem das Naturwahre erstrebend und nach Freiheit ringend; diese dagegen ist nicht durch materiellen äusseren, sondern durch geistigen inneren Zwang gebunden und hält sich freiwillig innerhalb derjenigen Schranken, die sie in technischem Sinne längst überwand.

Bei aller Ungeschicktheit und Steifheit stellen jene assyrischen Gestalten doch wenigstens sich selbst dar, geben sie das mehr oder weniger gelungene Bild einer Handlung oder einer Situation, sind sie nicht, wie die ägyptischen Bilder, kalligraphische Zeichen, konventionelle Formeln einer lapidarischen Urkundenschrift, gemalte Chronik. Dort zeugen hartausgedrücktes Muskelwerk, wie mit Zwirnfäden umzogene Konturen, Vorherrschen des ornamentalen Beiwerkes und der gestickten Gewänder sowie manches andere von dem technischen Ursprunge der Kunst aus der Textrin, von primitiver unbeholfener Auffassung und von kindlicher Uebertreibung, aber nicht von todter Manier; letztere herrscht dagegen in dem ägyptischen Stile und zwar vorzüglich in dem Stile der Skulptur und Malerei der Tempel und grossartigen Palastanlagen, der sich sofort durch diesen Umstand allein, nicht als ein primitiver, sondern vielmehr als ein raffinirter und später ausweist, mögen auch die Werke, an

denen er hervortritt, an geschichtlichem Alter zu den frühesten gehören, deren Spuren sich erhielten und um ganze Jahrtausende über die ältesten Werke Assyriens hinausragen.

In Betreff der Polychromie des assyrischen Basreliefs herrschen Meinungsverschiedenheiten und Zweifel, die schwerlich jemals ganz beseitigt werden können. Meiner Ueberzeugung nach mussten die Alabastertafeln, wie ihre Vorbilder die ausgespannten Teppiche, mit denen bei gewissen Festen die unteren Theile der ausserdem mit Malerei oder Boiserie bekleideten Wände umstellt wurden, in reicher Farbenpracht dem allgemeinen Charakter der asiatischen Baukunst entsprechen, deren polychromer Reichthum von den klassischen Schriftstellern gerade vorzugsweise und wiederholt gerühmt und hervorgehoben wird. — Aber ich halte es für schwierig zu bestimmen, wie sie in Gemeinschaft mit den darüber befindlichen Ziegelwänden und hölzernen Plafonds, deren Malerei konstatiert ist, in polychromatischer Beziehung wirkten, um so schwieriger, da der Stil jener über den steinernen Lambris anfangenden Wandmalereien, je nach den Zeiten und den dabei benützten Bekleidungs-mitteln der Wände sehr verschieden war und somit auch die untere Tafelung darnach ihre Stimmung ändern musste.

Diess bestätigen schon die an den verschiedenen Monumenten in dieser Absicht angestellten Beobachtungen, die sehr von einander abweichen. In Nimrud waren die Ueberreste von Farben auf den Skulpturen selten.¹ Die Pigmente scheinen sich an den ältesten Reliefs von Nimrud auf Blau, Roth, Gelb, Schwarz und Weiss zu beschränken, gleich wie dieses auf den wahrscheinlich gleichzeitigen Stuckmalereien der ältesten Zeit der Fall ist.

Doch kommt auch das zarte Grün vor, das den Hintergrund der Terrakottamalereien bildet und wohl auch in der Reliefmalerei als Grund benützt wurde.

Viel häufigere Spuren von Farben fanden sich zu Chorsabad; an den Draperien, an der Mitra des Königs, auf den Blumen, den Pferdgeschirren, den Wagen, Bäumen u. s. w. Auch die Flammen der

¹ Nur an Haar, Bart und Augen, an Sandalen und Bogen, an den Zungen der adlerköpfigen Figuren und sehr schwach an einem Kranze, so wie an einer Feuersbrunst konnte Layard Farben unterscheiden. Bei dem Zustande der Beklecksung und Betünchung, in welchem sich die Reliefs des Britischen Museum darstellen, lässt sich nichts mehr an ihnen beobachten. Einsichtsvollere Fürsorge für die Erhaltung der ursprünglichen Oberfläche gestattet dagegen an den Monumenten assyrischer Skulptur im Louvre noch jetzt die Ueberreste ihrer Bemalung zu erkennen und zu studiren.

brennenden Städte und die der Brandfackeln sind durch Malerei angedeutet, wie zu Nimrud. Ausserdem will Herr Flandin¹ an allen nicht anders bemalten Theilen der Basreliefs von Chorsabad einen ockergelben Grund gefunden haben, so dass also die Inkarnate der Figuren, die Gewänder und der Grund gleichförmig gelb angestrichen gewesen wären, was nicht wohl zu glauben ist. Weit eher liesse sich eine allgemeine Vergoldung dieser Bildwerke vermuthen, wobei aber immer das Gold noch mit Lackfarben und zum Theil mit Deckfarben übermalt gewesen sein mochte, nach einem Prozesse, der selbst noch bei dem olympischen Jupiter des Phidias und wahrscheinlich allgemein im ganzen Alterthume Anwendung fand.

Bei der Menge der Ueberreste von Malerei an den etwas älteren Skulpturen von Chorsabad ist es auffallend, dass zu Kudjundshik fast gar keine Farbenspuren aufgefunden wurden. Vielleicht hatte die Technik der Malerei sich seit der Erbauung des Monumentes zu Chorsabad verändert, vielleicht wurden die Farben durch die Gluth der Feuersbrunst, welche die Paläste von Kudjundshik zerstörte, bis auf die letzte Spur vertilgt, vielleicht trat diese Zerstörung früher ein, ehe die Malerei gewisser Theile des Baues vollendet war; vielleicht endlich, und diess ist das Wahrscheinlichste, schenkten Layard und die anderen Reisenden, die diesen Bau untersuchten, den Ueberresten der Malerei, die sich bei sorgfältiger Prüfung noch gefunden haben würden, zu wenig Aufmerksamkeit und ist in dieser Beziehung auf ihre Mittheilungen wenig Verlass.

In einer Notiz² über den Palast des Assur-bani-pal, des letzten assyrischen Königs, wird nachdrücklich erklärt, dass, mit Ausnahme einiger wenigen roth bemalten Details, die Alabastertafeln so frei von Farbe blieben, als wie sie es waren, bevor eine Linie auf ihnen gezeichnet oder skulptirt wurde, mit dem Hinzufügen, dass die Assyrier nicht solche Barbaren waren, wie der Krystallpalasthof uns glauben machen könnte. — Bei aller Beistimmung zu diesem zuletzt ausgesprochenen Urtheile über die Restitution der assyrischen Königshalle von Fergusson, muss ich doch zugleich nach der entgegengesetzten Seite hin den Geschmack selbst der entarteten Assyrier am Rande ihres Unterganges in Schutz nehmen, indem ich behaupte, dass es niemals Absicht sein konnte, an einer chimärischen Figur mit Löwenhaupt, gefedertem Adlerhals und

¹ Siehe dessen Voyage Archéologique à Ninive in der Revue des deux mondes und den Text zu dem Kupferwerke über Chorsabad.

² Illustrated London News, 15. Nov. 1856.

Krallen alles übrige sammt dem Grunde, aus welchem die Figur sich plastisch erhob, in schmutzig grauer Alabasterfarbe zu belassen und nur die Federn des Halses, die Klauen und die Augenlider des Ungeheuers roth anzustreichen. Letzteres wäre beinahe so monströs, wie Kugler's polychrom restaurirter Parthenon, und könnte nur in dem Gehirne eines Kunstgelehrten existiren.

Musste nicht schon die leichte Zersetzbarkeit des Alabasters, der, im frischen Bruche weiss, der Luft exponirt bald einen dunkelgrauen hässlichen Ton annimmt, Anlass sein, ihn mit einem Ueberzuge zu schützen, da wir hören, dass selbst die Reliefs und Inschriften der Felswände von den assyrischen Bildnern mit kieselhaltigem Firniss, also mit Wasserglas, überzogen wurden, um sie vor Verwitterung zu schützen und zugleich von Ferne sichtbar und lesbarer zu machen; da wir wissen, dass selbst das Gold, welches für dekorative Zwecke stark mit Kupfer legirt sein mochte, mit resinösen Lasuren und durchsichtigen Farben überzogen wurde, um seinen Glanz zu mässigen und den Umständen gemäss zu reguliren, zugleich aber, um dessen Kupfergehalt vor der Oxydation zu schützen.

Doch sehe ich die Sache von einer andern, minder utilitarischen Seite an und glaube in diesem, angeblich schützenden Ueberzuge der Skulptur vielmehr das Wesen, in dem skulptirten Steine nur den füllenden Stoff, das „Body“ der sichtbar realisirten Kunstidee zu erkennen. Nicht weil der Alabaster mürbe ist und leicht verwittert, überzog man ihn mit Farben, sondern vielmehr, weil die Skulpturen jedenfalls mit der herkömmlichen Enkaustik oder Farbeninkrustation zu bedecken waren, berücksichtigte man bei der Wahl des Stoffes nicht dessen Luftbeständigkeit und Festigkeit, sondern vielmehr dessen durchsichtiges mildes Weiss, das, wenn unter einem transparenten Lacküberzuge geschützt, sich lange hält und einen günstigen Grund für Lasurfarben bildet, vornehmlich aber die Zartheit und Weiche seiner Textur, die dem Bildhauer angenehme und bequeme Arbeit gestattet.

Noch deutlicher tritt diess Verhältniss zwischen der Bekleidung und dem Bekleideten an dem assyrischen Mauerwerk selbst heraus; denn man nahm offenbar nur Luftziegel für die Mauern, weil diese doch bekleidet werden sollten, und es nicht auf Festigkeit des gewählten Stoffes gegen atmosphärische Einflüsse ankam, da er diesen gar nicht ausgesetzt werden sollte. Die entgegengesetzte Anschauung der Sache, als sei die Inkrustation ein Schutzmittel für den Erdwall, ist nicht stillogisch.

Daher das Vorherrschen der Luftziegelmauern in späterer assyrischer

Zeit, wie man festere Stoffe zu den Inkrustationen benützte, und dem gegenüber das häufigere Antreffen urältester Konstruktionen aus gebrannten Ziegeln in Chaldäa, wo der Stein fehlt und die Inkrustation aus Stuck und Mörtel besteht.

Wie erklärt sich nun das theilweise Verschwinden der polychromen Glasur oder Malerei, die unfehlbar auch die unteren steinernen Wandbekleidungen bedeckten? Layard hat den Grund davon richtig geahnt: „es seien den Assyriern neben metallischen und erdigen Substanzen auch „die Pflanzenfarben bekannt gewesen, die sie sogar beim Malen der „Skulpturen gebraucht haben möchten. Die heutigen Kurden seien noch „sehr geschickte Schönfärber, die aus Blumen und Kräutern Farben der „schönsten Art, besonders Roth und Grün zu bereiten wüssten, welche „sogar der Scharfsinn des Europäers von gleicher Güte hervorzubringen „nicht im Stande sei. Die Art, die Farben auszuziehen, sei keine neue „Entdeckung, sondern uralt, wie wir aus der häufigen Erwähnung der „babylonischen und parthischen Farben ersähen. Die Teppiche aus Kurdistan hätten noch heute an Schönheit ihres Gewebes, an Farbenpracht „und Glanz nicht ihres Gleichen. Aus den Ornamenten der Kleider der „assyrischen Figuren könne man schliessen, dass ähnliche Farben sowohl „zum Färben des Kleides selbst als auch der Fäden, aus denen der Stoff „dazu gewebt wurde, dienten.“ —

Die beiden einander entgegengesetzten Prinzipie des Kolorirens, nämlich das Malen und das Färben, wurden in frühester Zeit in der Baukunst kombinirt, und diese vermischte Anwendung der transparenten, den Körper zum Theil durchdringenden Beize, die ohne substantielles Medium aufgetragen und oft aus Pflanzensäften bereitet ward, mit deckenden, opaken, erdigen oder metallischen Farbenüberzügen, deren Applikation nach ganz andern Prinzipien erfolgte, bildet ein besonders wichtiges technisches Moment in der Polychromatik der Alten, ohne dessen Berücksichtigung letztere in ihren verloschenen und vereinzeltten Spuren für uns durchaus unverständlich bleiben muss. Ein Kompromiss zwischen der Lasur oder Beize und der körperlich umhüllenden und schützenden Farbendecke, eine Erfindung, die beider Eigenschaften und beider Vorzüge in sich vereinigt, ist das Email, das nur auf enkaustischem Wege ausführbar ist und, wie das Glas und die Glasur, zu den frühesten Erfindungen der Menschen gehört. Ihr gegenüber erklärte ich aus guten Gründen bereits oben die Wachsenkausis für eine Art von abgekürzter und erleichterter Emailmalerei. Sie wurde bei den Alten nach denselben technischen Grundsätzen und Proceduren behandelt, welche bei der weit

ursprünglicheren Ziegel- und Metallenkaustik und der verwandten Mosaikmalerei lange vorher galten.

Doch ich wünsche weder bereits Gesagtes zu wiederholen (siehe §. 58 über Färben etc.), noch Kommendem vorzugreifen und verlasse diesen Gegenstand einstweilen für ein anderes Thema.

Schon oben bemerkte ich, dass wahrscheinlich nur die Ueberreste von Ruinen untergeordneten Ranges aus dem grossartigen Komplexe einer assyrischen Palastanlage sich erhielten, dass die eigentlichen Prachtgemäcker mit ihren goldbeschlagenen Getäfel von Cedern- und Cypressenholz, mit ihren Wandpennälen aus skulptirtem Elfenbeine und sonstigen kostbaren Bekleidungen wahrscheinlich mit ihrem Schutte die unteren Gemäcker füllen oder in dem Labyrinth der Räume begraben liegen, die, weil sie keine Steinbekleidung hatten, welche ihr Aufsuchen erleichterten und belohnten, von unseren antiquarischen Forschern grossentheils unberücksichtigt und undurchsucht geblieben sind. —

Die Mittheilungen über die unglaubliche Pracht der Ausstattung dieser Räume, welche die Autoren geben, bewegen sich in ziemlich allgemeinen Ausdrücken, so dass sich kein recht klares Bild daraus gestalten will.

Eine durch Philostratus den älteren uns erhaltene, gewiss einer weit früheren Zeit angehörige, Notiz über die königliche Burg von Babylon lässt sie mit ihren ehernen Dächern in der Sonne blitzen, die Zimmer und die Männersäule sowie die Stoen seien mit silbernen und goldenen Geweben verziert, andere Räume seien mit solidem Golde wie mit Gemälden bekleidet und die Darstellungen auf den Peplen der Wände hätten geschienen, als seien sie der griechischen Sagengeschichte vom Orpheus, der Amymone und der Andromeda entnommen. Ein anderes Zimmer habe eine Kuppel in Himmelsform von Sapphir mit goldenen Götterbildern darüber, die gleichsam aus dem Aether herableuchteten.

Neuer und interessanter wäre es für uns, könnten wir über das Boiseriewesen der Assyrier und Babylonier Genaueres erfahren. Wir wissen nur, dass trotz der Armuth an eigenen Holzarten, da das Land nur Pappeln und Palmen hervorbringt, dennoch das Holz in der Baukunst ein sehr wichtiger Stoff war, so dass die vorherrschende Holzbekleidung sogar den Griechen für den babylonischen Baustil charakteristisch erschien.

Xenophon lässt seinen Romanhelden Kyros den stürmenden Persern zur Aufmunterung zurufen: Hefaistos werde mit ihnen kämpfen, da die Thorwege und Säulenhallen von Cedernholz den Brandfackeln fette Speise bieten würden.

Der Cedern des Libanon, die zu den Palastbauten von Nimrud geliefert wurden, geschieht in einer von Layard mitgetheilten Keilinschrift Erwähnung und seine Arbeiter machten sich Wachtfeuer mit den Cederbalken des Tempels, die vor dreitausend Jahren gefällt waren.

Abgesehen von der echt asiatischen Goldbekleidung der Getäfel mochten diese auch häufig mit kostbaren Hölzern, Perlmutter, Glas, Steinen und dergl. ausgelegt und ornamentirt sein, wozu die Malerei mitwirkte.¹

Besonderen Reichthum verschaffte ihnen das geschnitzte Elfenbeinfüllwerk, wovon uns Layard so interessante Bruchstücke aus Nimrud erhalten hat, die für sich betrachtet, als merkwürdige Beispiele einer Skulptur, die wir nicht recht zu placiren wissen, und in ihrem Zusammenhange mit dem übrigen Raumeschmucke für unser Thema den interessantesten Stoff bieten.

Es wird schwerlich jemals gelingen, das so berühmte Holzgetäfel der assyrischen, phönikischen, jüdischen, chaldäischen und persischen Architektur in seiner stilistischen Eigenthümlichkeit ganz zu erkennen und zu wissen, wie weit man schon damals mit der Kunst des Spündern und Einrahmens der Bretter,² nämlich mit der eigentlichen Tischlerei vertraut war, eine Kunst, aus welcher sehr viele architektonische und ornamentale Formen hervorgegangen sind, die auch in anderen Stoffen sich dann einbürgerten und den Stil ihrer Technik modifizirten. Ich entlehne hierfür ein erläuterndes Beispiel aus der Metallotechnik, indem ich auf die Bronzethüren hinweise, die das Alterthum seit frühesten Zeiten verfertigte, um damit ihre hohen Königshallen und Tempel zu sichern und zu verherrlichen. Zwei ganz verschiedene Prinzipien wurden bei ihrer Ausführung angewandt, von denen das eine offenbar das ältere ursprünglichere ist, das andere schon einer relativen Spätperiode der Kunst angehört. Jenes ältere Prinzip beruht ganz einfach darauf, den aus Brettern kunstlos zusammengefügt Thorflügel durch Ueberkleidung mit Metallblech, das mit Nieten und Nägeln auf das Holz befestigt ist, zu verstärken, vielleicht eine der ältesten Anwendungen der Empaistik für bauliche Zwecke; das andere ist entschieden der Kunst entnommen, durch geschicktes Zusammenfügen kleinerer Bretterstücke ein mehr oder

¹ Jeremia XXII, 14 erwähnt Zimmer mit Cedern getäfelt und roth gemalt. — Zephania II, 14 führt die Cedernbretter des Daches (Plafonds) an. Vergl. auch I. Könige VI, 15. VII, 3.

² Englisch: framing.

weniger complicirtes System der Holzkonstruktion zu bilden, welches den Eigenschaften dieses Materiales, sich zu werfen und windschief zu werden, sowie zusammzutrocknen, begegnet und ihre nachtheiligen Wirkungen beseitigt. Man mochte auch diese nicht mehr flachen, sondern aus Füllwerk und Rahmenwerk zusammengesetzten Tischlerarbeiten nach der alten Ueberlieferung mit Metallblech bekleiden, das dann als sichtbares Gewand der inneren Konstruktion natürlich von dieser in seinen Lineamenten und Reliefs bedungen ward. Die Grundzüge der Ornamentation der metallischen Bekleidung waren solcherweise gegeben und wurden als neues fruchtbares Motiv der Verzierung festgehalten, aber zugleich nach verschiedenen Richtungen hin weitergebildet.

Zugleich kam diese Abwechslung des Erhabenen und Vertieften der Oberfläche der Festigkeit und Rigidität des Metallmantels zu Gute, welches erkannt wurde und worauf man ein neues sehr folgewichtiges Prinzip der Konstruktion begründete, welches uns in dem Folgenden noch vielfach beschäftigen wird.

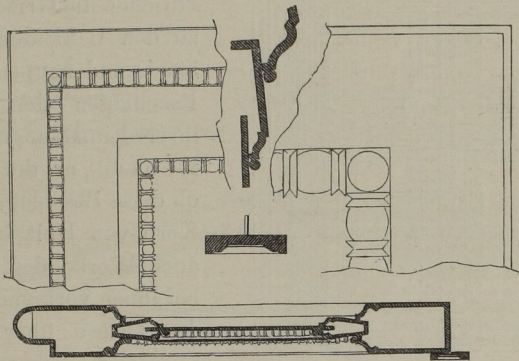
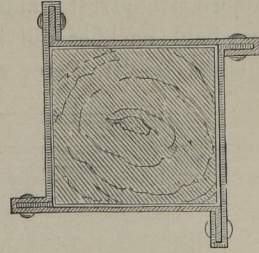
Man verfiel nämlich darauf, nicht mehr den bekleideten hölzernen Kern, sondern dessen metallischen Mantel als dasjenige zu betrachten, was dem Systeme die nöthige Festigkeit gebe und gelangte somit wahrscheinlich auf rein empirischem Wege, bereits zu einer Zeit, die weit über die frühesten monumentalen und geschriebenen Urkunden der Kunstgeschichte hinausreicht, zu der Anwendung des so wichtigen Prinzipes der Hohlkörperkonstruktion und der Korrugationsmethode in der Baukunst, die darauf begründet ist, dass geschweifte und gefaltete Bleche, die einen Raum von angemessener stereometrischer Gestaltung als Enveloppe umgeben, bei geringstem Aufwande des Stofflichen die grösste Festigkeit und Stabilität sichern.

Oder sollten jene sinnreichen Nachkommen des alten Thubalkain „die Meister in allerhand Erz- und Eisenwerk“¹ bereits tief in das innerste Gesetz der Natur geblickt haben, die alle ihre organischen Gebilde nach dem Röhrensysteme hervorbringt, das vorzüglich deutlich und architektonisch an den einfacheren Organismen des vegetabilischen Reiches hervortritt? Es wäre denkbar, dass der unbefangene Sinn des Naturmenschen, dessen Bildnerinstinkt noch nicht durch Theorien abgestumpft ist, aus reiner Intuition zu der vollsten Erkenntniss dessen gelangt wäre, was unsere abstrakte Wissenschaft erst mit Mühe feststellte, ohne jedoch dabei die ästhetische Frage zu berühren. Wie dem auch sei, immerhin bleibt

¹ 1. Mos. IV, 22.

es fest, dass dieses Tubularsystem, verbunden mit dem Grundsatz des Schweißens und Fältelns metallischer und anderer laminirter Körper, ein sehr frühes Moment der Architektur ward, das sich besonders in der Tektonik als fruchtbar erwies und zwar in rein struktivem aber auch in stiltheoretischem Sinne, in welchem letzteren wir hier und in dem Folgenden vorzugsweise dasselbe berücksichtigen werden.

Sowohl von der älteren Methode des einfachen Beschlagens hölzerner Brettflächen mit Blechen aus Metall zum Zwecke des Wandbekleidens und Verschiessens der Räume, wie von der später erwähnten Nachahmung der Tischlerarbeit und des Rahmenwerkes mit Hülfe hohler Metallformen haben sich Beispiele aus dem Alterthume erhalten, erstere freilich, wegen der Vergänglichkeit des



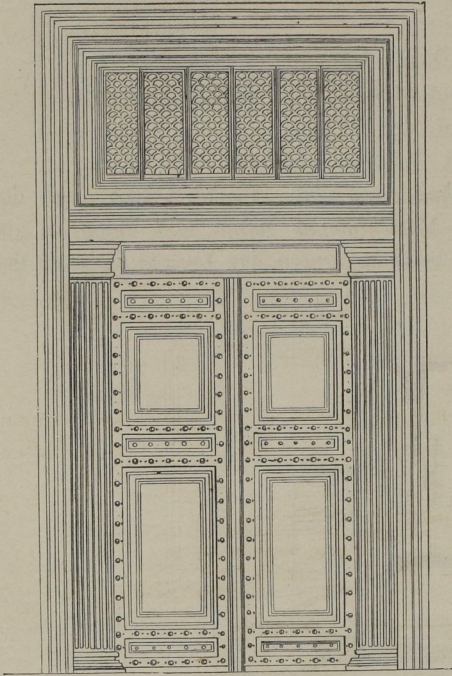
Thür des Tempels des Remus.

Holzes, nur in einzelnen dünnen Bronzeplatten, deren sich manche in den etruskischen Gräbern vorfanden, die aber ihren Zusammenhang nicht mehr genau erkennen lassen, letztere in trefflich erhaltenen Exemplaren, unter denen das Thor der Kirche St. Cosimo und Damiano dem Stile nach das älteste ist und noch als einfache Nachahmung einer hölzernen Füllungsthür erscheint. Es soll dem alten Tempel des Remus angehört haben. Dagegen zeigen die berühmten Thüren des Pantheon mit ihren gleichfalls bronzenen Pfosten und Sturzen das Füllungssystem verbunden mit dem Tubularsysteme; die Thorflügel bestehen nämlich aus zwei

durch Zwischenräume getrennten Wänden aus gegossener Bronze, die nur durch die Querwände an den vier Rändern in Eins verbunden sind. Dasselbe Monument hatte noch zu der Zeit des Serlio verschiedene andere Ueberreste antiker Tubularkonstruktion in Bronze aufzuweisen, die bald nachher durch Bernini entführt und zu seinem barocken Baldachine im St. Peter sowie zu Kanonen umgegossen worden sind. Die

innere Kuppel war ganz mit Metall überzogen und die Decke der Vorhalle bestand aus einem bronzenen Tonnengewölbe, das an vierkantigen Metallbalken aufgehängt war.

Es scheint, als sei dieser spätere Stil erst mit der Vervollkommnung der Kunst des Giessens herrschend geworden. Obschon die Griechen das Metall zu den Bekleidungen ihrer Gebäude und hauptsächlich zu den Beschlägen der Thüren und ihrer Einfassungen benützten,¹ so bleibt es doch zweifelhaft, ob diese Beschläge überall einen Kern von Holz hatten oder ob auch Werke des zweiten Stiles bei ihnen vorkamen. Eine Stelle des Cicero über Metallverzierungen, die Verres von der Thür des Athenetempels zu Syrakus entführt habe, scheint dafür zu

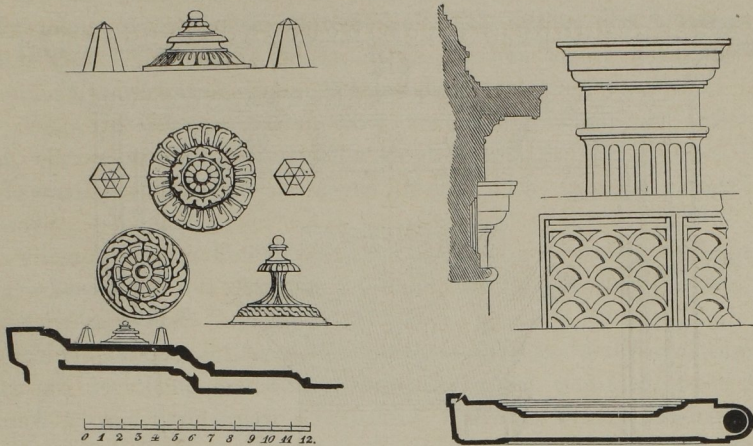


Thür des Pantheons.

sprechen, dass diese Prachtthüren nur an einzelnen Theilen mit Metall beschlagen waren.

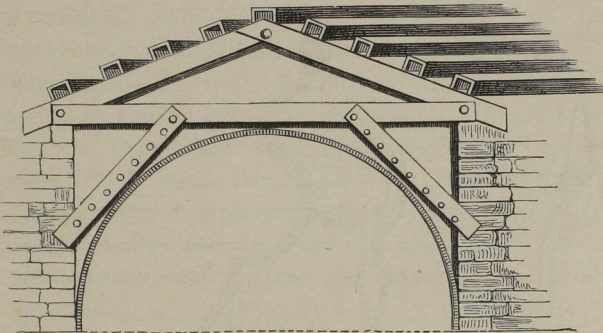
¹ Je näher dem heroischen Zeitalter, desto reicher war die Kunst der Griechen mit metallischem Schmucke bedacht. Aber Spuren an den Monumenten der Blüthezeit hellenischer Kunst zeugen auch von dem früheren Mitwirken metallischer architektonischer Theile zu ihrer Vervollständigung. So z. B. an den Thüreinfassungen der Propyläen und des Parthenon. Viele Beweise und Beispiele des Vorkommens metallischer Details wurden bereits früher angeführt.

Auch in Rom gab es viele nach altem Stile nicht gegossene, sondern mit Metallblech einfach beschlagene Thore. Stilicho erhielt vom



Details der Thür des Pantheon.

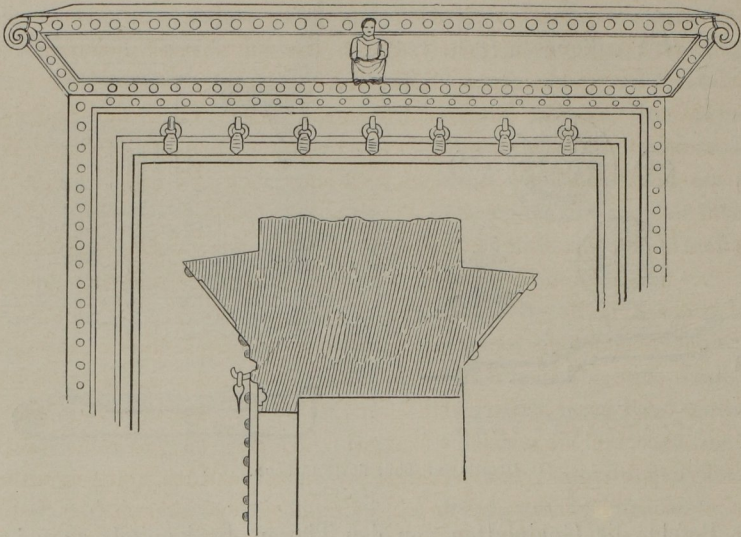
Kaiser Befehl, die Goldplatten von den Thoren des Kapitols zu nehmen, um sich dadurch die Mittel für seine Kriegsrüstungen zu verschaffen.



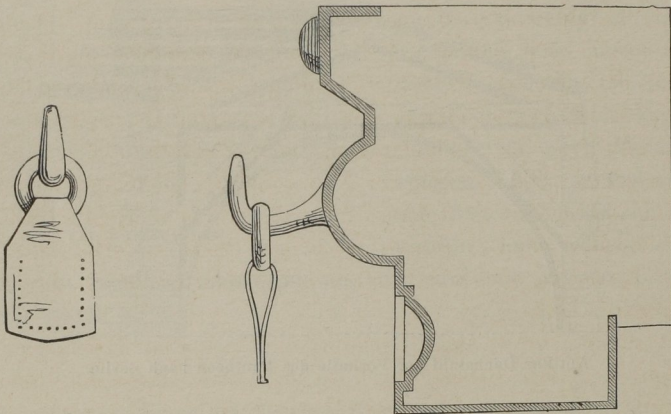
Antiker Dachstuhl der Vorhalle des Pantheon nach Serlio.

An der Sophienkirche in Konstantinopel sind einige Thüren noch ganz in antik-asiatischer Weise mit Einschluss ihrer Verkleidungen und ihrer Bekrönungen ganz mit Metallblech beschlagen. Sie geben die deutlichste Idee der Konstruktionsmethode, welche in Assyrien und wohl im ganzen

Oriente des Alterthums herrschend war, wesshalb ich eine Abbildung einer solchen Thüre nach Salzenberger hier beifüge.



Thür der St. Sophienkirche in Konstantinopel.



Details derselben Thüre.

Wie noch weiter, nämlich in rein dekorativer Beziehung, die Tischlerei und das Rahmenwerk auf die Baukunst des Alterthums ein-

gewirkt habe, wird sich besonders bei der später folgenden Erwähnung der römischen Wanddekoration zeigen, die, wie so vieles Spätromische, den Einfluss asiatischer Gebräuche bekundet, oder vielmehr geradezu Nachahmung orientalischer Motive ist. Wir sehen und erkennen die letztern zum Theil nur in ihrem, durch das uns besser bekannte späte Römerthum zurückgeworfenen, Spiegelbilde.

Während des Mittelalters hatte auch dieser Theil der Kunst den schon einmal durchwanderten Entwicklungsgang fast in gleicher Weise durchzumachen, worüber an seiner Stelle noch Einiges gesagt werden wird.

Diess leitet uns hinüber zu einer andern sehr wichtigen Frage, die das Deckenwesen und die damit verbundene Säulenordnung des assyrischen Stiles betrifft.

Es ist ausgemacht, dass die horizontale Decke in ihrem Zusammenhange mit der Säule und dem Giebeldache wie in der gesammten Kunst so auch in der assyrischen Architektur und den ihr verwandten Stilen ein organisches Fundamentalmotiv abgab, und dass das Gewölbe, obschon es zu rein struktiven Zwecken vielfach benützt wurde, kein eigentliches architektonisches Element war, oder wenigstens den höheren auf Tempel, Paläste, Grabmäler und dergl. angewandten Stil nicht gründlich beeinflusste. Wir wissen diess aus bildlichen Darstellungen und zugleich aus der Mittheilung der Alten, ja selbst aus gleichzeitigen Urkunden, wenn anders die Entzifferungen dieser letzteren zuverlässig sind. Dennoch hat sich keine Spur von Säulen erhalten, mit Ausnahme einiger steinerner Piedestale oder Basen, die wahrscheinlich einstmals Säulen oder säulenartige Stelen trugen und einiger sehr interessanter Bronzedetails, die mit Wahrscheinlichkeit für Bekleidungen und Zierrathe hölzerner Säulen gehalten werden. Die Ursache der Abwesenheit jeglicher Spur von Säulen unter den ausgedehnten vieldurchstöberten Ruinenbergen Ninive's und Babylons beruht nämlich darauf, dass sie theils aus Holz und Metall, theils aus Backstein ausgeführt waren und längst wieder in ihre Bestandtheile aufgelöst sind.

Die Säule war in dem Baustile, der uns jetzt beschäftigt, ihrem Ursprunge noch viel näher, durch monumentale Auffassung und durch Uebersetzung ihrer Grundform in fremde Stoffe noch weniger metamorphosirt, als bei irgend einem anderen uns bekannten antiken Baustile; sie war in dieser Beziehung einigermassen vergleichbar mit dem, was sie in China und Indien blieb, nämlich ein Mittelding zwischen einem Möbel und einem festen Architekturtheile, aber in dieser Qualifikation als Ueber-

gangsform weit schärfer bezeichnet und edler durchgebildet, als es in jenen ostasiatischen Baustilen der Fall ist.

Als Hausrath war sie mit ihrem Gebälk nothwendig noch prinzipiell abgelöst vom Hause, nicht mit ihm in struktivem Zusammenhange, wenigstens der Idee nach; sie war desshalb auch ausschliesslich innerlich, entwickelte sich in hypostyler, nicht aber in peristyler Anordnung. Es sind nirgend Anzeichen vorhanden, dass die Säulen anders dienten als erstens in dem Inneren eines umschlossenen Hofraumes zum Tragen einer Schutzdecke oder zweitens als Zwischenträger zwischen einem Paar hervortretender Orthostaten (Anten). In beiden Fällen fungirt die Säule und charakterisirt sie sich sowohl für sich allein wie in Verbindung mit dem Getragenen anders als z. B. bei dem griechischen peripteren Tempel. Wir werden auf diesen Unterschied, der mit der Verschiedenheit zwischen der dorischen und ionischen Ordnung zusammenhängt, an seiner Stelle zurückkommen.

In ihrer Eigenschaft als Zwischenform zwischen dem Möbel und der monumentalen Säule dürfen wir sie füglich im Zusammenhange mit dem Hausrath der Assyrier, den wir genauer kennen, betrachten. In dieser Verbindung wird sie uns in ihrem Wesen und in ihren Theilen verständlicher werden, wird sie zugleich die Veranlassung zu einigen nicht unwichtigen allgemein stiltheoretischen Bemerkungen Anlass geben.

Die Tische, Throne, Stühle, Schemel, Baldachine und sonstigen Geräthe sind Gezimmer (*pegmata*), die aus denselben Elementen bestehen, welche bei dem grösseren Pegma des Gebälkes, das die Decke eines Raumes zu tragen hat, mit seiner Säulenunterstützung in Anwendung kommen. Die beiden Funktionen des Stützens und des Tragens sind bei beiden auf die einfachste Weise durch vertikale Ständer und horizontale Pfosten oder Balken vertreten. Die Deckengerüste sind gleichsam Möbel, die in dem Hofe aufgerichtet sind, der in jedem Corps de bâtiment einer assyrischen Palastanlage den Mittelpunkt der Beziehungen aller anderen Theile des ersteren bildet. Oft ist dieses Pegma wirkliches Möbel, oder nahezu solches, und hat nur ein leichtes aus gewebten Stoffen bestehendes Zeldach zu tragen, wie wir diess aus bestimmten Nachrichten im alten Testament und sogar, wenn man der Auslegung Rawlinsons trauen darf, aus Keilinschriften wissen. Aber auch die feste, aus gefügten Tafeln und untergelegten Balken bestehende, Decke behält mit ihrer Säulenordnung etwas Selbstständiges, steht als freitragendes Pegma innerhalb der Halle, ohne mit dem Mauerwerke, das diese umgibt, im Min-

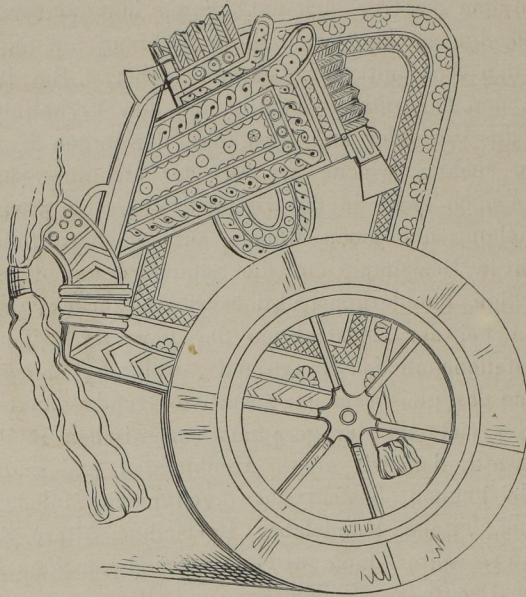
desten verbunden zu sein, ohne dass letzteres, der Stilidee nach, eine Unterstützung für die von ihm ganz unabhängige Decke bilde.

Da der Möbelluxus sicher älter als der architektonische Aufwand der Deckengezimmer ist, erkenne ich überhaupt in dem Hausgeräthe oder vielmehr dem gezimmerten Möbel den Typus des letzteren. Diese Hypothese, oder vielmehr diese Thatsache, ist zuerst in Beziehung auf den Ausdruck und die Form des allgemeinen struktiven Gedankens, der dem antiken Deckensysteme inneliegt, und zugleich in Beziehung auf den architektonischen Ausdruck der nach antiker Auffassung der Mauer zukommt, die von dem ersteren sich unabhängig hält, äusserst folgewichtig, — aber ich verfolge sie hier nach dieser Richtung hin nicht weiter, weil diess mehr in den Abschnitt der Tektonik gehört. Sie führt uns aber auch dahin, in den dekorativen Details und den Verhältnissen der assyrischen Möbel die Vorbilder und Ausgänge derjenigen Kunstformen und Verhältnisse zu suchen, welche die Assyrier auf ihre Säulenordnungen übertrugen, die noch nicht in den Steinstil übersetzt waren, sondern in stofflicher Beziehung mit jenen Möbeln auf gleicher Stufe standen; sie führt uns auch in Beziehung auf die Säulenordnungen wieder auf dasselbe merkwürdige Tubularkonstruktionsprinzip zurück, das uns bereits mehrfach schon bei der Konstruktion der gewaltigen Terrassenanlagen vermittels der pfeifenähnlichen Gänge und gewölbten Tunnels so auffallend entgegentrat und das gleichsam der struktive Grundgedanke der assyrisch-chaldäischen oder vielmehr der gesammten asiatischen Baukunst ist.

Der Hausrath, den wir durch Abbildungen und zum Theil durch wirkliche Funde kennen, besteht aus eigentlichen Möbeln, wie Stühle, Throne, Schemel, Tische, Kandelaber, Baldachine, Altäre, Stelen, Wagen, Lagerbetten und so weiter, dann aus Gefässen und sonstigen Hausgeräthen, wozu auch die Dreifüsse, Weihbecken und Brunnen zu rechnen sind, endlich aus Schmucksachen, Waffen und andern Gegenständen, die mit der Bekleidung, der leiblichen Pflege und dem Schutze des Leibes zusammenhängen.

Alle sind in technischer und formeller Beziehung höchst interessant; sie haben etwas Ursprüngliches und wo uns an ihnen längst bekannte Formen entgegentreten, dort erscheinen diese uns als die unzweifelhaft dem Stile nach älteren Typen und Ausdrücke des Gedankens. In Manchem sind sie von andern uns bekannten antiken Geräthen prinzipiell verschieden, aber auch in diesen Unterschieden bewährt es sich, dass sie das Ursprünglichere, letztere das Abgeleitete sind. So z. B. tragen alle der Tektonik zuzurechnenden Geräte, ich meine Gegenstände wie Stühle,

Tische, Wagen, Kandelaber etc., den entschiedensten Charakter eines mit Blech beschlagenen und in empaistischer Manier gehaltenen und dekorirten Gezimmers aus Holz; diesen Typus tragen selbst diejenigen Gegenstände, die aus Metallguss bestehen, welcher letztere in einer merkwürdig primitiven Weise, gleichsam noch als Nachahmung des Metallbeschläges, an ihnen hervortritt. Vergleicht man damit die in den Gräbern Aegyptens abgebildeten Gegenstände derselben Bestimmung und die zahlreichen Exemplare davon aus Holz und Metall, die in den Museen



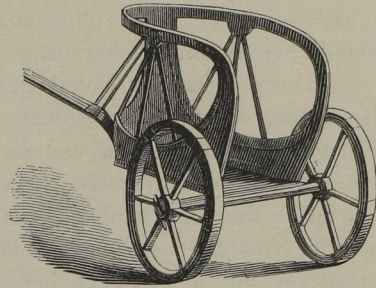
Assyrischer Streitwagen.

gezeigt werden, so sind sie sämmtlich entweder reine unbedeckte Tischlerarbeit oder Metallgussarbeit, und zwar nicht bloss thatsächlich, sondern auch in formellem stilistischem Sinne. Diese geschweiften und zierlichen Stühle, Faltsitze, Schemel, Bettgestelle und sonstigen Geräte Aegyptens entsprechen dem raffinirten Tischlerwerke, das mit verständigstem Eingehen in die Eigenschaften des Holzes vollendet wurde; das Holz tritt hier als die selbstständige Substanz des Systems, dessen Festigkeit von keinem andern Stoffe und keiner der Tischlerei fremden Technik abhängig ist, hervor. So auch sind die Streitwagen Aegyptens zierliche Cabriolets

aus feinstem Stabmetalle. Das Erz und das Eisen haben hier bereits einen ganz neuen Stil hervorgebracht, während in Mesopotamien, wenigstens in formeller Beziehung, noch der ursprünglichere Stil der Empaistik herrschend ist und die aus jenen Stoffen ganz oder zum Theil bestehenden Gegenstände der getriebenen Arbeit und dem Beschläge angehören. Die Streitwagen der Assyrier sind deshalb dem Anscheine nach schwerfällige Karren, sie werden aber von flüchtigen Rossen rasch und sicher fortbewegt und von einzelnen Männern mit Leichtigkeit getragen, — es ist offenbar, dass sie hohl sind und dass ihre geradlinigten quadratischen und vollen Formen dem Prinzip der Tubularkonstruktion entsprechen. Sie sind in dieser Beziehung zu den ägyptischen in so entschiedener Weise der Gegensatz, dass man glaubt, mehrere Uebergangsstile zwischen beiden annehmen zu müssen.

Die eingelegte Arbeit in Holz, der Gebrauch des Elfenbeins, Metalls, Bernsteins, seltener Holzarten, des Schildpatts, der Perlmutter und anderer kostbarer Stoffe war übrigens den Assyriern nicht weniger geläufig als den Aegyptern, Phönikiern, Juden, Griechen,¹ Hetruskern und allen kunstfertigen Völkern des Alterthums und wahrscheinlich zeigten sie auch hierin durch den Stil dieser Arbeiten ihre Priorität der Ursprünglichkeit. Die frühere Benützung des Elfenbeins zu diesen Zwecken in den Gegenden des Euphrat scheint schon dadurch erwiesen, dass dieser kostbare Stoff hauptsächlich aus Indien durch den Zwischenhandel Assyriens bezogen ward.

Hiernach mag es immerhin noch bezweifelt werden können, dass die Technik des Bekleidens der Gezimmer durch Metall das sei, wofür ich sie oben ausgab, nämlich älter und ursprünglicher als die eigentliche auf das Prinzip der Stabkonstruktion gestützte Tischlerei und die damit zusammenhängende eingelegte Arbeit. Vielleicht sind sie Zwillinge und verwachsen sie in Eins in dem jedenfalls sekundären Metallgusse mit eingelegter Arbeit. Eben so fragt es sich, ob die eingelegte Arbeit, das



Aegyptischer Streitwagen.

¹ Schon in den frühesten Zeiten waren die Griechen mit der eingelegten Holzarbeit vertraut. Beispiele, das Bett des Odysseus (Od. XXIII. 200), der Sessel der Penelope von dem *τέκτων* Ikmalion (Od. XIX. 56), die Lade des Kypselos (Paus. V. 17. Dio Chrysost. XI. pag. 325 ed. Reiske).

Intarso, das schon der Wilde an seinen Waffen und Geräthen ausübt, das man beinahe bis zu der Sitte des Tättowirens hinauf zu verfolgen geneigt wäre, als eine dauerhaftere Art des Malens oder ob nicht vielmehr das gemalte Ornament als billiges leicht ausführbares Surrogat für das ältere, oder doch wenigstens früher zur Kunst ausgebildete, Intarso gelten müsse, woran sich dann noch die wichtige Frage über das Verhalten des Reliefs zu beiden genannten Methoden der Flächendekoration knüpft, — alles für die Stiltheorie sehr wichtige Zweifel, denen wir überall begegnen, wo wir auf Spuren früher Kunstbethätigung treffen.

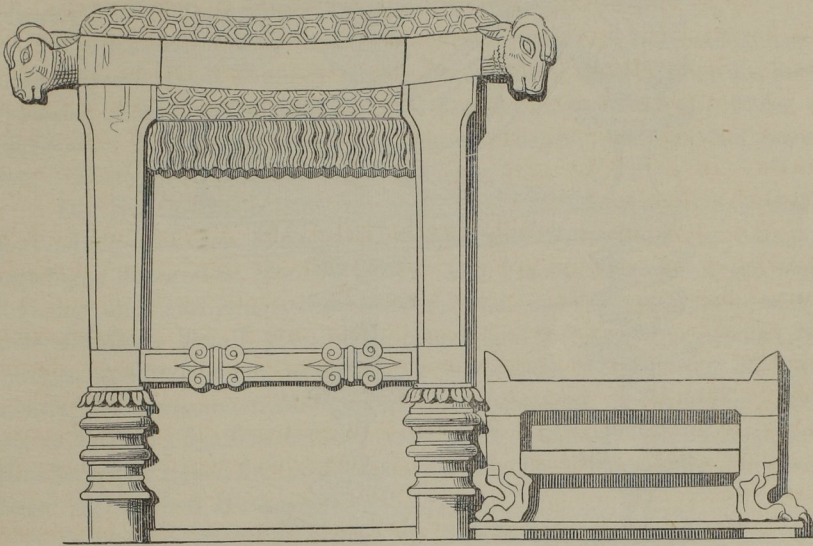
Möge ihre Lösung ausfallen wie sie wolle, so bleibt gewiss, dass für die Baukunst das zuerst genannte Verfahren des Bekleidens der Gezimmer durch Metall dasjenige sei, das wegen seiner frühen Anwendung in jener Kunst und der wichtigen Folgen, die daraus für sie erwachsen, unsere Berücksichtigung zuerst oder am meisten in Anspruch nehmen müsse. In der That ging aus ihm der Kanon, das Organon der klassischen Baukunst, hervor.

Die dekorativen Details an den Möbeln der Assyrier, die in dieser Beziehung das Gepräge grosser Ursprünglichkeit tragen, sind dreifacher Entstehung. Sie haben erstens einen rein technischen Ursprung, d. h. sie gehen aus den Prozessen hervor, die bei ihrer Verfertigung angewandt wurden. Zweitens sind sie utilitarischer Entstehung, beziehen sie sich auf die Nutzung des Ganzen, oder auf die Dienste, die jeder Theil leistet, indem er mit anderen Theilen desselben Systems, die anders fungiren, zusammenwirkt. Drittens endlich sind einige von ihnen tendenziöser und symbolischer Bedeutung.

Diese letzteren tendenziös symbolischen Formen treten fast niemals rein als solche und für sich allein auf, sondern haben beinahe immer gleichzeitig einen technischen oder einen utilitarischen Nebensinn, der oft sogar zu der Hauptidee sich erhebt. Es ist gerade der assyrische Stil für die Theorie der Kunstformen so äusserst wichtig und interessant, weil die Symbole hier noch durchaus ihren tendenziösen Sinn behielten, dabei aber zugleich mit grossem Geschicke und bewusstem Thun von den assyrischen Meistern struktiv-symbolisch oder in utilitarischer Bedeutung benützt wurden.

Was nun die zuerst erwähnten technischen Elemente der Form betrifft, so sind sie bei den genannten Gegenständen, wie bereits angeführt wurde, wohl beinahe ausschliesslich aus derjenigen Kunst in Metall zu arbeiten, die ich Empaistik nannte und bereits hinreichend bezeichnet habe, abgeleitet: Zuerst volle unelastische vollständig rigide Hauptformen. —

Die Ständer und Tragstücke sind entweder von quadratischem Durchschnitte und gleichförmig parallelepipedisch oder sie sind im Durchschnitte kreisförmig und gerieft, geschuppt, auch wohl auf sonstige Weise korrugirt, oder endlich sind sie in derjenigen Weise eigenthümlich geformt, auf die man verfällt, wenn mit Hülfe der Drehbank oder ähnlicher mechanischer Vorrichtungen Metallbleche auf hölzerne Matrizen gepresst werden, ein Prozess, der in der Klempnerei und der Quincailleriesfabrikation noch gegenwärtig häufige Anwendung findet, weil man durch ihn leicht billige

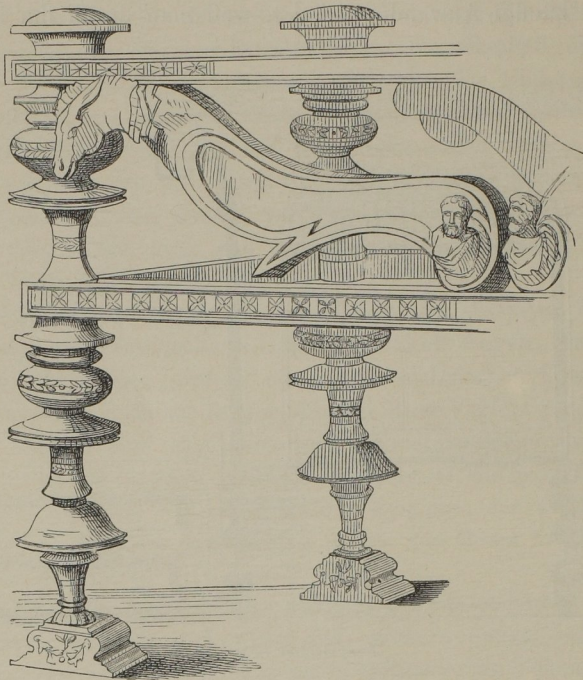


Assyrischer Sessel.

und zugleich prunkende Waare herstellt, dessen eigenthümlicher Stil aber bei uns nicht im mindesten mehr erkannt und berücksichtigt wird. Nur die Hindu¹ und andre gewerbtreibende Asiaten haben ihn traditionell beibehalten und leisten darin noch jetzt Vortreffliches. Die zuletzt erwähnte Resultante der Inkrustationsmethode zeigt sich naturgemäss nur an den steigenden, vertikal stehenden, stützenden Theilen des Pegma,

¹ In der indischen Abtheilung der Londoner Weltindustrierausstellung befanden sich vortreffliche Arbeiten der im Texte bezeichneten Art, worunter eine Bettstelle aus getriebenem und emailirtem Silber sich auszeichnete. Sie war in der That eine vollständige Illustration des Gesamtinhaltes dieses Paragraphen über hohle Metallarbeit.

besonders an deren Fussenden, wie an dem umstehenden, der älteren Periode des assyrischen Staates angehörigen, Beispiele. Mit Verschwendung ward sie von den Persern benützt, wie die Throne und die hohen Solien, worauf diese errichtet sind oder worauf der grosse König das Opfer darbringt, deren Darstellungen in Persepolis und an den Königsgräbern erhalten sind, ausweisen. Dagegen scheint die mittlere Zeit



Hetruskisches Geräth.

zwischen der persischen Herrschaft und der Frühperiode der assyrischen Macht dieses Motiv weniger kultivirt zu haben.

Die Hetrusker, die geschicktesten Metalltechniker des Westens der antiken Welt, bilden es weiter, aber neues Leben und feinste Organisation gewinnt es in Hellas. Es tritt an Handaltären und Kandelabern älteren Stils, Lagerbetten, Stühlen, Dreifüssen und sonstigen tektonischen Produkten beider Völker in zierlichster Anmuth auf.

Ein zweites spezifisch technisches Motiv sind die, an den assyrischen Möbeln und Geräthen verschwenderisch angewandten, Nähte.

Metallbleche lassen sich zu tubularen und hohlen Formen nicht anders als mit Hülfe des genannten Verbindungsmittels solid zusammenfügen.

Die Nähte werden gebildet durch Fälzungen und Niethungen, wozu noch später der Prozess des Löthens tritt. Die älteste Metalltechnik kannte letzteren nicht, obschon die Prätension der Griechen, welche die Ehre der Erfindung dieses technischen Prozesses ihrem Landsmanne Glaukos von Chios geben, wie in den meisten ähnlichen Fällen, absurd ist, da er schon unendlich früher von Asiaten und Aegyptern gekannt und vielfach angewandt worden ist.¹

Die Fälzung, d. h. das Uebereinanderbiegen der Metallflächen an ihren Rändern, dient zugleich zu der Verstärkung und Steifung des hohlen Systems; man erreicht dadurch jene Durchschnittsflächen in Form des Buchstaben T, deren Vortheil die neueste Theorie erkannte und hervorhob. (Siehe die Figur auf Seite 343 oben.)

Die Niethung ist eine Ligatur, die in isolirter Anwendung und in Verbindung mit der Fälzung bei metallenen Strukturen ein besonders ergiebiges dekoratives Moment bildet. Die Fläche wird durch geschickte Reihung und eurhythmischen Wechsel der zierlich gefornen und in andersfarbigem Metall glänzenden Nagelköpfe belebt. Dergleichen Niethungen und Fälzungen leuchten als materielles Motiv durch die Ornamentik des gesammten Möbel- und Geräthewesens der Assyrier, soweit wir es kennen, deutlich hervor; viele noch erhaltene Stücke assyrischer Metallarbeiten geben deutliches Zeugniß von der ornamentalen Benützung dieser technischen Hilfsmittel.

Ausserdem ist noch drittens die Schäftung als ein der Empaistik eigenthümliches technisches Motiv der künstlerischen Ausstattung hervorzuheben. Die Schäftung tritt ein, wo Stäbe ihrer Länge nach aneinander befestigt werden, damit sie gemeinschaftlich einen einzigen verlängerten Stab bilden. Im Allgemeinen bedarf es dazu eines Mittelgliedes, das in Form eines Ringes oder einer Agraffe beide Enden der Stäbe, die geschäftet werden sollen, umschliesst, verbindet und festhält.

Noch immer ist die Schäftung in der Tubularkonstruktion, z. B.

¹ Herod. 1, 25. *Γλαύκου τοῦ Χίου ποίημα, ὅς μοῦνος δὴ πάντων ἀνθρώπων σιδήρου κόλλησις ἐξεῦρε.* Es ist hier nur von dem Löthen des Eisens die Rede. Man ersieht aber aus dieser und ähnlichen Stellen der Alten, welche hohe Bedeutung sie den einzelnen technischen Prozessen der Künste beimassen und wie sie deren Einfluss auf die Kunstgestaltung richtig beurtheilten.

in der modernen Klempnerei, eine häufig angewandte technische Procedur, die aber leider eben so wenig wie andere in ihrer stilistisch-formellen Bedeutung verstanden wird.

Diess war der Fall bei den frühen Völkern Asiens und ist es zum Theil noch jetzt bei ihren weniger kultivirten Nachkommen. Die assyrischen Geräthe beweisen uns, dass gerade die wichtigsten ornamentalen Motive der Tektonik, und der Baukunst selbst, die wir noch jetzt gedankenlos oft an verkehrter Stelle anwenden, aus jenen ringförmigen Schäftungen tubulärer Stäbe hervorgingen. Sie bilden Absätze, den Knoten der Pflanzenschäfte, z. B. des Schilfrohrs, nicht unähnlich, wurden auch nach dieser Analogie von den assyrischen Tektonen oder wahrscheinlich schon viel früher von ihren Vorgängern in den Künsten der Vorzeit aufgefasst und ästhetisch verwerthet. Doch ist diess nicht die einzige Art, wie man sie struktursymbolisch zu behandeln verstand, oft erhielten sie die Form und die Ornamentation von Bändern, Spangen, Schienen und Hefteln, wie diese vornehmlich als Gegenstand des leiblichen Schmuckes vorkommen.¹

Mit richtigem Takte werden sie von Assyriern und überhaupt von den Tektonen des Alterthums als ornamentale Motive nur bei solchen Strukturtheilen gebraucht, die in dem Sinne der rückwirkenden und der absoluten Festigkeit fungiren, als z. B. bei Säulen und Ständern, dann auch bei Spannriegeln und Spreizen, aber niemals bei Theilen, die nach ihrer Länge eine Last zu tragen haben und mithin durch ihre relative Festigkeit thätig sind, als z. B. bei Rahmenstücken der Stühle und Tische, oder bei den Epistyllen (Gebälken) der Säulen.

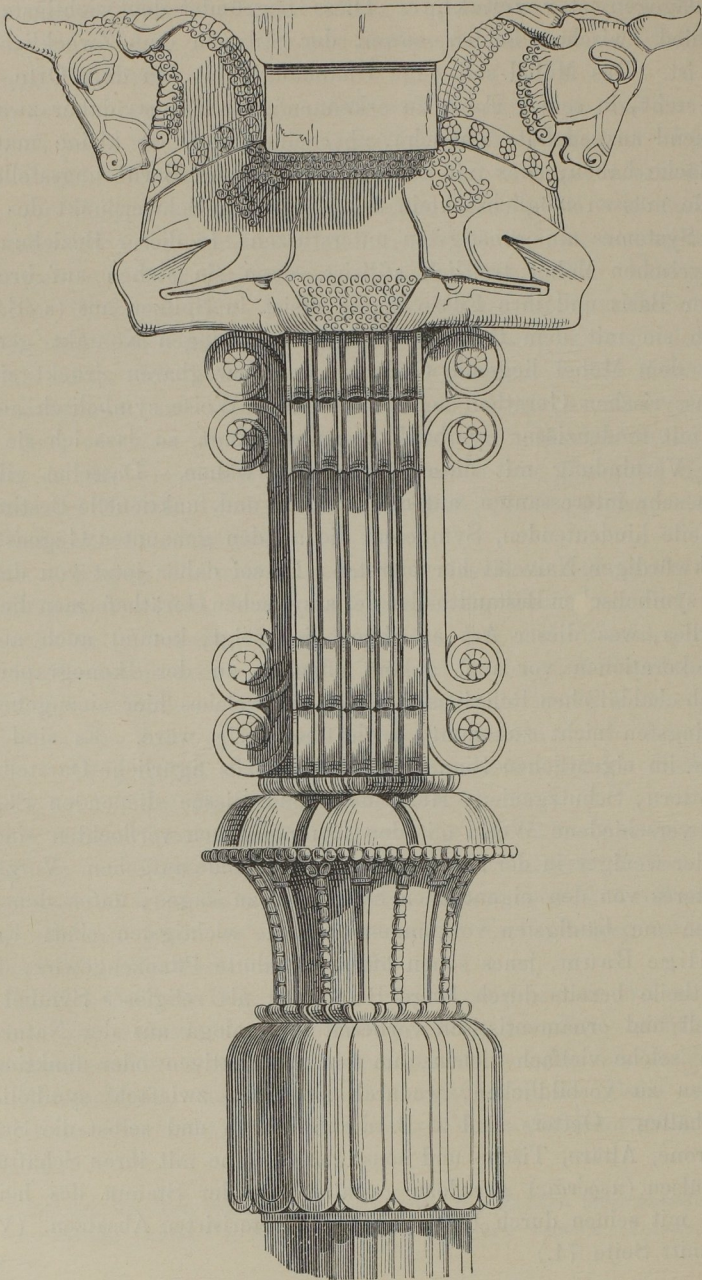
Ich verlasse momentan diese struktiven Motive der Kunstgestaltung, um auf sie zurückzukommen; es bedarf vorher einiger kurzen Bemerkungen zunächst über die zwecklichen, sodann über die tendenziösen Motive, die mit jenen zu sehr interessanten Verbindungen vereinigt an den assyrischen Geräthen vorkommen.

Ein Möbel ist ein Pegma, das in sich Konsistenz hat und zu seinem statischen Zusammenhalten des Stützpunktes der Erde nicht bedarf. Hierin unterscheidet es sich von dem Monumente oder der architektonischen Konstruktion, die unverrückbar ist, weil die Basis oder der Boden, worauf sie steht, gleichsam mit zu ihrem Systeme gehört. Das

¹ Bei den Griechen erhielten sie daher nach den Motiven ihrer Ausschmückung auch verschiedene Namen, z. B. *δέσμοι* (II. XVIII. 379), *περόνα* (Pausan. X. 16), *κέντρα* etc.

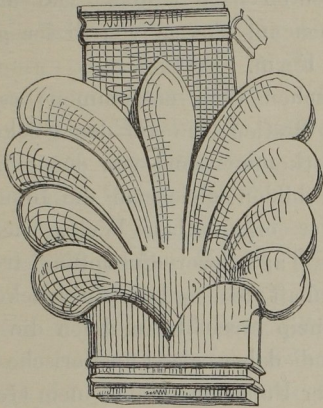
Möbel dagegen ist verrückbar. Diess begründet den wichtigsten Stilunterschied zwischen beiden, soweit der Stil von dem Zwecklichen abhängig ist. Das Möbel soll seine Unabhängigkeit von dem Orte, wo es gerade steht, in seiner Form zu erkennen geben, muss daher zwar eine hinreichend ausgedehnte statische, aber eine möglichst kleine materielle Grundfläche haben, oder mit anderen Worten die Berührungsstellen mit der Erde müssen möglichst klein sein, aber den Schwerpunkt des fungirenden Systemes am günstigsten unterstützen. In dieser Beziehung sind die assyrischen Möbel trefflich stilisirt, denn sie stehen auf breitester statischer Basis und ihre Füße laufen meist in Spitzen aus (s. S. 255), wodurch sie mit dem Boden in möglichst geringen Kontakt gerathen. Der in dem Möbel liegende Gedanke des Bewegbaren drückt sich an jenen assyrischen Geräthen noch auf andere Weise symbolisch aus, die jedoch mit tendenziöser Symbolik zusammenhängt, so dass ich sie lieber erst in Verbindung mit dieser letzteren erwähne. Dasselbe gilt von anderen sehr interessanten, auf die struktive und funktionelle Bestimmung der Theile hindeutenden, Symbolen, die an den genannten Gegenständen in merkwürdiger Naivetät hervortreten. Es sei daher jetzt von den tendenziös-symbolischen Bestandtheilen der assyrischen Geräteformen die Rede.

Alles, was dieser Art an ihnen sich zeigt, kommt auch auf den Wanddekorationen vor und gehört offenbar zu der Ikonographie des assyrisch-chaldäischen Religionssystemes, auf welches hier einzugehen mir im geringsten nicht zukommt, auch überflüssig wäre. Es sind theils Symbole im eigentlichen Sinne des Worts, theils figürliche Darstellungen von Göttern, Schutzgenien, Herrschern und diesen dienenden Sklaven, die auf verschiedene Weise mit den Kompositionen verflochten sind und mehr oder weniger in der Struktur der Gegenstände aufgehen. Vorzüglich ist letzteres von den eigentlichen Symbolen zu sagen, unter denen die folgenden am häufigsten vorkommen und die wichtigsten sind: Erstens der heilige Baum, jenes schon öfters erwähnte Pflanzengewirr, dessen Bestandtheile bereits durch lange Benützung als religiöses Symbol konventionell und ornamentistisch vorbereitete Analoga aus der Natur sind und als solche vielfach dienen, um einen struktiven oder funktionellen Gedanken zu verbildlichen, wodurch sie einen zwiefach symbolischen Sinn erhalten. Oefters sind z. B. die Spreitzen und selbst die Ständer der Throne, Altäre, Tische und sonstigen Geräte mit ihren Schäftungen oder Hülsen (*περόναις*) geradezu gestaltet wie der Stamm des heiligen Baumes mit seinen durch Blattvoluten charakterisirten Absätzen. (Vergl. Holzschnitt Seite 74.)

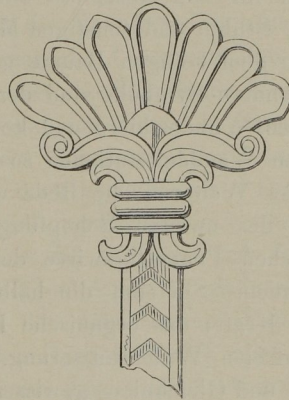


Persisches Säulenkapital.

Dieser Ursprung eines sehr verbreiteten tektonischen Zierraths zeigt sich zur Evidenz an den ältesten Geräthen, wie an dem auf Seite 353 dargestellten Sessel. Er spricht hier noch in doppelter Beziehung als Symbol, indem er die Hülse des geschäfteten Stabs gleichsam organisch belebt und zugleich den Stuhl zu einem geheiligten Geräthe stempelt. — Der Gedanke schwächt sich ab und geht unter in der späteren Ueberhäufung der Blattvoluten. (Vergl. Holzschnitt Seite 255.) Bei den Persern endlich ist die Erinnerung an den Ursprung dieses Ornaments total verschwunden, wird die Volutenreihe in gänzlich verstümmelter Weise und an verkehrter Stelle überall gedankenlos angebracht. So entstanden



Hülse mit dem Palmettenschmuck.



Volute mit Palmette als Bekrönung eines aufrechtstehenden Konstr.-Theiles.

z. B. die vierfachen Doppelvoluten, welche aufrecht stehend die Gabel der persischen Säule seltsamlich mit dem eigentlichen Kapitäl verknüpfen. (S. nebenstehenden Holzschnitt.)

Ganz auf gleiche Weise dient derselbe Volutenabsatz, verbunden mit einer aus ihm hervorwachsenden Palmette, als oberste Bekrönung eines aufrechtstehenden Konstruktionstheiles, wie an der zweiten Figur auf dieser Seite.

Der durch ihn verstärkte und versinnlichte strukturelle Gedanke ist derselbe, mit dem bestimmenden Zusatze, dass ein aufrechter Organismus nach Oben abgeschlossen sei. Ich gab bereits zu Seite 221 die Zeichnung einer solchen im British Museum befindlichen Bekrönung aus geschlagenem Metalle, die sich materiell und formell als Schlusshülse einer geschäfteten Hohlstange bekundet.

Das ionische Volutenkapitäl, welches auf allgemein bekannten Darstellungen assyrischer Bauwerke vorkommt und in vollkommener Durchbildung sich an einem Elfenbeinbruchstücke unter den assyrischen Reliquien des britischen Museums zeigt, hat meiner Ueberzeugung nach seinen Ursprung aus diesem assyrischen Volutenkelche des heiligen Baumes. Aber diese Genesis der ionischen Kapitälform hat nur Werth und Bedeutung, wenn man sie mit wichtigeren und allgemeineren Analogieen zwischen der altasiatischen Hohlkörperstruktur nebst ihr angehörigem Ornatus und der hellenischen Steinstruktur mit ihrer Ausstattung in Verbindung setzt, was später geschehen soll.

Der bekannte assyrische Pinienzapfen fungirt ähnlich, aber öfter als Symbol für den Abschluss eines Aufrechten nach Unten. Die meisten Tische, Stühle und sonstigen Möbel stehen auf Füßen von dieser gleichfalls zu dem heiligen Baume gehörigen Form.

Andere Symbole sind der animalischen Welt entnommen; es sind dieselben Wunderthiere und kompositen Bestien, die auf den Stickereien und den Wanddekorationen so häufig vorkommen und von denen bereits oben des Weiteren die Rede war. Sie bilden gleichsam die Repräsentanten des zweiten Schöpfungstages der organischen Welt, wie jene mystischen Pflanzengewirre den ersten Tag dieser Schöpfung treffend bezeichnen. Sie sind die halb pflanzenhaft tellurischen Ausdrücke dienender Kraft; das organische Lebensprinzip erreichte in ihnen die Stufe der unfreien Willensäußerung. Sie sind daher als künstlerische Ausdrücke und Gleichnisse gewisser dienender Funktionen, die einem Geräthe oder Theile desselben beigelegt werden, vortrefflich zu gebrauchen.

Die ornamentale Form, die sie schon als religiöse und kosmogonische Symbole erhielten, richtete sie zu diesem Gebrauche vor. Es mag dahin gestellt bleiben, ob nicht ihr Charakter als Symbole tendenziöser Art, nämlich als bedeutungsvolle Zeichen für Ideen, die mit dem nächsten Zwecke und der Konstruktion der Geräthe nichts zu schaffen haben, sondern sich auf ausser diesen Liegendes beziehen, zuerst ihre Einführung in den Formenkreis der technischen Künste vermittelt hatte; jedenfalls führte dann der natürliche Kunstsinn unwillkürlich auf ihre richtige Verwerthung in dem andern früher bezeichneten Sinne.

Die assyrischen Kunstgeräthe sind deshalb eben so überaus interessant, weil wir den Doppelsinn dieser Symbole noch an ihnen herauslesen. Die freie Kunst hat sich an ihnen noch nicht aus dem Ornamente abgelöst, letzteres behält dafür höhere Bedeutung als die des einfachen Zierraths.

Die hellenische Kunst dagegen spaltet diesen Doppelsinn und weist jeder Hälfte die ihr gebührende Stelle an. Sie fasst die ornamentalen Symbole vorzugsweise in struktiv-funktionellem Sinne, mit möglichst gemilderter und leiserer Anspielung auf tendenziöse Bedeutung, die ihnen noch bleibt; der höheren Kunst weist sie ihre neutralen Felder an, wo sie, von der Struktur und dem nächsten materiellen Dienste des Systemes unabhängig, sich frei entfaltet.

Der kräftige aber unfreie und niedere Willensausdruck, den jene assyrischen Fabelbestien zeigen, macht, wie gesagt, sie besonders dazu geeignet, gewissen zwecklichen Ideen, die ein Künstler seinem Werke beilegt, zum Ausdrucke zu dienen. Das todte Geräth wird durch die Anwendung dieser Thierformen zu einer Art von Person erhoben und individualisirt. Wie das Pflanzenornament die Struktur zu einem Organismus umschafft, so erhebt das animalische Ornament den todten Hausrath gleichsam zu einem freiwillig oder unwillig dienenden Hausthiere! Das Möbel wird dadurch, dass ich ihm Füße in Gestalt von Löwentatzen oder Rehläufen gebe, als ein Gegenstand bezeichnet, der nach meinem Willen sich fortbewegt oder doch bewegbar ist. Den Grad der Bewegbarkeit, den ich ihm beilegen will, symbolisch zu nüanciren, habe ich in meiner Hand! Die Fähigkeit des Stützens und das Aufrechte eines Ständers erhält einen lebendigen Ausdruck dadurch, dass ich ihm diejenigen Formen leihe, die in der animalischen Welt Aehnliches verrichten. — Das Bein stützt, der Kopf hält sich oben, somit brauche ich nur diese beiden Symbole, um das, worauf es ankommt, treffend und kurz zu bezeichnen. So auch dient der Rücken mancher Hausthiere zum Tragen; es liegt daher nahe, den tragenden Gliedern, nämlich den horizontalen Balken über den vertikalen Ständern, zum Beispiel eines Sessels, die entfernte Aehnlichkeit eines Thierrückens zu geben.

Dass man hierbei gewisse Schranken des guten Geschmacks zu beobachten habe, leicht zu weit gehen könne, beweisen die naturalistisch aufgefassten und doch steifen thiergeformten Sessel und Lagerbetten der Aegypter. Auch die Assyrier waren in dieser Beziehung weit entfernt von griechischer Geschmackshöhe, durch barockes unorganisches Verbinden heterogener Bestandtheile animalischer Formen, was die nüchternen Aegypter vermieden, sündigten sie gegen die formellen Schönheitsregeln; ihre Formen und Gebilde sind schwerfällig, mehr schreckhaft als schön, und zeugen von geringem Fortschritte in der höheren Kunst; dennoch konnte griechische Kunstblüthe wohl aus ähnlichem phantastischen Ge-

wächse, nicht aus dem rationalistisch vertrockneten Stamme ägyptischer Kunst hervorgehn.

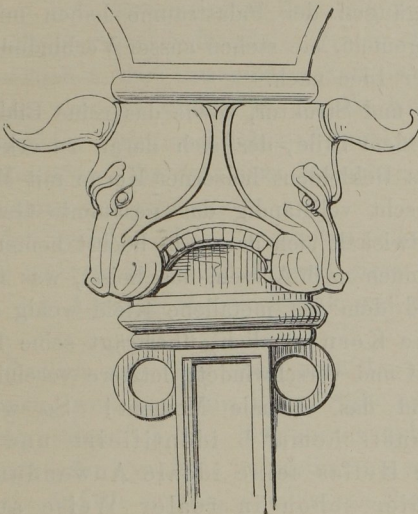
Der gute Geschmack, sowie der gesunde Sinn will vor allem, dass man von dem Analogon oder Vorbilde nur diejenigen Eigenschaften und Merkmale heraushebe, die den Gedanken, der vorliegt, verbildlichen, alles Indifferentes sowie vornehmlich alles Frappante, was dem Vorbilde eigen ist, aber nicht sprechen soll, dagegen weglasse, damit nicht zu viel gesagt und dadurch der Sinn, der ausgedrückt werden soll, verdunkelt werde. So z. B. würde ein Gefäß oder sonstiges Geräth, das auf Füßen stände, die die vollständig natürliche Gestalt von Thieren hätten, die noch dazu im Akte des Laufens oder Davonspringens gebildet wären, nicht mehr als Bewegbares, sondern als wirklich Laufendes symbolisirt sein, was im Allgemeinen nicht in der Absicht liegen kann, obschon Fälle vorkommen, wobei diese Absicht motivirt ist. Sie lag Peter Vischern im Sinne, indem er sein Sebaldusgrabmal, dessen Grundmotiv eine Leichenbahre ist, auf Schnecken stellte. Weit edler fasste denselben Gedanken der französische Bildhauer Jean Cousin, der nach älteren mittelalterlichen Vorbildern die Arca der h. Genovefa von Engeln tragen lässt.

Eine sehr originelle Anwendung der mystischen Thiersymbole in funktionellem Sinne zeigen die merkwürdigen Gabelkapitäler der persischen Säulenordnung, die aus zwei kräftig gebogenen Thiernacken bestehen, welche in einen einzigen Rücken zusammengewachsen sind, worauf die Epistylie sich aufsatteln. Dieses Motiv musste bei den Persern sehr beliebt sein, da es auch an den skulptirten Façaden der Königsgräber vorkommt, nämlich erst unten als Säulenkapitäl, dann auch oben an dem erhabenen Gerüst, dem Solium,¹ worauf der König opfert. Die Plattform dieses Gerüsts ist nämlich von Unterzügen getragen, die zu beiden Enden in das Vordertheil eines gehörnten Ungeheuers auslaufen.

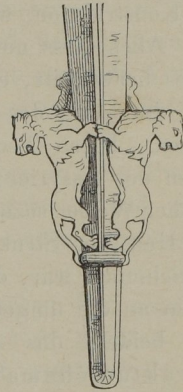
Von diesem Motive, welches die späteren Griechen nachahmten, findet sich nicht die geringste Andeutung auf den assyrischen Reliefs, noch unter den aufgefundenen Gegenständen. Vielleicht gaben sie aus richtigem Stilgeföhle für die monumentalen Gebilde den vegetabilischen Symbolen den Vorzug, vielleicht hat der Zufall nicht gewollt, dass wir

¹ Fergusson sieht in diesem Opfergerüst, das man sich auf dem Berggipfel oberhalb Persepolis errichtet denken muss, die obere Etage oder die Attika eines Palastes, welche Idee ihn zu einer sehr hässlichen Restitution von Persepolis verleitete. Seine Ideen sind überhaupt mehr originell als wahr und schön.

ihre inneren Deckenträger, die als halbe Meubles wohl ganz passend in ähnlicher Weise gebildet sein mochten, kennen lernen sollten. Wir sehen aber an einigen Geräthen, an Waffen und Feldzeichen, ein ähnliches Motiv, nämlich das beistehende; ein monströser Doppelkopf mit einem einzigen Rachen, der Attache bildet und sich fest in den gehaltenen Theil einbeisst. Hier und in vielen andern Motiven äussert sich das animalische Element nicht in zwecklicher, sondern in struktiver Symbolik angewandt. Wie der Rachen so dienen auch die Klauen der Bestien,



Monströser Doppelkopf. (Chorsabad.)



Attache eines metallenen Beschlages einer Schwertscheide. (Nimrud.)

und diese Bestien selbst, nicht selten zu Ausdrücken der Zusammenfassungen ursprünglich getrennter Theile. (Siehe beistehende Figur.)

Es sind noch ausser den Pflanzenformen und den Thierformen als dritte Klasse bildlicher Symbole an Geräthen die menschlichen Figuren zu erwähnen. Auch sie kommen in zweifachem Sinne vor, zuerst in rein tendenziöser Bedeutung und ohne Beziehung zu der Struktur und dem nächsten materiellen Dienste des ganzen Gegenstandes oder von Theilen desselben. Als solche stehen sie öfters als krönender Schmuck auf den Schäften der Throne oder sonst an passender Stelle. Auch füllen sie in dieser Weise zuweilen reliefartig die Zwischenräume der struktiven Theile aus; aber in den bei weitem meisten Fällen, wo sich dergleichen Friese oder Füllungen zeigen, sind die Figuren, woraus sie bestehen, zugleich

statisch dienend. Sie sind Uebergangsfiguren zu den Karyatiden, sie stützen mit den Händen die Querpfeiler, die Zwischenbalken und die Armlehnen. Sie erinnern lebhaft an jene Teppichhalter, von denen oben die Rede war, und mögen auch aus demselben Motive hervorgegangen sein. (Siehe Holzschnitt Seite 255.) Hierauf beschränkt sich aber bei den Assyriern die struktiv-symbolische Benützung menschlicher Formen in der Kunst; es lässt sich meines Wissens keine ächte Säulenstütze in menschlicher Gestalt, auch nichts derartiges wie die gefesselten Sklaven an den ägyptischen Möbeln, unter den assyrischen Sachen nachweisen. Auch die Kolosse an den Eingängen der Palasträume haben mit der griechischen Säulenfigur nichts gemein, sie stehen ausser Verbindung mit der Konstruktion, wenigstens der Idee nach.

Alles diess nun, Ornament und Struktur, sowie das reine Bildwerk, wo es hervortritt, entspricht in dem Stile, der sich daran zu erkennen gibt, durchweg der Procedur des Bekleidens hölzerner Kerne mit Metallplatten. Diese Technik beherrscht vollständig das gesammte Geräthewesen der Assyrier, und sie entwickelt sich daran in höchst bemerkenswerther Weise, sozusagen von Innen nach Aussen, das heisst, was früher den Halt der Struktur gab und dem das metallene Kleid wenig mehr als Schmuck war, der hölzerne Kern nämlich, überträgt seine Funktionen an die umgebende Schale und verschwindet; letztere vereinigt in sich beides, das struktive und das formale Moment! So werden „Strukturschema“ und „Kunstschema“¹ identificirt und der organische Gedanke, der in Hellas seine ideale Anwendung in der Baukunst erhält, ist hier schon in realer Weise ausgesprochen. Alles ist fertig, es fehlt nichts als der belebende Prometheusfunken!

Ich würde nicht so lange bei der Kunst und speziell bei dem Geräthewesen der Assyrier verweilt sein, wäre nicht der genaueste Zusammenhang des letzteren mit der Säulenordnung, wie sie sich bei diesem Volke entwickelte, erwiesen, und wäre ich nicht überhaupt von der Wichtigkeit der Aufschlüsse, die uns die jetzt erst entdeckten Alterthümer Mesopotamiens in Beziehung auf allgemeine Stiltheorie gewähren, überzeugt.

Die Existenz der Säulen, ja vollständig durchgebildeter Säulen-

¹ Der Unterschied zwischen meiner Anschauung der griechischen Tektonik und derjenigen, die Prof. Bötticher in seinen *Hellenicis* erkennen lässt, ist hier ausgesprochen. Ich werde Gelegenheit haben, das hier Angedeutete zu motiviren.

ordonnanzen, in der assyrischen Baukunst ist erwiesen, obschon von ihnen nur einzelne Bruchstücke sich erhielten, die aber hinreichen, um meine Behauptung, dass sie nach dem Vorbilde der assyrischen Geräthe auf ihrem Entwicklungsgange aus dem vollkernigen Holzstile in den tubulären Metallstil übergingen, zu bestätigen, wobei es am Ende nicht gerade wesentlich ist, genau zu wissen, welchen Punkt sie auf dieser Richtung erreichten und bis zu welchem Grade sich die bezeichnete Metamorphose bei ihnen realisirte.

Die aufgefundenen Sulenbruchstucke, sämtlich aus Bronze, sind identisch mit Bestandtheilen der Säulen von Persepolis;¹ nur das frappante Motiv des Gabelkapitals, das so charakteristisch für einen Uebergang zwischen der beweglichen Zeltstutze und der monumentalen Säule ist, lässt sich wo anders als an der Königsburg und den Gräbern der Achameniden nicht nachweisen;² wohl aber senkrecht stehende Voluten und Sulenfusse, die dem oben bezeichneten Uebergange ihrem Stile nach vollkommen entsprechen.

Ich verfolgte diese architektonischen Formen bis zu dem Punkte, wo sie nicht mehr in den Bereich dieses Abschnitts gehören und werde sie in den Artikeln über Tektonik und Stereotomie wieder aufzunehmen haben.

Endlich muss ich auch noch kurz der assyrischen Bronzegefasse erwähnen, weil auch sie ihrem Stile nach ganz hierher gehören. Sie bestehen sämtlich aus getriebener Arbeit und sind grossentheils Emblemata oder Symbola im bestimmtesten Sinne dieser synonymen Worte, d. h. sie sind die inneren metallischen Futter grösserer aus anderen Stoffen bestehender Gefässe.³ Sie bieten in Beziehung auf die Prozeduren, die

¹ Im Athenäus (XII, cap. 8) wird der Thron des Perserkoniges beschrieben. Der Thron, worauf er Gericht hielt, war golden; ihn umstanden vier goldene, mit Edelsteinen besetzte, Säulen, über welchen ein buntgestickter Purpurbaldachin ausgespannt war. Das zu Seite 221 gegebene Detail eines Kapitäls gehörte aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer solchen Baldachinsaule und wurde in dem Zimmer zu Ninive gefunden, das so reichliche Ausbeute an bronzenen Gegenständen lieferte. Auf den Basreliefs von Persepolis sind derartige Throne mit Baldachinen dargestellt.

² Ein Gabelkapital mit gekuppelten Stiernacken findet sich dargestellt auf einer Felsenrelieftafel zu Bavian über dem Haupte des Königes Sanherib; doch ist die Säule, zu dem es gehört, nicht stützend, sondern gleicht mehr einem Stabe; ein anderer ohne Kapitäl, ein dritter mit dem Pinienzapfenkapitale, stehen daneben. Layard, Niniveh and Babylon, pag. 211.

³ Man erkennt die Höhlungen in den aufgefundenen Dreifussen, Altären und Steingefassen zur Aufnahme dieser von Aussen kehrseitigen, nur von innen dekorirten

bei ihrer Verfertigung und Ornamentation angewandt wurden, nämlich als getriebene Arbeit (Sphyrelaton), ganz eigenthümlicher Art und als wahrscheinlicher Grund einer verschwundenen Emailmalerei sowie in Beziehung auf Art und Gegenstand der Darstellung und das Fremdartige ihres Stiles, der auf nicht assyrische Fabrikation schliessen lässt, mehrfaches Interesse; doch sei das Nähere darüber auf eine andere Abtheilung dieser Schrift verschoben.¹ Dasselbe gilt für andere aus Metall gegossene Gegenstände, von denen hier nur zu sagen ist, dass sie rücksichtlich ihres Stils noch vollständig der getriebenen Arbeit angehören. Sie sind meistens über eiserne Kerne gegossen, oder, wie der schöne Löwe aus Chorsabad, ganz voll und massiv. Die Vorliebe der Assyrier für massives Gusswerk ist auch sonst durch Beispiele konstatirt.² Sie beweist nichts gegen das in dem Obigen Ausgesprochene, sondern nur die Unerfahrenheit der Assyrier in dem Metallgusse. Doch gibt es auch Beispiele von hohlem Metallgusswerke, das zu Füßen für Möbel und zu anderen Zwecken gedient hatte.

§. 71.

Das neue Babylon des Nebukadnezar.

Das neue babylonische Reich des Nebukadnezar bietet in Beziehung auf unser Interesse wenig Neues. Was wir von der Kunst dieser Zeit der Restauration der alten chaldäischen Monarchie von den Alten erfahren, dient nur dazu, unsere Anschauung der westasiatischen Kunst zu bestätigen.

Der gebrannte Backstein wurde nach dem Vorbilde der frühbabylonischen Konstruktionsweise bei der Erbauung des Babylon des Nebukadnezar häufiger angewandt als das bei den Assyriern der Fall war, die Ziegelkonstruktion dabei zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht. Feiner weisser Mörtel diente als festestes Bindemittel und zugleich zur gewöhnlichen Bekleidung der innern und äussern Wände.

Embleme. Ein solches Steingefäss fand Layard zu Kudjundshik. Layard, *Niniveh and Babylon*, pag. 595. Die klassische Stelle für Embleme dieser Art ist Cic. *Accus. in Verrem lib. IV.* 23. 37.

¹ Abbildungen dieser Gefässe in Layard, *Niniveh and Babylon*, pag. 183. 199 und *Second Series*, die letzten Tafeln. Ich komme in der Metalltechnik auf dieselben zurück.

² König Nebukadnezar liess sein Bildniss fünfundvierzig Ellen hoch, sechs Ellen breit, und ganz aus gediegenem Golde in Vollguss (?) in der Ebene von Dura aufführen, dem alle Grossen und Beamten des Reiches huldigten. Daniel III. Vermuthlich aber hatte dasselbe dennoch einen tüchtigen Kern von Thon oder anderem Stoffe.