

ÄGYPTISCHE KUNST

PROBLEME IHRER WERTUNG

VON

WILHELM WORRINGER

*



MIT 31 ABBILDUNGEN

R. PIPER & CO. / VERLAG / MÜNCHEN

1927

sulle PIRAMIDI

di C. Gindzio, p. 393

INDICE

CAP I	p. 1
II	25
III	46
IV	88
Nachwort	107



DRUCK VON OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG
COPYRIGHT 1927 BY R. PIPER & CO. / VERLAG / MÜNCHEN



1. KÖNIGSPORTRÄT. THEBEN. NIN. DYNASTIE

I.

Das Bild, das die anthropologische und ethnologische Forschung von der Bevölkerung des alten Ägyptens entwirft, ist vorerst nicht mehr als eine Aneinanderreihung von Fragezeichen. Soviel nur steht fest, daß dieses hamitische Volk, das sieben Jahrtausende lang eine ganz einzigartige Konstanz seines Volkscharakters bewiesen hat, im Augenblick seiner historischen Sichtbarwerdung schon ein Mischprodukt aus den heterogensten Bestandteilen war. Schon die prädynastische Urbevölkerung, die unter dem historisch faßbaren Ägypten durchzuspüren ist, scheint in den verschiedensten ethnischen Farben zu schillern. Prähistorische Skelettfunde auf ägyptischem Boden bestätigen das¹⁾. Anmerkwürdig ist, daß aus diesen Befunden sogar schon ein nordischer ^{V^EN^A}Einschlag — arischer oder indogermanischer Art — für diese früheste Zeit herausgelesen wird. Daneben steht zur Diskussion der Zusammenhang des ältesten Ägyptens mit der paläolithischen und neolithischen Kultur Nord- und Westeuropas. Verdichtet sich der wissenschaftlichen Forschung doch immer stärker das Bild eines hochwertigen steinzeitlichen Kulturzusammenhanges, der in einer Westost-Bewegung sich von Südfrankreich und Spanien über Nordafrika und nördliches Saharagebiet bis in die Nilgend und weiter erstreckte²⁾. Dann: die Gegenbewegung vom Osten her in der

¹⁾ Elliot Smith. The archaeological Survey of Nubia. Vol. II. Cairo 1910. — Friedr. W. Müller. Die anthropologischen Ergebnisse des vorgeschichtlichen Gräberfundes von Abusir el-Meleq. 27. wiss. Veröff. der D. Orient-Gesellschaft 1915.

²⁾ Carl Schuchardt. Alteuropa 1919. S. 186 ff. — Hoernes-Menghien. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. 1925. S. 700.

Form der Semitisierung, in der Sprachbildung abzulesen und gar nicht früh genug anzusetzen, wenn sie auch erst durch spätere Nachstöße zum entscheidenden Abschluß gelangte. Weiterhin die Negerfrage! Meist wird mit einem Eindringen der negroiden Elemente etwa von der 4. Dynastie an gerechnet¹⁾, doch geht neuere Meinung dahin, daß erst mit dem neuen Reich eine stärkere unmittelbare Berührung Ägyptens mit den Negern zustande kam²⁾. Aber die jüngste Anthropologie beantwortet die Frage, ob unter ganz anderen vorgeschichtlichen geologischen Verhältnissen die Neger nicht schon einmal bis ans Mittelmeer gereicht haben, mit einem Ja³⁾. Unmittelbare ägyptische Zeugnisse liegen dafür allerdings vorläufig nicht vor.

All diese Einzelfragen der Vorgeschichte sind ungeklärt. Feststeht, daß das uns historisch faßbare Ägypten alles andere als ein einheitliches und autochthones Gebilde ist, vielmehr ein Ablagerungsgebiet von ethnischen Bestandteilen aus allen Himmelsrichtungen. Demgegenüber steht — und hier ist der Ansatzpunkt für das eigentliche ägyptische Problem — daß Ägypten trotz dieser differenzierten Vorgeschichte seiner Entstehung und Zusammensetzung von vornherein als ein somatisch und kulturell eigengeprägter, verhältnismäßig reiner und von seinen unmittelbaren Nachbarn sich deutlich unterscheidender Typus dasteht und auf Grund dieser typischen Geschlossenheit eine Konstanz seines Volkscharakters entwickelt hat, die in der Geschichte wenige Gleichfälle hat.

Wer also aus den Ergebnissen der anthropologischen und ethnologischen Forschungen ein Verständnis für die Bedingtheit der ägyptischen Volksart zu gewinnen glaubt, wird sich enttäuscht finden. Auch das, was aus der wissenschaftlichen Literatur an ganz sicheren Tatsachen herauszulesen ist, wird ihm in einer ganz merkwürdigen Weise bezuglos zu der ägyptischen Gesamterscheinung bleiben. Aber vielleicht hat er gerade in dieser Bezuglosigkeit den eigentlichen

1) Elliot Smith, Fr. W. Müller u. a.

2) Junker. Das erste Auftreten der Neger in der Geschichte. Wien 1920.

3) E. Fischer. Anthropologie. Kultur der Gegenwart, III. Teil, 5. Abtlg. 1923. S. 178.

Schlüssel zum Verständnis in der Hand. Wie das gemeint ist, sei angedeutet.

Naturgewachsene Völker sind bis zu einem gewissen Grade auch naturgeschichtlich faßbar. Mag der Prozeß ihres natürlichen Wachstums historisch noch so differenziert sein, er wird mit den Hilfsmitteln der Anthropologie, Ethnologie, Linguistik, Archäologie und anderer Teilwissenschaften annäherungsweise historisch ablesbar sein. Wenigstens wird es nur eine Frage der Vervollkommnung dieser Mittel oder der erweiterten Tatsachenkenntnis infolge neuer Funde sein, daß die Naturgeschichte eines solchen Volkes in der Möglichkeit nachforschbar wird.

Dem ägyptischen Volke gegenüber hat man das Gefühl, daß diese Möglichkeit nicht besteht. Und das, obwohl wir gerade über dieses Volk in einer Ausführlichkeit unterrichtet sind, wie kaum über ein anderes des Altertums. Was folgert daraus? Daß das Ägyptertum als historische Erscheinung irgendwie jenseits von naturgewachsener Beingtheit steht. Mit anderen Worten: daß es ein Kunstprodukt oder, besser gesagt, ein Künstlichkeitsprodukt besonderer kultureller oder zivilisatorischer Umstände ist und daß diese ihm seine entscheidende Wesensprägung in so starkem Maße gegeben haben, daß die Frage nach dem Mutterboden der natürlichen Entstehungsbedingungen ganz bezugslos bleibt. Ägypten ist eine Kolonie auf Kunstboden und hat die kulturelle Sonderform einer solchen.

„Das Verhältnis einer Kultur zur Erde bedingt oder erklärt das Wesen einer Kultur. Kultur ist durch den Menschen organisch gewordene Erde“, formuliert ~~Leobenus~~ Ägypten hat in diesem erdgeborenen Sinne keine Kultur. Aber es hat eine Zivilisation.

Magrizi, ein arabischer Autor des Mittelalters, überliefert ein ägyptisches Sprichwort: „Wer das Wasser des Nils trinkt, vergißt, wenn er ein Fremder ist, sein Vaterland.“ Falsch wäre es, dieses Wort dahin auszudeuten, daß Ägypten ein capuanischer Boden sei, der in orientalischem Sinne alles Erinnerungsvermögen narkotisiere. Ägypten ist alles andere als ein Stück Orient in diesem weichlichen und romanti-

schen Sinne. Nein, jenes Sprichwort will nur die Erfahrungstatsache bestätigen, daß jede Naturwüchsigkeit einem Volke abhanden kam, wenn es in die Atmosphäre dieser nivellierenden ägyptischen Kunstformung des Daseins eintrat. Nicht daß es, wie in capuanisch-orientalischer Luft, seine Tatkraft verlor, nein, es wurde nur in einem ganz bestimmten Sinne vaterlandslos oder übervaterländisch, d. h. es löste sich von seinen naturgewachsenen Bedingtheiten los, um Teilhaber an einem übernaturnatürlichem ja überhistorischen Sein zu werden. Man hat immer auf die auffallende Konstanz des ägyptischen Volkscharakters hingewiesen. Hier liegt ihre Erklärung: sie ist keine Konstanz des Blutes oder der Rasse oder besonderer ethnographischer Typenbildung, nein, sie ist eine Konstanz jener nivellierenden Umformungskraft, die in den besonderen ägyptischen Seinsbedingungen liegt. Vielleicht wird der Tatbestand am klarsten durch einen kühnen Vergleich: Ägypten spielt für das Altertum in gewisser Beziehung die Rolle, die innerhalb der Neuzeit Amerika spielt. Das tertium comparationis ist eben jene Umformungskraft einer nicht bodenwüchsigen Kultur, die gerade durch diesen Mangel an natürlichen bodenwüchsigen Hemmungen sehr schnell einen einheitlichen Kunsttypus heranzüchtet, der bis ins Somatische hinein nach wenigen Generationen seine gleichmachende Kraft beweist. —

Man muß sich die Tatsache vergegenwärtigen, daß Ägypten ein ganz schmaler langer Streifen Land zwischen zwei Wüsten ist, um zu verstehen, daß sich in solchem schmalen Behälter günstigster Ansiedlungsmöglichkeit eine ~~kulturelle~~ oder, besser gesagt, ~~zivilisatorische~~ Hochzucht von solchen Ausmaßen entwickeln mußte. Die schmale Ausdehnungsmöglichkeit in natürlicher Breite läßt sie zwangsmäßig zu einer künstlichen Höhe aufgipfeln. Ein in enger Oase konzentriertes Leben nimmt gleich die Überzüchtungsform von Treibhauskultur an. Ägypten ist der größte Oasenfall der Weltgeschichte. Das mesopotamische Zweistromland, das allein zum Vergleich herangezogen werden kann, entwickelt sich auf viel breiterer Basis und ist nicht in dem Maße übergangslos abgeriegelt, daß es



2. TOTENMAHL. MUSÉE GUIMET, PARIS. XII. DYNASTIE

zu solchem kulturellen Hochbau auf schmalstem Raum gezwungen wäre.

Was aber **Oase** in diesem Zusammenhang bedeutet, sei gleich mit einem wichtigen Zitat von Frobenius¹⁾ angedeutet. Er sagt: „Mit dem Wort Oase verlassen wir die ursprüngliche Wesenheit der hamitischen Kultur. Ein höheres Fremdelement setzt ein. Die Oase ist nichts Ursprüngliches im hamitischen Kulturkreis. Die Oase ist etwas in das hamitische Leben Hineingewachsenes. Das Hamitische hat sich in Steppen und Wüsten zurückgezogen, weil diese seinem ursprünglichen Lebenssinn allein adäquat sind und das Höhere, dem Hamiten Fremde, unmöglich machen. Die Oase aber, eine erst in jüngerer Zeit entstandene Form des Landschaftsbildes, hat die Eigenschaft, fremden und höheren Kulturformen Aufnahme zu gewähren und sie sich in stilstarker Aufsaugung zuzueignen.“ [Der Grundgedanke meiner Auffassung der ägyptischen Kultur kann gar nicht stärker bestätigt werden als durch diese nachträglich gefundenen Äußerungen von Frobenius über den Fremdcharakter der Oasenkultur gegenüber dem Naturboden des hamitischen Lebensgefühls.]

Die lokale Schmalräumigkeit erklärt den künstlichen Hochwuchs der ägyptischen Kultur aber nur zur Hälfte. Ein anderes muß hinzukommen.

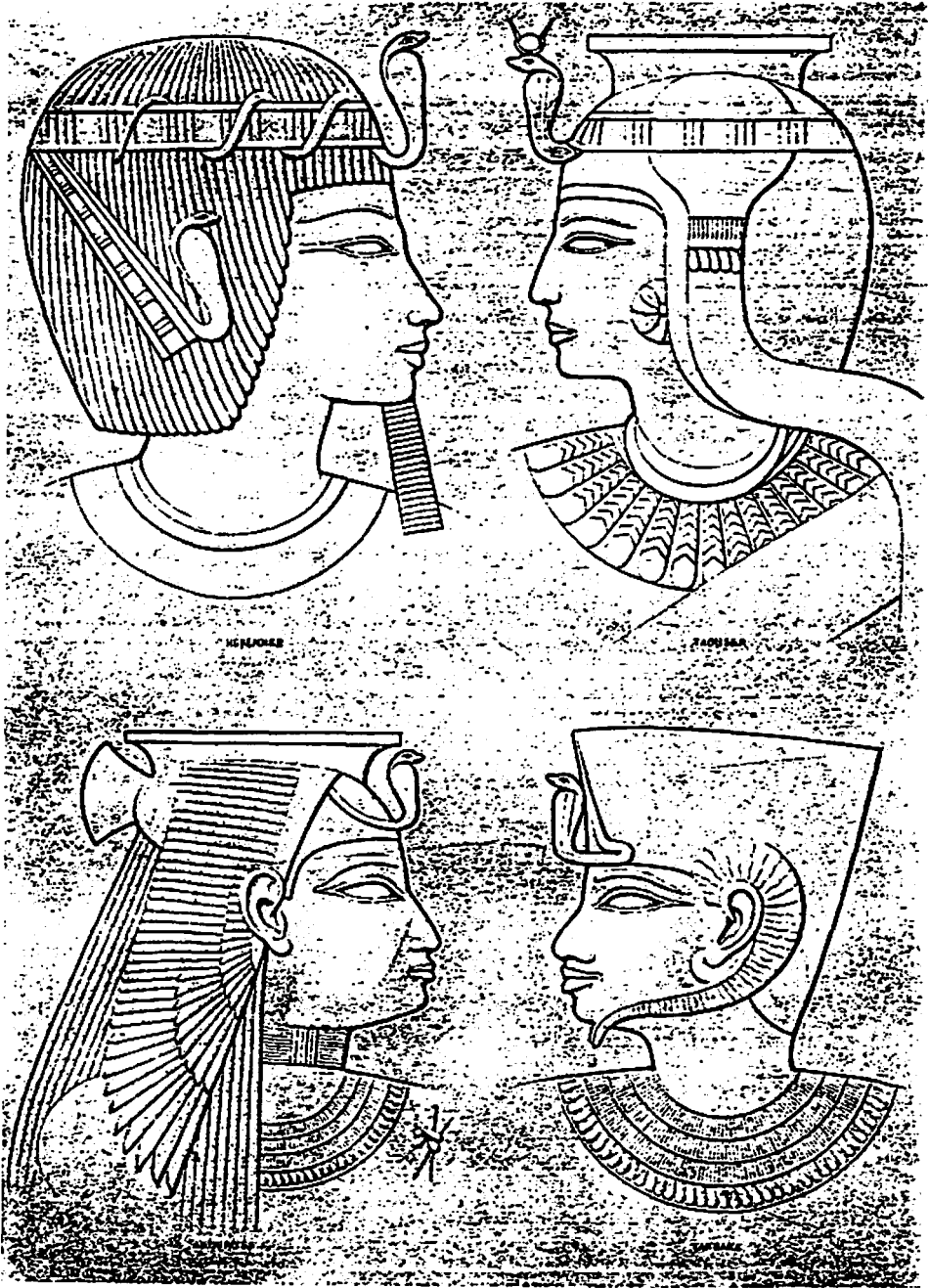
Ägypten ist ein fruchtbares Land, aber seine Fruchtbarkeitsbedingungen sind nicht so, daß der Mensch ohne weiteres zum parasitären Nutznießer eines natürlichen Reichtums wird. An und für sich ist Ägypten eher unfruchtbar. Glühende Sonne und dauernde Regenlosigkeit lassen es zu keiner Humusbildung kommen. Gewiß bildet in solch regenarmem Wüstenlande schon das Flußwasser des **(Nils)** eine gewisse Kultivierungsmöglichkeit, aber die hält sich in engen Grenzen. Zum **Kulturland** erster Ordnung wird Ägypten erst durch die Nilüberschwemmungen, also durch einen Vorgang, der an sich eher Zerstörungscharakter trägt und der erst durch seine kluge menschliche Ausnutzung zum Segen des Landes wird. Es ist übrigens charak-

¹⁾ Leo Frobenius. Das unbekannte Afrika. München 1923. S. 56.

teristisch, daß selbst das Wertvollste der ägyptischen Bodenbildung von außen hereingetragen wird: im schwarzen Nilschlamm, der über weite Uferstreifen bleibt, wenn der Strom in sein Bett zurückgetreten ist, bildet der feine Gesteinsstaub, den die Gebirgsbäche des abessinischen Hochgebirges dem sich durch Katarakte niederstürzenden Nil mitgeben, die wichtigste Voraussetzung der Fruchtbarkeit¹⁾.

Nicht anders wie ein moderner Motorenkonstrukteur Explosionsvorgänge ausnutzt, um sie durch kluge Berechnung zu einer Kraft-erzeugung von höchstem Vorteil zu machen, macht der Ägypter aus dem Katastrophenvorgang der Überschwemmungen ein Element höchster Fruchtbarkeit. In der Regulierung von ursprünglichen Zerstörungskräften der Natur liegt hier wie da das Entscheidende. Damit ist eine ganz andere Lage gegeben als die einer bequemen Nutz-nießung tropischer Fülle. Wassermesser, Kanäle, Deiche und Stauwerke müssen von einem Ameisenverstand ersonnen werden, um den Durchbruch der Elemente zu einem zivilisatorischen Nützlichkeitsvorgang umzuformen. Die ägyptische Fruchtbarkeit ist ohne höchste Technik nicht denkbar. Kluge menschliche Berechnung überlistet den Zerstörungsdrang der Natur. So gilt es also auch für die Boden-kultur Ägyptens, daß sie nicht naturwüchsig ist, sondern durch einen künstlichen Überbau über den natürlichen Gegebenheiten herbei-geführt wird. In etwas gilt das ja für jede höhere Bodenkultur, aber in diesem ägyptischen Falle ist die Spannung zwischen Natur und künstlicher Ausnutzung über allen Vergleich stark. Es hat kaum et-was Erhebendes, zu sehen, wie ameisenhafte Geschäftigkeit aus den Folgen einer Naturkatastrophe einen feingewebten Teppich von frucht-baren Reisfeldern herauskonstruiert. Man möchte von einem Do-mestizierungsprozeß der Urgewalten sprechen und die Freude über diesen Triumph menschlicher Intelligenz ist ohne Größe. Aber man hat das Bild der ägyptischen Kultur in diesem Gleichnis: eine Natur-gewalt bricht durch Katarakte nieder in Flachland und was von ihr bleibt, ist ein fein reguliertes System zur Erzeugung menschlichen

¹⁾ Erman. Ägypten. S. 15.



3. KÖNIGSKÖPFE

Nutzens. Hohe Künstlichkeit triumphiert über Naturunmittelbarkeit. Ein Philistersieg. Ohne Heroik. „In der Oase der Sahara kulminiert Kultur in dem Augenblick, wo der Kampf mit den kulturwidrigen Naturkräften aufgenommen wird, und vergreist, wenn sie den Sieg errungen hat¹⁾.“

Wir fragen vorhin, warum alles Fragen nach der Naturgeschichte des Ägypters ^{INUT}vergeblich sei. Hier ist die Antwort: weil das ganze Dasein übersponnen ist von einem System künstlich herbeigeführten Lebensvorteils, in dessen dünne Luft Naturgewachsenheit nicht mehr hinaufreicht. Die Menschen dieser Kultur leben nicht mehr aus ihrem Blut, sondern aus ihren Umständen. Diese Umstände, wie sie eben gezeichnet wurden, stellen einen Sonderfall der Weltgeschichte dar. Der Ägypter auch. Und da diese Umstände konstant sind, bleibt es der Ägypter auch. Er steht als Kunstprodukt jenseits der naturbedingten Wandlungen. Sollte hier nicht vielleicht auch eine Erklärung liegen für seinen naiven Unsterblichkeitsoptimismus, der ja mit einer Selbstverständlichkeit argumentiert, die — verdächtig frei von jeder tieferen metaphysischen Problematik — eben mehr Konstanzglaube als Unsterblichkeitsglaube ist?

Die Tatsache, daß der Ägypter durch die besonderen Umstände seiner zivilisatorischen ^{SELEKTIVE, ALTERNATIVE}Hochzucht in eine Schicht hineingewachsen ist, die ihn inkommensurabel macht gegenüber seinen näheren und ferneren Nachbarn, spiegelt sich am deutlichsten in unserem ^{INSUL}Zögern wider, den Begriff Orient auf ihn anzuwenden. Gewiß hat der Ägypter orientalische Eigenschaften, aber die Summe seiner Eigenschaften ergibt doch etwas, was sich mit der Vorstellung von orientalischem Wesen ganz und gar nicht deckt. Er ist nicht unorientalisch, sondern überorientalisch. Denn in dem Maße, wie er sich als Kunstprodukt der Umstände über die Natur überhaupt erhebt, erhebt er sich eben auch über seine orientalische Natur. Schon die berechnende Tatkraft, zu der er gezwungen ist, wenn er durch die Bemeisterung von Naturkatastrophen sein Land fruchtbar machen will, rückt ihn vom Kernbegriff des Orientalen,

¹⁾ Leo Frobenius. Das unbekannte Afrika. S. 68.

nämlich der Passivität ab. Der Zwang der Umstände hat ihn eben in dieser Beziehung entorientalisiert. Tatkraft ist ein männliches Wort, Passivität ein weibliches. Die ägyptische Kultur ist, obwohl ihre verschüttete Grundorganisation, wie die aller nordafrikanisch-hamitischen Kulturen, mutterrechtlich ist¹⁾, durchaus männlich. Aber männlich in einem Sinne, der ohne jeden heroischen und naturhaften Beiklang ist. Eine nüchterne tatverständige Männlichkeit, die nur den Unternehmungszwang kennt und nicht die Unternehmungslust, und die keinen Schritt weitergeht, als es der Nutzen gebietet.

Es gibt eben eine Form der Männlichkeit, die nur ein Korrelat der Technisierung des Lebens ist und die sich bei einer gewissen Entfernung von der Naturverbundenheit von selbst einstellt. Das ist die ägyptische. Wieder bietet sich amerikanisches Wesen zum Vergleich dar. Daß sich diese Vermännlichung mit Hochschätzung der Frau und der Familie verbindet, trifft für den amerikanischen wie den ägyptischen Fall zu. Ja, es liegt hier wie dort die Neigung vor, im intimen Leben die gezwungene Männlichkeit des öffentlichen Lebens bis zur Übertriebenheit zu überkompensieren.

Jeder Beobachter der ägyptischen Kultur hat festgestellt, daß in ihr das Geschlechtliche eine für orientalische Verhältnisse geradezu verschwindende Rolle spielt. Auch das zeigt nur die Naturentfernung der zivilisatorischen Hochzucht an. Jede naturnahe Kultur ist erosdurchtränkt, der zivilisatorisch verdünnten jedoch schwindet dieser kosmische Mutterboden, und es bleibt ihr nur Sexualität. So gibt es Obszönitäten am Rande der ägyptischen Kultur, aber keinen Eros in ihrer Mitte.

Zivilisation bedeutet im Gegensatz zu Kultur den Sieg der lebenserhaltenden Tendenzen über die lebensverschwendenden. Darum mußte schon einem Strabo das Unkriegerische des ägyptischen Volkscharakters auffallen. Militärische Einrichtungen sind da, aber kein soldatischer Geist. Kriege werden meist durch Söldner geführt. Vorübergehendes Aufflammen eines kriegerischen Geistes, wie zu Beginn

¹⁾ Leo Frobenius. Das unbekannte Afrika. S 42.

des neuen Reiches, bleibt Episode. Der Exponent der ägyptischen Lebensideologie ist nicht der Soldat, sondern der Schreiber. „Es ist ein Unglück, Soldat zu werden . . ., denn das einzigste Heil ist, am Tage sich den Büchern zuzuwenden und des Nachts zu lesen¹⁾.“ Diese einseitige Hochschätzung des gelehrten Standes, die im Vordergrund der ägyptischen Ideologie steht, zeigt deutlicher als alles andere eine Blutverkümmernung in Nützlichkeitsidealen. Die Folge ist, daß es wohl eine ägyptische Wissenschaft, aber keine ägyptische Bildung in unserem Sinne gibt. Ägyptische Gelehrsamkeit ist Formelbeherrschung aber nicht Wissensdrang mit theoretischem Selbstzweck. Ob es mathematisches oder medizinisches Wissen ist, es macht halt an der Stelle, wo seine praktische Brauchbarkeit zu Ende geht. Es bleibt nur eine Technik der unmittelbaren praktischen Nutzgewinnung, kein freies Erkenntnisstreben. Auch der ägyptischen Wissenschaft fehlt der Eros. Diese technische Ansicht der Wissenschaft kann zwar zu keiner inneren Vollendung, wohl aber zu einer äußeren Vollständigkeit führen: es ist kein Zufall, daß griechische Bildung gerade auf ägyptischem Boden zum Alexandrinismus wurde.

Auch in der ägyptischen Literatur spiegelt sich die dünnblütige Ideologie einer rein zivilisatorischen Daseinseinstellung ab. Sogenannte Weisheitslehren stehen im Vordergrund. Nie war allerdings eine Bezeichnung wie diese weniger gerechtfertigt, denn es handelt sich nur um Klugheitslehren. Und zwar um Klugheitslehren von rein opportunistischem Charakter. Keine Theorien des moralischen Wohlverhaltens um seiner selbst willen, sondern Anleitungen zu einer praktischen Lebensführung, die Erfolg und Fortkommen gewährleistet. Statt innerer Moral wird eine äußere Technik des Wohlverhaltens gelehrt. Kurz, Utilitarismus und Pragmatismus statt Ethik. Und auch hier überwiegt das Formelhafte das Formenhafte. Und oft ist das Ganze nicht mehr als eine bloße Anstandslehre. Man wird bei dieser ausgebildeten Technik des konventionellen Wohlverhaltens auch wieder soziologisch an Amerika erinnert.

¹⁾ Lehrgedicht des Dunauf an seinen Sohn Pepi.

schon in der Antike

Und die religiöse Literatur, die großen Pyramidentexte? Werden wir hier endlich den großen Atemzug eines tieferen Lebensgefühls spüren? Die Hoffnung täuscht. Auch diese Opferrituale und Zaubersprüche sind nur praktische Klugheitslehren für das Verhalten nach dem Tode. Auch sie sind eine bis ins Feinste ausgearbeitete Technik des Verhaltens, um den Toten ein gutes Fortkommen im Jenseits zu sichern¹⁾. Praktischer Nutzen bleibt auch hier die Kernidee alles geistigen Aufwands.

Muß es erst gesagt werden, daß diesem Kunstvolk das große Epos, das große Heldenlied fehlt. Daß es keine homerischen Gesänge, kein Gilgamesch-Epos, kein Nibelungenlied hat? Dafür hat es Anstandsbücher und daneben sentimentale Lyrik und Unterhaltungsliteratur. Abenteuerromane und Märchen befriedigen ein Sensationsbedürfnis, für das in der Praxis des nüchtern geregelten Lebens kein Raum ist. Ziergärten und Treibhäuser der Phantasie sind es, die man in dieser Literatur anlegt, um sich in Erholungsstunden darüber hinwegzutäuschen, daß man auf technisiertem Wüstenboden lebt.

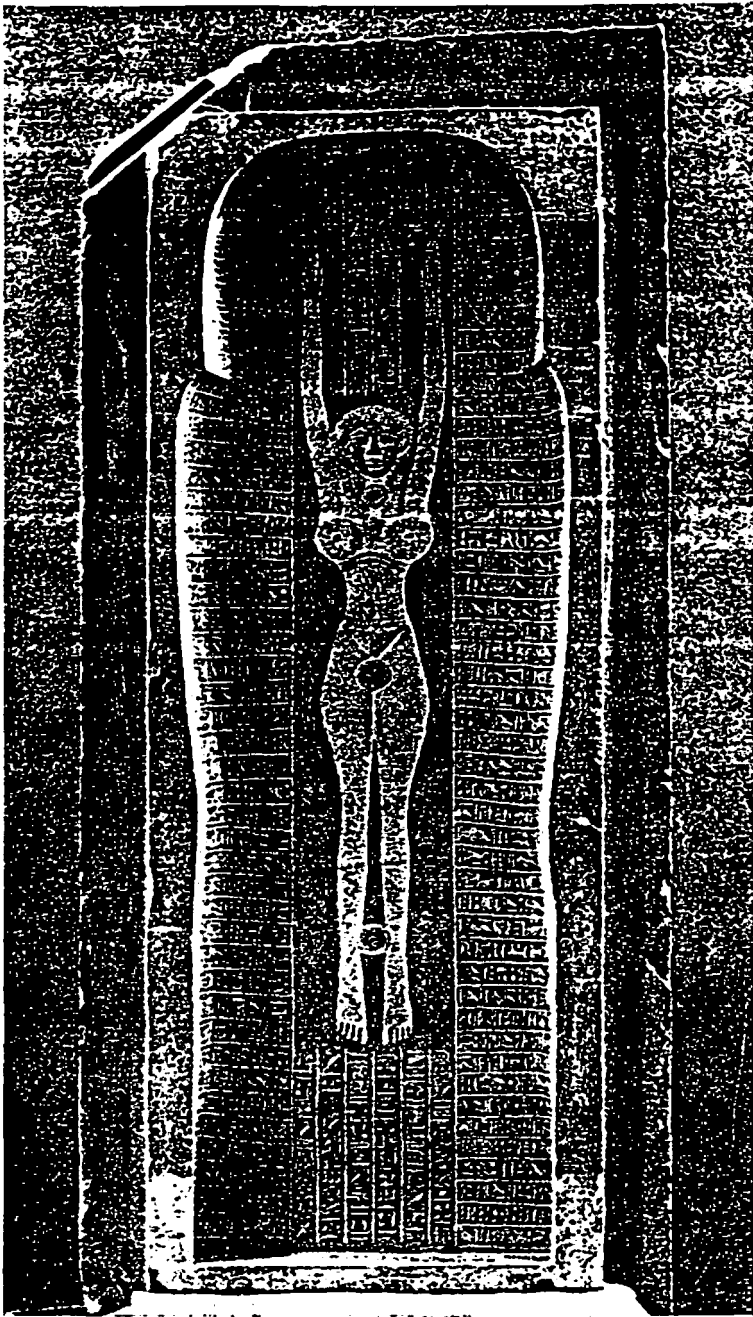
„Wie die ägyptische Literatur, so zeigt auch die ägyptische Sprache, daß in diesem Schrifttum ein anderer Geist herrscht als in dem der übrigen altorientalischen Völker. Die brutale Kraft und die religiöse Inbrunst der assyrischen und hebräischen Poesie fehlt der ägyptischen jedenfalls. Dazu waren Menschentum und Lebensgefühl dort und hier zu verschieden²⁾.“

Dreimal unterstreicht der kritische Betrachter der ägyptischen Kultur den Satz, daß der Ägypter keinen Weltuntergangsmythos kennt³⁾. Was ist damit gesagt? Daß in dieser Kunstformung des zivilisatorischen Daseins das Gefühl für die letzte Spannung alles Seins verlorengegangen ist. Denn übermäßige Lebensspannung ist es, die sich in Untergangsvisionen entladet. Solch zitternde Umrisse des Lebensgefühls kennt der kunstgewachsene Ägypter nicht mehr. Er

¹⁾ Hermann Schneider. Kultur und Denken der alten Ägypter. 1907. S. 149.

²⁾ Herm. Grapow. Die bildlichen Ausdrücke des Ägyptischen. Leipzig 1924.

³⁾ A. Jeremias. Allgemeine Religionsgeschichte. 1924. S. 74.



4. DIE HIMMELSGÖTTIN NUT. XXVI. DYNASTIE

lärt das Leben gefühlsmäßig in Permanenz. Über der Stabilität der Einrichtungen, d. h. des künstlich angelegten Überbaus über der Naturgegebenen, ist ihm das Gefühl für die Dynamik alles Naturlebens abhanden gekommen. Weltuntergang heißt Welterneuerung. Für dieses Sterb und Werden der Welt ist im Ägyptischen kein Raum. Während mythenschöpferische Urkraft jede ansteigende Linie des Lebens auch gleich zur Peripetie ihres Untergangs führt, verläuft das Zeitgefühl der Zivilisation in einer schicksalslosen Unendlichkeitslinie. Man frage Amerika, ob es Weltuntergangsgefühle kenne. Es gehört in diesen Zusammenhang, daß Ägypten auch die Vorstellung der Seelenwanderung im Läuterungssinne fremd ist. Auch seine Unsterblichkeitsform ist ein Sein und kein Werden.

Zeitlosigkeit ist Schicksalslosigkeit. Ägypten hat — auch darin gleicht Amerika — nur eine äußere Geschichte, keine innere. Es kennt nur Ereignisse, keine Schicksale. Darum hat es auch nur eine Annalistik und keine Geschichtsschreibung zustande gebracht. Es registrierte genau seine äußere Geschichte, aber der mythisierte Lebensschicksal einer inneren Geschichte fehlt. Der ist nur da, wo ein permanentes Entwicklungsbewußtsein dem historischen Gefühl den Fortschrittsantrieb gibt. Aber auch solche Vorstellung von Entwicklung gehört einer zu naturhaften Sphäre an, als daß sie in der Kunstformung des ägyptischen Lebens geschichtsmithenbildende Kraft aufbringen könnte.

Auch der Persönlichkeitsbegriff gehört noch dieser zu naturhaften Sphäre des Seins an. Die Folge ist der Mangel an biographischem Sinn, der die ägyptische Götter- und Königsgeschichte kennzeichnet¹⁾. „Die meisten ägyptischen Götter sind blutlose Gestalten ohne besondere unterscheidende Merkmale, nur im Namen und im Äußeren verschieden²⁾.“

Die Abschleifungsform, die der Schicksalsbegriff im zivilisatorischen Kunstdasein erfährt, nennen wir Konventionalismus. Er ist etwas

¹⁾ H. Schneider. Kultur und Denken der alten Ägypter. 1907. S. 154.
²⁾ Erman-Ranke. Ägypten. 1923. S. 299.

anderes als Typisierung. Typisierung ist überpersönlich, Konvention unpersönlich. Typisierung ist Formungsdrang, Konventionalisierung Formeldrang. Das ganze ägyptische Leben, soweit es uns in der Überlieferung entgegentritt, wirkt wie erstarrt in Konvention und Formelwesen. Jeder Konventionalismus aber ist auch Konservatismus. Es hat in diesem Sinn kein konservativeres Volk gegeben als das ägyptische. Dieser Konservatismus aber ist wieder Konstanzglaube, ist nichts anderes als das Notprodukt der inneren Schicksalslosigkeit, der inneren Geschichtslosigkeit, der inneren Entwicklungslosigkeit. Also eine zwangsläufige Versteinerungsform des gesellschaftlichen Lebens, die eintreten muß, wenn es durch zivilisatorische Hochzucht den Gefrierpunkt individueller Unmittelbarkeit überschritten hat. — Es war eben die Rede von der schicksalslosen Unendlichkeitsperspektive, in der das zivilisatorische Zeitgefühl erstarre. Nun, diese Perspektive von der Zukunft auf die Vergangenheit übertragen, ergibt eben das, was wir ägyptischen Konservatismus nennen. Es gibt natürlich auch andere höhere Formen des Konservatismus, aber wir sind ja bei unserer ganzen Begriffsbildung immer in die Notlage versetzt, daß wir wesenhaft verschiedene Dinge nur um der äußeren Strukturgleichheit willen begrifflich in einem Wort zusammenfassen müssen. Nur unter diesen Umständen konnte es z. B. auch dazu kommen, daß man jene schicksalslose Unendlichkeitsperspektive in die Zukunft bei den Ägyptern mit einem Ewigkeitsverlangen von metaphysischer Klangfarbe gleichsetzte. Ewigkeit war den Ägyptern kein Donnerwort, sondern nur eine kalte Selbstverständlichkeit ihres spannungslos gewordenen Zeitgefühls. „Charakteristisch ist, wie schon erwähnt, bei den Ägyptern ein kindlich-naives Zutrauen in ihrer Todesauffassung. Daß der Tote fortexistiert, und zwar in ähnlicher Weise wie der Lebende, nur in gehobenen Formen, gilt als selbstverständlich¹⁾.“ „Diese Religiosität war nicht jenseitsdurstig. Man betete zum Ortsdämon, opferte ihm, feierte sein Fest und pflegte sein Tier — alles um ihn günstig zu stimmen, um sehr

¹⁾ A. Jeremias. Allgemeine Religionsgeschichte. S. 68.



5. GRAB RAMSES VI. THEBEN

realer Vorteile willen. Ethische Vorstellungen mischen sich nicht ein. Und auch die Sorge ist nicht etwa eingegeben von dem Bewußtsein, daß dieses jenseitige Leben eigentlich erst das wahre, bessere, höhere sei. Man dachte sich vielmehr diese Fortexistenz lediglich als eine Verlängerung des irdischen Daseins. Das Sinnen und Trachten der alten Ägypter war durchaus weltfreudig¹⁾.“

Und sprachgeschichtlich festgestellt: „Der durchaus diesseitig gerichtete Ägypter will nicht sterben und hofft jedenfalls — unbeschadet gelegentlicher anders klingender pessimistischer Äußerungen — sein irdisches Dasein im Jenseits fortsetzen zu können. Darum vermeidet er es ängstlich, vom Sterben überhaupt zu sprechen und glaubt, das Leben gleichsam mit dem Wort bannen zu können, wenn er vom Totenreich als dem Lebenslande spricht, in dem er lebend zur Ruh geht. Dasselbe Volk, das mehr als irgendeins sonst in großartigster Weise für seine Toten gesorgt hat und sich in dieser Sorge gar nicht genug tun kann, vermeidet beinahe grundsätzlich, vom Sterben und seinen Begleit- und Folgeerscheinungen zu sprechen. Alles was mit Sterben, Totsein, Grab, Totenreich zusammenhängt, gilt als anstößig und wird in bildlichen Ausdrücken von einem ausgesprochenen Euphemismus umschrieben²⁾.“ Und dieses Volk, dem der Tod eine peinliche, anstößige Angelegenheit ist, hat man „das klassische Land der Unsterblichkeit“ genannt!

Und damit nähern wir uns der Kernfrage der ganzen ägyptischen Kultur, nämlich der Frage nach dem Wert jener ägyptischen Religiosität, um die von der Überlieferung ein so großer und — es sei gleich gesagt — unseres Erachtens unberechtigter Nimbus gewoben worden ist. Ist auch nur einen Augenblick anzunehmen, daß ein Volk religiöse Triebhaftigkeiten großen schöpferischen Stils in sich lebendig gehalten habe, das in allen anderen Äußerungen seines kulturellen Seins sich so weit von der Auswirkung aller natürlichen Triebhaftigkeiten entfernt hat? Soll der in jeder anderen kulturellen Beziehung

¹⁾ R. Kantsch. Die bildende Kunst und das Jenseits. Jena 1905. S. 12.

²⁾ Herm. Grapow. Die bildlichen Ausdrücke des Ägyptischen. Leipzig 1924.

dünnblütige Ägypter als religiöser Mensch auf einmal vollblütig gewesen sein? Die Frage verneint sich von selbst. Wie aber konnte es überhaupt zu dieser Vorstellung kommen? Darauf ist Antwort nötig.

Wir haben in unseren Darlegungen bewußt bisher nur eine Seite der ägyptischen Kultur bloßgelegt. Alle Absicht ging darauf, in erster Linie das Zivilisatorisch-Verkünstelte und Naturentfernte dieser Kultur herauszuarbeiten: die Kultur einer völkergemischten Kolonie, die durch die besonderen Bedingungen ihrer Existenz von vornherein zu einem Hochbau künstlicher Konventionen erstarrt, eine Kunstzuchtung zivilisatorischen Daseins, die ihren Formantrieb vom Rationellen der Einrichtungen und nicht vom Irrationellen und Individuellen ihrer Träger erhält. Man sagt immer, der Ägypter sei in besonderem Maße durch die Natur seines Landes bedingt: nein, er ist von den Einrichtungen bedingt, zu denen er gezwungen ist, wenn er aus den besonderen Umständen der ägyptischen Natur ein Maximum von Ergiebigkeit herauspressen will. Und zu diesem Maximum ist er gezwungen, weil gleich neben dem Oasenstreifen die Wüste gähnt. Da muß der übrigbleibende Streifen Anbaumöglichkeit rationell bis zum äußersten ausgenutzt werden. Und das ist nur durch einen Kunstbau möglich. Also — um dieses Grundmotiv zu wiederholen — keine Hingabe an die Natur, sondern ihre technische Bezwingung.

Warum ist diese einseitige Künstlichkeit der ägyptischen Daseinsform so wenig erkannt worden? Weil alle ihre kulturellen Konventionen von einem Material von Vorstellungen ausgehen, das alles andere als künstlich und zivilisatorisch-dünnblütig ist, das vielmehr in einer ganz ungebrochenen und starken Weise naturwüchsig bis zur Elementarität ist. Es sei nur auf das Hauptzeugnis verwiesen: dieses überkultivierte Volk baut seine religiöse Kultur über einem ebenso primitiven wie elementaren Tierkult auf. Diese Paradoxie gibt den Schlüssel zum ägyptischen Problem.

Vorangestellt sei eine bezeichnende geologische Überlegung. Ägypt-

ten ist, abgesehen vom Nil, eine Wüste mit nackter Erdoberfläche und vereinzelt durchstarrendem toten Steinkern. Aber diese Wüste hat eine Vorgeschichte. Vor der letzten Pluvialzeit stand sie unter ganz anderen geologischen Bedingungen und bot Wildnisse und Sümpfe. Ein Bodensatz von diesen verschollenen Erinnerungen nun bleibt auch in jenem späteren Ägypten der Wüstenbildung, das auf der schmalen Basis der Niloase sich sein naturentrücktes zivilisatorisches Hochdasein aufbaut.

Kolonistenvölker, d. h. Kunstvölker, haben keine mythenschöpferische Kraft. Aber unter dem Kunstvolkhaften des historischen Ägyptens liegt eben ähnlich der geologischen Vorstufe eine verschüttete Schicht von Urvolkhaftem. Sie wird zum Kraftboden, der die religiöse Ohnmacht der Oberschicht speist. Residuen religiöser Urwüchsigkeit werden von einer der Selbstzeugung unfähigen Kolonistenkultur zu einem unproblematischen sakrosankten Apriori erklärt. Zivilisation weiß nichts Besseres zu tun, als einen Naturschutzpark religiöser Unmittelbarkeiten einzufrieden. Theologie wird zur Konservierungstechnik von Restbeständen dumpfer Primitivität.

Dabei ist es natürlich unabwendbar, daß die religiösen Inhalte in dieser künstlichen Museumskultur ihre Wesensfarbe verändern: aus urwüchsigen Glaubensnotwendigkeiten wird ein System von Aberglaube. Elementaritäten werden formelhaft zugeschnitten und trivialisiert. Fetischismus wird theologisch domestiziert. Und nicht nur für jene Glaubensinhalte gilt das, die aus dem urvolkhaften Mutterboden in die religiöse Zivilisation des Ägypters hineinragen, nein, auch für die vielfachen Ablagerungen der asiatischen Weltreligionen, die mit den Kolonistenschwärmen an diese größte Oase der Weltgeschichte angeschwemmt wurden, auch für die Einflüsse, die aus afrikanischem Hinterland, wie z. B. Mittelerythraa¹⁾ kamen. Bei all diesen Übernahmen spürt man das eine, daß gar kein Versuch gemacht wird, diese Fremdkörper anders als äußerlich dem eigenen religiösen Empfinden anzugliedern. Kein Versuch wird gemacht, sie

¹⁾ Leo Frobenius. Das unbekannte Afrika. S. 134f.

nach organischer Miteinanderverbindung zum gemeinsamen Weiterwachsen zu bringen, nein, da kein triebkräftiges eigenes religiöses Empfinden vorhanden ist, werden sie nur konservatorisch behandelt und ohne innere Verbindung nebeneinandergestellt. „Eine Mythologie, in der ganz unvereinbare Mythen ruhig nebeneinanderstehen, ein Durcheinander ohnegleichen. Dieses Chaos hat auch später nie eine Ordnung erfahren, ja, es ist in den drei Jahrtausenden, die die ägyptische Religion nach den Pyramidentexten noch gelebt hat, nur schlimmer geworden¹⁾“. Das entspricht eben dem Charakter der ägyptischen Religion als eines religiösen Naturschutzparkes im religiösen Brachland kolonisatorischer Zivilisation. Und man erinnere sich — das sei in Parenthese gedacht —, daß die moderne Naturschutzparkidee nicht zufällig in Amerika ihre Heimat hat.

Jede lebendige Entwicklungsmöglichkeit des religiösen Denkens fehlt also: in diesem Kunstboden ist für diese Naturkraft des religiösen Wachstums kein Humus mehr vorhanden. Der Betrachter des ägyptischen Pantheons sieht sich in ein religiöses Museum versetzt, in dem vielfache, aber heterogene religiöse Schätze gesammelt sind und von priesterhaften Beamten verwaltet werden. Und immer stärker wird der Eindruck, daß diese Beamten es sich gar nicht angelegen sein lassen, diese Schätze in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Nein, sie begnügen sich mit einem äußeren Nebeneinander und nehmen nicht einmal Anstoß daran. Denn um diesen auffallenden Mangel eines Ineinanders zu spüren, dafür ist ihnen der Instinkt für religiöse Logik schon zu sehr abhanden gekommen. Aber um so gewissenhafter und pedantischer wachen sie nun über das äußere Nebeneinander. Es ist Konservatorentechnik. Religiöser Formeltrieb setzt sich an die Stelle religiösen Formtriebs. Zufälligkeiten einer heterogenen Überlieferung werden durch leblose Konventionen in Permanenz erklärt. „Es findet sich hier die Systemlosigkeit, die Gleichgültigkeit gegen innere Widersprüche, die auch sonst dem geistigen Leben Ägyptens seinen Stempel aufgedrückt hat und die dem modernen

¹⁾ Erman-Ranke. Ägypten. S. 297.



6. SARKOPHAGMALEREI AUS THEBEN

Menschen die religiöse Empfindungswelt des Volkes so schwer verständlich macht¹⁾.“

Tatsache ist, daß jeder Versuch der Wissenschaft, aus den monumentalen und literarischen Zeugnissen, die uns doch in so reichem Maße überliefert sind, ein zusammenhängendes Bild der religiösen Vorstellungen Ägyptens zu entwerfen, gescheitert ist. Und zwar, weil solche Versuche von der falschen Annahme einer Einheitlichkeit ausgingen. Wieviel Mühe hat man sich gegeben, die Widersprüche in den Vorstellungen von Tod, Unsterblichkeit und Auferstehung zu klären. Vergebliche Mühe. Das Verhältnis zwischen der Mumifizierung des Körpers und dem Glauben an die vom Körper befreite Seele als Trägerin der persönlichen Unsterblichkeit bleibt so unaufgeklärt wie der Widerspruch, der durch die verschiedenen Auferstehungs- und Jenseitsvorstellungen der ägyptischen Theologie hindurchgeht. Ansätze zu tiefen Vorstellungen sind gewiß überall vorhanden, dafür sorgt schon der verschüttete Mutterboden aus Urzeit, dafür sorgt schon das aus religiösem Wurzelboden angeschwemmte Fremdgut aus der Ferne, aber es ist, als ob all diese Ansätze an einem gewissen Punkte beschnitten, nivelliert und an gegenseitiger Durchwachsung gehindert wären. So gleicht das Ganze einem Synkretismus, der in formelhaften Ritualen an dem Punkte erstarrt ist, wo erst die religiöse Verarbeitung einsetzen müßte.

Nirgends spürt man die Restbestände aus religiösem Urboden stärker als im ägyptischen Zauberwesen. Da ist zunächst ein Bodensatz von uralten primitiven Vorstellungen, der aus präanimistischen Tiefen religiöser Magie stammt und als solcher eine Elementarform religiöser Triebhaftigkeit repräsentiert. Er hat etwas von der Urwüchsigkeit der Schlammmassen, die das abessinische Hochgebirge in das ägyptische Flachland hinabwälzt und die nun, wenn sie sich gesetzt haben, zu einem Anbaugelände für agrarische Feinkultur werden. Ähnlich verwandelt sich auch jene magische Urwüchsigkeit unter ägyptischen Händen zu kleiner Zauberspekulation. Urkräfte werden domestiziert

¹⁾ Wiedemann. Das alte Ägypten. S. 360.

zu formelhaftem Alltagsgebrauch. Wo ist eine ägyptische Zauberformel, die nicht hohl klingt, wenn man sie anschlägt? Nur die Hüllen magischer Vorstellungen sind geblieben, ihr triebkräftiger Inhalt ist verschwunden. Um so mehr wird aus diesen leeren Hülsen ein kunstvolles und umständliches System von Äußerlichkeiten gemacht. Ursprünglicher Zauberglauben kann metaphysisch groß wirken, ägyptisches Zauberwesen wirkt abstrus, weil es ohne religiöse Unmittelbarkeit ist und diesen Mangel durch eine rationale und pedantische Formeltechnik ersetzt, die den magischen Stoff in einer unerquicklichen Weise veräußert. Aus dem Glauben an Magie wird Aberglaube an Zaubertechnik. Aus Frömmigkeit Bigotterie. Der Religionsersatz der Zivilisation ist Okkultismus. Im Okkultismus aber gibt es wohl Geister und Gespenster, aber keine Dämonologie großen metaphysischen Stils. Wie fehlt sie auch in Ägypten¹⁾!

Zur Zivilisationssphäre Ägyptens dagegen gehört, daß alles Leben eingebettet ist in eine Atmosphäre von dünnblütiger Humanität. Was an dunklen Kräften ursprünglicher Volksphantasie in dieser Humanitätshaltung nicht Wurzel schlagen konnte, das geistert als skurriles, aber peinlich kodifiziertes Zauberwesen daneben her. Kommt nicht aus dem Zentrum des schöpferischen Willens, weil es nicht aus dem Zentrum eines lebendigen triebkräftigen Weltgefühls kommt. Ist vielmehr nur Bodensatz vergangener Zeiten, der an die Oberfläche brodelte. Auch hier steht überall in Klammern das Wort Amerika.

Die religiöse Ohnmacht des historischen Ägyptens liegt so offen zutage, daß man sich immer wieder fragen muß, wie Ägypten zu dem Nimbus gekommen ist, ein Mutterland religiöser Weisheit zu sein. Es ist die faszinierende Macht des Sinnlosen, die dieses Rätsel erklärt. Nichts wirkt tiefsinniger als die Paradoxie. Einer solchen Paradoxie höchsten Ausmaße sahen sich die antiken Entdecker Ägyptens gegenüber. Ein Land von höchstem ^{нодо} Zuschnitt der äußeren Kultur, ein Land voll technischer Wunderwerke, ein Land von durchintellek-

¹⁾ A. Jeremias. Allgemeine Religionsgeschichte. S. 78.

tualisiertem und höchst verständigem Gesicht, ein Land von einer unbedingten Stilsicherheit und Stileinheit in allen seinen kulturellen und zivilisatorischen Äußerungen, ein Land von einer Abgeklärtheit seiner Form, die auf Jahrtausende zurückging, ein Land von einem unendlichen Hochmut auf seine versteinerte Kultur — das war die eine Seite Ägyptens, die man sah. Dieses selbe Land aber betete Katzen, Hunde und Paviane an, dieses selbe Land gab seinem göttergleichen Pharao einen Ornat, der noch immer entfernt an den Häuptling eines halbwilden Stammes erinnerte und auf Zeiten zurückwies, wo Gürtel und Schamtasche und ein hinten befestigter Tierschwanz der einzige Königsschmuck war¹⁾, dieses selbe Land gab seinen Toten Hausrat, Spielzeug, Amulette, Lebensmittel und Miniaturküchen ins Grab und wußte keine größere Sorge, als daß der Tote aus Mangel an Opfergaben genötigt sei, seinen eigenen K^{FE}ot zu essen und seinen eigenen Urin zu trinken²⁾, dieses selbe Volk kannte keine Philosophie, sondern erging sich in ödestem Wahrsage- und Traumdeutungswesen und „der wahre Herr der Welt war der formelerfahrene Zauberer, dem sich alles beugen muß³⁾.“ Das war die andere Seite des ägyptischen Gesichts, das der Außenstehende sah. Daß höchster Sinn der materiellen Kultur sich mit höchster Sinnlosigkeit der ideellen Kultur verbinden könne, das mußte als unmögliche Annahme abgelehnt werden. Es blieb nur die Erklärungsmöglichkeit, daß hinter dieser scheinbaren Sinnlosigkeit der ideellen Kultur ein ganz besonders tiefer und geheimnisvoller Sinn stecke, der sich dem fremden Blick nur entziehe. Credo quia absurdum. „Denn ein vollkommener Widerspruch bleibt gleich geheimnisvoll für Kluge wie für Toren.“ Ägypten wurde zum Wunderland letzter und geheimster Weisheit, zum Bilde von (Sais), hinter dessen Schleiern sich die Lösung aller Welträtsel verbarg. „Und dieser naive Glaube der griechisch-römischen Welt hat siebzehn Jahrhunderte überdauert. Es ist nicht

¹⁾ Erman-Ranke. Ägypten. S. 57f.

²⁾ Erman-Ranke. Ägypten. S. 346.

³⁾ Wiedemann. Das alte Ägypten: S. 411.

lange her, daß wer von den Pyramiden und Obelisk^{en} reden hörte, alle Schauer der tiefsinnigsten Mysterien in sich aufsteigen fühlte, daß man die ägyptischen Särge und ihre grotesken Dämonenbilder mit ungeheuchelter Ehrfurcht betrachtete und daß Rosenkreuzer und Freimaurer sich mit ägyptischen Symbolen umgaben. Heute, wo wir die Denkmäler Ägyptens selbst kennengelernt haben, wo wir seine Inschriften lesen und seine Literatur studieren können, ist jener Nimbus dahin. Seine Weisheit zeigt sich bei näherem Zusehen als eine teils nüchtern-verständige, teils religiös-phantastische Gedankenwelt¹⁾.“ Aber gerade in dieser abstrusen Mischung von Nüchternheit und Phantastik lag die Faszination. Was aber nennen wir religiöse Phantastik? Erstarrte und um ihren inneren Sinn gebrachte und deshalb wildwuchernde religiöse Phantasie. Religiöse Phantasie aber hat der naturentwurzelte Ägypter keine gehabt, er konnte nur ihr Material von außen her übernehmen, und was er ihr an eigner Form aufdrückte, war eben jene Erstarrungs- und Entartungsform, die wir Phantastik nennen. Da aber diese Phantastik nicht wild wuchern durfte, sondern von einer nüchternen theologischen Spekulation in sauberen Formelsystemen zivilisatorisch aufparzelliert wurde, entstand ein Gemisch von Tiefsinn, Unsinn und Verständigkeit, das in dieser Art weltgeschichtlich einzigartig war und das allen vorübergehenden Enthüllungsversuchen gegenüber immer wieder standgehalten hat. Und doch gibt es keine ernsthaftere neuere Untersuchung, die nicht in der Erkenntnis der Seichtigkeit ägyptischer Religion und Theologie ausmündet. „Ihr religiöses Wissen reicht kaum über eine Kenntnis der verworrenen Zaubersammlungen, ritueller Zeremonien und kultischer Verrichtungen hinaus. Ihre Behandlung theologischer Fragen fand ihr Genüge darin, die auf dem Boden des Niltals erwachsenen Lokalkulte mit den religiösen Lehren über die großen Gottheiten, häufig durch das Mittel etymologischer Spielereien und durch eine bald gewaltsame, bald nur allzu selbstverständliche exegetische Kommentierung religiöser Urkunden

¹⁾ Erman-Ranke. Ägypten. S. 3.



7. KAMPFSZENE AUS THEBEN. RAMESSEUM. XIX. DYNASTIE

synkretistisch auszugleichen, ohne dabei große Erfolge zu erzielen¹⁾.“

Neuerdings wird die Aufdeckung des wahren Tatbestandes wieder in Frage gestellt durch eine ganz ungebührliche Überschätzung der El Amarna-Epoche der ägyptischen Geschichte, die durchaus einen episodischen Charakter spielt und über die das wahre Ägypten nach wenigen Jahrzehnten gründlich zur alten Tagesordnung übergang. So verständlich es ist, daß das moderne Empfinden auf die Gestalt des großen Ketzerkönigs, wie sie von den Ausgrabungen der deutschen Orientgesellschaft in ein so helles Licht gesetzt wurde, reagiert, so sehr muß Verwahrung dagegen eingelegt werden, daß man aus diesem hochinteressanten Einzelfall verallgemeinernde Schlüsse auf die Gesamtheit der ägyptischen Geisteshaltung zieht. Es ist hier nicht der Ort, darzulegen, unter welchen ganz besonderen historischen Bedingungen und fremden Kulturbeeinflussungen sich das Intermezzo von El Amarna entwickelte, es muß vielmehr die Feststellung genügen, daß alle Äußerungen dieser Kultur, seien es religiöse, literarische oder künstlerische, eine Prägung tragen, die sie fremdkörperhaft im ägyptischen Gesamtzusammenhang erscheinen läßt. Ja, dieses fremdkörperhafte Gepräge gilt sogar wörtlich, d. h. die Gestalten selbst, wie sie uns auf den Denkmälern dieser Kultur entgentreten, zeigen einen verfeinerten, nervösen und morbiden Typus, der auch rassenbiologisch ein Sonderproblem aufzuwerfen scheint. Wie dem auch sei, hier ist auf einmal die Atmosphäre einer überzüchteten nervösen Feinfühligkeit und einer ganz unägyptischen Femininität, auf die modernes Empfinden mit aller Wärme des Verständnisses reagiert und die es zum verführerischen Ausgangspunkt nimmt, um den Zugang zur ägyptischen Seele zu finden. Man fühlt plötzlich unter der starren ägyptischen Oberfläche ein menschliches Herz klopfen und vergißt, daß nur in pathologischen Zuständen der Herzschlag hörbar wird. Das wahre Ägypten aber war nicht pathologisch, sondern von nüchterner Gesundheit.

¹⁾ Fr. Zimmermann. Die ägyptische Religion nach der Darstellung der Kirchenschriftsteller und die religiösen Denkmäler. Paderborn 1912.

Hier muß daran erinnert werden, daß auch die Antike sich ihr Bild von Ägypten von einem Ausnahme-Ägypten machte, nämlich von dem späten Ägypten der hellenistischen und römischen Zeit. Dieses Ägypten, das schon eine Beherrschung von Libyern, Nubiern, Assyriern, Persern, Griechen und Römern durchgemacht hatte, war ja nur noch ein verzerrtes Schattenbild des wahren, des klassischen Ägypten und konnte es nur durch diese kosmopolitische Entartung seines Spätzustandes zu jener Rolle einer Weltmode bringen, die es damals mit der Verbreitung seiner Kulte und seiner Äußerlichkeiten zu spielen begann. So wurde also gerade der Eindruck des späten, charakterlos gewordenen Ägyptens für die traditionelle Einschätzung ägyptischer Zustände entscheidend. Aufgewühlter und verwüsteter Boden treibt wieder Wildwuchs. Volkhaftes steigt wieder an die Oberfläche. Es gibt jetzt sogar etwas wie eine ägyptische Orgiastik. „Das Zurücktreten des erotischen Elementes im Niltal findet mit dem Eindringen der Griechen sein Ende¹⁾.“

Das Bild, das wir in diesem Kapitel von der ägyptischen Art entworfen haben, hat gewiß seine Einseitigkeiten und Übertreibungen und es wäre gewiß möglich, für jede Feststellung ein Gegenzeugnis aus überlieferten Tatsachen anzuführen. Das ist bei der Vielgestaltigkeit einer tausendjährigen Kultur selbstverständlich. Es handelt sich nur darum, Dominanten herauszuarbeiten und damit der unbewußten Verfälschung durch historisch bedingte Einzelansichten entgegenzutreten. Gerade die Geschichte der modernen El Amarna-Mode zeigt, wie groß die Gefahr der Falschwertung durch Einzeltatsachen ist. ~~Jede Zeit sieht das in einer vergangenen Kultur, was sie sehen will, weil es ihr verwandt klingt.~~ Und immer wirkt noch der ägyptische Nimbus so stark nach, daß man nach der wissenschaftlichen Ernüchterung gern jede Gelegenheit zu einer Rehabilitation ergreift, auch wenn sie sich nur auf eine Episode stützen kann. Das wirkt sogar auf die Übersetzungsart mancher literarischer Zeugnisse ein. Man gibt ihnen unwillkürlich einen hymnischen Schwung,

¹⁾ Wiedemann. Das alte Ägypten. S. 103.

der den, der aus einer nüchternen Gesamtansicht des ägyptischen Geistes urteilt, wie eine unbewußte Verfälschung der inneren Tonart anmuten muß. Hier ist es wirklich der Ton, der die Musik macht, und dieser Ton scheint mir in manchen neueren dichterisch sehr schönen Übersetzungen verfehlt. Vom Klang und der Metrik der ägyptischen Dichtung läßt uns ja die ägyptische Schrift, die nur Konsonanten schreibt, nichts ahnen¹⁾). Darum geht es aber nicht an, einen hymnischen Allgemeinton, der sich an einem ganz bestimmten historischen Material, nämlich dem hebräischen, erzogen hat, auf jedes andersartige Material zu übertragen, nur weil dieses äußerlich unter den Begriff der Hymnik fällt. In die Übertragung ägyptischer Hymnik müßte man vielmehr einen Stil hineinbringen, wie er der Stilhaltung auf gewissen ägyptischen Kunstdenkmälern von Verherrlichungscharakter entspricht. Dann würde die Klangfarbe der Übersetzung ganz anders ausfallen und es würde jene Distanz respektiert, die unser Empfinden von dem ägyptischen trennt.

Für diese unbewußte Distanz^{VIOLEZZIONE} gibt es noch ein typisches Beispiel. Es gibt unter den literarischen Erzeugnissen des mittleren Reiches ein sehr schönes „Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele“²⁾). Es ist so sehr von einer müden Skepsis und von einer pessimistischen Resignation erfüllt, daß wir mit unseren modernen Ohren auf diese gebrochenen Töne des Lebensgefühls mit allem mitschwingenden Verständnis hinhorchen und uns nun gleich verführt fühlen, im Sinne unserer ererbten Vorstellung vom Tiefmaß des ägyptischen Lebensgefühls anzunehmen, daß ein weltwissender Pessimismus der Grundton des ägyptischen Lebensgefühls überhaupt sei. Dabei handelt es sich bei diesem Dokument des Pessimismus um ein ganz einzelnes Vorkommen. Der Grundton ist ein anderer. Lassen wir einen Ägyptologen sprechen: „Im großen und ganzen kann man sagen, daß die alten Ägypter ein gutmütiges, vergnügtes, leicht-herziges, selbstzufriedenes Volk waren. Sein Hauptbestreben war,

¹⁾ H. Schaefer. Religion und Kunst von El Amarna. Berlin 1923. S. VI.

²⁾ Erman. Abhandlungen der Berliner Akademie. 1896.

sich ein möglichst angenehmes materielles Leben zu schaffen. Wirklicher Pessimismus hat im Niltal nur ausnahmsweise bestanden¹⁾.“
 Was wäre bei einem Volke von solcher Naturentwurzelung auch anders möglich als nur gelegentliche Skepsis. Es reicht ja mit der Schicht seines Daseins gar nicht mehr dahin, wo unterirdische Lebensspannungen sich in metaphysischer Traurigkeit entladen. Und wieder meldet sich das Wort: Amerika.

Allgefühl, kosmische Sinnlichkeit, innere Herzverbundenheit mit allem Großen und Kleinen der Schöpfung, das, was den eigentlichen Grundton aller Hymnik ausmacht: wie sollte dafür überhaupt im ägyptischen, zivilisatorisch entbluteten Lebensgefühl Platz sein? „Der seelische Grundzug ist die Unfähigkeit oder Willensverweigerung, sich in die Dinge hineinzuzusetzen. Der schreckliche Dünkel, die menschliche Seele sei das allein Wertvolle im Umkreis²⁾ der Schöpfung — der ist echtes Nilland-Erbeil²⁾.“

credita

¹⁾ Wiedemann. Das alte Ägypten. S. 39.
²⁾ W. H. Dammann. Altägyptisches Raumgefühl. Ganymed-Jahrbuch V. München 1923. S. 9.

II.

Die verhältnismäßig ausführliche Darlegung der ~~soziologischen~~ Ausnahmestruktur der ägyptischen Gesamtkultur war nötig, um dem Verständnis und der Einschätzung der ägyptischen Kunst einen Hintergrund zu geben, der ein unbefangenes und gerechtes Urteil ermöglicht. Gerade die wachsende Wertschätzung der ägyptischen Kunst hat ja in neuerer Zeit wieder zu einem günstigen Vorurteil für die ägyptische Gesamtexistenz geführt. Der ägyptische Nimbus wäre nach der ernüchternden Entzifferung der Hieroglyphen, sonderlich der Pyramidentexte, längst verblaßt, wenn nicht diese ^{STIPA}Pyramiden selbst daständen und das letzte Wort behielten. Und zwar ein Wort, das jede Anzweiflung ägyptischer Größe mit einem Schlag zum Schweigen zu verurteilen scheint. Und was für die Pyramiden gilt, das gilt für alle anderen monumentalen Zeugnisse der ägyptischen Vergangenheit, mögen sie architektonischer oder skulpturaler Art sein. Sie alle stehen so unzweifelhaft groß und erhaben da, daß es wie Sakrileg erscheint, sie in ihrer Wertbedeutung in Frage zu ziehen. Und dennoch muß diese Frage nach ihrer Wertbedeutung aufgeworfen werden. Denn es ist, wenn Kunst mehr als eine zufällige Handfertigkeit ist, ausgeschlossen, daß ein Volk in seiner Kunst ein anderes Gesicht zeigt als in seinem sonstigen kulturellen Sein. Also entweder täuscht der Geist der Pyramidentexte oder es täuscht der Geist der Pyramiden selbst. Tertium non datur.

Fragt man sich, worin in erster Linie die starke Eindruckskraft ägyptischer Kunstleistungen liegt, so kann die Antwort nicht zweifel-

haft sein: in der stilistischen Sicherheit und Einheitlichkeit, die durch die ganze ägyptische Kunst hindurchgeht. Wie sie vom ersten Tage des alten Reiches bis zum letzten des neuen Reiches im wesentlichen an einer ganz bestimmten einseitigen Stilhaltung festhält und niemals ein Zittern, niemals ein Schwanken in dieser ihrer gleichsam apriorischen Grundhaltung zeigt, darin ist sie ein vergleichsloser weltgeschichtlicher Ausnahmefall. Gewiß ist, daß heute nähere Kenntnis ägyptischer Denkmäler die frühere Annahme der absoluten entwicklungsgeschichtlichen Unbeweglichkeit ägyptischer Kunstleistung zerstört hat und daß jeder Tag neue Differenziertheiten in dem scheinbar so einheitlichen und glatten Gesicht aufdeckt, aber diese Veränderungen liegen sozusagen nur oberhalb des Wasserspiegels. In der Tiefe bleibt die gleiche stille Unbeweglichkeit. Das Apriori der ägyptischen Formhaltung bleibt gewahrt. Also Stilsicherheit und Stileinheit sind das eigentlich Außerordentliche der ägyptischen Kunst, sind das, was als Phänomen zunächst viel wichtiger und bedeutungsvoller ist als alles Wie dieses Stils. „Wenn Stil die Einheitsform der realisierten Anschauung ist, der ein Künstler die Natur unterwirft, so ist die ägyptische Kunst das größte Beispiel von Stil überhaupt. Denn keine andere Kunst gewährt das Schauspiel einer ähnlichen konsequenten ^{PERSISTENZA} Beharrlichkeit. Drei Jahrtausende hindurch behauptet sie das einmal gefundene System ihrer Form, dem jede ihrer zahllosen künstlerischen Äußerungen untersteht. Und in diesem ungeheuren Zeitraum von Kultur vollzieht sich zwar eine viel größere künstlerische Wandlung als die ältere Forschung erkennen konnte, aber nicht eigentlich eine Entwicklung¹⁾.“

Die erste Frage also muß sein: stellen diese einzigartigen Eigenschaften der ägyptischen Kunst als da sind Sicherheit, Einheitlichkeit und Konsequenz unter allen Umständen ein Positivum dar? Oder, besser gesagt, stellen sie unter allen Umständen ein Zeichen von Stärke des künstlerischen Willens dar? Die Antwort muß wieder in erster Linie von soziologischen Erwägungen ausgehen.

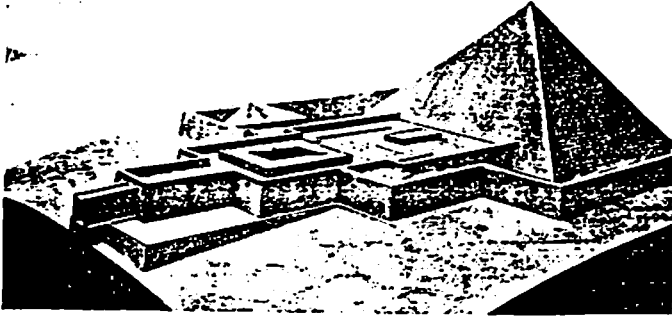
¹⁾ L. Curtius. Die antike Kunst (Ägypten). Handbuch der Kunstwissenschaft. S. 16.

Ist unsere Ansicht richtig, daß Ägypten in soziologischer Beziehung als ein durch besondere Bedingungen hochgezüchtetes Kunstprodukt anzusehen ist, dessen ganze kulturelle Verhältnisse, außer Verbindung mit einem naturgewachsenen Unterbau stehend, nur durch das System eines künstlichen Überbaues über dem Naturegebenen bestimmt sind, dann ist es ausgeschlossen, daß sich in einem so natur-^{ΕΡΕΥΝΗΤΑ}entwurzelten Boden eine starke künstlerische Triebhaftigkeit entwickelt. Daraus folgert, daß jene Konsequenz der künstlerischen Stilhaltung nicht gleichbedeutend sein kann mit einer Stärke der künstlerischen Triebhaftigkeit. Ja, man kann sagen, wo starke künstlerische Triebhaftigkeit ist, da kommt es nur sehr schwer zu einer solchen abgeschliffenen Einheitlichkeit aller künstlerischen Formulierung, da schießen vielmehr immer neue Energien in den künstlerischen Werdeprozeß ein, so daß seine Formungen immer aufs neue in ihrer Endgültigkeit in Frage gestellt werden und immer aufs neue zwischen verschiedenartigen Tendenzen ihren Ausgleich suchen müssen. Ja, quellende Unmittelbarkeit mit allen Zeichen des Kampfes um die stilistische Vereinheitlichung ist die eigentliche *conditio sine qua non* der künstlerischen Naturwüchsigkeit. Die ägyptische Einheitlichkeit aber erscheint als ein kampfloses Apriori, das mit keinen Widerständen, mit keiner Problematik zu kämpfen hat. Und so ist es nur folgerichtig, daß ihr das Hauptzeichen der natürlichen Existenz, nämlich die innere Entwicklungslebendigkeit, fehlt.

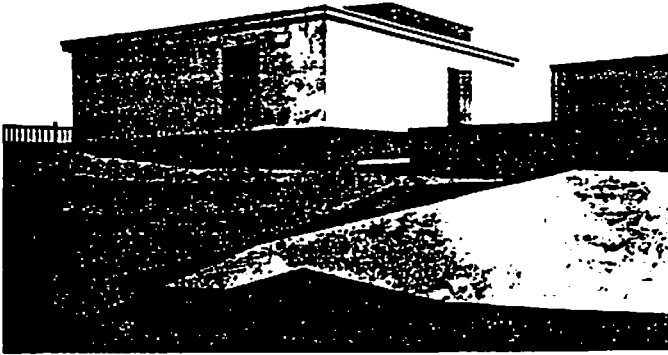
Ist nun jene künstlerische Sicherheit kein Zeichen der Stärke künstlerischer Triebhaftigkeit, sondern eher ein verräterisches Zeichen ihres Nichtdaseins, welche Art von Stärke ist es dann, die sich in dieser einzigartigen Formsicherheit ägyptischer Kunst auswirkt? Die Antwort sei vorweggenommen: ~~die Stärke der Konvention~~ die den Mangel an Triebhaftigkeit ersetzt. Künstliche Kulturzustände wie die ägyptischen entwickeln gerade durch ihre Künstlichkeit, d. h. durch ihr Unbehindertsein durch das ewig Irrationale und Unberechenbare des Naturtriebs, eine Fähigkeit zur Konventionsbildung, deren künstlerische Werthaftigkeit nicht gering eingeschätzt zu werden

braucht, solange man sie nicht mit einer naturgewachsenen Werthaftigkeit verwechselt. Vergleichsbeispiel sei auch hier wieder Amerika, wo sich z. B. in der Architektur (soweit sie, wie bei den Industriebauten, Fabriken, Getreidespeichern, aus den eigenen amerikanischen Sachlichkeiten erwachsen ist und nicht im Gewande europäischer Stilmachungen als charakterlose kosmopolitische Bildungssprache auftritt) eine Größe und Geschlossenheit der sachlichen Formung ausgebildet hat, die künstlerisch durchaus hochwertig ist und die mit Recht für die Architektur des neuen, d. h. des nicht mehr geschichtsgebundenen, sondern technikgebundenen Europas vorbildhaft geworden ist. Ob wir diese Fabriken und Getreidespeicher oder sonst einen Gegenstand der technischen Kultur ansehen, der aus amerikanischen Händen kommt, gleich zeigt er eine formale Sicherheit und Unbedingtheit, die durchaus ^{CONVINCENTE} überzeugend wirkt. Warum? Weil beim künstlerischen Formulierungsprozeß die Hemmungen fehlen, die aus einer Natursphäre des Empfindens kommen. Unbehindert von dieser Dazwischenkunft schließt sich gleich jede Form zu letzter endgültiger Prägung ihres sachlichen Zweckes. Auch da gibt es keinen Kampf, keine Widerstände, keine Problematik, sondern glatte Konsequenz der sachlichen Logik, die durch ihren Endgültigkeitscharakter gleich Ausgangspunkt einer uniformen Konvention wird. Daß dabei nicht von einer künstlerischen Triebhaftigkeit in dem uns gewohnten Sinne die Rede sein kann, ist klar. Denn dieser Formungstrieb wird von der Sache regiert und nicht von dem Menschen und damit von der Natur. Um es kraß zu sagen: diese amerikanische Formkraft ist Phantasielosigkeit. Dafür hat sie die höchste Form der sachlichen Rationalität.

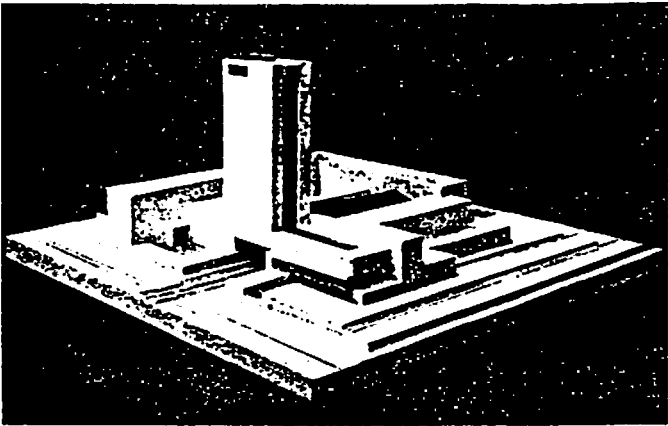
Sachliche Rationalität ist unzweifelhaft auch eine der eindrucksvollsten Seiten der ägyptischen Architektur. Was in ihrer Gesamterscheinung am stärksten spricht, ist jene nackte, abstrakte Unbedingtheit des Baugesistes in seiner kalten Großartigkeit, in seiner knappen Entschiedenheit, in seinem Verzicht auf jede überflüssige Gliederung. Daß die unbedingte Sicherheit und Klarheit der Prägung



8. GRABDENKMAL DES KÖNIGS SAHU-RE.
MODELL DES TOTEN-TEMPELS UND DER
PYRAMIDE



9. SOMMERHAUS AUS SEELAND (DÄNEMARK)



10. MODELL ZU DEM ZENTRAL-FLUGHAFEN
IN BERLIN VON H. KOSINA

sich wirklich mit dem, was wir architektonischen Amerikanismus nennen, berührt, mag das Modell einer ägyptischen Tempel- und Pyramidenanlage in Gegenüberstellung mit einem Landhausbau in moderner Weltstilform oder einem modernen Flughafenmodell veranschaulichen (Abb. 8, 9 und 10). Der nüchterne, aber unbedingt formsichere Wille zu architektonischer Sachlichkeit rückt die Bauten in engste Nähe. Und gleich ist auch der Eindruck der Selbstverständlichkeit und Endgültigkeit da, der von dieser logischen Formentschiedenheit ausgeht. Man sagt sich beim ersten Blick, daß hier wie dort die Konsequenz der abstrakten Formung alle innere Entwicklungslebendigkeit abgeschnitten hat. Denn Entwicklung ist ein organischer naturgebundener Begriff, hier aber herrscht die Diktatur des Abstrakten. Wo sie einmal mit solcher Entschiedenheit gesprochen hat, da ist nur Weiterarbeit unter denselben festgelegten Bedingungen möglich, und das Ergebnis ist die uniforme Konventionalität aller so entstandenen Bauformungen. Es ist nur einem naturfernen Kunstvolk möglich, so schnell und sicher diese sachliche Unbedingtheit des architektonischen Stiles zu finden.

Es soll gewiß nicht ^{bestritten} werden, daß in der grandiosen Simplizität der ägyptischen Bauform eindrucksmäßig ein großer synthetischer Zug liegt. Aber es fehlt diesem Zug jede aufregende Vorgeschichte. Er ist spannungslos, anstrengungslos. Er zieht einfach die kürzeste Linie zwischen zwei Punkten und das ist die Gerade. Unsere Abbildung gibt ein prachtvolles Beispiel (Abb. 18). Wie sollten auch die Menschen, in deren sonstigem geistigen und seelischen Sein wir gerade die Abwesenheit jeder synthetischen Fähigkeit konstatieren, in der Kunst auf einmal diese Fähigkeit besessen haben! Wie sollten die Menschen, die in all ihren Vorstellungen nachgewiesenermaßen so unübersehbar verworren waren, in ihrer Kunst auf einmal zu solcher Klarheit und Einfachheit gekommen sein! Dieser Widerspruch kann doch, wenn anders es eine Einheit kultureller Äußerungen gibt, nur so erklärt werden, daß jener scheinbar synthetische Zug in der Kunst gar nicht als jene ideelle Kraftleistung anzusehen ist, als die wir sonst künstlerische Synthese auffassen. Sondern eine

Art technischer und logischer Zwangsläufigkeit muß es sein, die von jeder ideellen Regung ungehindert zu jener Klarschrift der architektonischen Form führt. Kurz, wie jede tiefere Sinnlichkeit dem Ägypter fehlt, so auch die künstlerische Sinnlichkeit. Das gibt ihm den Weg frei zu seiner abstrakten Geradlinigkeit.

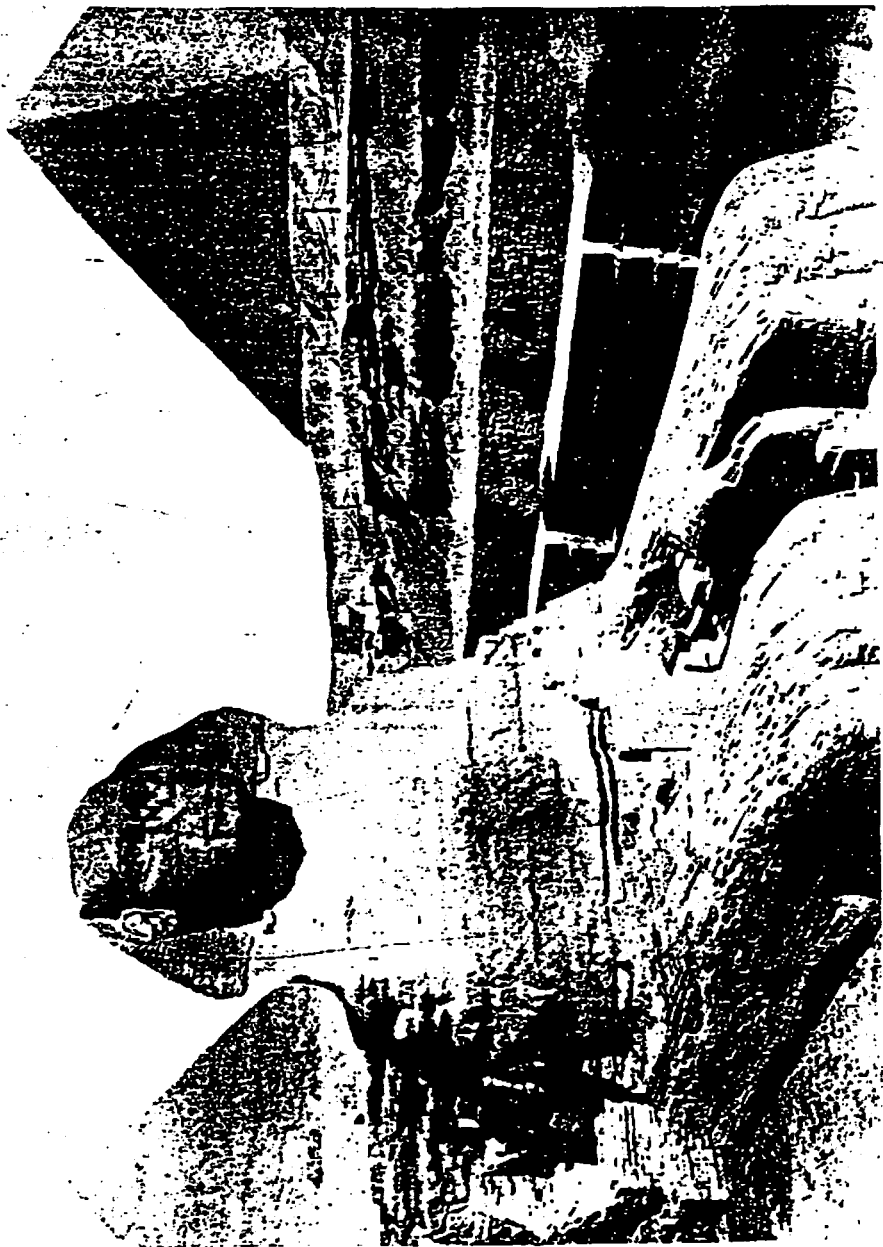
Wir haben das beste Gleichnis für ägyptische Kunst im ägyptischen Relief. Es hat keine strengere konsequentere Flächenkunst gegeben. Aber es ist eben Flächenkunst. Man denke an die griechische Kunst: wieviel künstlerische Denkarbeit hat sie aufbringen müssen, bis sie ihren idealen Reliefstil fand, nämlich jenes wundervoll zarte Schwebespiel zwischen Fläche und Tiefe, das auch in den vollendetsten Leistungen noch immer nachzittert von einer nie zu überwindenden Spannung zwischen Fläche und Tiefe. Das ägyptische Relief ist vom ersten Tage an in seinem reinen Flächencharakter fertig. Keine Unruhe, die aus der Tiefe kommt, dringt in es hinein. Es ist völlig spannungslos, völlig konfliktlos. Die dritte Dimension, die eigentliche Tiefendimension des Erlebens, diese Dimension, an der sich alle tiefere künstlerische Formungs-dramatik entzündet, ist als Widerstand im künstlerischen Bewußtsein des Ägypters gar nicht vorhanden. Künstlerisches Bewußtsein aber ist nichts anderes als Lebensbewußtsein und das heißt, daß das ganze Lebensbewußtsein Ägyptens flächenhaft und von keiner eigentlichen Tiefe gequält ist. Aus aller unmittelbaren Unterströmung herausgehoben in die dünne Luft eines künstlich schematisierten Seins schafft es anstrengungslos Vollkommenheiten, aber es sind Vollkommenheiten, die nur zwischen zwei Dimensionen spielen und die es darum leicht haben, klar und eindeutig zu sein¹⁾.

Aber unmittelbar neben der kalten Abstraktheit der Pyramiden wächst doch gleich die phantastische Ungeheuerlichkeit der Sphinx-^{Misrahe}

¹⁾ In dieser Hinsicht ist die Aufstellung von Leo Frobenius in „Das unbekannte Afrika“ beachtenswert, daß Plastik und Hamitentum innere Gegensätze seien. „Wo Plastik im hamitischen Kulturkreis vorkommt, ist sie Fremdgut“ (S. 156). Seine Behauptung geht dahin, daß die Herkunft der ägyptischen Plastik in dem erythräischen, südarabisch-indischen Kulturbecken läge (S. 145).



11. HIMMELSGÖTTIN NUT. SPÄTÄGYPTISCH. MUSEUM NEW-YORK



12. DER SPHINX VON GIZEH NACH NEUER AUSGRABUNG

gestalten aus dem Boden heraus und strafft die Lügen, die in kalter verstandesmäßiger Logik den ägyptischen Grundton sehen? Will jemand noch an die Nüchternheit der Ägypter glauben, der vor der Dämonie dieser Sphinx gestanden hat? Die Antwort auf diese berechnete Frage muß zunächst von etwas ganz Äußerlichem ausgehen. Nämlich von der Tatsache, daß jahrtausendelange Verwitterung und eine absichtliche Verunstaltung durch Mameluckenschüsse jenem Sphinx von Gizeh, an den wir immer zuerst denken, wenn von ägyptischen Sphinxgestalten die Rede ist, erst jenen Reiz der Zerstörung gegeben haben, den wir heute als den Reiz einer dämonischen Rätselhaftigkeit ausdeuten. Ursprünglich war das Antlitz in seiner starren Regelmäßigkeit von einer großen teilnahmslosen Ruhe erfüllt und in jeder Beziehung ausdruckslos. Wenn man von einer Stärke des Ausdrucks reden will, so lag sie eben nur in der absoluten Ausdruckslosigkeit. Ein spannungsloses majestätisches Schweigen, in das nur spätere Romantik Spannung und Verhaltenseigenheit hinein-
deuten konnte.

Aber selbst jene ungewollte Aufhebung der physiognomischen Bewegungslosigkeit durch spätere äußere Einflüsse zugegeben, bleibt nicht eine innere Dämonie dieser kolossalischen Gestaltungen? Ja, sie bleibt, obwohl der Ausdruck Dämonie vielleicht nicht das Richtige trifft. Aber nehmen wir ihn vorläufig an, wodurch entsteht diese angebliche innere Dämonie? Dadurch, daß in der absurdesten Weise zwei diametral entgegengesetzte Kunstelemente bzw. Formelemente zusammengebunden sind, nämlich krasser Naturalismus und letzte Konsequenz rein abstrakter Formungslogik. Die Gegensätze, die hier zusammenstoßen und scheinbar ausgeglichen werden, sind keine anderen Gegensätze als die, die durch die ganze ägyptische Vorstellungswelt hindurchgehen und die auf der Wesensverschiedenheit zwischen dem Material dieser Vorstellungswelt und dem auf sie angewandten Formungswillen beruhen. Der Formungswille ist der uns aus der Architektur bekannte, der, keiner Verführung durch Phantasie ausgesetzt, mit kalter Entschiedenheit immer die kürzeste und geradeste



13. STATUE DER GÖTTIN TOËRIS. KAIRO

Linie zwischen zwei Punkten zieht. Diese phantasielose Geradlinigkeit und sachliche Nüchternheit ist nun hier auf ein Material projiziert, das alles andere als phantasielos ist, vielmehr ausgesprochen aus der tiefsten Sphäre religiöser Phantastie stammt. Uralter Tierkult, uralter Totemismus und Fetischismus sind es, die hier als religiöser Atavismus aus mythenschöpferischer Vorzeit in die dünne Luft ägyptischer Kolonistenkultur hineinragen und die nun von der nüchtern klaren und sachlichen Formenlogik, wie sie in so dünner, naturenthobener Luft entsteht, nicht organisch verarbeitet, sondern äußerlich einregistriert werden. Naturnaheste Unmittelbarkeit also wird von naturfernster Abstraktheit künstlich überarbeitet. Ja, **überarbeiten** ist das entscheidende Wort. Die ganzen religiösen Vorstellungen, die aus verschüttetem Mutterboden oder aus fremdem Wurzelgebiet das religiöse Vakuum der ägyptischen Zivilisation ausfüllen, sind ja von diesen Ägyptern auch nur überarbeitet und nie verarbeitet worden. Und immer stand die verstandesmäßige Methode dieser Überarbeitung zu der irrationellen Natur des Materials in grellestem Gegensatz. Und dieser Gegensatz, der in so krasser Weise in keiner anderen Kultur vorhanden ist und der sich durch diesen Mangel an Vergleich der nur auf Normales eingestellten historischen Erkenntnis entzog, wurde gerade zum Anlaß jenes überschätzenden Mißverständnisses über ägyptische Kunst und Kultur. Er führte zu jenem Credo quia absurdum, zu jener Glorifizierung des Abstrusen.

Also religiöser Naturalismus gröbster Art ist es gleichsam, der mit diesem Motivenkreis des Tierkults von abstrakter Stillogik mit unproblematischer Selbstverständlichkeit überarbeitet wird. Nur dem Ägypter selbst war diese gegensätzliche Form der Überarbeitung selbstverständlich, die Nachwelt aber dichtete letzte Tiefsinnigkeiten hinein. Die Rätsel, für den Ägypter in den Sphinxgestalten gar nicht vorhanden¹⁾, wurden erst von den Griechen hineingedichtet.

Aber was hat es mit dem künstlerischen Naturalismus auf sich, der doch neben jener abstrakten Formgebung sich so unvermittelt

¹⁾ Fr. Zimmermann. Die ägyptische Religion. Paderborn 1912. S. 172;

in jeder ägyptischen Kunstschöpfung ausspricht? Denn jene Sphinxen enthalten doch, ganz abgesehen vom Motivischen, eine naturalistische Treffsicherheit, die im Rahmen der abstrakten Überformung mit ganz verblüffender Eindringlichkeit spricht — krasser Naturalismus und höchste abstrakte Stilhaltung: auch das eine gegebene Form der ägyptischen Paradoxie!

Es fragt sich nun, ob wenigstens dieser Naturalismus ein primitiver wurzelhafter ist — gleich dem religiösen, den sich die Ägypter aus Vorzeiten heraus in ihre ganze weitere Entwicklung hinübergerettet haben — oder ob er gerade ihrem naturentwurzelten Kunstdasein adäquat ist. Daß es nicht nur eine Art von Naturalismus gibt, sondern verschiedene, daß es vor allen Dingen einen Naturalismus der Primitive gibt und einen der zivilisatorischen Hochstufe, ist wohl unbestreitbar. Der primitive Naturalismus ist keine Augenangelegenheit sondern eine Angelegenheit des ganzen Menschen und seiner seelischen Haltung dem Naturerlebnis gegenüber. Dieses Naturerlebnis ist so stark und unmittelbar und so sehr eins mit seiner metaphysischen Gesamtvorstellung von der Welt, daß man den daraus erwachsenen Naturalismus am besten einen magischen Naturalismus nennen kann. Auch von einem transzendenten Naturalismus könnte man sprechen, eben weil er über das Naturerlebnis hinaus ins Religiös-Metaphysische transzendiert. Ganz anderer Wesensart ist der Naturalismus der zivilisatorischen Hochstufe, der gerade dadurch erst entsteht, daß sich zwischen dem Naturerleben und seinem künstlerischen Niederschlag keine wesenshöheren Vorstellungen mehr einschieben und ihn zum Transzendieren bringen. Man könnte diesen Naturalismus, der sich im Auge konzentriert, im Gegensatz zum magisch-seelengebundenen einen nüchternen Beobachtungsnaturalismus nennen. Er unterscheidet sich also eigentlich nur im Intensitätscharakter und im spezifischen Gewicht vom anderen. Der magische Naturalismus ist sozusagen doppelbödig und geheimnisvoll und in seiner Hintergründigkeit immer viel mehr, als er für den sagt, der sich nur am äußeren Sachverhalt der Naturtreue hält; der nüchterne Naturalismus dagegen ist um



14. STATUE DER GÖTTIN SEKHMET. LONDON

seiner selbst willen da, entbehrt der höheren Bezüge und sagt nicht mehr, als er zu sagen vorgibt. Keine Geheimnisse umwittern ihn. Die Tatsache, daß dieser Naturalismus in seiner modernen Form sich am stärksten in der Großstadtatmosphäre entwickelt, sagt ja genügend über seine soziologische Determinante aus.

Aus allem Vorhergesagten ergibt sich die Wahrscheinlichkeit, daß auch der ägyptische Naturalismus ein Naturalismus der Hochkultur ist, oder besser gesagt, der Hochzivilisation. Diese Schärfe der Beobachtung, diese treffsichere Sachlichkeit der Wiedergabe kommen aus einer entgeisterten Welt. Dem entspricht es, daß sie auch immer nur an der äußeren Schale der Erscheinung haften und gar nicht den Versuch machen, ins innere Gesetz der Erscheinungen vorzudringen. Wohl aber wird die gesetzlose ^{causale} Zufälligkeit der Beobachtungsergebnisse nachträglich überarbeitet mit einer von außen kommenden Gesetzlichkeit, eben mit der Gesetzlichkeit jener apriorischen Stilkonvention. Das Ganze angewandt auf ein Substrat, das wesenhaft weder etwas mit jenem zivilisatorischen Naturalismus noch mit jener überarbeitenden zivilisatorischen Stilkonvention zu tun hat, nämlich auf jene konservierten Residuen verschütteter Urreligion, ergibt die complexio oppositorum der Sphinxgestaltung, die wirklich in dieser Beziehung musterbeispielhaft ist für die ganze heterogene Zusammengesetztheit des ägyptischen Kulturcharakters. Aber gerade diese untrennbare und scheinbar selbstverständliche Zusammenschweißung des Entgegengesetzten hat auf die Nachwelt den Eindruck hervorgezaubert, als handele es sich hier um eine Dämonie großen Stils. Leute, die an den fetischistischen Götzenbildern irgendwelcher Australier nur wie an einer religionsgeschichtlichen Kuriosität vorübergehen würden, fühlen sich von Ehrfurcht und Tiefsinn angeschauert, wenn ihnen dieser selbe Fetischismus in der großzügigen, aber durchaus äußerlich schematisierenden und im religiösen Sinne unorganischen Überarbeitung der ägyptischen Konvention entgegentritt. Und doch müßte schon die Tatsache, daß der Religionswissenschaftler in der ägyptischen Vorstellungswelt nur

143.36 p. 12.10
eine geringfügige Dämonologie nachweisen kann — eine Dämonologie, die sich auf Kleingeister, wie Totengeister und Krankheitserreger beschränkt und die etwa mit der Tiefenausdehnung der babylonischen Dämonologie gar nicht verglichen werden kann¹⁾ —, an der Annahme zweifeln machen, daß Ägypten ein fruchtbarer Boden für eine künstlerische Dämonengestaltung großen Stils sein könne²⁾.

Charakteristisch für die Bewertung dieser ganzen ägyptischen Gestaltungswelt sind die negativen Zugeständnisse, zu denen sich sogar größte Kenner und Bewunderer ägyptischer Kunst genötigt sehen. Heinrich Schäfer³⁾ sagt zusammenfassend: „In der ägyptischen bildenden Kunst fällt das fast völlige Fehlen schöpferischer Phantastik auf, im Gegensatz zu manchen Gebilden der vorderasiatischen Kunst und zu gewissen Ansätzen auch in der eigenen Kunst der ägyptischen Frühzeit, die sich in die spätere hinübergerettet haben. Gewiß ist es der ägyptischen Kunst gelungen, in den meisten der tierköpfigen Götter, so besonders im Sphinx, Gebilde zu schaffen, die uns fast vergessen lassen, daß hier Verschiedenartiges zusammengeschweißt ist, aber die Teile sind doch nicht mit demselben Feuer verschmolzen, wie z. B. in manchen ähnlichen babylonischen Gestalten (Überarbeitung statt Verarbeitung und Durcharbeitung!). Sie sind vielmehr beim Sphinx und den tierköpfigen Göttern im Grunde nur durch geschickt täuschende Verbindungen wie Haarmassen, Kopftücher usw. aneinandergeschoben. So wird uns bei vielen Geister-

1) Jeremias. Allgemeine Religionsgeschichte. 1924. S. 78.

2) Charakteristisch im Fall des Sphinx von Gizeh ist, wie die neuerliche Ausgrabung und Freilegung der vom Wüstensand verschütteten Löwentatzen (Abb. 12) von den Ägyptengläubigen als ein Sakrileg betrachtet wird. Man fühlt sich in seiner gewohnten Vorstellung von der abstrakten Erhabenheit der großen Sphinxgestaltung durch dieses Stück Naturalismus verletzt, das da noch zutage kommt und das nicht nur die ganzen Proportionen verändert, sondern auch die Absurdheit und Unvermitteltheit des Ganzen viel stärker in Erscheinung treten läßt. Da hockt wirklich auf einmal ein riesengroßes Katzentier mit einem Königskopf auf dem Wüstenboden. Ganz unvermittelt. Nicht wie bisher, wo die Sandverwehung sozusagen nur den Kopf sprechen ließ. Man kann gar nicht abwarten, bis die Sandverwehungen wieder aufs neue den gewohnten Falscheindruck wiederherstellen. Man will eben nicht das wirkliche Ägypten, sondern eine Idealvorstellung von ihm, die man sich auf Grund von Mißverständnissen und Zufälligkeiten gebildet hat.

3) H. Schäfer. Von ägyptischer Kunst. Leipzig 1922. S. 23.

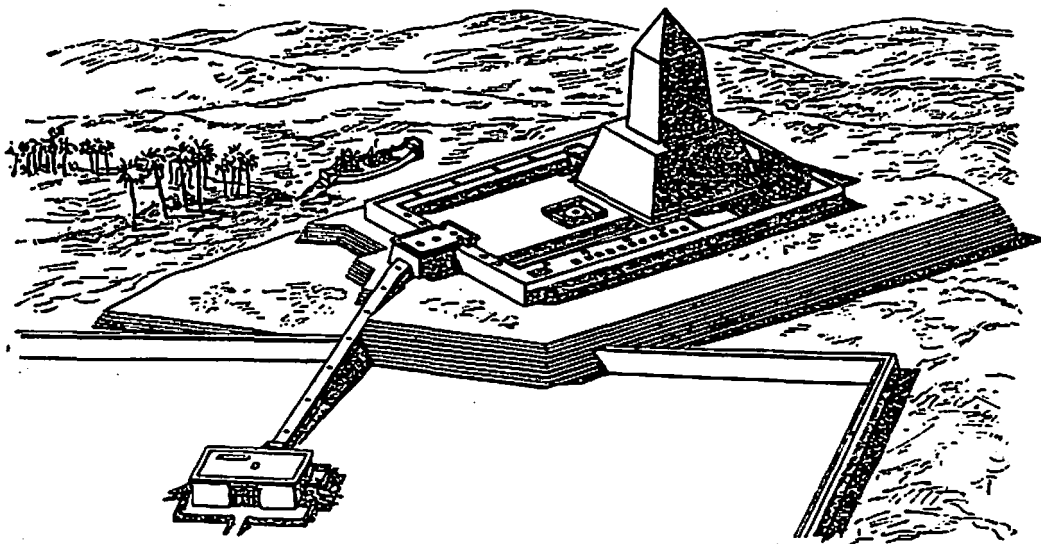
bildern, die den Schrecken schildern sollen, selten das Grauen ankommen, das sie uns einflößen sollen und das ihre Namen ankündigen. Das Fürchterliche wird nicht durch die Formen an sich, sondern mehr durch bilderschriftlich aufzählendes Aneinanderreihen der Teile schrecklicher Tiere zu vermitteln gesucht. In Ägypten bleiben alle diese Dinge zu sehr im Bereiche der nüchtern gesehenen Naturformen, um unheimlich wirken zu können.“ Jeder wird zugeben, daß in diesen Worten die stärkste Bestätigung unserer kritischen Ansicht über das Geheimnis der ägyptischen Sphinx und der ganzen durch sie repräsentierten ägyptischen Kunst- und Geisteshaltung liegt. (Abb. 13 und 14.) Auch Ludwig Curtius¹⁾ kommt zu demselben Endurteil, wenn er sagt: „Den ägyptischen Mischwesen fehlt die letzte Glaubwürdigkeit. Ihre primitive Urform liegt zu weit zurück und ist nicht mehr faßbar.“ Gewiß wird es immer ein starker Eindruck bleiben, neben der kalten, steingewordenen Unbedingtheit der Pyramiden diese riesenhaften Grabwächter mit ihrem stilistischen Doppelgesicht von unmittelbarer Naturnähe und naturfernster Abstraktion aus dem Boden wachsen zu sehen. Aber man soll sich darüber klar bleiben, was dieses Nebeneinander bedeutet. Denn weniger mit dem sachlichen Geiste der Pyramiden als mit dem abstrusen Geiste der Pyramidentexte haben diese riesenhaften Fabelgestalten zu tun, die ja so etwas wie ungeheure monumentalisierte Beschwörungsformeln von apotropäischer Bedeutung sind. Man liest zwar²⁾, daß die Ägypter an die wirkliche Existenz solcher wüstenhafter Fabelwesen mit Löwenleib und Menschenkopf geglaubt hätten, aber es wird sehr schwer sein, den Grad dieser Gläubigkeit zu durchschauen.

Unser historisches Bewußtsein hat sich ganz an diese Zusammenstellung von Pyramide und Sphinx gewöhnt, und wir müssen uns erst mühsam den Wesenshintergrund beider Erscheinungen klarmachen, um sie nicht als etwas Selbstverständliches, sondern höchst Absonder-

¹⁾ Ludwig Curtius. Die antike Kunst. II. Vorderasien. Handbuch der Kunstwissenschaft. S. 252.

²⁾ Th. Hopfner. Der Tierkult der alten Ägypter. Denkschriften der Kais. Ak. d. Wiss. Wien. 57. Bd. 1913. S. 12. Fr. Zimmermann. Die ägyptische Religion. Paderborn 1912.

liches zu empfinden. Rekonstruktionen von Sonnentempeln der 5. Dynastie zeigen uns unmittelbar neben der weitläufigen, klar und sachlich geformten Monumentalarchitektur ein aus Ziegeln aufgemauertes riesiges Schiffsmodell in der Wüste liegen¹⁾.



Sonnenheiligtum des Königs Ninserré
mit dem neben ihm aus Ziegeln aufgebauten Sonnenschiff.

Es soll das Abbild des großen Schiffes sein, auf dem der Sonnengott alltäglich über den Himmel fährt. Also irgendeine symbolische Vorstellung wird in der größten Wörtlichkeit zur anschaulichen Konkretheit gebracht, und man nimmt keinen Anstoß daran, diese Wörtlichkeit zu monumentalisieren und sie in ihrer ganzen Unvermitteltheit neben die abstrakte Starre und Strenge der Tempelarchitektur selbst zu stellen. Ständen diese ziegelgemauerten Riesenschiffe heute noch, es wäre leichter, jene geistige Zwitterhaftigkeit des Ägypters aufzudecken, die seit Herodots Zeiten als Tiefsinn und Weisheit glorifiziert wurde. So aber sah man immer nur die Rätselhaftigkeit der Sphinx, anstatt durch den Vergleich mit diesen dreißig

¹⁾ von Bissing. Das Ré'-Heiligtum des Königs Ne-woser-ré. Band I: Der Bau. Von L. Borchardt. 1905.

Meter langen Schiffsungeheuern dazukommen, auch sie, die Sphinx, als das zu erkennen, was sie eigentlich sind, nämlich. als eine ganz rätsellose und geheimnislose formelhafte Verwörtlichung irgendwelcher ererbten und zivilisatorisch überarbeiteten Vorstellungen aus schöpferischer Vorvergangenheit.

Dem Geheimnis der Sphinx ^{SCAVC} reih^{de} sich würdig an das Geheimnis der Hieroglyphe. Alle Vorstellung von ägyptischem Tiefsinn haftet von alters her an diesen seltsamen ^{STRANI} Zeichen und noch heute ist jeder Zaubermantel eines Jahrmarktmagiers mit Hieroglyphen bedeckt. Welche Summe von falschen Vorstellungen war unausrottbar über sie verbreitet, ehe die Entzifferung den verhältnismäßig nüchternen Sachverhalt klarstellte. Eine jahrhundertealte Geschichte von Irrtümern, alle hervorgegangen aus einer überspannten Vorstellung von den tiefsinnigen Geheimnissen dieser heiligen Schriftzeichen, und ein Nachwort der Wahrheit, das gegenüber den traditionellen Vorurteilen ^{DELUZIONE} nur als eine Enttäuschung empfunden werden konnte, das ist die Geschichte der Hieroglyphenforschung. Und diese Geschichte wird sich dem ganzen ägyptischen Problem gegenüber wiederholen. Das ganze ägyptische Dasein ist als eine Hieroglyphe auf uns gekommen, für deren Entzifferung es unter dem Druck der ägyptischen Legende nur einen Weg zu geben schien, nämlich den, die Fülle tiefster und sinnreichster Geheimnisse aus ihr herauszulesen, und auch hier steht ein Tag der Entzifferung bevor, der, wenn er die Schalen des Geheimnisses abgelöst hat, keinen rechten Kern mehr finden wird. Der ganzen Geschichte der Ägyptenforschung wird es so gehen, wie folgendes Beispiel aus der Hieroglyphenforschung es anzeigt. Siebzehn Buchstaben, von denen wir nach der Hieroglyphenentzifferung nachweisen können, daß sie ^{SEMPLICE} nichts anderes wiedergeben als in alphabetischer Schrift den schlichten Namen des Kaisers Domitian, wurden von dem seinerzeit hochberühmten Jesuiten Athanasius Kirchner auf Grund der festeingewurzelten Vorstellung, daß die ägyptischen Hieroglyphen nur eine Begriffsschrift sein könnten (in der jedes Zeichen einen ganzen Begriffskomplex bedeute), wie folgt gelesen:

„Der wohlthätige Vorsteher der Zeugung, der im Himmel vierfach mächtige, übergibt durch den wohlthätigen Moptha die luftige Feuchtigkeit an den Ammon, der in der Unterwelt mächtig ist und durch seine Statue und geeignete Zeremonien veranlaßt wird, seine Macht auszuüben.“ Man vergleiche die geschwollene Lesung des phantastischen Vorurteils und die nüchterne Lesung der festgestellten Wahrheit, und man hat ein Prognostikon für die ganze Geschichte der Ägyptenforschung¹⁾.

Gewiß behalten die Hieroglyphen ihr Sonderbares, aber worin besteht es? Daß die Hieroglyphen eine **Bilderschrift** sind und daß die Ägypter durch alle Stadien ihrer Entwicklung hindurch — einer Entwicklung, die doch zu einer zivilisatorischen Hochzucht ersten Ranges führte — diesem primitiven Aushilfsmittel der schriftlichen Fixierung und Mitteilung treu blieben. Denn auch das Hieratische und Demotische sind ja letzten Endes nur Verkümmierungs- und Abschleifungsformen des Hieroglyphischen, und gegenüber diesen Ableitungsformen behielt ja die Urform, wie bekannt, als feierliche und heilige Schrift im Prinzip immer noch ihre Geltung. Es ist das Gleiche wie bei allen anderen ägyptischen Erscheinungen: ein phantasiereiches Produkt schöpferischer Frühzeiten wird zu einem Apriori gemacht, an dem das Prinzip starr festgehalten wird. Die Geschichte der Hieroglyphen ist die Geschichte eines peinlich konservierten Primitivismus. Als nächste Analogie sei an den Tierkult erinnert.

Woher kommt es nun, so muß weiter gefragt werden, daß auch nach der Lösung des Hieroglyphengeheimnisses die Entzifferung vieler Texte noch solche Mühe macht und oft als ergebnislos aufgegeben werden muß? Weil das, was wir die Entwicklung dieses Schriftsystems nennen, keine Entwicklung zu einem organischen und einheitlichen Ineinander ist, sondern zu einem logisch undurchsichtigen Nebeneinander. Wie das ägyptische Pantheon ein Göttermagazin ist, in dem es keine andere Ordnung gibt als die des Nebeneinander, so ist auch dieses hieroglyphische System ein Magazin von Schrift-

¹⁾ Erman-Ranke. Ägypten. 1923. S. 9.

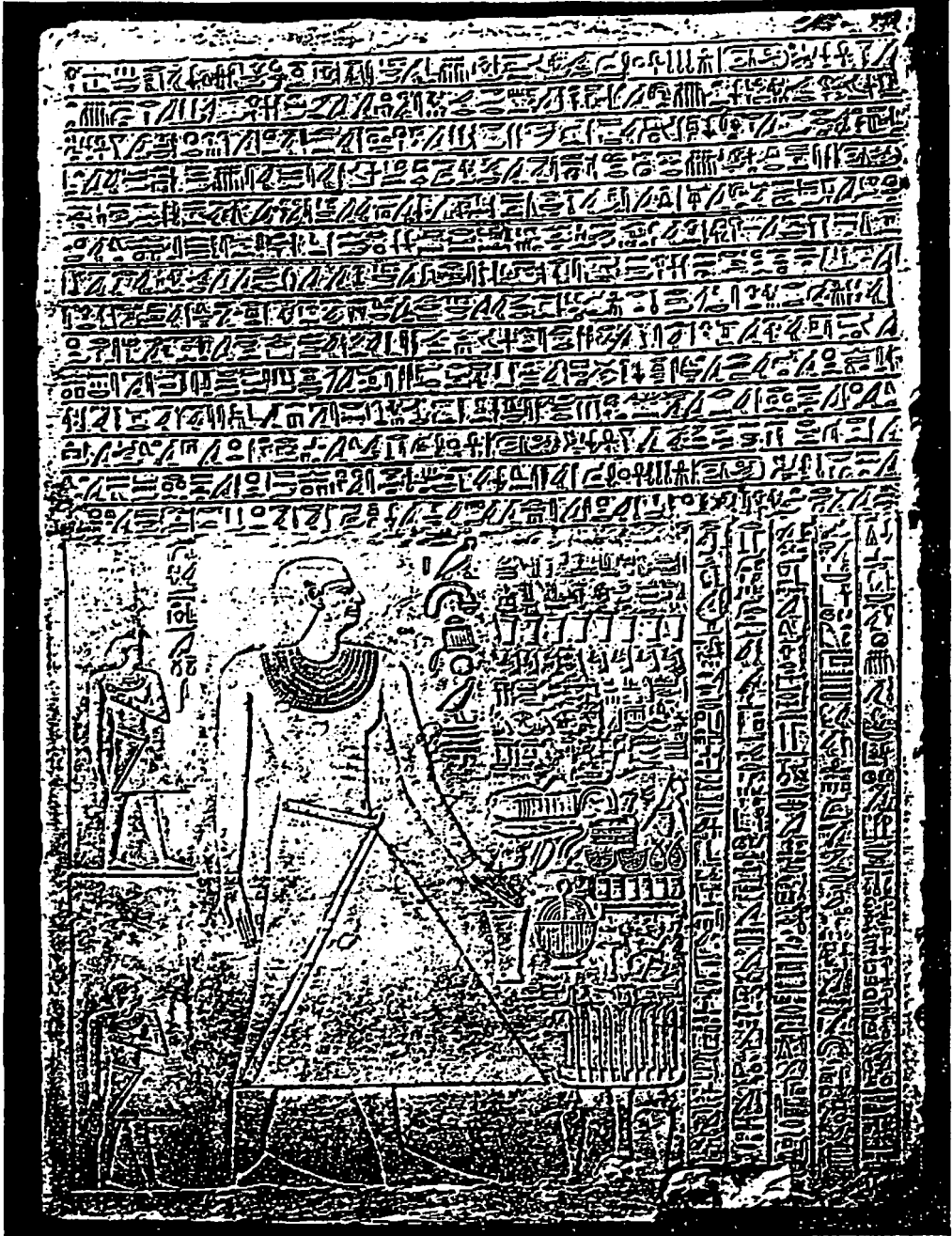
zeichen, in dem die verschiedenen Entwicklungsgrade in einem logisch ebenfalls undurchsichtigen und unvereinbaren Nebeneinander stehen geblieben sind. Auch hier gibt es kein anderes Gesetz der Gestaltung als das der konventionellen ^{VALIDITA} Geltung. Schon im alten Reich lassen sich die Hieroglyphen in mindestens fünf Kategorien aufteilen¹⁾, die von einem völlig verschiedenen Prinzip der Zeichenbedeutung ausgehen. Es sei nur an den größten prinzipiellen Unterschied erinnert: ein Schriftzeichen gibt einmal ein ganzes Wort wieder, ein andermal ist es in seiner Bedeutung zur Wiedergabe einer einzelnen Silbe oder sogar eines einzelnen Konsonanten im Alphabet zusammengeschrumpft. Nie ein Entweder-Oder, sondern ein Sowohl-Als auch²⁾. Die eigentliche schriftschöpferische Tätigkeit hat also abgebrochen im Augenblick, wo das Apriori statuiert ist, und was dann noch wie Entwicklung aussieht, hat mit der Entwicklung, die wir bei anderen Schriftsystemen beobachten, nichts zu tun, sondern ist eine Differenzierung, die aus Zweckbedürfnissen innerhalb des Rahmens jenes festgehaltenen Apriori erfolgt und für deren systematische Einordnung nicht ein organisches Muß, sondern konventionelle Willkür maßgebend ist. Nur weil wir mit unserer Vorstellung von logischer Schriftentwicklung an die Hieroglyphen herantreten, bereitet uns ihre Entzifferung immer aufs neue Schwierigkeiten. Dieselben Schwierigkeiten, die uns die Entzifferung der ägyptischen Religionsform und des ägyptischen Götterglaubens bereitet, solange wir mit unseren Forderungen nach einer natürlichen Logik der darin enthaltenen Vorstellungen an sie herantreten. Es ist im Ägyptischen eben alles ganz anders, und wir müssen uns aller uns gewohnten und natürlichen Analogieschlüsse erst entledigen, wenn wir zu dieser naturentrückten und darum unter ganz anderen Gesetzen stehenden Sonderwelt ein verstehendes Verhältnis gewinnen wollen. Jeder Analogieschluß aus uns vertrauten Welten wird hier notwendigerweise zu einem Falschschluß.

¹⁾ A. Erman. Die Hieroglyphen. Leipzig. Sammlung Göschen 1917. S. 22f.

²⁾ A. Wiedemann. Das alte Ägypten. S. 397: „Auf den Gedanken, nach Erfindung der Silbenschrift die Bilderschrift aufzugeben oder nach Aufstellung von Buchstabenzeichen auf die Silbenschrift zu verzichten, ist der nationale Ägypter nie gekommen.“

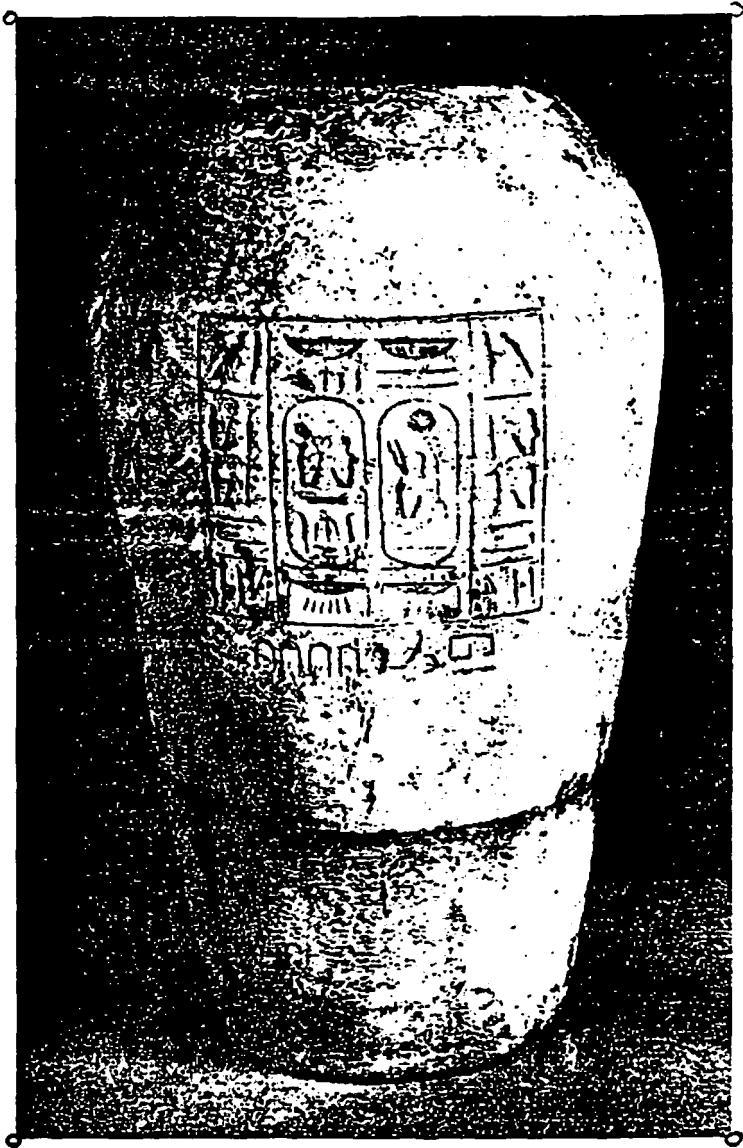


15. KALKSTEININSCHRIFT DES KÖNIGS AMENEMHËT III.
AUS EINEM TEMPEL IN KROKODILOPOLIS. BERLIN



16. STELE VON THETHA. LONDON

Man faßt nur eine Seite des Problems, wenn man die Bilderschrift der Hieroglyphen als die seltsame Konservierung einer Primitivform der schriftlichen Verständigung und Mitteilung auffaßt. Vielmehr kommt auch hier hinzu, daß dieses sozusagen atavistische System der Mitteilung einem Formungswillen ^{SONO POSTO} unterworfen wird, der im krassesten Gegensatz zum Wesen dieses Schriftmaterials steht. (Abb. 15, 16 u. a.) Alle Unklarheiten, Vieldeutigkeiten und Verworrenheiten des Schriftmaterials werden nämlich einem Schriftgeist ^{SUBORDINATO} unterstellt, der ganz eindeutig in seinem ^{PROCEEDERE} Vorgehen ist, und der Name dieser Eindeutigkeit ist höchste Ordnung und Klarheit. Wieder der Kontrast zwischen dem Wesen des Materials und dem Formungsgeist, der sich seiner ^{IMPOSSESSORI} bemächtigt. Ein Hieroglyphentext als typographisches Ganzes gesehen ist von einer makellosen Reinheit und Schönheit der Prägung. Die Einordnung in die Fläche, die feine Berechnung des Abstandes von den Rahmenlinien, das mit äußerstem Taktgefühl abgemessene Unter- oder Nebeneinander der Bildzeichen, das Sprechenlassen der wohl-erwogenen Zwischenräume: all das macht solche Hieroglyphentexte zu einem Wunder von Prägungssicherheit. Man kann einen ungeordneten und unklaren Inhalt — und das ist im Grunde dieses Schriftzeichensystem — gar nicht mit größerem Ordnungs- und Klarheits-sinn behandeln, kann einen durchaus unsystematischen Inhalt gar nicht strenger formal systematisieren, als es hier geschehen ist. Die Struktur des typographischen Ganzen zeichnet sich dem Auge mit derselben Geradlinigkeit und planimetrischen Exaktheit ein wie die Linien eines ägyptischen Tempelgrundrisses, in dem auch unter formaler Klarheit sich so viel verworrener und absurder Zwecksinn verbirgt. Man weiß, daß die Ägypter ^{NAN SI SCANDALIZZAVANO} keinen Anstoß daran nahmen, auf die Gefahr hin, die Lesbarkeit des Textes in nicht geringem Maße ^{PISCOLA} zu beeinträchtigen, von der grammatischen und syntaktischen Ordnung der Textwiedergabe abzuweichen, wenn es galt, eine größere typographische Schönheit und Klarheit des Ganzen zu erreichen. Also ein Maximum von formalem Ordnungssinn angewandt auf ein im Grunde ordnungsloses und absurdes Material. Höchste abstrakte



17. ALABASTERGEFÄSS MIT INSCRIFT. BERLIN

Rationalität, projiziert auf ein Material von ursprünglich ganz konkret gemeinten und darum irrationalen und zufälligen Wörtlichkeiten der Bildbedeutung. Das Substrat der Form und der Geist der Form können gar nicht unvereinbarer sein, als es hier der Fall ist, und auch hier hat diese Unvereinbarkeit für die Nachwelt jenes Credo quia absurdum gezeugt, von dem der ganze Nimbus des Ägyptischen lebendig gehalten wird.

Das formal ganz Außerordentliche der ägyptischen Typographie wird allerdings meist nicht in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt, weil uns die Prinzipien dieses formalen Ordnungssinnes selbstverständlich geworden sind. Einen Zusammenhang von Schriftzeichen in solch wohlgeordneter Architektonik aufzubauen, ihn einzugliedern in exakte Reihen mit wohlabgemessenen Gliederungen, ihn aufzuparzellieren in feinproportionierte Einzelfelder, das will uns sowenig wie ein Wunder erscheinen wie das geradlinige und rechteckige System eines Hausgrundrisses. Und doch liegt entwicklungsgeschichtlich in diesem scheinbar Selbstverständlichen das größte Wunder, das Wunder, das einmal zur Tat werden mußte, um dann mit der Überzeugungskraft des Selbstverständlichen zu wirken. Und um dieses Wunder der Selbstverständlichkeit in die Welt zu setzen, was bedurfte es dazu? Einer schöpferischen Kraftleistung in der Überwindung des Wirrsäligen? Nein, sondern einer unbeirrbar spannungslosen Nüchternheit, die gar nicht genug sinnliche Phantasie und Triebkraft hat, um eine andere Verbindung zwischen zwei Punkten auszudenken als die gerade Linie. Kraft dieser rational sachlichen Nüchternheit haben die Ägypter eine Grammatik von Ordnungsprinzipien festgelegt, die für alle Nachwelt vorbildhaft werden mußte. Es bleibt tief denkwürdig, daß die Grundbegriffe der formalen Ordnung nicht auf Grund einer ideellen Kraftleistung aufgestellt wurden — soweit wir das als selbstverständlich annehmen, denken wir, ohne es zu wissen, griechisch — sondern auf Grund einer Phantasielosigkeit, die den Weg zur klaren Sachlichkeit näher hat als alle lebendig beschwingte Naturkraft schöpferischer Sinnlichkeit. Ein ägyptischer

Schriftsatz von Hieroglyphen ist ein Wunder von unbedingter Statik. Die Stabilisierungskraft, die hier gegenüber der Dynamik der lebendigen Bewegung erreicht ist, sie ist der erste große Stabilisierungsfall der Weltgeschichte. Wenn ich hindeute auf den zweiten und dritten, nämlich den römischen und den angelsächsischen, so wird man gleich die Welt von nüchternen Voraussetzungsgemeinschaften durchfühlen, die diese drei Völker als Träger des Stabilisierungsgedankens notwendigerweise verbindet. (Und wird beklommen darüber nachdenken, was aus der Welt geworden wäre, wenn diese Welt der klaren Starrheit nicht ihr Gegenspiel gefunden hätte in einer Welt des Labilitätsgedankens, deren Name im Altertum Griechenland und in der Neuzeit Frankreich heißt.)

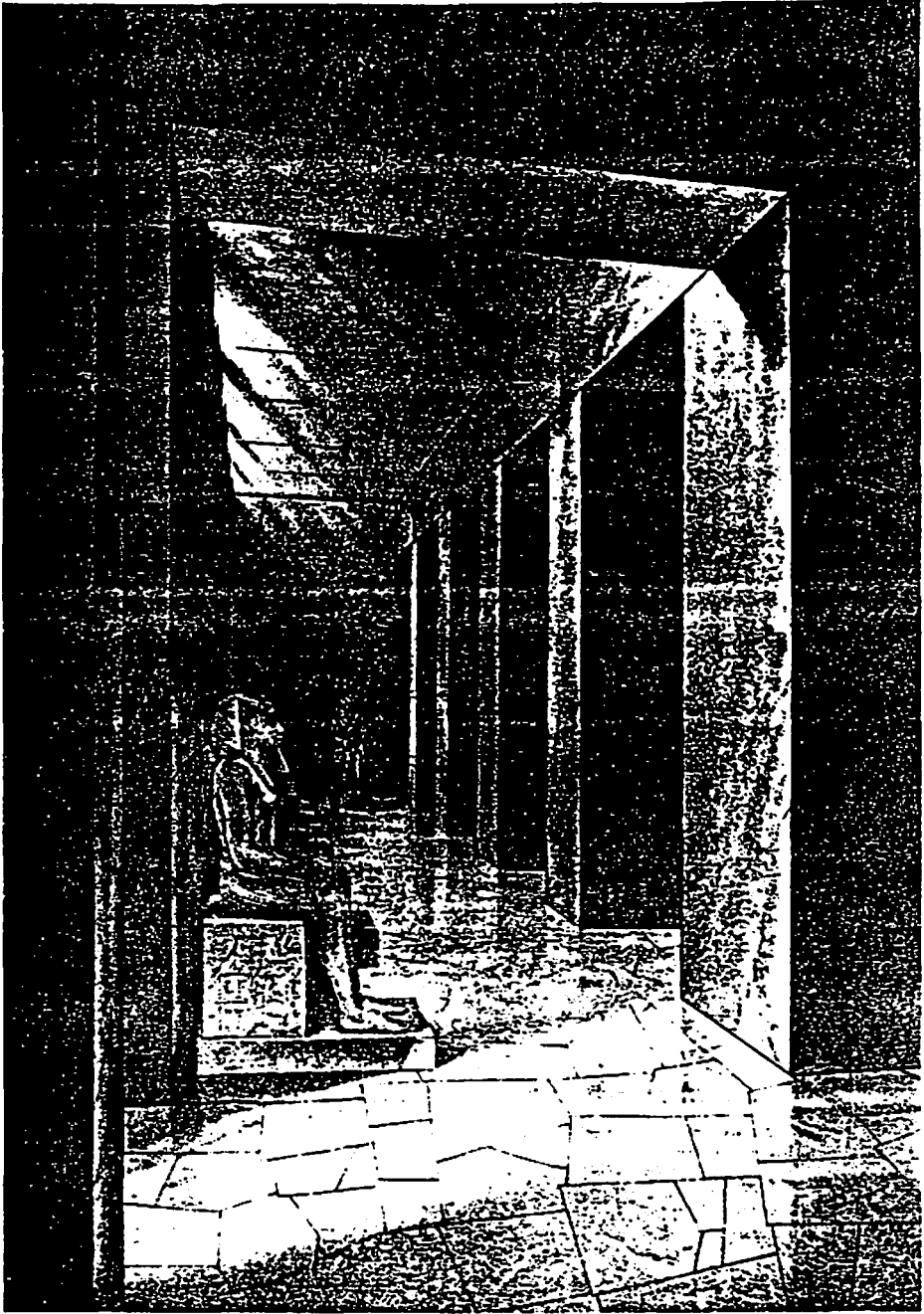
Doch römische Klarheit und Sachlichkeit und angelsächsische Klarheit und Sachlichkeit, sie unterscheiden sich von der ägyptischen, weil sie ohne jene Paradoxie sind, die das Ägyptische zu einem Sonderfall macht, jene Paradoxie nämlich, daß in diese Gußform unbedingter Klarheit ein so ganz trübes Material des Inhalts gegossen ist, ein Material, dessen Wesen man nahekommt, wenn man es als peinlich konservierten und peinlich magazinierten Atavismus bezeichnet. Sagt nun dieser Inhalt, daß keine schöpferische, zum Weiterarbeiten befähigte Kraft vorliegt, sondern daß man aus dem Bewußtsein dieser mangelnden Kraft heraus ein Apriori sakrosankt machte, dann kann auch jener ordnende Formgeist unmöglich eine schöpferische Kraftleistung der Synthese bedeuten, sondern er muß kaltes und nüchternes Intelligenzprodukt spannungsloser Magazingesinnung sein.

Der Stein von Rosette, von dem die Entzifferung ausging, gibt Gelegenheit zu einem empfehlenswerten Experiment. Derselbe Text steht dort in dreifacher Schrift untereinander: in hieroglyphischer, demotischer und griechischer. Man führe einen Unbefangenen vor diesen Stein und fordere ihn auf, nur aus dem formalen Eindruck heraus über die Träger dieser verschiedenen Schriftgesinnungen auszusagen. Er wird keinen Augenblick mit der Antwort zögern, die sagt, daß, wenn man von Schriftgesinnung auf Weltgesinnung schließen

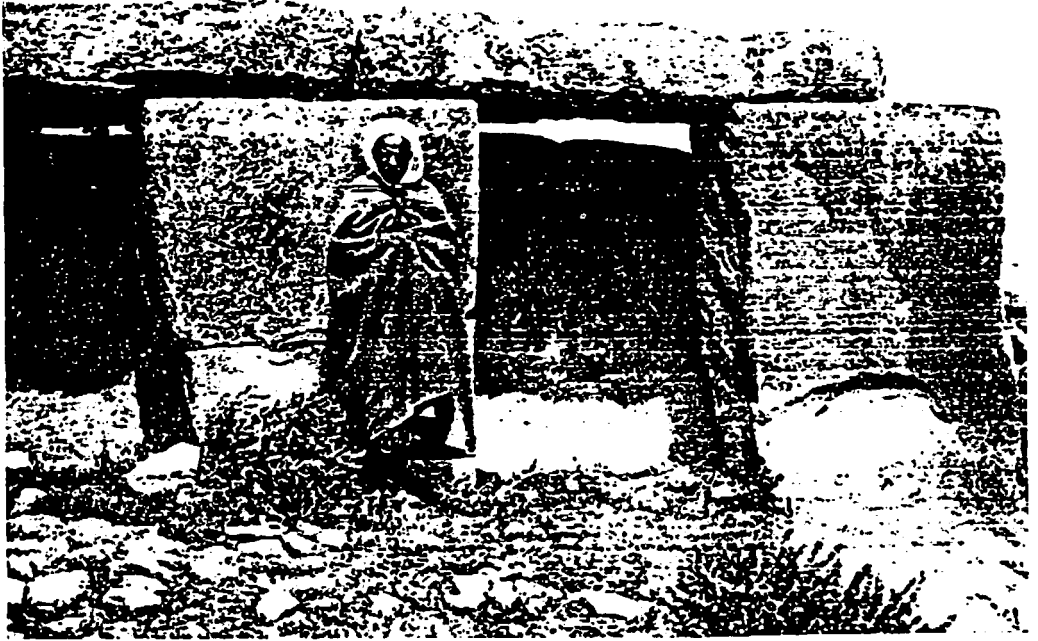
dürfe, das Volk, das hinter dem Hieroglyphentext stehe, das höchste sei. Die beiden anderen Schriften seien chaotisch, zeugten von einer geringen Fähigkeit, im Schrift- und im Weltbild Ordnung zu schaffen, nur hier im Hieroglyphentext spräche eine Menschheit, die das Chaos überwunden habe. Früge man ihn dann weiter, wie er sich das zeitliche Entwicklungsverhältnis zwischen den drei Schriften denke, so wird er, vorausgesetzt, daß er vom Schriftcharakter im einzelnen absieht und sich nur an das formale Gesamtbild hält, zweifellos antworten, daß der griechische Text die niederste Entwicklungsstufe darstelle und daß dann ein Aufstieg zur höchsten Stufe erfolge, die der Hieroglyphentext darstelle. So stark wird er von dem notwendigen formalen Eindruck beherrscht werden, daß nur im Hieroglyphentext eine Stabilisierung des Schrift- und Weltbildes gelungen sei. Zieht man ihm dann die Brille des Nur-formal-Sehens von den Augen und läßt man ihn erkennen, daß die Schrift, die er entwicklungsgeschichtlich für die letzte und geklärteste hält, in ihrem Schriftcharakter eine primitive Bilderschrift ist, daß die Schrift, die er am weitesten vom Chaos entfernt sieht, in ihrem Schriftcharakter dem Chaos des Zufalls und der Willkür am nächsten steht, daß die, die er formal als Ausdrucksmittel einer Weltklärung ansieht, ihrem ganzen nur auf Konkretheiten aufgebauten Wesen nach nicht imstande ist, den einfachsten Begriff auszudrücken, während die Schrift, die er dem formalen Eindruck nach als die ungeklärteste ansieht, die Schrift ist, in der Plato geschrieben hat, dann wird er einsehen, daß formale Ordnung und Klarheit problematische Dinge sind, bei denen nicht der bloße Tatbestand entscheidend ist, sondern der Grad von Spannung, der in ihnen überwunden ist. Aus dem Kontrast zwischen der Natur der Hieroglyphen und ihrer formalen Überarbeitung (Überarbeitung, nicht Verarbeitung) wird er erkennen, daß die Ordnung, die er in ihnen bewundert hat, eine spannungslose ist. Und er wird verstehen, warum die Griechen nie zu einer so sauberen und stabil einwandfreien Schriftprägung gekommen sind wie die Ägypter und in zweiter Linie die Römer. Uns scheint vielleicht

der Zusammenhang von griechischem Schriftcharakter und Parthenon-
skulpturen nicht unmittelbar verständlich, wir können uns schwer
vorstellen, daß ein Volk, das in seiner Schrift sozusagen so zitterte,
das so dünn und unbestimmt schrieb, die ruhige und sichere Hand
gehabt hat, um diesen vollsinnlichen, festgeprägten und erhabenen
Figurentext der Parthenonskulpturen niederzuschreiben, und doch
wird der erst zum wirklichen Mitwisser des griechischen Wunders,
der diesen Zusammenhang erahnt. Er wird die griechische Plastik
vielleicht anders sehen, weniger beeinflußt von der sterilisierenden
römischen Nachprägung, aber er wird sie richtiger sehen. Weil er
noch das Zittern in aller Ruheform sehen wird.

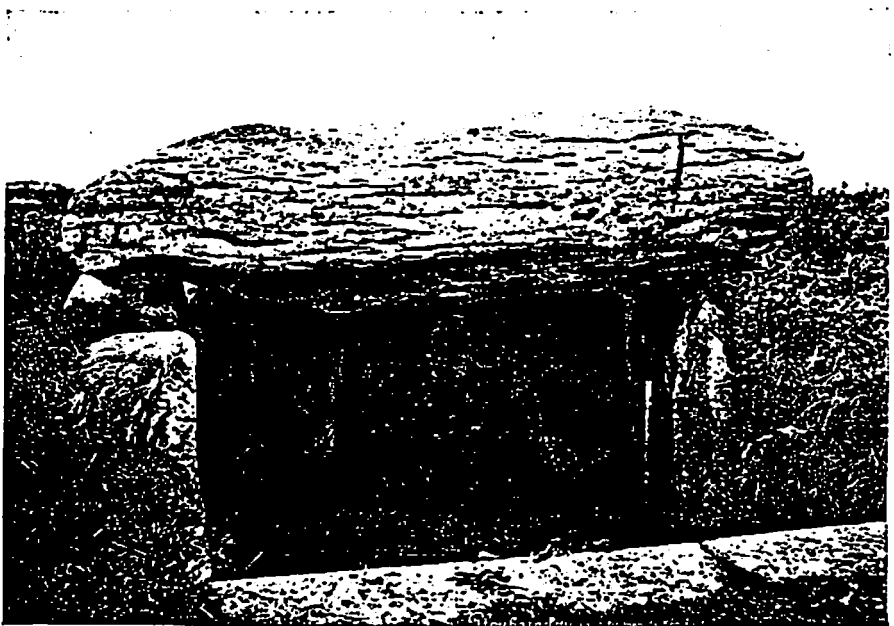
Man kann nichts Bezeichnenderes über das ägyptische Schriftbild
und das ihm entsprechende Weltbild aussagen, als daß es nicht
zittert. „Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil, das Schau-
dern ist der Menschheit bestes Teil.“



18. REKONSTRUKTION DES PFEILERSAALS
IM TORBAU DES CHEPHREN



19. VORGESCHICHTLICHER STEINBAU IN ZENTRALTUNIS



20. STEINGRAB AUS KERYAVAL IN DER BRETAGNE

III.

Diese Untersuchungen ^{SI FRASPONGONO} beabsichtigen, in erster Linie die große Typik des architekturgeschichtlichen Geschehens zu verfolgen. Plastik und Malerei sollen nur vergleichsweise herangezogen werden.

Die weltgeschichtliche Rolle der ägyptischen Architektur ist vor allem durch eins bestimmt: daß sie Steinarchitektur großen Stils ist. Was uns selbstverständlich geworden ist, nämlich, daß alle Monumentalbaukunst Steinbaukunst ist, das mußte einmal zuerst und mit aller Entschiedenheit ausgesprochen werden, und diesen Ausspruch tat Ägypten. Ägypten ist die Weltheimat des monumentalen Steinbaues, wie Vorderasien die Weltheimat des monumentalen Ziegelbaues ist.

Man darf sich das Nachdenken über diese Tatsache nicht leicht machen.

^{LA COLLEZIONE PIÙ BELLE}
Die nächstliegende Erklärung aus den geologischen Verhältnissen heraus kann nur teilweise befriedigen. Gewiß boten die Randgebirge des Niltals eine ideale Schatzkammer des kostbarsten und dauerhaftesten Steinmaterials, aber wie stark mußte ^{TRIFORTE} ~~der Wille zum Stein~~ sein, um all die technischen Hindernisse zu überwinden, die sich der Gewinnung der mächtigen Steinquadern und ihrem Transport in die Talebene entgegenstellten. Man stelle sich vor, daß dieser Transport doch hauptsächlich auf den Wasserweg angewiesen war. Auf zerbrechlichen Flößen und Nilbarken mußten diese Riesenstücke an ihren Bestimmungsort gebracht werden. Und standen sie dann an ihrem Bestimmungsort, dann waren sie auf der dünnen Oberfläche

dieses zivilisatorisch ausgenutzten Wüstenbodens große Fremdlinge. Fremdlinge aus dem Gebirge. Von einer gewachsenen Einheit zwischen dem ägyptischen Boden und den riesenhaften Steinmonumenten kann keine Rede sein. Es ist vielmehr die Kraft des absoluten Gegensatzes, die hier den Eindruck bestimmt. Nicht natürliche geologische Logik hat diese Steinriesen an ihren Platz gesetzt, sondern ein bewußter ~~Kunstwill~~ ^{ORDINE} der ohne landschaftliche Sinnlichkeit einem bestimmten ~~abstrakten~~ ^{MIN/ACC} Gebote folgt. Die ägyptische Steinarchitektur ist gerade eine gewollte und gigantische Verneinung all der Gefährdung und Vergänglichkeit, in die der Kunstbau der ägyptischen Kultur hineingestellt ist. Aber diese Verneinung ist ohne Heroik, vielmehr selbstverständliches Diktat eines kalten Machtwillens, der gefühllos über den Naturwillen triumphiert. Das Ergebnis ist absolute Unvermitteltheit der Erscheinungen. ^{IA TC 12 A}

Also nicht um das geologische Vorkommen von Steinmaterial handelt es sich bei diesem Problem, sondern um einen Willen zum Stein, dem die geologische ^{FAVORE} Gunst nur entgegenkommt. Ihn, diesen strengen, ausschließlichen Willen zum Stein gilt es zu erklären. Wie bei allem Ägyptischen, so haben wir auch hier an Motivationen ganz verschiedener Wesensfärbung zu denken. Urgeschichtlicher Atavismus und zivilisatorische Hochkulturforderungen gehen auch hier ein Bündnis ein.

Ürgeschichtlicher Atavismus! Was heißt das? Man vergleiche die Vorhalle des Chephrengrabtempels (Abb. 18) mit einem vorgeschichtlichen Steinbau in Zentraltunis (Abb. 19) oder dem Steingrab von Keryaval in der Bretagne (Abb. 20). ^{SUS/SISTE} Besteht hier eine andere Gleichung als die selbstverständliche zwischen verschiedenen Zeugnissen eines monumentalen Abc der Standbaukunst? Gibt es nicht einfache Urkategorien der baulichen Logik, deren Äußerungen an den verschiedensten Orten stehen können, ohne daß eine historische Zusammenhangsbeziehung zur Erklärung nötig ist? Nein, dieses scheinbar Einfache ist eine ^{ECCEZIONC} Außerordentlichkeit, und wo dieses Außerordentliche ^{SI IPONE} sich durchsetzt, ist ein bestimmter kultureller Zusammenhang

dafür grundlegend. Denn nicht in dem Einmaleins der statischen Logik liegt hier das Außerordentliche, sondern daß es, allen technischen Hindernissen zum Trotz, sich in dieser monumentalen Form des Megalithbaues durchsetzt. Und das ist in einem so ausgesprochenen Maße nur in einem ganz bestimmten historischen Kulturkreis nachweisbar, nämlich in jener immer stärker in faßbare Erscheinung tretenden Kultur-^{sedimentazione}ausstrahlung, deren zusammenhängende Ablagerungsgebiete sich über den Nordwest- und Südwestrand Europas nach dem Nordrand Afrikas hinziehen. Es ist die Kultur des neolithisch-vorgeschichtlichen eu-^{Penin}afrikanischen Kontinents, die uns hier begegnet. Der Weg, auf dem jener megalithbauende Kulturzusammenhang sich verbreitet hat, zeichnet sich noch heute auf der Landkarte des welthistorischen Geschehens durch die Trümmer einer riesenhaften Runenschrift aus Dolmen und Menhirs ab. Viele Theorien sind an diesen sogenannten Dolmenweg geknüpft worden. Vor allem war der historische Richtungsverlauf dieses Weges der Streitpunkt. Entsprechend der allein-^{corrispondente}herrschenden Osteinstellung der Wissenschaft neigte man in der älteren Forschung dazu, diesen Richtungsverlauf von Osten nach Westen abzulesen, die neuere Forschung aber tritt immer stärker für eine vorgeschichtliche westeuropäische Kulturselbständigkeit ein und verlegt dementsprechend den Ausgangspunkt der Entwicklung in ein von Westen nach Osten ausstrahlendes Zentrum. Ägypten ist nicht Ausgangspunkt, sondern Durchgangspunkt dieser Bewegung. Sicherlich nicht einmal ihr Endpunkt, aber das Problem der weiteren Ostausdehnung dieser Bewegung steht hier nicht zur Erörterung.

Also den Megalithbau gilt es als den entscheidenden Durchbruchspunkt des Monumentalgedankens zu erfassen. Seine Monumentalität ist die höchste durch den toten Stein gewährleistete Form der Lebllosigkeit, und nur das Leblose hat Dauer. Anstatt zu sagen, die Ägypter bauten die Wohnungen ihrer Toten für die Ewigkeit, ist es richtiger, zu sagen, daß sie einen bestimmten Zustand in Permanenz erklären wollten, indem sie über die Sargkammern ihrer im Tode gefährlich Weiterlebenden diese Steinmassen häuften. Allem ägypt-

Quintessenz

tischen Bauen in Stein bleibt diese Wesensfärbung, daß es eine Permanenzerklärung, eine spannungslose Verlängerung eines einmaligen Zustandes, nicht aber ein vom Ewigkeitsgedanken gespanntes Überwinden des Lebens ist. Es gibt kein ägyptisches Jenseits, nur eine Verlängerung des Diesseits in anderer Form.

Ich nannte diese elementaren Steinsetzungen ein Außerordentliches. Worin liegt es? Menschen, die in Erdhöhlen oder leichtgebauten Hütten hausen und denen innerhalb des Nutzbaues jede monumentale Bauidee in unserem Sinne weltenfern liegt, türmen auf einmal Steinungeheuer übereinander, deren ^{CONFIDENTS} Bewältigung nur Riesengeschlechtern möglich zu sein scheint. Technische Schwierigkeiten, deren Überwindung auch heute noch bei vervollkommenen technischen Mitteln eine beachtenswerte Leistung darstellen würde, werden von diesen sogenannten Primitiven unter Einsatz eines kaum ausdenkbaren körperlichen Kraftaufwandes restlos bezwungen. Es wird immer eine der denkwürdigsten Tatsachen der Baugeschichte bleiben, daß diese größte technische Leistung, die an ihrem Anfang steht, ihre Kraft nicht aus einem Nutzbaugedanken nahm, sondern ausschließlich unter dem Antrieb eines ideellen Baugedankens stand. Und zwar erfolgte dieser ^{APPROXIMATIONE} Durchbruch durch die intimen Nutzbaugewohnheiten in ein ganz übergangsloses Jenseits äußerster Monumentalität durch die Kraft eines Vorstellungskomplexes, dessen Linien im Totenkult zentrieren.

Totenkult und Stein! Eng ^{incoerati} ineinander verschränkt sind diese beiden Tatbestände, und aus dieser Ineinanderverschränkung ergibt sich die ursprüngliche conditio sine qua non jenes weiteren Tatbestandes, den wir (tektonische bzw. architektonische Monumentalität) nennen.

Es ist schön und verlockend, zu sagen, daß die Wohnungen für die Toten im Gegensatz zu denen für die Lebendigen für die Ewigkeit gebaut wurden. Aber diese poetische Ausdeutung hat doch eine Klangfarbe, die in ihrem modernen Charakter nicht recht zusammenklingt mit dem, was wir von dem urgeschichtlichen Vorstellungslieben wissen. Jedenfalls muß sie nach vielen Seiten hin ergänzt werden.

seinen dunklen Kräften ein ständiger Gefährder der Lebenden ist, soll nicht wiederkehren. Steinmassen türmen sich über ihn, damit er in seiner Tiefenwelt verbleibt. „Die Liebe und Verehrung für die Toten, die Furcht vor ihnen und der ‚fromme Betrug‘ haben bei allen Völkern und zu allen Zeiten die Gebräuche und Sitten beim Begräbnis und Totenkult geregelt und die merkwürdigsten Vorsichtsmaßregeln gegen das Wiederkommen der Toten geschaffen. Aber kein Volk der Erde hat seinen Totenkult in dieser Hinsicht so ausgebildet wie die Ägypter des alten Reiches. Nirgends wurde ihnen so alles gewährt, aber nirgends wurde auch der fromme Betrug so geübt wie an diesen Gräbern. Er erfand Prunkscheintüren und Prunksteingefäße. Er setzte die Gaben in Bilder, die Speisen in Stein um und ließ steinernes Wasser aus Bilderkannen fließen. Er ließ dem Toten anscheinend alle Freiheit, in seinem Grabe aus und ein zu gehen. Aber nur im Bilde, das fest am Stein haftete, im Flach- und Nischenrelief. Die freiere und beweglichere Statue aber, die das Leben des Toten in sich barg, die man behandelte wie den Lebenden selbst, der man räucherte und die man fächerte, sie verschloß man sorglich in einem dunklen festvermauerten Raum und ließ ihr nur einen kleinen Spalt, um in ihre Kultkammer sehen zu können. Die Leiche, die man mit allen Mitteln erhielt, wickelte man fest in Binden und legte sie in schwere Holz- und Steinsärge. Man versenkte diese tief unter die Erde und türmte die Steinmassen einer Mastaba über sie — und doch malte man diesen Särgen Augen auf, daß der Tote sehen konnte und eine kleine Tür, aus der man wünschte, daß er — nicht aus und ein gehen sollte. Seine Kultkammer wurde mit Prunktüren versehen, damit er sie nach Belieben betreten konnte, aber diese Türen bestanden nur aus Umrahmung, so daß die eigentliche Tür auch nur ein Spalt zu nennen war, und damit nicht genug — man bildete sie ganz aus Stein und eine undurchdringliche Mauer blieb zwischen dem Toten und dem Lebenden¹⁾.“

¹⁾ L. Klebs. Die Reliefs des alten Reiches. Abhandl. d. Heidelb. Akad. d. Wiss. 1915.

Der Gedanke der Dauerhaftigkeit der Totenwohnung — und deren Korrelat ist eben die Steinanwendung — ist natürlich in erster Linie abhängig von dem Glauben an die unabsehbare materielle Fortexistenz des Toten, wie er primitiver Anschauung gemäß ist. Immer ist es ein Zwang menschlichen Selbsterhaltungstriebes und menschlicher Denknotwendigkeit gewesen, die Zäsur zwischen Leben und Tod zu leugnen und den Toten nur als einen Lebenden unter besonderen Umständen zu betrachten¹⁾, aber während in höherer Entwicklung sich diese Vorstellung zu dem Glauben an eine seelische Unsterblichkeit läutert, denkt primitiver Naturalismus zwangsläufig an eine totale Weiterexistenz all der Stoffe, die den Lebenszusammenhang darstellen. Der Totenkult, der unter diesen Umständen entsteht, ist dementsprechend von einer ganz anderen Wesensfärbung als der uns gemäßen Pietät. Statt der ideellen Freiheit unserer Pietätsäußerungen stehen die jener Frühstufe unter strengem Zwang. Der Tote hat strenge Rechte und Ansprüche, und es ist notwendig, ihnen zu gehorchen, weil er über Mittel ^{DISPONENTI} verfügt, sie vom Lebenden zu erzwingen. Denn der Tote ist mächtiger als der Lebende. Das Anderssein seiner Existenzform nimmt für den Lebenden die gespenstische Form eines Höherseins dieser Existenzform an, wenigstens in dem Sinne, daß der Tote mit dunkleren und stärkeren Kräften ^{DOTATO} ausgestattet ist. Wenn also der Tote vom Lebenden verehrt und beschützt wird, so geschieht es nicht, weil er der Schwächere ist, sondern weil er der Stärkere ist. Das Wort Beschützer ist also eigentlich gar nicht am Platz, weil es nicht auf einen Stärkeren angewandt werden kann, sondern dieses scheinbar Beschützen ist ein Dienen. Man dient dem Toten, indem man ihn durch eine möglichste Dauerhaftigkeit und Sicherheit seiner Wohnung beschützt, und es liegt in dem Verhältnis der Abhängigkeit des Schwächeren vom Stärkeren, daß dieser Schutz ein Doppelgesicht hat: es ist nicht nur ein Schutz für den Toten sondern auch ein Schutz vor dem Toten. Ganz unsentimental ausgedrückt: der Tote, der mit

¹⁾ A. Wiedemann. Der „lebende Leichnam“ im Glauben der alten Ägypter. Elberfeld 1917. Zeitschr. d. Vereins f. rhein. u. westf. Volkskunde.

Also Sicherung für den Toten und Sicherung vor dem Toten, diese untrennbar ineinanderverknüpften Vorstellungsgänge lassen die Forderung der architektonischen Dauerhaftigkeit entstehen und inaugurierten demgemäß die Geschichte der Monumentalbaukunst. Denn Dauer ist ein Begriff, der nicht der Lebendenwelt angehört. Nur aus dem Totenkult konnte eine Anschauung erwachsen, die nach baulicher Dauer und damit nach dem Stein, und zwar in seiner überzeugendsten megalithen Form verlangte. Der Vorstellung der Ewigkeit der Materie im Grabe entsprach der Gedanke, den Grabbau selbst zu einem Monument dieser Ewigkeit der Materie zu machen. Und dieser Gedanke konnte sich nur im toten Stein erfüllen. Aber man sollte das Wort ewig hier eigentlich ausschalten^{ELIMINARE}, weil es den Tatbestand schon gefährlich poetisiert. Das richtige Wort statt des ideologisch schon zu modern gefärbten Wortes Ewigkeit wäre das gröbere und sachlichere Wort Fortdauerhaftigkeit.

Indem wir die tiefste Wurzel des architektonischen Monumentalitätsdranges im Totenkult bloßlegen, geraten wir allerdings in die Versuchung, die Komplexheit solcher Erscheinungen auf eine allzu einseitige Formel zu bringen. Schon die Spaltung des Sicherungsgedankens in eine transitive und intransitive Form — sichern und sich sichern — zeigt ja, daß immer mit einer Mehrheit von Wurzelvorstellungen gerechnet werden muß. Von all diesen verschiedenen Wurzelvorstellungen, die in die Gesamtheit des Phänomens hineinspielen, ist als folgenschwerste noch eine zu erwähnen, die zu einer Art Bedeutungswandel der steinernen Monumente führt. Gehen wir von der Voraussetzung aus, daß jedes steinerne Artefakt, das sich über einer Grabstätte erhebt, einen künstlich hergestellten und dauerhaft gemachten Hügel^{TUMULO} darstellt, und zwar in Nachahmung jener natürlichen Hügel, die ja die von Natur gegebenen Sicherungsstätten für die Toten waren und die durch tief eingegrabene Höhlen auch entsprechend ausgenutzt wurden, so ergibt sich bei diesen natürlichen oder künstlichen Hügeln gleich eine Doppelbedeutung. Man kann sie sozusagen in verschiedener Richtung ablesen. Entweder von oben

nach unten oder von unten nach oben. Entweder senkt sich der Hügel als lastende und schützende Masse auf das Grab hinab oder er steigt als höherstrebende Bewegung über das Grab ^{ALC'IN'U} emp^{er}. Mit anderen Worten: Elemente des Totenkults mischen sich mit solchen des Berg- oder Höhenkults. Die religiöse Ausdeutung der Höhen^{in der Höhe}erhebung ist Erbgut der Menschheit. Was dem Himmel und dem Sonnenlicht am nächsten ist, ragt am eindringlichsten in die Göttersphäre, wird zur Stätte, auf der sich die Götter ^{S. 5 4 B 11 13 14 15} niederlassen. Ein einheitlicher Beziehungszusammenhang dieser Art zieht sich durch allen Höhenkult hindurch, mag er sich in der natürlichen Form des Bergkults oder in der künstlichen Form der kultischen Aufrichtung von einsam dastehenden Steinmalen — Menhirs, Pfeilern, Säulen, Pyramiden oder Obelisken — äußern. Die Verschränkung dieser Anschauung mit dem Totenkult liegt nahe. Soweit dieser Totenkult von animistischen Vorstellungen durchsetzt ist, ist der Gipfel einer Erhebung der gegebene Verbindungspunkt zwischen der göttlichen und menschlichen Sphäre. Das heißt: die Stelle, von der die Götter zu den Menschen herniedersteigen, fällt zusammen mit der Stelle, von der die Menschen zu den Göttern aufsteigen. Mit anderen Worten: die Höhe wird nicht nur zum Göttersitz, sondern da, wo sie künstlich oder natürlich über dem Grabe errichtet ist, wird sie auch zum Seelensitz. In den Vorstellungen vom Seelenvogel, wie sie vielfach und besonders in Altägypten verbreitet waren¹⁾, ist auf der Spitze dieser Höhenmale der Sitz des geflügelten Seelentieres gedacht. Ähnliche Vorstellungen scheinen ja auch dem „Seelenloch“ zugrunde zu liegen, das sich in den vorgeschichtlichen Dolmenbauten findet und das in der Scheintüre des ägyptischen Grabsystems seine geschichtliche Fortsetzung findet. Wenn die Seele des Verstorbenen, aus dieser Scheintüre austretend, nach einem Ruhesitze sucht, so ist die Spitze des Höhenmals, das sich über dem unterirdischen Grabbau erhebt, ihr gegebener Platz. Es ist übrigens mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen, daß die Pyramidenspitzen vergoldet waren bzw. eine glänzend po-

¹⁾ Schuchardt. Alteuropa S. 76

lierte Basaltspitze hatten¹⁾. Hier prägt sich am stärksten jenes Ineinandergehen von Totenkult und einem in Sonnenkult übergehenden Höhenkult aus. Denn die Höhe ist ja der Punkt, der den ersten Sonnenstrahl auffängt, aber sie ist auch der Punkt, wo die Seele des Toten sich der heiligen Sonnen- und Lichtwelt am nächsten entgegen drängen kann. Auf der leuchtend polierten Spitze einer Pyramide fand man die Inschrift: „Geöffnet ist das Gesicht König Amenemhets, er schaut den Herrn des Horizonts, wie er den Himmel durchfährt. Amenemhet schaut die Schönheit der Sonne.“ Im Augenblick, wo diese Inschrift Wort wird, senkt sich die Pyramide nicht mehr nur ihrer ursprünglichen Entstehung nach als ungeheure Sicherungsmaßregel dem Toten zu, nein, sondern sie wird als eine Art Himmelsleiter in ihrer Gegenrichtung erfaßt. Wollte man spätere Vorstellungen vorwegnehmen, so könnte man sagen: die Spitze eines Höhenmals ist der Treffpunkt von göttlicher Niedersteigung und menschlicher Aufsteigung bzw. Auferstehung. Das ist jedes Höhenkults doppeltes Gesicht. Und gerade das vorgeschichtliche Nebeneinander von Dolmen und Menhirs scheint in keimhafter Urwüchsigkeit diesem Doppelgedanken zu dienen. Wir können in dieser lapidaren Runenschrift heute noch nicht deutlich lesen, aber die Ahnung trägt wohl nicht, daß in ihr in tiefsinnigen Urlauten gesprochen wird von der letzten und ewigen Polarität alles menschlichen Seins, von Leben und Tod, von Sonnenkult und Totenkult. Ihnen beiden dankt die Welt, daß steinerne Monumentalität entstand. Unsere Behauptung geht dahin, daß die großen Steinmonumente Ägyptens auf diese vorgeschichtliche Megalithbauweise als auf die eigentliche Geburtsstunde monumentaler Betätigung zurückgehen. „Es sei auf die Ähnlichkeit dieser ägyptischen Pfeilerarchitektur mit denen der prähistorischen englischen Steinkreise hingewiesen. Auch Einzelheiten der Technik haben ihre Parallelen. Diese Verwandtschaft bestätigt uns, wie nahe der Chephrenbau der primitiven prähistorischen Kunst steht²⁾.“ Auch

¹⁾ H. Schaefer. Ägypt. Zeitschrift. Bd. 41. S. 84.

²⁾ Holscher. Das Grabdenkmal des Königs Chephren. Veröffentl. der E. v. Sieglin-Expedition. 1912. S. 20.

Woermann¹⁾ spricht von den Pyramiden als „von versteinerten, zu regelmäßiger stereometrischer Form kristallisierten Heldengräbern“. Oder eine andere Bestätigung: „Die Kultur Kleinafrikas (d. h. des althamitischen Afrikas vor der Oasenbildung) stand auf der Höhe der vorgeschichtlichen West-Ost-Pendelung der Kultur, diejenige Ägyptens (dieser großen Oasenbildung in der Wüste) in der Periode der späteren Ost-West-Pendelung der Kultur. Und dennoch liegt die Großartigkeit der ägyptischen Kultur in ihrer Zugehörigkeit zu Afrika und in ihrer Abstammung aus der Steinzeit. Das zeigt sich am besten bei der Betrachtung der Architektur. Im Grabbau gehen ägyptische wie kleinafrikanische Formen von der gleichen Struktur aus²⁾.“ Stimmt die von Frobenius behauptete Herkunft des widderköpfigen ägyptischen Jupiter Ammon von dem widderköpfigen Sonnengott, wie er uns auf altafrikanischen Felszeichnungen entgegentritt³⁾, so wäre der Zusammenhang ägyptischer Tradition mit jenem steinzeitlich vorgeschichtlichen Kulturkreis Euafrikas nicht nur im Totenkult, sondern auch im Sonnenkult deutlich. Daß die althamitische Kultur einen Sonnendienst kannte, scheint sicherzustehen⁴⁾.

Man muß sich im Bewußtsein halten, daß alle Megalithbauweise demnach einen doppelten Charakter hat. Soweit sie dem Totenkult angehört, ist sie von einer düsteren Großartigkeit. „In der althamitischen Kultur ist der Stein im Kindheitsstadium der Baukunst zweifelsohne der Ausdruck des Düsteren. Düster ist der Stein, tot wie seine Natur⁵⁾.“ Erst der hinzukommende Höhen- und Sonnenkult gibt ihr einen teilweisen Bedeutungswandel ins Helle.

Uns geht es bei all diesen Ausführungen um eines: die atavistische Erdwurzel der ägyptischen Monumentalarchitektur aufzudecken. Mit ihren großen entscheidenden Motiven geht sie auf eine versunkene Vorzeit zurück, deren megalithe Bauweise tief in jenen euafrika-

¹⁾ Woermann. Geschichte der Kunst. Bd. 1. 1922. S. 68.

²⁾ Frobenius. Das unbekannte Afrika. S. 59.

³⁾ Frobenius. Das unbekannte Afrika. S. 36 ff.

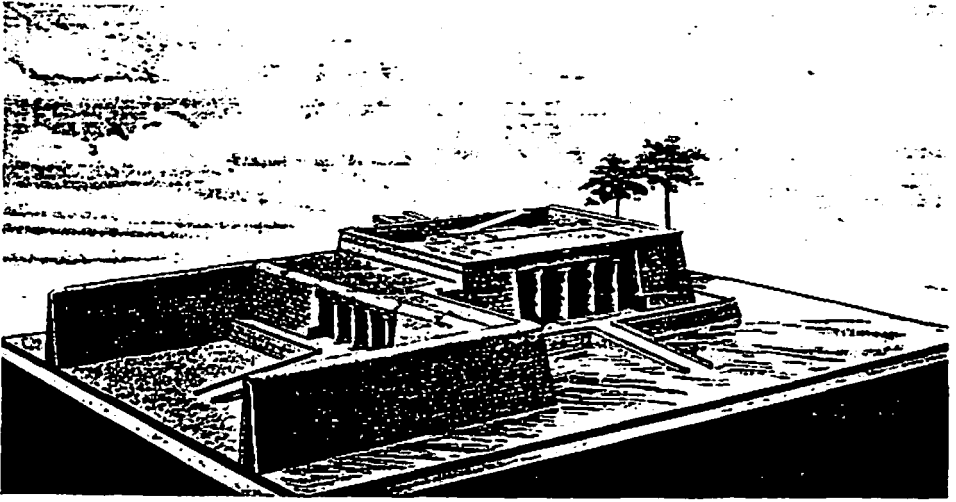
⁴⁾ Frobenius. Das unbekannte Afrika. S. 40.

⁵⁾ Frobenius. Das unbekannte Afrika. S. 54.

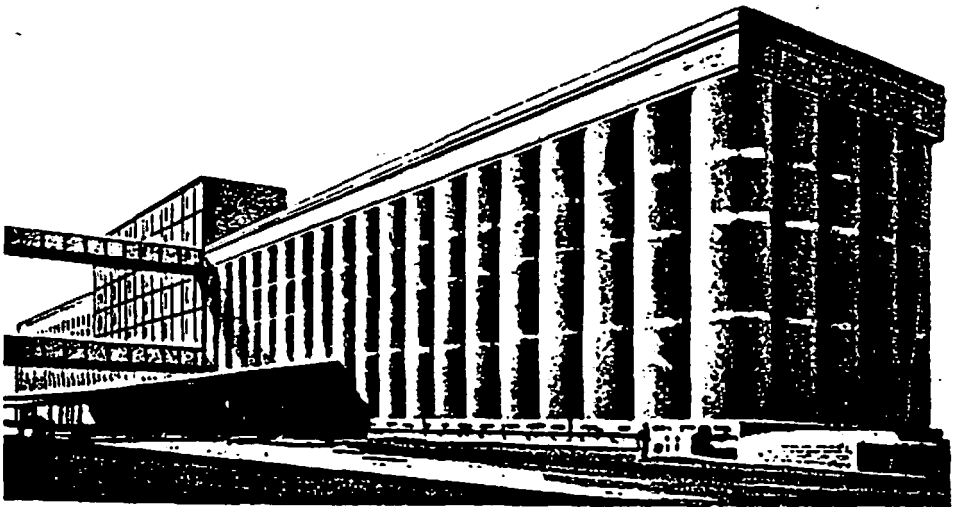
nischen Kulturzusammenhang zurückführt, dessen vorgeschichtliche Wichtigkeit sich der neueren Forschung immer stärker entgegen-drängt. Gerade die Urideen architektonischer Monumentalität ragten aus dieser mythenschöpferischen Vorzeit in die oasenhafte Hochkultur des ägyptischen Lebens hinein. Denn das ist festzuhalten: nur ein Volk, das mythenschöpferisch ist, ist auch architekturentscheidend im großen Sinne. Kolossale Nutzarchitektur von großer Form kann auch in mythenverarmter Zivilisationssphäre entstehen, echtgeborene und freie Monumentalität aber nur unter dem Druck einer ungeheuren, das ganze Leben beherrschenden Idee. Darum ist es schließlich doch falsch, zu sagen: Ägypten sei die Weltheimat des steinernen Monumentalbaues: die wahre Heimat dämmert in den viel tieferen Formen der alten vorgeschichtlichen Megalithkultur auf.

Bei der Übernahme dieser urzeitlichen Grundgedankengänge der lapidaren Monumentalität in die ägyptische Oasenkultur vollzieht sich nun dasselbe wie bei der Übernahme all des anderen atavistischen Materials aus mythenschöpferischer Vorzeit, das in dieser schöpfungsunfähigen Zivilisationsatmosphäre konserviert wird: diese Rudimente eines lebendigen Vorstellungslebens werden zu einem sakrosankten Apriori erklärt und als solches entwicklungslos in das System des ägyptischen Kulturzusammenhangs eingestellt. Gleich beim Eintritt in diesen Zusammenhang sind sie schon nicht mehr lebendige fortentwicklungsfähige Form sondern abgeschlossene Formel. Und wenn, wie alle ägyptische Kunst, besonders die ägyptische Architektur durch ihre Einheitlichkeit und Geschlossenheit wirkt, so liegt es nicht zum wenigsten daran, daß sie sich darauf beschränkt, ohne jede Ablenkung jene paar entscheidenden Grundmotive durch die Jahrtausende hindurch konservatorisch — und dieses Wort gibt eine andere Nuance als das Wort konservativ — festzuhalten. Aus Formeln läßt sich leichter Einheitlichkeit erzeugen als aus Formen.

Von den Aprioris, die entwicklungslos in das ägyptische Bausystem übernommen werden, ist vor allen Dingen eines zu nennen, nämlich die Riesenhaftigkeit der baulichen Monumente. Bei jeder anderen



21. TORBAU DES TOTENTEMPELS DES KÖNIGS SAHU-RE



22. GETREIDESILO IN KANADA

Kultur, die an Urzeitliches anknüpft, erleben wir, daß sie in lebendiger Weiterarbeit an den urzeitlichen Bauideen deren angeborene dimensionale und materielle Ungeheuerlichkeit allmählich durch ein Größenmaß der inneren Form ersetzt, das auf den Aufwand an äußerer Größe bis zu einem gewissen Grade verzichten kann. Die Erscheinungen nehmen im Laufe der kulturellen Entwicklung ein Mittelmaß an, in dem sich äußere und innere Bedeutsamkeit die Wage halten. Gerade bei einem dünnblütigen Kunstprodukt wie dem der ägyptischen Oasenkultur sollte man erwarten, daß sie die haulichen Dinge der gemäßigten Temperatur ihres Daseinsgefühlens angepaßt hätte, aber das wäre eben nur dann der Fall gewesen, wenn die Dinge, statt formelhaft festgelegt, entwicklungsfähig gewesen wären. So aber wurden sie in ihrer atavistischen Urform zum Dauergesetz gemacht, und in der Intimität und Zerbrechlichkeit des ägyptischen Kulturdaseins richteten sich unvermittelt Monumente auf, die den urzeitlichen Gedanken einer massiven und dimensional Monumentalität in eine zeit- und entwicklungslose Permanenz erklären.

Aber die Riesenhaftigkeit der ägyptischen Bauerscheinung ist nicht ausschließlich Mumifizierung vorzeitlicher Großartigkeit, sondern sie ergänzt sich mit einem Bedürfnis nach Kolossalität, das ganz andere Vorzeichen hat. Gemeint ist das, was wir soziologisch als Amerikanismus bezeichnen. Es gibt eine Maßlosigkeit der Vorzivilisation und eine der Überzivilisation, eine Maßlosigkeit der Erlebensfülle und eine Maßlosigkeit der Erlebensarmut, und sie sind sich, wenn auch aus anderen Gründen, in der Überschätzung des Kolossalischen gleich. Ist jene primitive wurzelstarke Kolossalität ein natürliches Produkt der höchsten Spannung des Lebensgefühls, die sich in einer höchsten Anspannung der körperlichen Leistung nach außen hin organisch entladet, so ist jene Spätform der Kolossalität im Gegenteil ein Ersatzprodukt für eine verlorengegangene Spannung des Lebensgefühls. Zivilisation ohne inneren Großgedanken betäubt sich in äußerer Größenentfaltung und wird darin unterstützt durch den Massenbetrieb des zivilisatorischen Daseins, der in rein mecha-

nischer und automatischer Weise zu einer durch kein inneres Maß regulierten Größensteigerung führt. Es ist hier mit Absicht das Wort Massenbetrieb gewählt, weil das Wort Kollektivbetrieb noch zu organisch lebendig klingt für das starre Liniengerüst der soziologischen Struktur ägyptischen und amerikanischen Daseins. Nur Masse als soziologischer Faktor sucht ihr Äquivalent in äußerer Massensteigerung. Und Masse in diesem Sinne ist ein kulturelles bzw. zivilisatorisches Spätprodukt, das nur ganz äußerliche Optik mit den Formen urzeitlicher oder primitiver Massenmonumentalität gleichsetzen kann.

Also Kolossalität in ihrer elementar-atavistischen und in ihrer amerikanischen Form ist es, die sich in der Riesenhaftigkeit der ägyptischen Bauform begegnet. Die eine strotzend von natürlicher Urwüchsigkeit des Großgedankens, die andere eine kalte repräsentative Großsucht, deren ganzer imponierender Aufwand im Grunde nur dazu dient, eine ideelle Leere mit materiellen Rekordleistungen zu übertönen.

Die elementar-naturhafte Seite der Angelegenheit entzieht sich im ägyptischen Falle unserer historischen Wahrnehmung in erster Linie durch die Umformung ins Abstrakte, die der architektonische Urgedanke hier erfährt. Ihre stärkste und entwicklungsgeschichtlich folgenreichste Erscheinung ist die Rechteckigkeit, besonders die Rechteckigkeit des architektonischen Grundrisses. Wieder stehen wir einem Tatbestande gegenüber, vor dem sich unser mangelhaft ausgebildetes historisches Bewußtsein ganz eindrucklos und gleichgültig verhält, weil es diesen Tatbestand für einen selbstverständlichen und gleichsam naturgegebenen hält, obwohl er das durchaus nicht ist. Nein, diese Selbstverständlichkeit des rechteckigen Grundrisses ist eine historisch gewordene, aber keine ursprüngliche. Gewiß ist der wissenschaftliche Streit über das frühere Alter des runden oder viereckigen Hausgrundrisses noch zu keiner endgültigen Entscheidung gekommen und kann auch, weil er von einer zu alternativen Fragestellung ausgeht, vielleicht gar nicht zu einer solchen gebracht werden, aber es ist doch wohl kein Zufall, wenn die Durchforschung des prähisto-

rischen und frühhistorischen Materials den runden Grundriß in weit- aus stärkerer Verbreitung zeigt¹⁾). Irgendwie täuscht uns wohl das Gefühl nicht, daß wir hier bei der Rundhütte der natürlichen Form des Wohngehäuses näherstehen. Wer das Gebiet der frühen Kultur überschaut, erhält den Eindruck, daß der viereckige Grundriß eher den Charakter einer Ausnahme hat, die zwar bis in die frühesten Zeiten zurückreichen kann, aber ihr Entstehen immer besonderen Bedingungen verdankt. Solche besonderen Umstände, die von der Naturform des Wohnungszusammenschlusses ablenken, liegen z. B. beim Langholzbau vor, wie er vor allen Dingen im Pfahlhausbau, der immer viereckig ist, die gegebene Technik ist²⁾). Doch wäre es voreilig, daraufhin den Langholzbau mit dem Viereckgrundriß in einen unbedingten genetischen Zusammenhang zu bringen, denn dem widerspricht die häufige Anwendung der Rundform auch bei Holzbauten³⁾). Materialistisch-technische Entstehungserklärungen helfen hier eben nur bedingt.

Bleibt also die Frage für jede Verallgemeinerung noch ungeklärt, so kann für Ägypten mit ziemlicher Sicherheit festgestellt werden, daß die rechteckige Grundrißform dort keine autochthone war. „Die älteste Hausform in Ägypten war die Rundhütte⁴⁾.“ Wenigstens gilt das für den althamitischen Mutterboden der ägyptischen Kultur, der, wie immer wieder betont werden muß, zu jenem westeuropäisch-kleinafrikanischen Kulturkreiszusammenhang zurückführt, in dem der Rundbau sein Hauptverbreitungsgebiet hat und von dem aus er geschichtliche Nachwirkungen zeitigt bis zu den frühmykenischen Tholosbauten. Tonmodelle von Rundhütten und Reliefdarstellungen bezeugen, daß der Rundbau auch in Ägypten die autochthone Form war.

Ist aber unser Gefühl richtig, daß der Rundbau, ganz abgesehen von technischen Entstehungsantrieben, das Stadium einer größeren

¹⁾ Hoernes im Band „Anthropologie“ der „Kultur der Gegenwart“. 1923. S. 358. Graebner daselbst S. 524.

²⁾ Schuchardt. Alteuropa. S. 99 u. a. m.

³⁾ Hoernes a. a. O. S. 360.

⁴⁾ Wiedemann. Das alte Ägypten. 1920. S. 162.

Naturnähe und Unmittelbarkeit der Baugesinnung darstellt, so kann es uns nicht wundern, daß die altägyptische Oasenkultur gleich mit dieser intimen Überlieferung bricht und zur Rechteckform des Grundrisses übergeht. Schon prädynastische Festungen — es sind bezeichnenderweise nicht Intimbauten, sondern militärtechnische Nutzbauten, die diesen Übergang zuerst deutlich markieren — zeigen ausgesprochene Rechteckform¹⁾. Und so wird überhaupt der rechteckige Grundriß für das historische Ägypten zur festen und dauernden Vorschrift. Wären uns alle Bauzeugnisse verloren, wir wüßten es doch: denn die Hieroglyphenzeichen für Haus bestehen in einer Rechteckzeichnung.

Bei der Frage nach den Gründen dieser entscheidenden Wendung zum Rechteckgrundriß scheiden materialistische Erklärungen aus. Gerade die erwähnte These des genetischen Zusammenhanges der Rechteckform mit dem Langholzbau versagt hier, denn bei dem holzarmen Ägypten kann unmöglich dieses Material der Baugesinnung die Wege gewiesen haben. Nein, hier ist die Baugesinnung autonom vorgegangen und hat sich für die Form entschieden, die dem ganzen Geiste dieser naturentfremdeten Oasenhochkultur am meisten entspricht, nämlich für die Form der strengen rechtwinkligen Geradlinigkeit. Der Wille zur abstrakten Klarheit und Bestimmtheit ist es, der dem organisch-lebendigen und gleichsam naturwarmen Rundbau ausweicht und an seine Stelle die Künstlichkeit des orthogonalen Systems setzt. „Absolutes Regiment des rechten Winkels, nicht nur im Grundriß, sondern auch im Aufbau²⁾.“ Was hier in Erscheinung tritt und infolge der Vorbildlichkeit der ägyptischen Monumentalarchitektur von weltgeschichtlicher Folgeschwere wird, ist der uneingeschränkte bauliche Sieg des zivilisatorischen Rationalismus über alle Naturgewachsenheit der Grundrißbildung. Die kürzeste Linie zwischen zwei Punkten wird von dieser rationalen Sachlichkeit

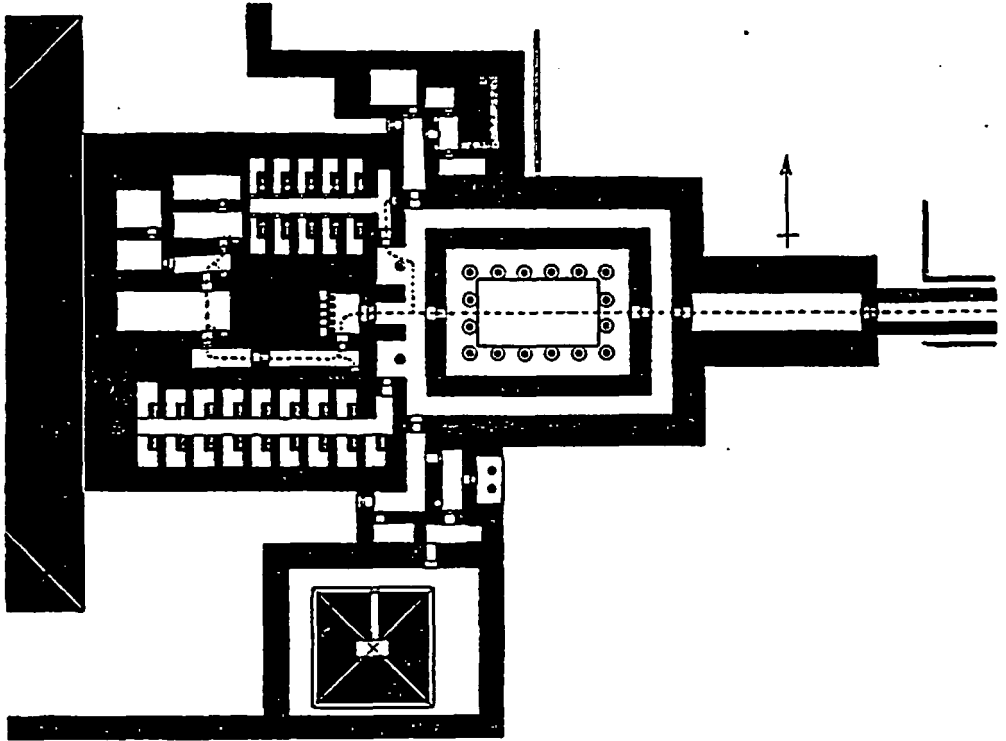
¹⁾ Borchardt. Altägyptische Festungen. Veröffentl. d. E. v. Sieglin-Expedition. Bd. III. 1923. S. 29.

²⁾ Curtius. Die antike Kunst (Ägypten). Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung 22. Heft 2. S. 36.

für die allein legitime und vernünftige erklärt. Die Entschiedenheit, mit der dieser Sieg der architektonischen Vernunft über die architektonische Sinnlichkeit in Ägypten proklamiert wird, wird zu einem baugeschichtlichen Ereignis von unvergleichlicher Bedeutung für alle Zukunft. Dies Ereignishafte des Vorgangs hat uns unser historisches Bewußtsein nur deshalb verschwiegen, weil es eben erst an diesem Punkte der Entwicklung einsetzt und ihn in seiner Kurzsichtigkeit für einen absoluten Ausgangspunkt nimmt. Es ist das Verdienst von Ludwig Curtius, „die unermessliche Bedeutung dieser ersten ägyptischen Formulierungen architektonischer Grundideen für die ganze Weltgeschichte der Architektur“¹⁾ mit allem Nachdruck unterstrichen zu haben. Ihm ist erst das Gefühl im ganzen Umfang dafür aufgegangen, daß in dem Zusammenkommen dieser großen architektonischen Sachlichkeit mit jener Steinanwendung großen Stils die monumentalen Bedingungen liegen, die aus dem ägyptischen System den Prototyp aller weiteren Sakralbau- und Großbauentwicklung machten. Es ist etwas ungeheuer Einfaches und Selbstverständliches, was in der Grundanlage der ägyptischen Tempelarchitektur ausgesprochen wird, aber wie sehr mußte alle Irrationalität des natürlichen Lebens abgeklungen sein, um dieses Einfachste zum Ereignis werden zu lassen. Nur einem Volk von höchster Naturentfernung war es möglich, das erste programmatische Wort jenes Willens zur kalten architektonischen Sachlichkeit auszusprechen, dessen Überzeugungskraft von dem Augenblicke an nicht mehr erlöschen konnte, als es in seiner Selbstverständlichkeit ausgesprochen war. Gewiß ist die Luft dünn, die um diese folgerichtigen architektonischen Programme weht und man fröstelt etwas angesichts dieser linienstrengen und selbstsicheren Grundrisse, aber nur in solch dünner Luft, in der alle natürlichen Phantasiewiderstände ausgeschaltet waren, war solches Denken in architektonischen Geraden möglich. So ist es die dünne Luft der ägyptischen Oasenkultur gewesen, der die architektonische Weltkultur jene scheinbaren Ele-

¹⁾ Curtius. Die antike Kunst (Ägypten). Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung 22. Heft 2. S. 33.

mentarformen des architektonischen Denkens verdankt, die in Wirklichkeit höchste Künstlichkeitsformen sind. Mögen rechteckige Grundrisse vereinzelt auch sonst in früher Zeit auftauchen, zur offiziellen Form der Monumentalkunst und damit zu einer Traditionsbildung von weltgeschichtlicher Kontinuität werden sie erst durch die Kon-



Totentempel des Sahu-re.

sequenz gebracht, mit der die ägyptische Baukunst sie zum entscheidenden Bestandteil ihres logisch bestimmten Systems macht (Textbild).

Aus dem mittleren Reiche sind die Ruinen einer Stadt mit Namen Kahun ausgegraben worden, die uns vor die überraschende Tatsache stellen, daß es in Ägypten künstliche Städte gab¹⁾, d. h. Städte, die

¹⁾ Flinders Petrie. Illahun, Kahun and Gurob 1891. Erman. Ägypten 1922. S. 196ff.

nicht in einem natürlichen Wachstum allmählich entstanden, sondern auf ein königliches Machtwort hin gleich als fertiges Ganzes in die Wüste gestellt wurden. Man muß diese Tatsache dreimal unterstreichen, denn stärker kann der Amerikanismus dieser ägyptischen Hochzucht gar nicht veranschaulicht werden als durch diese nachgewiesene Schöpfung von fertigen Kunststädten. Die Stadt nicht als Lebewesen von natürlichem Gewachsensein, sondern als konstruiertes Artefakt!

Hier ist von dieser ägyptischen Außerordentlichkeit nur deshalb die Rede, weil sie die ägyptische Fähigkeit zu abstrakter Zusammenfassung von Gebäudeeinzelheiten zu einem Ganzen in höchster Potenz zeigt. Wer sich an diesem auffälligsten Beispiel eines ganzen wohl-disponierten bzw. kaltdisponierten Stadtgrundrisses klargemacht hat, welches Besondere in einer solchen Dispositionsfähigkeit oder, besser gesagt, in einem solchen Willen zur zusammenfassenden Disposition liegt, der wird erst den offenen Blick dafür bekommen, welcher außerordentlicher Entschluß auch darin lag, die vielen Teilräume, die eine Tempelanlage nötig macht, in einer straffen zusammenhängenden Grundrißbildung zusammenzubinden. Ebenso wenig, wie wir eine einheitliche Stadtanlage nach vorbedachtem Plan als etwas Selbstverständliches empfinden, dürfen wir in diesen planvoll einheitlichen Tempelanlagen eine Selbstverständlichkeit erblicken, wenn sie uns auch durch alle spätere Entwicklung zu einer gewohnten Erscheinung und damit zu einer Selbstverständlichkeit geworden sind. Diese scheinbare Selbstverständlichkeit mußte einmal in großem Willensentschluß zur vorbildlichen Tat werden, und das geschah im Ägypten der ersten Dynastien. Gewiß geschah das aus Vorstufen heraus, die in der Gliederung des einfachen Wohngebäudes lagen¹⁾ — also, daß die Gliederung der Götterwohnung nur eine monumentalisierende Steigerung und Weiterführung der in der Menschenwohnung schon angebahnten Gliederungsprinzipien war —, aber wie die vielgliedrigen und doch einheitlichen Grundrisse der früheren Tempelanlagen vor uns

¹⁾ Steindorff. Altägyptische Zeitschrift 34. S. 107 ff.

stehen, lassen sie in ihrer Großartigkeit und Konsequenz diese vorhergegangenen Keimbildungen weit hinter sich und stellen uns vor eine völlig neue und in sich schon völlig ausgereifte Tatsache, an deren Grundidee, nachdem sie einmal so entschieden und überzeugend ausgesprochen worden war, die kommenden Jahrtausende der ägyptischen Architekturentwicklung sich nur in geringfügigen Varianten Abweichungen erlaubten. Jene frühen Tempelanlagen stehen also wieder gleichsam als ein Apriori am Beginn der ägyptischen Baugeschichte, und es ist zu wiederholen, daß dieses Apriori seine Entstehung nicht einer naturentwachsenen und entwicklungslebendigen architektonischen Sinnlichkeit verdankt, sondern dem Durchbruch einer kalten Logik des architektonischen Denkens, die nur im luftleeren Raume einer zivilisatorischen Kunsthaftigkeit des Daseins ihre abstrakten Linien so großzügig und entschieden hinsetzen konnte. Mit anderen Worten, auch hier gilt es, das Stück Amerikanismus zu erkennen, das die zahllosen Raumparzellen nicht nach den Gesetzen eines allmählich wachsenden und zweckbedingten Ineinanders und Nebeneinanders sich selbsttätig gruppieren läßt, sondern sie von vornherein der abstrakten Diktatur eines präexistenten Gesamtplans unterstellt, der ihre organische Einzelselbständigkeit völlig auslöscht. Was unter diesen Umständen entsteht, ist kein natürliches Zellengewebe mehr, sondern eine Kristallisationsform von zweckbedingten Zellen. Die Kältesphäre eines souveränen Geometrismus ist es, die diesen großzügigen kristallinen Erstarrungsprozeß herbeiführt. Auch diesen Prozeß dürfen wir nicht als eine synthetische Kraftleistung werten, wie wir sie mit Recht in Grundrißbildungen anderer Architekturperioden sehen, nein, hier handelt es sich um den aufregungslosen Kälteniederschlag einer Baugesinnung, die von den lebendigen Anrufen der Seelennatur oder Naturseele des Einzelraumgebildes und seiner natürlichen Fortwucherung gar nicht mehr erreicht wird und es darum gefühllos in einem sachgemäßen Geometrismus neutralisiert. Die ägyptischen Grundrisse haben eine fertige Seinsform, aber keine Werdeform. Synthetischen Atem aber spüren wir

nur da, wo eine Werdeform in einer Seinsform zur Ruhe gekommen ist. Diese Vorgeschichte fehlt in Ägypten. Diese Erkenntnis verbarg sich uns, weil wir gewohnt sind, alle Grundrisse sozusagen auf griechisch bzw. modern zu lesen, d. h. wir bringen eine bestimmte Vorstellung von architektonischer Sinnlichkeit gleichmäßig in alle Grundrißbilder hinein und lesen sie nach denselben Vorzeichen ab. Aber sowenig in der ägyptischen Säule etwas von der Schwellung, der Entasis der griechischen Säule vorhanden ist — denn die naturalistisch-imitativ gemeinte Schwellung am Schaft der Papyrussäule hat einen ganz anderen Sinn —, sowenig dürfen wir in das abstrakte System eines ägyptischen Grundrisses etwas von dem lebendigen Atemzug einer synthetischen Kraftleistung hineinlesen, der uns von griechischen oder römischen Grundrißbildungen, ja in letzter Entschiedenheit eigentlich sogar erst von barocken Grundrißbildungen her gewohnt ist. Es gilt da, äußerlich strukturgleiche Erscheinungen doch auf ihre innere Wesensfärbung hin zu unterscheiden.

Ludwig Curtius paraphrasiert mit schönen Worten die Tatsache, daß in diesen ägyptischen Riesentempeln „zum erstenmal in der Geschichte adlige Luxusräume eines gesteigerten Lebensgefühls gestaltet seien“¹⁾. Er geht von der Anschauung aus, daß aller Antrieb zur Monumentalarchitektur von dem Drange beherrscht sei, in großen steinernen Worten die höchste Vorstellung von Lebensform zu verkünden, die dem betreffenden Volke inne sei. Nicht ein Abbild der Wirklichkeit des betreffenden Volkes, sondern ein Wunschbild seiner höchsten Möglichkeiten sei Monumentalarchitektur. Wenn einmal das Unzulängliche der menschlichen Tatsächlichkeit in einer idealen Ereignisform überwunden sei, so wäre es in dieser großen steinernen Repräsentationsform des geläutertsten Lebensgefühls der Fall.

Irgend etwas sträubt sich, diese an sich so schöne und richtige Anschauung von Monumentalarchitektur auf den ägyptischen Fall anzuwenden. Das Wort Leben klingt in diesen Definitionen zu emphatisch, um nicht mit unserer Gesamtvorstellung von ägyptischer

¹⁾ L. Curtius. Die antike Kunst. Handbuch der Kunstwissenschaft. 1923. S. 35.

Wesenheit in Konflikt zu geraten. Immer muß der Blick zurückgehen zu den Pyramiden wenn unsere Ansicht richtig ist, daß ihr kalter Geometrismus kein gigantischer Spannungsausdruck des Lebensgefühles oder, was dasselbe mit umgekehrten Vorzeichen ist, des Todesgefühls ist, sondern eine neutrale Jenseitigkeit jeder Lebens- oder Todesspannung, dann kann auch die Gesamtheit der Tempelarchitektur, in deren Mittelpunkt sie steht, nichts von dieser Romantik eines gesteigerten Lebensgefühles enthalten. Dann ist jede Deutung des Tonfalls der Architektursprache falsch, die aus ihr einen funktionell wirksamen besonderen Lebensklang heraushört. Geht doch unsere These dahin, daß diese geometrische Bestimmtheit und Sachlichkeit gerade einen Erstarrungsprozeß aller organischen Lebendigkeit darstellt, einen Erstarrungsprozeß, der notwendigerweise in dem Augenblick eintritt, wo der Nullpunkt zwischen naturgewachsener Kultur und künstlicher Oasenzucht überschritten ist.

Schaltet man unangebrachte romantische Vorstellungen von einer idealen Selbstherrlichkeit des architektonischen Ausdrucks aus, so gibt sich die ägyptische Tempelanlage als ein versteinertes Prozessionsweg zu erkennen, dessen Struktur durchaus durch die Praxis des Rituals bestimmt ist. Man unterscheide genau: diese Bauten sind keine architektonische Symbolisierung der im Ritual enthaltenen Grundidee, sondern sie sind nur der unmittelbare architektonische Niederschlag der äußeren Bedingungen des Rituals. Der Wissende wird merken, daß hier besonders gegen Spenglers Vertiefsinnlichung der ägyptischen Architekturidee Front gemacht wird. Die entscheidenden Sätze seiner Romantisierung des ägyptischen Amerikanismus seien hier angeführt: „Die ägyptische Seele sah sich wandernd auf einem engen und unerbittlich vorgeschriebenen Lebenspfad. Das war ihre Schicksalsidee. Das ägyptische Dasein ist das eines Wanderers; die gesamte Formensprache seiner Kultur dient der Versinnlichung dieses einen Motivs. Sein Ursymbol läßt sich durch das Wort Weg am ehesten fühlbar machen. Die feierlich vorwärtsschreitende Statue, die endlosen, in strenger Folge geordneten Gänge der Pyramiden-

tempel, die düster, sich immer verengend, durch Hallen und Höfe zur Grabkammer führen, die Sphinxalleen, die Reliefzyklen der Tempelwände, an denen der Betrachter entlang schreiten muß, die immer in bestimmter Richtung begleiten und leiten — all dies repräsentiert das Tiefenerlebnis eines eigenartigen Menschentums, das ägyptische Schicksal in seiner ehernen Notwendigkeit.“

Spengler gibt hier dem streng und sachlich regulierten Kanalisationssystem der ägyptischen Raumanlagen eine Tiefendeutung, die sich aus seiner ganzen Überschätzung der ägyptischen Kulturleistung — „es gibt keine Kultur von höherer Seelenkraft“, „dies ist eine Metaphysik in Stein, neben der die geschriebene (die Kants) wie ein hilfloses Gestammel wirkt“ — erklärt und die wir aus unserer entgegengesetzten Gesamtansicht vom Ägyptischen bekämpfen müssen. Gewiß ist in diesem kunstvoll vereinheitlichten und systematisierten Gewirr von Räumen und Korridoren alles nur Weg, aber dieser Weg ist der Weg einer formelhaft erstarrten ritualen Praxis, nicht aber der Weg einer metaphysischen Idee mit symbolhaftem Unterklang. Steinhaft auskristallisierte Zweckhaftigkeit und nicht steinhalt auskristallisierte Idee. Und dabei der alte ägyptische Gegensatz zwischen dem nicht sehr hochwertigen ideologischen Material dieser ritualen Praxis, die trotz aller formelhaften Verkünstelung schließlich doch einem Totenkult von sehr massiven und religiös niedrigen Vorstellungen dient, und der logisch hochstehenden sachlichen Formung, die diese Praxis architektonisch gefunden hat. Es ist das Nebeneinander von Okkultismus und Amerikanismus, das nach unserer Anschauung durch die ganze ägyptische Überkultur geht.

Man hat im gleichen Zusammenhang von der Rhythmik in der Aufeinanderfolge der einzelnen Tempelräume gesprochen und zwar in dem Sinne, als ob der baukünstlerischen Anordnung der Räume der Gedanke eines Überspringens der durch diese Räume geleiteten menschlichen Bewegung auf den architektonischen Körper unbewußt zugrunde liege. Es liegt aber unseres Erachtens keine Notwendigkeit vor, aus der rein geometrisch und zwecklich abgestimmten Proportio-

nalität der Grundrißbildung ein solch organisches Element wie rhythmisierte Bewegung herauszulesen. Die Raumfolgen sind mit dem Winkelmaß ausgerechnet, nicht aber von lebendiger Rhythmik durchströmt. Wie sich der Zug der Kultgemeinde in einem monotonen, gleichsam zeit- und raumentbundenen Gleichtakt bewegt, so ist auch das architektonische Gehäuse dieser Bewegung in einem Jenseits von zeitlicher und räumlicher Lebendigkeit neutralisiert.

Man hat vielfach in der ägyptischen Baukunst das Ideal einer „reinen Architektur“ verwirklicht gesehen¹⁾: wenn ihr etwas Anrecht auf diese Schätzung gibt, so ist es eben ihre kalte geometrische Jenseitigkeit von aller verlebendigenden und darum das abstrakte Fürsichsein der architektonischen Konsequenz aufhebenden Bau-sinnlichkeit. Die ägyptische Architektur gibt wirklich von allen Möglichkeiten des Bauens nur das abstrakte tektonische Grundgesetz, dieses aber in einer nackten und großartigen Reinkultur, die mit der ebenso gefühlsunbelasteten Rücksicht auf den sachlichen Zweckgedanken eine denkbar klare und überzeugende Verbindung eingeht.

Doch nun stellt sich uns ein neues Problem entgegen. An einer der wichtigsten und auffallendsten Stellen des Bauzusammenhanges wird dieser Geist reiner abstrakter Architektonik durchbrochen: es entsteht — monumental faßbar zuerst in den Bauten der 3. Dynastie (neue Feststellungen in Saqqara!) — die ägyptische Pflanzensäule und sie verdrängt den kantigen Pfeiler, das allein legitime Bauglied abstrakten Baugeistes. (Abb. 23.) Mit anderen Worten: die Baukunst, die bisher den Kanon rein tektonischer Abstraktheit in paradigmatischer Reinheit durchgeführt hat, nimmt auf einmal ein Bauglied auf, das in seiner pflanzlichen Unmittelbarkeit sich an allem rein architektonischen Sprachempfinden in denkbar krassester Weise versündigt. Es ist, als ob in das Buchstabensystem einer geometrischen Abhandlung auf einmal ein lebendiges Anschauungselement eingeführt würde.

¹⁾ M. Heilbronn. Über eine architektonische Gesetzlichkeit. Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. 1923.



23. GRANITNE PALMENSÄULEN IM TOTENTEMPEL DES SAIU-RÉ

Eine Heterogenität des Sprachklanges entsteht, über deren Monstrosität die ägyptische Baukunst nie hinweggekommen ist.

Suchen wir die Wurzeln dieser für alle Folgezeit so bedeutungsvollen Sprachspaltung aufzudecken, so ergibt sich die Erkenntnis, daß die Pflanzensäule, dieses Hauptglied monumentaler Festlichkeit, seine Heimat in der äußersten Gegensphäre des Monumentalen, nämlich im Intimen hat.

Ein Relief aus dem Grabe eines Hohenpriesters von Memphis¹⁾, das von H. Schaefer zuerst in seiner Bedeutung für unsere Frage erkannt worden ist, zeigt den Klagezug eines ägyptischen Leichenbegängnisses und kündigt uns von der Sitte, am Wegrand leichte Laubenbildungen zu improvisieren, in denen Totenopfer abgehalten wurden. Diese zarten und flüchtigen Behelfsbauten wurden auf die denkbar leichteste Art errichtet. Einige große Pflanzenstengel in das Erdreich gesteckt und dazwischen einige leichte Matten gespannt: und ein graziöser Baldachinbau war fertiggestellt.

Man stelle sich diese zerbrechlichsten und poetischsten aller Hütten in ihrer spielerischen Liebenswürdigkeit und Leichtigkeit inmitten der schweigsamen Kälte der ägyptischen Großbauten vor, und man hat gleich ein anschauliches Bild von der Polarität, die durch die ägyptische Existenz hindurchgeht. Denn die ägyptische Kultur ist nur in ihren offiziellen Äußerungen schwer, in ihren intimen ist sie von einer geradezu japanischen Leichtigkeit. Schon an einer anderen Stelle war gesagt, es gibt in Ägypten nur Großplastik und Kleinplastik, übergroße Schwere und spielerischste Zartheit. Immer fehlt das Mittelmaß einer in sich ausgeglichenen Kultur. Der Irrtum früherer Forschung, diese Unvermitteltheit von monumentaler und intimer Haltung in der ägyptischen Kunst auf einen Unterschied von Hofkunst und Volkskunst zurückzuführen, sucht nur mit falscher Deutung eine richtige Beobachtung zu erklären.

Auch in der Literatur liegen die beiden Erscheinungen unver-

¹⁾ Abbildung bei L. Curtius. Die antike Kunst. Handbuch der Kunstwissenschaft. Lief. 22. S. 40 u. O. Puchstein. Die jonische Säule. 1907. S. 20 u. 21.

mittelt nebeneinander: entweder starrstes strengstes Ritual — ein kalter Geometrismus religiöser Formelkunst — oder ungezwungenste Lyrik. Auch da fehlt die epische Mitte.

Es gehört in denselben Gedankengang, daß die ägyptische Kultur in ihren offiziellen Äußerungen durchaus männlich ist, während das intime Familienleben durchaus nicht diese einseitige Klangfarbe hatte, sondern dem weiblichen und kindlichen Einschlag weitesten Spielraum gab. Es wurde schon erwähnt, daß auch hier der Vergleich mit amerikanischen Verhältnissen den soziologischen Schlüssel für dieses Auseinanderfallen von konventioneller Öffentlichkeitskultur und ungezwungener Intimkultur gibt.

Es ist eben gerade das Wesen von künstlichen Kulturbildungen, daß ihnen der organische Übergang von der Intimsphäre zur Öffentlichkeitssphäre fehlt. Es gibt bei ihnen kein organisches Wachstum der Intimsphäre in dem Sinne, daß auch äußerste Monumentalität schließlich nur die höchste Steigerung aus einer Vorgeschichte von intimen Keimbildungen ist. Monumentalität und Intimität sind in diesen Kulturen nicht graduell sondern generell verschieden. Und zwar, weil die soziologischen Verhältnisse der zivilisatorischen Hochzucht dazu zwingen, einen künstlichen Überbau anzulegen, dessen konstruktive Zwangsläufigkeiten in gar keinem Verhältnis mehr stehen zu der schmalen Basis von natürlichen Gegebenheiten, wie sie in der Intimsphäre des Lebens als sichere Grundlage angelegt sind. Und je höher das Kunstgebäude der Zivilisation unter den Zwangsbedingungen des Oasendaseins wächst, um so beziehungsloser wird der abstrakte Schematismus dieses konventionalisierten Massenbetriebs zu dem organischen Lebensgesetz, das in den Intimbildungen sich auswirken will. Die Folge davon ist eine Isolierung und Einkapselung dieses Intimlebens in seine abgetrennte Sonderwelt. Die Brücke der Übergangsmöglichkeiten bricht hoffnungslos ab. Nur eine Form der Beziehung bleibt übrig: unter dem Druck der Gegensätzlichkeit zum öffentlichen Leben nimmt das Intimleben einen gewissen Treibhauscharakter an und wird noch um einige Grade mehr verzärtelt.

Kurz, das lyrische Element des Lebens treibt Blüten von einer spielerischen Zartheit, weil ihm jeder Übergang ins öffentliche Leben fehlt. Zarte Laubhütten aus Blumenstengeln stehen bezugslos neben offiziellen Kolossalgebäuden von steinernen Riesenquadern. Dazwischen gibt es keine Schicht.

Es hängt mit der Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit dieser Äußerungen der Intimkultur zusammen, daß sie in unserer Vorstellung von Ägypten völlig zurücktreten und daß nur der Erinnerungseindruck an die Massivität des öffentlichen Ägyptens bleibt. Gegen die Sprache der monumentalen Überbleibsel kommen die leisen gegensätzlichen Stimmen, die in unserem Geschichtserleben aus dem ägyptischen Ereignis nachklingen — etwa aus den Reliefdarstellungen herauszulesen — nicht auf. Hier sei vor allen Dingen einer geschichtlichen Erinnerung gedacht. Jeder, der sich mit der Schicksalswende der endenden Antike beschäftigt hat, weiß, welche Rolle die hellenistische Kulturmetropole Alexandria als tonangebende Macht geistiger Modebildung in den betreffenden Jahrhunderten gespielt hat. Welcher Art nun ist die Prägung, die sie dem Geschmack des römisch-hellenistischen Weltreiches gegeben hat? Antwort geben uns die pompejanischen Malereien, die frühchristlichen Katakombenfresken, bukolisch-idyllische Dichtung und nicht zuletzt deren Reflexe in der frühchristlichen Ikonographie. Eine ganze Atmosphäre von verspielt-tändelndem, sentimentalischem und verzärtelt-empfindsamem Lyrismus graziösester Geschmacksleichtigkeit dringt aus dieser übermüdeten großstädtischen Luxusüberzüchtung in die antike Welt ein. Hier in Alexandria wird jene feinste Essenz letzten Zivilisationsraffinements gezogen, die wie ein feiner Duft sich der ganzen Breite des spätantiken Lebens mitteilt. All das, was in die römisch-hellenistische Weltkultur den leichten Tonfall eines spielerisch-graziösen Rokokos hineinbringt, hat seine Heimat in jenem beherrschenden Mode- und Geschmackszentrum auf ägyptischem Boden. In der ungeheuren Großstadtbildung Alexandriens konzentriert sich noch einmal das Schicksal, das vorher von Gesamtägypten erfüllt wurde, nämlich höchst denkbare

Oasen- und Kunstbildung zu sein und mit der Künstlichkeit einer raffinierten Hochzucht auf alle Nachbarländer faszinierend zu wirken. Der Pharos von Alexandrien ist in dieser Beziehung wirklich ein Symbol. Auch der hellenistische Firnis der alexandrinischen Weltstadt ändert nichts daran, daß diese Hyperzivilisation mit all ihren Begleiterscheinungen das letzte Wort des vorhellenistischen Ägyptens, dieses größten Oasenfalls der Weltgeschichte, ist. Gerade die beiden Elemente, die den kulturellen Alexandrinismus ausmachen — auf der einen Seite enzyklopädische Entartung der Wissenschaft in einer philologischen Konservatorentätigkeit (die alexandrinische Bibliothek war das größte Wissenschaftsmuseum der alten Welt), auf der anderen Seite Entartung der Kunst in einem leichten, nur Reize schaffenden dekorativen Spiel unter Verlust aller schöpferischen Tatkraft —, machen Alexandrien zum echtsten Ausklang spezifisch ägyptischer Vergangenheit. Gewiß übernahm die antike Welt auch die offiziellen Äußerlichkeiten der ägyptischen Kultur, aber sie übernahm sie nur als unverstandene und interessante Lehnworte, während die innere Infektion der antiken Welt durch die ägyptische Hinterlassenschaft ganz und gar von jener lyrischen und spielerisch-sentimentalischen Intimität ausging, die sich in der Weltstadtatmosphäre von Alexandrien noch einmal zur feinsten Essenz verdichtet hatte, nachdem sie Jahrtausende hindurch die entscheidende Unterströmung der ägyptischen Kunst gewesen war. Eine Stelle aus Spengler über die ägyptischen Reliefdarstellungen mag die Erkenntnis dieser Zusammenhänge verstärken. „Etwas so Lebensprühendes, von einer kindlichen und köstlichen Laune Erfülltes wie diese steinernen Idyllen von 2700 v. Chr. mit ihren Jagden, Fischzügen, Hirtenszenen, mit Zank und Spiel, Festen und Familienszenen, Spazierfahrten, Bildern von Ackerbau und tätigem Gewerbe, die das ganze Leben in heiterster Kraft und Fülle ohne nachdenkliche Reflexion in graziösester Sinnlichkeit erzählen, ist ohne Beispiel. Das ist Glück, naives, gefühltes, unreflektiertes Glück¹⁾.“ Lassen wir die Frage der Naivität dahingestellt,

¹⁾ Spengler. Untergang des Abendlandes. I. S. 280.

der Tatbestand einer so liebenswürdigen anakreontischen Tändelei mit dem schönen Oberflächenglück des Lebens besteht. Aber „nur stimmungsgemäß, nicht forschend, nicht gestaltend liebt der Ägypter die Natur, er verbraucht sie genießerisch“¹⁾).

Die ersten drei christlichen Jahrhunderte sind also noch ganz imprägniert mit diesem nachgelassenen Rokokogeiste Ägyptens, der sich durch Alexandrien der ganzen Welt mitteilte.

Was hat das alles mit den Pflanzensäulen der frühen Dynastien zu tun? Daß sie trotz ihrer Kolossalität nicht zu verstehen sind ohne die Erkenntnis jener Rokokoseite von Ägypten, die im Alexandrinismus ihre weltgeschichtlich letzte, denkwürdigste und deutlichste Auswirkung gefunden hat. Auch sie haben ihren Entstehungsantrieb in einem lyrisch gestimmten Spiel der dekorativen Phantasie. Jener Geist, der aus zarten Blütenstengeln und feinen Matten leichte Hütten baute, ist es, der mit ihnen in das ihm wesensfremde Reich architektonischen Geometrismus einzog.

Eine Stelle aus Erman: „All diese Säulen und ebenso die gemalten Ornamente sind zum Teil augenscheinlich aus der Bespannung der Wände mit bunten Matten und Knüpft Teppichen entstanden. Von da sind sie in den Steinbau übernommen worden und liegen uns größtenteils nur noch in diesem vor. Es kann daher nicht entschieden genug betont werden, daß die Formen der ägyptischen Baukunst heute fast nie an der Stelle stehen, für die sie ursprünglich gedacht waren. Die zierlichen Knospen- und Blumensäulen sind ursprünglich nicht darauf berechnet, drei und einen halben Meter dick bis zur Höhe von neunzehn Metern aufgeführt zu werden, und wenn sie trotzdem in Karnak und Luxor einen so unverlöschlichen Eindruck auf uns ausüben, so verdanken sie das vielleicht mehr der Gewalt ihrer ungeheuren Maße als der ästhetischen Schönheit ihrer Form²⁾.“ Auch mit diesen Bemerkungen wird angedeutet, wie sehr der Formgedanke der Pflanzensäule seine Vorgeschichte in der Intimsphäre der künstlerischen

¹⁾ W. H. Dammann. Altägyptisches Raumgefühl. Ganymed V. 1924. S. 9.

²⁾ Erman-Ranke. Ägypten. 1923. S. 510.

Phantasiebetätigung hat. Ein poetischer Miniatureinfall ist es gleichsam, der übergangslos eingespannt ist in einen architektonischen Monumentalzusammenhang. Wie wenn man aus einer japanischen Tuschezeichnung ein Riesenmosaik machen wollte.

Es gehört zu dem Rokokocharakter der ägyptischen Empfindsamkeit, daß sie mit besonderer Vorliebe sich einer idyllischen Naturschwärmerei hingibt. Naive Völker sind nicht solche Blumenfreunde, wie es die Ägypter waren¹⁾. Sondern nur bei einer zivilisatorischen Entfernung von der Natur stellt sich dieses ästhetische und sentimentalische Liebhaber- und Luxusverhältnis zur Blumen- und Pflanzenwelt ein. Erst in der Oase wird der Wüstenbewohner zum Blumenzüchter und Blumenverehrer. Die ganze blumenreiche Sprache des Orients ist in diesem Sinne schließlich kein Spiegelbild einer tropischen Wirklichkeit, sondern der Sehnsuchtsreflex des Wüstenbewohners nach vegetativem Reichtum, wie er sich nur treibhausartig in der Oase entwickelt, wo Wasser und menschliche Nachhilfe inmitten ausgebrannten Wüstenbodens ein halbwegs künstliches Paradies schaffen. Nicht der Selbstverständlichkeitswert, sondern der Seltenheits- und Kostbarkeitswert von Blumen macht sie in diesen Kulturen zum poetischen und dekorativen Element.

Natürlich wäre es zuviel gesagt, daß es bloße luxushafte Natur- und Blumenschwärmerei gewesen sei, die zu jenem Spiel mit Pflanzen nachahmungen geführt habe, das schließlich sogar in die Architektursprache eindrang. Nein, neben der ästhetischen Bedeutung von bestimmten Vorzugspflanzen, oder vielmehr genetisch untrennbar mit ihr verbunden, spielt praktische und religiöse Bedeutung in die Bevorzugung hinein. Das alles ist so komplex, daß es nicht angeht, eine Bedeutung zu isolieren. Immer ist ja die ästhetische Bedeutung

¹⁾ Wiedemann. Das alte Ägypten. 1920. S. 97 oder Puchstein. Die jonische Säule. Leipzig 1907. S. 10. „So erweisen sich die Ägypter als die ältesten Blumenfreunde, von denen wir wissen, und gerade dadurch haben sie sich schon im 4. Jahrtausend vor allen Nationen am mittelländischen Meer ausgezeichnet. Ihre reich mit allerhand Zierpflanzen ausgestatteten Gärten waren dem strengen ordentlichen Sinne der Ägypter gemäß wie in italienischem oder französischem Geschmack angelegt.“

nur ein Restbestand, wenn die Vorgeschichte der zusammenhängenden praktischen und religiösen Bedeutungsfunktionen ins Unterbewußtsein zurückgetreten ist. Selbständiger Ästhetizismus ist entwicklungsgeschichtlich immer nur Ausklang.

So ist es auch unmöglich, in die komplexe Gesamtheit der Antriebe einzudringen, die bei der Übertragung der Pflanzenelemente in die Formensprache der Architektur mitsprachen. Wenn wir Zeugnissen späterer Zeit trauen dürfen, liegt zwar eine bestimmte religiös gefärbte Allgemeinvorstellung zugrunde, von der wir aber nicht wissen, ob sie nicht schon das nachträgliche Fazit aus einem andersartig entstandenen Tatsachenkomplex zieht. Es ist kaum anzunehmen, daß sie primär ist. Der Inhalt dieser Grundvorstellung ist bekannt: es handelt sich um eine zwischen Naturalismus und Symbolismus hin und her schillernde Vorstellung von der Spiegelung des Naturraumes im Kunstraume, d. h. der gebaute Fußboden symbolisiert das natürliche Erdreich, die Säulen wachsen wie wirkliche Pflanzen aus diesem Untergrund auf, und die abschließende Decke, mit fliegenden Vögeln oder Sternen und Sonnen verziert, gibt sich durch diese Dekoration deutlich als Spiegelbild des Firmaments zu erkennen.

Forscher, die an der allzu naturalistischen Klangfarbe dieses Symbolismus Anstoß nahmen, waren, um den Nimbus der ägyptischen Tiefsinnigkeit zu retten, schnell bereit, dieses Spiegelbild des Naturraumes in ein Spiegelbild des kosmisch verstandenen Raumes umzudeuten. Mag sein, daß die Ägypter selbst den Tatbestand später theologisch-spekulativ so auslegten, aber in der ursprünglichen Konzeption waren wohl solche hochgeläuterte metaphysische Gedankengänge kaum das Entscheidende. Dagegen spricht schon die nachgewiesene Herkunft aus der Intimsphäre der Phantasie.

Es wäre uns leichter, diese Herkunft einzusehen und damit gegen jede spekulative Überwertung dieses Symbolismus geschützt zu sein, wenn wir die ägyptischen Tempel noch im vollen Schmuck ihrer Dekoration sähen. Die gibt so eingehende Auskunft über die Konkretheit der naturalistischen Vorstellungen, daß man fast in Zweifel

kommt, ob dieser imitative Illusionismus überhaupt noch Symbolismus genannt werden darf.

Wenn wir ein Stück Fußbodenbemalung wie das von Hawata sehen¹⁾, wenn wir lesen, daß durch Untersuchungen festgestellt ist, daß sich am unteren Teil von Säulen blaue Farbspuren befanden, die das Wasser anzeigten, aus dem bei Überschwemmungszeiten die Pflanzenbüschel herauswuchsen²⁾, wenn wir uns in den ganzen Aufwand von botanischer Akkuratessse versenken, der bei der Bildung dieser verschiedenen Pflanzensäulen wirksam war — bei der Papyrussäule ist die Nachahmung der Natur sogar soweit getrieben, daß selbst der dreikantige Querschnitt des Papyrus genau wiedergegeben ist, obwohl er für einen Säulenschaft die denkbar ungeeignetste Form abgibt³⁾ —, dann schwindet der Glaube an eine tief sinnige spekulative Idee immer mehr, und es bleibt der wachsende Eindruck einer poetischen Spielerei mit illusionistischen Elementen, bei der der religiöse Symbolismus nur an der Oberfläche liegt. Borchardt⁴⁾ weist sogar spezifische Überschwemmungssäule nach, d. h. Säule, deren Dekoration von der ganz konkreten Vorstellung des überschwemmten Nillandes ausgeht: „Das Vorstehende wird hoffentlich zur Genüge gezeigt haben, daß die alten Ägypter sich die Pflanzen, welche ihre Säulen bildeten, wirklich als aus dem Wasser hervorwachsend dachten, daß sie also einen Saal mit Pflanzensäulen nicht «à l'image du monde», allgemein gefaßt, darstellten, sondern als ein Abbild der Welt in einer ganz bestimmten, für Ägypten besonders wichtigen Jahreszeit, nämlich während der Überschwemmung . . . Wie der ägyptische Architekt dazu gekommen ist, Säule in Palästen und Tempeln so zu dekorieren, daß sie das Bild eines Überschwemmungsgebietes geben, das entzieht sich unserem Wissen vorläufig. Mögen dabei religiöse Vorstellungen insofern eine Rolle gespielt haben, daß ein solcher Saal die Delta-sümpfe wiedergeben sollte, in denen der junge Horus seine Kindheit

¹⁾ Ägypt. Zeitschrift. 40. Bd. S. 37.

²⁾ Ludwig Borchardt. Die Cypernsäule. Ägypt. Zeitschrift. 40. Bd. 1902. S. 45ff.

³⁾ L. Borchardt. Die ägyptische Pflanzensäule. 1897. S. 37.

⁴⁾ L. Borchardt. Die Cypernsäule a. a. O.



24. BILDNIS DES KÖNIGS AMENÔPHIS III. BERLIN

verbrachte, und daß man es nun für angebracht hielt, solche Dekorationen im Palaste des ‚lebenden Horus‘, des Königs, zu wiederholen, oder mag die ganze Dekoration nur auf die übermächtig nachwirkende Schöpfung der Phantasie eines alten besonders hervorragenden Architekten zurückzuführen sein, das werden wir wohl nie entdecken können. Das für uns Wesentliche daran ist nur, einzusehen, daß die ägyptische Pflanzensäule nur einer rein dekorativen Idee ihren Ursprung verdankt¹⁾.“

In der formalen Ausdeutung der ägyptischen Pflanzensäule herrschen zwei verschiedene Schulmeinungen. Die eine — Wilcken²⁾ — deutet ihr Bildungsgesetz so, daß sie einen runden Steinpfeiler wiedergäbe, dessen dekorative Schmückung mit Pflanzen und Blumen nachträglich in Stein übertragen worden sei, die andere — Borchardt u. a. — will nichts von einem solchen Dualismus zwischen einem Pfeilerkern und einer in Stein nachgeahmten äußeren Dekoration derselben wissen, sondern faßt die Säule in ihrer Gesamtheit als unmittelbare steinerne Nachbildung der betreffenden vegetabilen Vorbilder auf. Die letztere Ansicht hat sich heute wohl allgemein durchgesetzt und stößt nur noch auf vereinzelte Gegner. Nach ihr also gibt es — wenigstens in ideeller Hinsicht — kein Nebeneinander zwischen einem tragenden Steinkern und einer ihm umgelegten und in den Steinzusammenhang einbezogenen Pflanzendekoration, sondern die ideelle Leistung des Tragens ist wirklich den schwachen Pflanzenstengeln selbst anvertraut, die als Wasser- und Sumpfgewächse, wie Lotos und Papyrus, von allen denkbaren Pflanzen sich am wenigsten dazu eignen. Von der Palmensäule könnte eine solche Eignung schon eher behauptet werden, wenn nur ihr Schaft als Tragglied gedacht wäre, aber auch sie wird ja als Ganzes genommen und muß mit der zarten Labilität ihrer Krone das schwere Gebälk aufnehmen, eine Vorstellung, der sich jede gesunde architektonische Sinnlichkeit widersetzt. Kein Zweifel, für den Ägypter tragen diese Säulen nur praktisch, eben weil sie aus

¹⁾ L. Borchardt. Die Cypernsäule a. a. O. S. 45 u. 49.

²⁾ A. Wilcken. Die ägyptische Pflanzensäule. Ägypt. Zeitschrift. 39. Bd. 1901.

so schweren Steinmassen gebildet sind, für die ästhetische Auffassung aber ist jede Vorstellung von Tragfunktion ausgeschaltet, und an ihrer Stelle steht jener poetische pseudosymbolische Illusionismus, der sie als frei und unbelastet gegen den Himmel der Decke emporwachsende Pflanzenstauden bzw. Baumstämme ansieht. Mit anderen Worten: das Problem der architektonischen Schwere existierte für den Ägypter nur praktisch, nicht ästhetisch. Die Materie selbst konnte er gar nicht schwer genug gestalten, aber sein ästhetischer Spieltrieb erging sich ganz im Leichten, und mit der echt ägyptischen Unvermitteltheit zweier heterogener Lebenssphären gab er diesen leichten Einfällen seiner intimen Phantasie eine repräsentativ imponierende Materialisierung in wuchtigen und dumpfen Steinkolossen. Ein guter Teil seiner Architektur ist monumentalisierte Lyrik. Die Ägypter sind große Märchenerzähler gewesen. Auch ihre Pflanzensäulen sind in Riesensteinen erzählte Märcheneinfälle, Vokabeln aus der steinernen Blumensprache einer Treibhausphantasie. Plaudereien werden in ein Megaphon geschrien.

Der beste Beweis für die nur praktische Rücksicht auf den Trageprozeß ist die verschämte Ausbildung des Abakus-Zwischengliedes, das den Blicken der ästhetisch Betrachtenden nach Möglichkeit entzogen werden soll. Es hat eben ästhetisch mit der Säule gar nichts zu tun, sondern ist ein ästhetisch bedeutungsloser und darum möglichst unscheinbar gebildeter Bestandteil des Deckensystems, den dieses zur praktischen Fühlungnahme mit der realen Tragbestimmung der Säulen diesen entgegensendet. Diese Abakusplatten vermitteln also nicht eigentlich zwischen Last- und Stützsystem, sondern sie verkleistern nur notdürftig die peinliche Bruchstelle, die an diesem Punkte des Zusammenstoßes zwischen der ästhetisch gewollten Vorstellung und der dahinterliegenden praktisch-konstruktiven Tatsächlichkeit entsteht. „Dem ägyptischen Auge war der hohe Abakus nur das, was uns der Klotz unter dem Bauch eines Marmorpfertes ist: eine technische Notdurft, die der Anständige nicht sieht. Nicht architektonisch, sondern poetisch sollte der Innenraum erlebt werden.

Die Poesie der Ägypter aber war wie die Albrecht von Hallers, Salomon Gessners, Ewald von Kleists. Ist so Raumverständnis, wirkliche Baukunst zu erwarten? Lotos, Lilie, Papyrus, Palme, Hathorbild oder Dedzeichen — man darf dem Ägyptologen aufs Wort glauben, daß kein Dämmer eines architektonischen Gedankens im Hirn des Ägypters aufglomm, der diese Schmuckstücke tapezierend um einen Tragepfosten herumknotete ¹⁾.“

Es bedarf keines Eingehens auf die verschiedenen Systeme dieser Pflanzensäulen, hier kommt es nur auf den Grundcharakter dieses architektonischen Sprachgliedes an, das, als ägyptische Spezialität entstanden, zum kennzeichnendsten Element aller Weltsprache der Architektur wurde, soweit sie sich in festlicher — sei es sakraler oder profaner — Gehobenheit erging. Diese spätere Weltherrschaft des vegetabil ornamentierten Stützgliedes ist es, die den ägyptischen Prototyp zu einem solch tiefnachdenkenswertem Problem macht. Und es bleibt das große Wunder der Entwicklung, daß sie aus der architekturwidrigen Absurdität des ägyptischen Einfalls ein in statischer wie organischer Beziehung so gleich überzeugendes Bauglied gemacht hat, wie es die klassische Säule ist. Allerdings spielt die ägyptische Pflanzensäule für diese Entwicklung nur die Rolle eines äußeren Anregungswortes. Erst ihre griechische Umbildung läßt uns vergessen, welche Versündigung am Geiste der reinen Architektur in ihrem Ursprungseinfall lag, nämlich der Vermischung des Tonfalls pflanzlicher Labilität mit jener Alleinherrschaft statischer Bedingtheiten, wie sie allein dem eigentlichen Wesen der Architektur gemäß ist. So wie die ägyptische Säule die Entwicklung einleitet, bedeutet sie einen unzulässigen und monströsen Übergriff aus der Intimsphäre dekorativer Gedankengänge in das absolute Gegenreich des Monumentalen, und daß dieser Übergriff in voller Unvermitteltheit vor sich geht und daß das Entgegengesetzteste nur durch die äußere Einheit der steinernen Kolossalität zusammengebunden wird, gehört durchaus zum ägyptischen Bilde. Das was spätere Kunstvölker

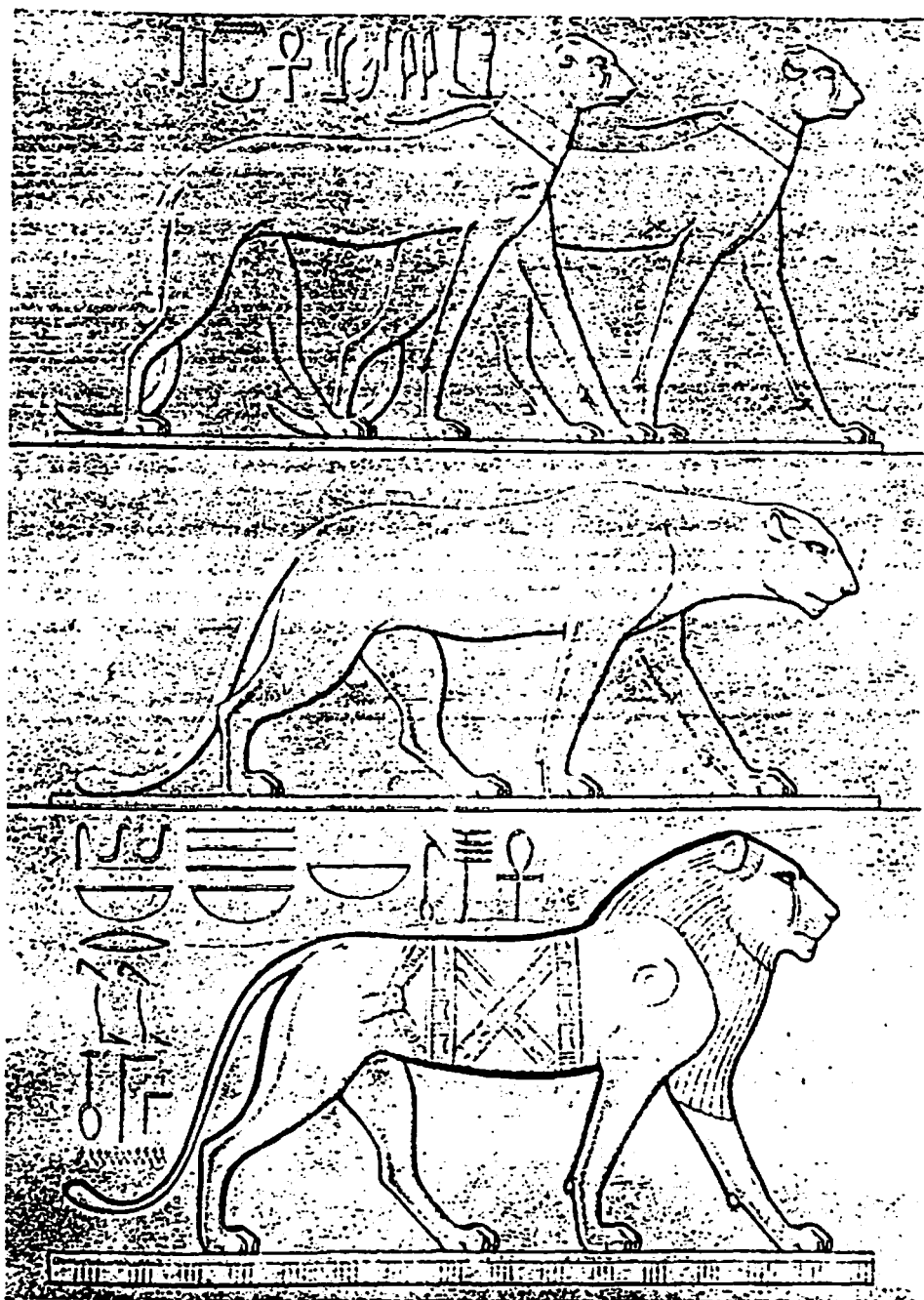
¹⁾ W. H. Dammann. Altägyptisches Raumgefühl. Ganymed V. 1924. S. 4.

aus diesem einmal eingeleiteten Nebeneinander gemacht haben, nämlich ein Ineinander in der Form eines reizvollen Spieles der Spannung und des Ausgleichs zwischen statisch abstrakter und organisch labiler Gesetzmäßigkeit, das fehlt der ägyptischen Säule völlig: sie gibt wirklich nur spannungsloses Nebeneinander zweier architektonisch unvereinbarer Sprachkategorien. Es ist derselbe Mangel an innerer Logik, wie er sich auch in der widerspruchsvollen Architektonik der religiösen und theologischen Vorstellungen äußert, ohne daß daran von ägyptischer Seite Anstoß genommen wurde. Daß die Ägypter so gefühllos gegen innere Widersprüche waren, gab ihnen aber einen großen formalen Vorteil, nämlich die bedenkenlose, von keiner Problematik zitternde Sicherheit ihres formalen Vorgehens. Mit dieser Sicherheit gehen sie über die Antinomie ihrer Architektursprache einfach hinweg und erreichen es, daß sie auch uns nicht so ins Bewußtsein dringt, wie man es eigentlich bei Erwägung ihrer Monströsität erwarten sollte. Es bleibt eben immer jene sichere Konsequenz der Geradlinigkeit in allem formalen Vorgehen, die auch die widersprechendsten Elemente äußerlich glatt — nicht verarbeitet, sondern — überarbeitet. Ob der heilige Pavian des Thoth, ein Stück urgeschichtlichen Fetischismus, zu einem Stück Plastik von strengster kubischer Geschlossenheit wird, oder ob ein Bündel Sumpfpflanzen zur stereometrisch strengen steingemäßen Form gebracht wird, es handelt sich um dieselbe Anwendung eines schematisch erstarrten und darum bedenkenlos sicheren Formwillens auf eine inhaltliche Gegebenheit, die sich aus ihrem eigenen Wesen dieser abstrakten Überarbeitung eigentlich widersetzen müßte, wenn dieses eigene innere Wesen noch wirklich lebendig wäre und nicht schon zu formelhaftem Scheinleben neutralisiert wäre. Wäre wirkliche künstlerische Triebhaftigkeit und damit Spannung zwischen den verschiedenen Äußerungsformen vorhanden gewesen, so wäre es nie zu jener verblüffenden Sicherheit und Bestimmtheit gekommen, mit der alle Antinomie formal äußerlich überglättet wurde. Immer wieder muß betont werden, daß die tiefste Voraussetzung für die ägyptische Stilsicherheit eine innere Empfin-

dungslosigkeit für die Wesenhaftigkeit der Dinge ist, die ihr zur künstlerischen Bewältigung entgegengehalten werden. Sie nivelliert diese Wesensverschiedenheit unter der Gleichförmigkeit derselben formelhaften Stildogmatik. Sicherheit kann Überwindung, kann aber auch bloßes Ausgeschaltetsein von fruchtbaren Widersprüchen bedeuten, und das letztere tut sie im ägyptischen Fall. Sie steht nicht über den Spannungen, sondern sie steht außerhalb der Spannungen, bleibt unberührt von ihnen und kann darum ungehemmt jene kürzeste Linie zwischen zwei Punkten ziehen, die man die ägyptische Stilkonvention nennt und die mit solchem Eindrucksgewicht von Entschiedenheit und Bestimmtheit auftritt, mit solch äußerer Überzeugungswirkung sich souverän gebärdet, daß jedes Mißtrauen in bezug auf die innere Legitimität dieser Stilwelt zunächst zurückgedrängt wird.

Daß wir vor nichts mehr auf der Hut sein müssen, als vor dem Hineintragen von uns gewohnten und unausweichlichen Vorstellungen in ägyptische Kunsttatsachen, zeigt u. a. folgende Erwägung: Wir müssen uns doch notgedrungen fragen: wie erlebte der Ägypter seine Säulen? Hier scheint es für uns nur ein Entweder-Oder zu geben. Entweder erlebte er sie mit in der ganzen Eindringlichkeit ihrer kubischen Ungeheuerlichkeit, trat also zurück in passende Entfernung, oder er blieb gefühllos für die Aufforderung zur Distanz, die in dieser plastischen Wucht ausgesprochen war, und trat ganz nahe an sie heran, um den spinnwebefeinen Bildtext zu entziffern, der diese klotzigen Riesenpfosten von oben bis unten überrieselte. Wieder jenes uns unverständliche und unvermittelte Nebeneinander von Makroskopie und Mikroskopie, von Massigkeit und Feinheit, von kubischer Megaphonie und flachrelieffinem Geflüster, von Wüstenerhabenheit und Oasenzierlichkeit, von Greisenhaftigkeit und Kindlichkeit.

Diese Frage, wie erlebte der Ägypter seine Säule — als kubische Entladungen größten Stils oder als plastisch neutrale Schreibtäfelchen für eine interpunktionslose Vielgeschwätzigkeit — ist falsch gestellt, weil sie eine Antwort erwartet, die irgendeine logisch-organische



25. TIERRELIEFS AUS THEBEN

Verbindung zwischen diesem Entweder-Oder herstellt. Nein, auch hier gibt es nur ein nacktes spannungsloses Sowohl-Als auch, das von dem uns quälenden Dilemma gar nicht berührt wird, weil dem Ägypter das sinnliche Organ fehlt, mit dem wir auf Grund unserer historischen Erziehung künstlerische Gegebenheiten auszu-deuten gewohnt sind. Mangel an triebhafter Erlebnisfähigkeit also ist es, der jedes uns unausweichliche Entweder-Oder für den Ägypter zu einem unproblematischen Sowohl-Als auch macht. Vergleich bietet in dieser Beziehung moderne Großstadtkultur, bei deren sinnlosem Nebeneinander wir uns ja auch längst entwöhnt haben, es mit kunstsinnlicher Logik zu überprüfen, weil diese Logik heute ja nur noch Bildungsprodukt einzelner, aber keine wurzelfeste Triebhaftigkeit der Gesamtheit mehr ist. Nur im künstlerischen Hohlraum zivilisatorischer Entartung ist solche empfindungslose Duldung von inneren Widersprüchen möglich.

Wir müssen es wohl ablehnen, in den massigen ägyptischen Pflanzensäulen die Entladung einer plastischen Sinnlichkeit zu sehen. „Hätte der Ägypter seine elefantenhaften Säulen tatsächlich ebenso empfunden wie wir, d. h. nur als reine Masse, so hätte die Kolossalität der entgegengestellten Körper ihn schier erdrücken müssen. Aber, um einen trivialen Vergleich zu gebrauchen, er empfand die Wucht der Säulen so wenig, wie wir den Körper einer Litfaßsäule, wenn wir die angehefteten Anschläge in Augenschein nehmen¹⁾.“ Wir müssen eben immer unterscheiden zwischen kubischer Quantität und kubischer Qualität.

Und vor allen Dingen ist stereometrische Bestimmtheit etwas anderes als plastischer Sinn. Diese Erwägung muß u. E. auf die ganze ägyptische Plastik ausgedehnt werden. Unsere Begeisterung für ihre große kubisch geschlossene Form war eigentlich nur so lange berechtigt, als wir in dieser Stereometrisierung des Lebens eine synthetische Überwindungsleistung sahen. In dem Maße, wie uns der Mangel jeder tieferen Spannung zwischen dem organischen Leben und seiner ab-

¹⁾ Otto Höver. Vergleichende Architekturgeschichte. München 1923. S. 40.

strakten Überformung in allen ägyptischen Formwesen bewußt wird, dämpft sich unsere Bewunderung zu kaltem Respekt ab. Es ist typisch, daß auch bei der Plastik dieselbe Zweifelsfrage laut wird wie bei den Säulenmassen, nämlich die Frage, für welchen Standpunkt des Betrachters sie eigentlich in ihrer künstlerischen Haltung berechnet sei. Ist sie nur auf eine reliefartige Geschlossenheit ihrer Vorderansicht angelegt, also daß sie den Betrachter zwingt, vor ihrer Front haltzumachen und den Aufbau ihrer Form nur von diesem idealen Standpunkt aus abzulesen, oder ist die Wucht ihrer kubischen Eindringlichkeit so groß, daß der Betrachter sich aufgefordert fühlt, aus einem Abschreiten der verschiedenen Fronten den Einblick in den künstlerischen Gedankengang zu gewinnen? Mit anderen Worten: ist der Geometrismus der Einzelfläche und natürlich in erster Linie der der Ansichtsseite das Entscheidende oder der Kubismus der Gesamtform? Ludwig Curtius antwortet mit einem Sowohl-Als auch, indem er sagt: „Für den Zusammenhang des Ganzen ist das Kubische der Erscheinung der oberste Gesetzgeber, für die Einzelmodellierung ist die Fläche Gesetzgeberin“¹⁾. Also auch hier ein nacktes Nebeneinander zweier künstlerischer Denkhaltungen, zwischen denen eine organische Vermittlung schwer vorstellbar ist. Wir können uns keine künstlerische Formensprache denken, die ohne Widerstreit zwischen strengflächiger und strengkubischer Auffassung wechselt. Und gerade das Widerstreitlose ist ja für die ägyptische Plastik entscheidend. Man ist deshalb versucht, anzunehmen, daß das Kubische hier nach einer ganz anderen Richtung hin gefühlsbetont war, als wir es nach unseren Vorstellungsbedingungen anzunehmen geneigt sind. Wir sind nun einmal geneigt, die kubische Dreidimensionalität als die große Beschwörerin des Tiefenraums und damit des eigentlichen Lebensraumes anzusehen. Dürfen wir diese Ansicht auf den ägyptischen Fall anwenden, wo die reliefmäßige Sonderausbildung jeder Seite — „es liegen vier ineinandergearbeitete besondere Ansichten der Figur vor, wie vier Seiten eines Würfels, und jede von ihnen wird in einem

¹⁾ L. Curtius. Handbuch der Kunstwissenschaft (Ägypten). Lief. 22. S. 59.

vorsichtigen Relief bearbeitet¹⁾ — der Vorstellung des kubischen Gestaltungsprinzips ausdrücklich entgegenarbeitet und sie geradezu aufhebt? Ist in diesem ägyptischen Falle vielleicht das Kubische gar keine Kategorie der künstlerischen Anschauung und Vorstellung, sondern etwas anderes, das abseits der künstlerischen Sensualität liegt und einer ganz anderen Welt der Empfindung angehört? Mit anderen Worten: ist dieses Kubische hier vielleicht nicht nur ein materieller Faktor, aber kein künstlerischer im Sinne einer bestimmten Formlogik? Ist es nicht vielleicht nur Quantität und nicht Qualität? Je mehr man über die Paradoxie der ganzen ägyptischen Kunst nachgrübelt, um so mehr verstärkt sich die Ahnung, daß der Aufwand an kubischer Tatsächlichkeit anders als bisher gedeutet werden muß, nämlich eben als bloßer Exponent der materiellen Dauerhaftigkeit, der unbedingten materiellen Substanzsicherheit, der taktisch zuverlässigen Stofflichkeit (Riegl), also praktischer Notwendigkeiten. Daß diese praktischen Notwendigkeiten an einen Hintergrund von religiösen Vorstellungen gebunden sind, insofern die Unzerstörbarkeit der Statue die Gewähr dafür ist, daß der Geist des Verstorbenen immer in sie wie in ein festes Verließ zurückkehren kann, ändert nichts an der Tatsache, daß der künstlerische Gedankengang selbst nicht von dieser Kubizität entzündet und befruchtet wurde, sondern daß er sie wie ein aus anderen Gründen Notwendiges hinnimmt und sie sachgemäß in seine künstlerische Rechnung einverarbeitet. Ganz ebenso wie er den Verismus seiner Beobachtungsschärfe — der ja auch teilweise religiöse Bedingtheit hatte — in seine abstrakte Formung hineinverarbeitet. Falsch wäre es, wie der Verfasser es selbst früher getan hat, dem Ägypter ein Gefühl für „das Quälende des Kubischen“ zu unterstellen, das er durch den Geometrismus der Flächengestaltung überwunden habe. Damit wäre ein dramatisches Element in das Lebensgefühl des Ägypters hineingebracht, das unserer ernüchterten Auffassung durchaus widerspräche. Es gibt keine Dramatik im ägyptischen Formgestaltungsprozeß, sondern nur reibungslose Anwendung einer bestimmten Gestaltungsrationalität auf

¹⁾ L. Curtius. Handbuch der Kunstwissenschaft (Ägypten). Lief. 22. S. 59.



26. STATUE. MARSEILLE



27. STEINFIGUR EINES
BÄRTIGEN MANNES

jedweden künstlerischen Vorwurf. Ist einmal durch äußere materielle Notwendigkeiten der Gesichtspunkt der Dreidimensionalität in die künstlerische Rechnung eingeführt, so ist möglichste Umsetzung in stereometrische Formbestimmtheit die notwendige Verarbeitungsform, die die ägyptische Gestaltungsrationalität an dieser Gegebenheit vornimmt. Und das geschieht mit einer solchen Sicherheit und Reinheit und mit einem solchen ausgereiften Taktgefühl, daß diese konsequente stilistische Auseinandersetzung von höchster veristischer Naturunmittelbarkeit, höchster materieller Imposanz und höchster Klarheit der abstrakt stereometrischen Überprägung künstlerische Tatsachen von unproblematischer und vollkommener Endgültigkeitsprägung geschaffen hat. Es soll also die erreichte Vollkommenheit dieser Mischung nicht bezweifelt werden, aber das schließt nicht aus, daß man sich Rechenschaft gibt über die einzelnen Faktoren dieser Mischung und daß man ihre innere Heterogenität zugibt. Ist es doch das eigentliche Geheimnis der ägyptischen Kultur, daß sie all ihre Heterogenitäten und Unvereinbarkeiten unter der äußeren Wirkung ihrer Stileinheitlichkeit und Stilbestimmtheit so stark versteckt hat, daß auch die absurdeste Mischung auf die Nachwelt Überzeugungskraft ausübte und jede Kritik zurückdrängte. Sicherheit überzeugt immer, auch wenn sie, wie im ägyptischen Fall, nur die Folgeerscheinung der absoluten Gefühllosigkeit für die vorliegenden inneren Widersprüche ist. Wer aber einmal, ausgehend vom entscheidendsten Punkt, nämlich von der Kritik der ägyptischen Religiosität, aufgewacht ist aus dem Starrkrampf der kritiklosen Bewunderung, dem er unter der Suggestion jener Sicherheit verfiel, der wird die erwachte Fähigkeit zur Kritik auch auf alle anderen ägyptischen Kulturäußerungen ausdehnen und wird somit auch nicht haltmachen vor der höchsten ägyptischen Leistung, nämlich vor ihrer Plastik. Auch ihre unerhörte Sicherheit der Formung kann in der Rangordnung der menschlich-künstlerischen Werte nicht so hoch stehen, wie wir glaubten, sondern auch in ihr muß letzthin jenes Stück nüchterner Sachlichkeit, jenes Stück Amerikanismus liegen, das, ungequält von den Widersprüchen

des natürlichen Daseins, in einem künstlichen Überbau von Konventionen sein Lebensgefühl zu einem neutralen Gleichmaß abschleift und damit eine unnatürliche Ruhe und Stetigkeit in seine Daseinshaltung hineinbringt. Nicht eine metaphysisch große Jenseitigkeit vom Leben hat in jener statuarischen Starrheit lapidare Form gefunden, sondern eine ganz unpathetische und untranszendente Abseitigkeit vom Leben. Nicht von einer gigantischen Bezwungung des Lebens künden diese Steine, sondern von einer neutralen künstlichen Entrückung über das Leben und seine natürliche Vergänglichkeit. Mumifizierung des Lebens hat man niemals als etwas religiös Hochwertiges angesehen: ebensowenig ist stereometrische Versteinerung des Lebens unter allen Umständen etwas künstlerisch Hochwertiges. Beidem haftet der Makel einer künstlichen Prozedur an, und das ist etwas anderes als eine künstlerische Prozedur. Kurz, in dem Maße, wie wir in der ägyptischen Gott- und Weltanschauung nicht mehr des metaphysischen Tiefsinns letzten Schluß sehen, werden wir auch nicht mehr in der stereometrischen Formulierung der ägyptischen Plastik das letzte Wort künstlerischer Weisheit und Erhabenheit sehen. Vielmehr werden wir auch hier Anlaß haben, das Wort Weisheit durch das metaphysisch leichter wiegende Wort Rationalität zu ersetzen. Irgendwie müssen wir uns auch hier entscheiden vor der Frage Tiefsinn oder Flachsinn, und gerade die Plastik wirft ja in ihrer Zwitterhaltung zwischen Kubismus und Geometrismus diese Frage ganz wörtlich auf. Indem wir den Kubismus nicht als Sinn für die Tiefe bewerteten, sondern als tote praktisch bedingte Materialität, und in seiner stereometrischen Formung gerade eine Verflachung und Neutralisierung der plastischen Tiefsinnlichkeit sahen, gaben wir schon die Antwort. Allerdings muß hinzugefügt werden, daß die ägyptische Plastik, besonders die der Frühzeit, wo noch Strömungen verschiedenster ethnologischer Färbung lebendig sind, nicht so einheitlich ist, daß ein so verallgemeinerndes Urteil nicht manchem Einzelwerk gegenüber ungerecht erscheinen müßte. Aber hier handelt es sich eben nur um den offiziellen Durchschnitt der ägyptischen Plastik und um

die Form ihrer Erscheinung, in der sie sich der Nachwelt am tiefsten eingepägt hat. Jede Kunst schillert in vielen Gesichtern, wenn wir näher zusehen: das zusammenfassende Urteil kann sich nur an dem Gesicht halten, das durch das Maß seiner bleibenden Vorherrschaft im Eindruck und in der Erinnerung sich als das repräsentativ gültige erweist.

IV.

Im Betrachtungszusammenhang unserer Untersuchungen galt der Plastik nur ein Seitenblick. Unser eigentlicher Blickpunkt ist die Architektur. Aber es war ein notwendiges Präludium, die Frage der plastischen Sinnlichkeit zu erörtern, wenn nun die Frage der räumlichen Sinnlichkeit akut wird. Wir gestehen, daß alle vorhergehenden Ausführungen nur Umwege waren zu dem Problem, das im Mittelpunkt unseres Erkenntnisinteresses steht, nämlich dem Problem der Geschichte der Raumwerdung. Diese Geschichte hat zwei Kapitel: ein praktisches, das in dem Augenblick beginnt, wo die Notdurft sich die ersten primitiven Hütten und Zelte baut, und ein künstlerisches, das einer ganz anderen Existenzform des Raumes gilt und das viel, viel später beginnt. Unsere Frage ist, ob es in den Monumentalbauten Ägyptens schon beginnt.

Es ist eine Pflicht der Erinnerung, zunächst darauf hinzuweisen, daß diese Frage überhaupt erst aufgeworfen und auf eine fruchtbare Diskussionsbasis gestellt wurde durch den zwanzig Jahre zurückliegenden denkwürdigen Schulmeinungsstreit zwischen Alois Riegl¹⁾ und August Schmarsow²⁾.

Wir wiederholen unsere Frage in präziserer Form: sind die Ägypter bei dem Entwurf ihrer Tempel und Paläste von dem bewußten oder unterbewußten Verlangen ausgegangen, einen künstlerisch selbstän-

¹⁾ Alois Riegl. Die spätrömische Kunstindustrie. Wien 1901 und: Spätrömisch oder orientalisches. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1902. Nr. 93.

²⁾ August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig 1905. S. 15.

digen Raumeindruck zu schaffen? Nicht also um die Frage nach Schaffung von künstlerisch selbständigen Räumen, sondern um die Schaffung von künstlerisch selbständigen Raumeindrücken handelt es sich. Mit anderen Worten darum, ob in der Vorstellung des ägyptischen Baukünstlers und Baubetrachters ein selbständiges Raumbewußtsein lebte, das nach architektonischem Ausdruck suchte. Oder ob hier der Raum nur etwas Praktisch-Daseiendes war, das noch vor jeder künstlerischen Betonung durch eine selbständig ausgebildete Raumempfindlichkeit steht.

Nach dem Vorgang Riegls treten wir zunächst an den Außenbau heran und richten die Frage an ihn, ob in seiner Gestaltung irgend etwas verrät, daß er die Schale eines inneren Kerns von gefühlten Raumlebendigkeiten ist (Abb. 8 und 21). Die Antwort ist schroff verneinend. Soweit die große um den Baukomplex sich herumziehende Außenmauer mit ihren Böschungswänden überhaupt gegliedert ist — und sie ist es in der Form einer mehrtaktigen Staffelung —, spiegelt diese Gliederung keineswegs die innere Grundrißentwicklung wider, sondern nur die Struktur des durch den Anlaß geforderten Bauplatzes. Diese Mauer ist wirklich nur Umschließungswand und verschweigt in ihrer neutralen Glätte alles, was an innerer Gliederung vor sich geht. Abweisender gegen jedes Eindringen in die inneren Gliederungsgedanken des Baues kann eine Wand nicht sein als diese. Ragte nicht die Pyramide über sie hinweg, so hätte der äußere Betrachter keinen Anhaltspunkt dafür, was sich hinter ihrer leblosen Glätte verbirgt. Schweigend verrichtet sie den Dienst der äußeren Einfriedung und Sicherung des Baukomplexes. Eine Gartenmauer könnte nicht neutraler sein. Trotzdem war es unvermeidbar, daß wir mit unserer modernen Optik in diese neutrale Sachlichkeit einen gewissen Ausdruck hineinlegten, daß wir diese Neutralität sozusagen widerrechtlich dramatisierten und eine großzügige und tief sinnige Zurückhaltung und Abweisung aus ihr herauslasen. Die faktische Stummheit dieser Wände wandelte sich unter unseren Augen zur Würde eines heiligen Schweigens. Einen großausgeführten Zweck-

gedanken deuteten wir als ein großes architektonisches Atemanhalten und als eine stumme Abwehr alles von außen anbrandenden Lebens, das die sakrale Stimmungsfeierlichkeit, deren Schauplatz das verschlossene Innere ist, stören könnte. Und als Sakrileg würde es unserer historischen Phantasie erscheinen, wenn jemand es wagte, dieser Mauer nicht mehr Ausdruck zuzubilligen als der glatten Mauer, die eine amerikanische Fabrikanlage zusammenschließt.

Unsere Betrachtung hält sich vorläufig an das Musterbeispiel der Frühzeit (5. Dyn.), den Totentempel des Sahure, der nach des Ausgrabers eignen Worten immer das einzig heranzuziehende Demonstrationsobjekt für Lehrzwecke bleiben wird ¹⁾).

Nur nach einer Seite hin öffnet sich die, strenge Verschlussmauer dieser weitläufigen architektonischen Anlage, nämlich an der Eingangsseite des zum Nilufer vorgestreckten Torbaus, wo der Leichenkondukt, aus den Barken aussteigend, den Zutritt zum Tempelinneren gewann. (Der an der Südseite des Torbaus angebrachte Nebeneingang gehört ebensowenig wie der Nebeneingang am Haupttempel, der zur Pyramide der Königin führt, zur Reinform der architektonischen Idee und darf deshalb hier außer Betracht gelassen werden.)

Wir hatten den Tempelkomplex zunächst von außen her daraufhin angesehen, ob irgendein Widerhall innerer Raumgestaltungsvorgänge nach außen dringe — die Antwort war Nein. Betrachten wir ihn nun einmal von oben, wozu das in Aufsicht aufgenommene Modell Borchardts gute Gelegenheit gibt. Auch hier starre Abschließung für den eindringenden Blick. Flachdach schließt sich an Flachdach und bildet in der Gesamtheit eine gemeinsame Terrasse, durch deren starre Schale kein Pulsschlag des inneren Raumlebens durchdringt. Eine Gliederung wird nur gegeben durch die erhöhten Mauern, die das eigentliche Tempelsystem von den Nebenanlagen abgrenzen, und durch die Niveauerhebungen, mit denen sich der Rand des offenen Säulenhofes

¹⁾ L. Borchardt. Das Grabdenkmal des Königs Sahure. 14. wiss. Veröff. d. D. O. Ges. Leipzig 1910. Bd. I. S. 3.

und die verstärkte Decke des „Intimen Tempels“ von der glatten Oberfläche abzeichnen. Vergleicht man den Eindruck, den diese Aufsicht bietet, mit dem, was uns die Grundrißzeichnung (S. 62) von dem unter dieser monotonen Steindecke versteckten Vielerlei von Raumbildungen offenbart, so kommt man zu der Erkenntnis, daß der ganze Außenbau im Grunde ebensowenig etwas von der Existenz innerer Räume verrät, wie es die Pyramide tut. Denn auch bei der Pyramide ist es ja nur ein empirisches Wissen, das uns von der Existenz innerer Raumanlagen Kenntnis gibt, während der Außen Eindruck jede Vorstellung davon zurückdrängt. Gewiß ist das Verhältnis zwischen architektonischer Masse und inneren Raumgehäusen beim Tempel nicht so außer allem Vergleich und außer aller Beziehung wie bei der Pyramide, aber etwas von dem seltsam unvermittelten Verhältnis zwischen den beiden Komponenten des architektonischen Vorgehens wirkt auch hier nach. In beiden Fällen ist es, als ob die tatsächlich vorhandenen Räume in der architektonischen Masse wie in einen starren undurchdringlichen Kasten eingeschlossen seien. Wie ein strenges Gefängnis verschließt die architektonische Masse das gegliederte Raumleben in ihrem Innern. Der Blick auf den Grundriß wirkt nicht wie die Enthüllung eines Körpers, der sich unter der Decke der starren nach außen gerichteten architektonischen Bekleidungskunst dehnt, sondern wie die Enthüllung von inneren Eingeweiden einer baulichen Masse. Das ist es: die Außenansicht zeigt uns nur starres Kleid, der Grundriß nur ein Eingeweide von inneren Raumanlagen — es fehlt das Vermittelnde eines eigentlichen Körpers. Was mit diesem kühnen Vergleich über die spezifisch ägyptische Haltung zum architektonischen Problem angedeutet werden soll, wird vielleicht durch eine weitere Überlegung erhellt. Aus der hohen und monumentalen Kunstform der Pyramide vermögen wir immer noch den Ursprungsgedanken herauszulesen, nämlich einen künstlichen Berg herzustellen, der Ersatz bot für die naturgewachsenen Hügel, in deren Inneres der Naturmensch Schächte grub, um seinem Toten eine möglichst gesicherte und geschützte

Ruhestätte zu verschaffen. Auch in der erhabensten Pyramide steckt noch dieser Kern von unterirdischer Maulwurfsarbeit. Nur verlangt der seichte Sandboden der Wüste, daß dieser ehemals unterirdische Bagedanke im Stadium seiner architektonischen Kunstübersetzung an die Oberfläche steigt. So behält auch die ganze Totentempelanlage vor der Pyramide etwas Unterirdisches, wenn sie sich auch tatsächlich oberirdisch entwickelt. Wie Höhlen und Schächte und Stollen in ein bergiges Vorgelände getrieben sind, bis sie den Zielpunkt in der Mittelachse des Berges erreichen, so graben sich auch all die Raumkanäle des Prozessionstempels wie in eine präexistente architektonische Gesamtmasse ein, bis sie zum Mittelpunkt des rituellen Aktes kommen.

Ob der Totentempel bei der Pyramide Amen-em-hets III. zu Hawara wirklich das von den Griechen als Labyrinth bezeichnete Gebäude war, bleibe dahingestellt, aber daß all die ägyptischen Tempelgrundrisse etwas von einem streng systematisierten und rationalisierten Labyrinth haben, drängt sich jeder Betrachtung auf.

Es ist für die Frage nach der ideellen Raumhaftigkeit der ägyptischen Architektur ungemein wichtig, daß man sich diesen nachwirkenden atavistischen Grundcharakter im Gedankengang der baulichen Schöpfung klarmacht. Denn wir erkennen ihn so schwer, weil seine architektonische Kunstformung im stärksten Sprachgegensatz zu seiner primitiven naturentwachsenen Vorgeschichte steht. Aber stehen wir nicht hier auch wieder jener ewigen ägyptischen Polarität gegenüber, die wir schon in vielen Formen kennengelernt haben, nämlich jenem unvermittelten Nebeneinander von vorgeschichtlicher Grundsubstanz der Vorstellungen und ihrer im Sprachklang ganz anders lautenden Überarbeitung in formelhaft strenger und starrer Rationalität? Ist es nicht dasselbe, wie bei den streng mathematisierten Sphinxungeheuern, dasselbe wie bei dem Sumpfdickicht, das zu einem gigantischen Säulenwald monumentalisiert wird, dasselbe wie bei der ganzen religiösen Vorstellungswelt, die einen Bodensatz dumpfester religiöser Triebhaftigkeit zu einer äußerlich glatten und sehr selbstbewußten Formellogik theologisiert? Immer bleibt der innere Widerspruch,



28. FIGUR DES TETU AUS SCHWARZEM
STEIN. BERLIN

der nur durch die Sicherheit der äußeren Form für das nacherlebende Bewußtsein diktatorisch zum Schweigen gebracht wird.

Es gehört also zur Wesenseinsicht in das architektonische Vorgehen des Ägypters, daß wir uns seine Tempelanlagen als große in Stein und strenger Architektonik monumentalisierte Kristallisationsformen von ursprünglichen unterirdischen Schachtanlagen vorstellen müssen. Die aufs Notdürftigste beschränkte Beleuchtung, die durch von außen kaum sichtbare Schlitzöffnungen unter der Decke ins Innere fiel — die typische Schachtbeleuchtung von oben — muß den Tempelbesucher vollends darüber im Ungewissen gelassen haben, ob er sich oberhalb oder unterhalb der Erde befinde.

Daß bei diesem unbewußten Atavismus der architektonischen Phantasie von einem Drang zur freien Raumentfaltung keine Rede sein kann, versteht sich von selbst. Der ägyptische Raum entwickelt sich nie zur ideellen Selbständigkeit, sondern bleibt wesenhaft immer ein Loch in der Erde, d. h. er wirkt immer wie einer umschließenden Masse abgerungen, mag es nun die natürliche Erdmasse sein oder ihre künstliche Nachwirkungsform, nämlich die architektonische Masse. „Die einzelnen Räume sind gleich Höhlenbildungen in dem massiven Mauerwerkskörper ausgespart¹⁾.“ Der Blick auf den Grundriß zeigt ja deutlicher als alle Worte, wie die Räume nicht frei zu atmen wagen, sondern sich eng und gedrückt nur in einer systematisierten Reihung von zahlreichen und verhältnismäßig kleinen Einzelräumen zu entfalten wagen. Es bleibt der Eindruck, als ob ein Bergbauingenieur mit höchster Rationalität der konstruktiven Technik sein Erinnerungsbild an unterirdische Stollenanlagen in repräsentative steinerne Monumentalität übersetzt habe. Borchardt vergleicht einmal eine gewisse Stelle des Grundrisses mit einem dem Nillande angepaßten Bild, nämlich mit einem Verteiler, der durch seine Tore die Wassermenge eines Kanals in die verschiedenen Landstriche leite²⁾: darin liegt dieselbe Zwangsvorstellung von hochkultivierten

¹⁾ U. Hölscher. Grabdenkmal des Königs Chephren. S. 15.

²⁾ L. Borchardt. Sahure a. a. O. S. 18.



29. BRUCHSTÜCK EINER STATUE AUS GRÜNEM STEIN.
XXVI. DYNASTIE

Ingenieuranlagen, die sich auch uns gegenüber diesem architektonischen Vorgehen aufdrängt. Es gibt einen Teil im Bau, der am offensichtlichsten an eine gleichsam ins Oberirdische verlegte und ins Architektonisch-Rationale übersetzte Maulwurfsarbeit erinnert: das ist der Verbindungsgang zwischen Torbau und dem eigentlichen Tempel. Man kennt den krassesten Fall dieser seltsamen Verbindung beim Totentempel des Chephren, wo dieser ummauerte Erdschlauch einen halben Kilometer lang ist. Da fragt der Ausgraber¹⁾ mit Recht: „Würden die Griechen und Römer den Zugang zu einem Totentempel auch durch einen solchen langen dunklen Gang geführt haben? Würden sie nicht vielmehr eine prunkvolle via sacra, eine offene, den Ausblick überallhin freilassende Straße angelegt haben?“ Es mögen viele Gründe mitgespielt haben, weshalb die Ägypter es nicht taten, aber ein Teil von ihnen liegt sicher auch in jenem architektonischen Unterbewußtsein, in dem Erinnerungen an ein Arbeiten unter der Erde noch heimlich lebendig waren. Man vergesse nie den ägyptischen Traditionalismus, der mit seinem konservierenden Festhalten an urgeschichtlichen Überkommnissen ja nur den Beweis für seine Ohnmacht zu neuen Schöpfungsantrieben lieferte und der also auch in architektonischer Beziehung sich nicht gescheut haben mag, das Vorstellungsbild der unterirdischen Anlagen in seinem Hochbau festzuhalten.

Die schwierigste Sonderfrage, inwieweit der Totenritus selbst, der sich in diesen Prozessionstempeln seine architektonische Form geschaffen hat, von der ursprünglichen Form der unterirdischen Begräbnisstätten, die nur eine Bewegungsrichtung nach der Tiefe zu, nicht aber in der Breite erlaubte, noch unbewußt abhängig ist, soll nur im Vorübergehen aufgeworfen werden, weil es sich hier um letzte Imponderabilien handelt, die keine apodiktische Entscheidung erlauben. Jedenfalls nimmt jede Bewegung durch unterirdische Räume gleich Prozessionsform an, weil die notgedrungene Schmalheit der Räume nur ein prozes-

¹⁾ U. Hölscher. Das Grabdenkmal des Königs Chephren. I. Veröffentl. d. E. v. Sieglin-Expedition. Leipzig. 1912. S. 13.

sionsähnliches langsames Vordringen in das Innere der Bergtiefe duldet. Es könnte also immerhin sein, daß die Raumanlagen im Totentempel keine Anpassung an den Prozessionsgedanken bedeuteten, sondern umgekehrt dieser eine nachwirkende Anpassung an einen besonderen Zwangsfall der Raumentwicklungsmöglichkeiten. Natürlich soll mit all diesen Ausführungen über den heimlichen Zusammenhang des architektonischen Sprachgefühls mit atavistischen Erdbaunachwirkungen nur etwas ganz Allgemeines über die frühe ägyptische Tempelarchitektur ausgesagt werden. Nur der Unterton der architektonischen Sprache ist es, der, wenn wir tiefer auf ihn hinhören, die Erinnerungen heraufbeschwört. Vor allem müssen wir in Betracht ziehen, daß frühzeitig aus einer ganz anderen Richtung her Einwirkungen auf die Grundrißgestaltung der Tempelanlagen erfolgen, und zwar vom privaten Hausbau her. Dessen freiere und unbehinderte Entwicklung greift mit entscheidenden Motiven, wie Säulenvorhalle, Hoföffnung, breite Halle und anderen, auf die Tempelgestaltung über und bildet damit ein Gegengewicht gegen den chthonischen Ursprungsgeist. In dem Maße wie schließlich die Pyramidenanlagen verschwinden und die Totentempel in ihrer architekturgeschichtlichen Bedeutung überhaupt zurücktreten gegenüber den Göttertempeln und monumentalen Palastbauten, verstärkt sich natürlich diese Gegenwirkung aus der Welt des oberirdischen Freibaus bis zum völligen Übergewicht. Höchstens daß immer noch in der Vorliebe für die geschlossene Masse aller Bauerscheinung die Erinnerung an die Kompaktheit des Erdbaus nachwirkt, wie ja auch formal eine ganze Anzahl von stereotypen Elementen nur aus der im Steinbau fortgesetzten Tradition des Erd- und Lehmbaus zu verstehen sind. Masse und Fläche, darin begrenzt sich alle ägyptische Baugesinnung.

Und der Raum? Kommt er nun in dieser fortschreitenden Entwicklung zu seinem künstlerischen und ideellen Selbstrecht? Daß in den engen Schachträumen der alten Totentempel von einer derartigen ideell selbständigen Raumhaftigkeit keine Rede sein konnte, braucht nach dem Vorhergesagten nicht mehr erwähnt zu werden. Aber jetzt,

wo sich die Ausmaße der Raumanlagen dehnen, wo mit dem System der engen Maulwurfsgänge gebrochen wird und große gleichberechtigte Breiträume sich den gestaffelten Tiefräumen entgegenstemmen (Chonstempel in Karnak u. a.), erwacht da die Seele des Raums, wird er da zu mehr als einer aus der Mauermaße herausgesparten Bewegungsöffnung? Kommt es hier endlich zu dem, wozu die Tatsächlichkeit von Räumen erst Voraussetzung ist, nämlich zu einem künstlerisch betonten Eindruck von raumhafter Potenz?

Man kennt die Antwort Riegls: er nennt die Raumscheu einen der wichtigsten Charakterzüge der ägyptischen Baukunst und sieht im Kampf zwischen der künstlerischen Raumscheu und der praktischen Raumerfordernis das eigentliche Problem dieser Architektur. „In der Frühzeit wurde der vom Gebrauchszweck geforderte Raum in eine Reihe dunkler Kammern zersplittert, in deren Enge ein künstlerischer Raumeindruck ohnehin nicht aufkommen konnte. Damit fand man aber noch nicht das Auslangen: für gewisse Zeremonien bedurfte es vielmehr großer Räume. Man gestaltete diese einmal als offene Höfe, denen also mit dem Abschlusse nach oben die volle Innenräumlichkeit fehlte und wobei überdies den die Seiten abschließenden Wandflächen Säulenreihen vorgesetzt wurden, um taktische Einzelformen dem Beschauer vor Augen zu führen. Daneben aber gab es auch vollständig geschlossene kolossale Säle mit fester Decke; diese hätten mit ihren klaren Begrenzungen einen Raumeindruck hervorbringen und damit dem Ägypter das höchste Unbehagen verursachen müssen. Die Säle sind daher mit einem Walde deckenstützender Säulen in nahen Abständen derart dicht angefüllt, daß alle jene Flächen, die im räumlichen Sinne hätten wirken müssen, zerschnitten und zerstückelt wurden: dadurch war der Eindruck des Raumes trotz der beträchtlichen Ausdehnung zurückgedrängt, ja vernichtet und dafür der Eindruck der Einzelformen (Säulen) dem Auge aufgedrängt¹⁾“. Und gleich sei ein anderes Zitat angeschlossen: „Ein Säulendickicht, ein Pfeilergestrüpp, das jede Raumwirkung ausschließt. Und was für

¹⁾ A. Riegl. Spätromische Kunstindustrie. Wien 1901. S. 22.

Säulen, was für Pfeiler! Immer aufs neue aufschießend, folgedicht drängend, wieder und wieder, bis in fernste Tiefe. Freiraumvorstellung tastet dazwischen hin, rasch erstickt: bauchig und mitleidlos protzt die Säule. Bisweilen öffnen sich Pfade im Gestrüpp, gangartige Verbreiterungen des Pfeilerzwischenraumes, Prozessionswege, die zu Kapellen hinführen, Andeutungen von Freiraum, soweit Gebrauchsbedürfnis das erzwang — Freiraumverständnis fehlte¹⁾.“

An der Tatsache, daß in diesen ägyptischen Bauten ein selbständiges Raumgefühl nicht zur Geltung kommt, kann also kaum ein Zweifel sein. In Frage steht nur die Form der Deutung dieser Erfahrungstatsache. Gleich sei die Möglichkeit einer bloß technisch-rationalen und praktischen Deutung ausgeschlossen, denn die Dicke und Stärke der Säulen steht außer allem Verhältnis zu der von ihnen geforderten struktiven Krafterleistung. Nein, nicht dem Gesetz der praktischen Notwendigkeit gehorchen diese Säulen, wenn sie in der massiven Körperhaftigkeit ihrer Einzelercheinung und in der Dichtigkeit der Aufeinanderfolge jeden Ansatz zur Freiraumbildung zurückdrängen, sondern es muß schon ein ideeller Faktor das eigentliche Tribelement sein. Aber wo liegt dessen Erklärungsmöglichkeit?

Man kann das Problem, an das wir hier rühren, als das eigentlich moderne bezeichnen. Nur dem modernen Menschen konnte die Frage nach dem Wesen der Raumhaftigkeit zu solcher geistesgeschichtlichen Aktualität werden. Erst er konnte hier überhaupt ein Problem sehen. In der Beziehung zieht Spengler wirklich die Summe des sich selbst erkennenden modernen Bewußtseins, daß er die verschiedenen Formen der Raumanschauung und Raumauffassung in den Mittelpunkt seiner Kulturmorphologie stellt. Er ist, soweit es sich um die künstlerische Raumanschauung handelt, zweifellos im Recht, wenn er den Raum nicht im kantischen Sinne als ein absolutes und damit konstantes Apriori aller menschlichen Anschauung begreift, sondern als einen schöpferischen Akt der Empfindung, der variabel ist wie die verschiedenen Kulturen, aus deren Einmaligkeit und Bedingtheit er her-

¹⁾ W. H. Dammann. Altägyptisches Raumgefühl. Ganymed V. 1924. S. 5.

auswächst. Der mathematische Raum bleibt gleich, wenigstens innerhalb der Geltungen der euklidischen Geometrie, nicht aber der Raum als Form der künstlerischen Anschauung und des künstlerischen Erlebnisses. Die Praxis der Raumerfahrung ist etwas anderes als die Theorie der Raumerkenntnis. Niedergelegt ist die Lebensgeschichte dieser Praxis der Raumerfahrung am erkenntlichsten in der Kunst. Es ist somit kein Zufall, daß die Aktuellwerdung dieses Problems der wechselnden Raumerfahrung in erster Linie von der Kunstgeschichte ausgegangen ist und daß diese sich darum rühmen darf, das Zentralproblem der modernen Kulturmorphologie in seiner ganzen Tiefenbedeutung zuerst erfaßt und bearbeitet zu haben. Es ist übrigens nicht zum wenigsten gerade die Auseinandersetzung mit diesem Problem gewesen, die der Kunstgeschichte die Erkenntnis aufdrängte, daß nicht mehr auszukommen sei mit einer Auffassung der kunstgeschichtlichen Entwicklungsvorgänge als Spiegelungen einer Entwicklung des künstlerischen Könnens, sondern daß dahinter sich erst das eigentliche Problem auftue, nämlich, wie dieses sich verändernde Können aus tieferen Bedingtheiten abzuleiten sei, die in organischem Zusammenhang mit der Weltstruktur der betreffenden Kunstepoche stehen. Kurz, die Kunstgeschichte hat für die Kulturmorphologie die wichtigste Vorarbeit geleistet. Der Name Alois Riegls sei hier aufs neue mit tiefster Erkenntlichkeit niedergeschrieben. Nicht mit seinen Lösungen, wohl aber mit seinen Problemstellungen hat er der ganzen weiteren Diskussion das Fundament bereitet.

Es war ein Akt moderner Selbsterkenntnis, in der Unendlichkeit des Raumes das bestimmende Element unserer ganzen Daseinsperspektive zu sehen. Aber indem wir in dieser Form der Raumerfahrung die uns wesentlich zugehörige erkannten, erkannten wir auch notwendigerweise die historische Bedingtheit und Begrenztheit dieser unserer Erlebensform. Wir begriffen, daß diese uns selbstverständlich und absolut dünkende Form der Raumvorstellung aufs engste verknüpft sei mit unserer spezifischen seelischen und geistigen Existenzform und daß sie somit relativ sei. Je intensiver dieses Entsprechungs-

verhältnis empfunden wurde, um so mehr wurde dieser Akt der Selbsterkenntnis zum Befreier von jener historischen Blickbefangenheit, die in naiver Selbstverständlichkeit unsere Form des Raumerlebnisses allen anderen Kulturen und ihren künstlerischen Verkörperungen unterlegte.

Die kunsthistorische Auswirkung dieser Blicköffnung äußerte sich verständlicherweise darin, daß die historischen Kunsterscheinungen in besonderer Weise zum Untersuchungsgegenstand gemacht wurden, die sich als das ausgesprochene Gegenteil unserer Raumanschauung zu erkennen gaben. Die strengste Flächenkunst der Welt, die ägyptische, gab unter diesen Umständen das dankbarste Beispiel ab. Aber in der Deutung dieser Flächengebundenheit blieb man, ohne es zu wissen, doch der eingewurzelten Vorstellung von der Macht des Raumes treu, indem man in diesem Flächenbann nur eine großartige Beschwörung des Raumes in der Form seiner strengsten Negation und Unterdrückung sah. Da man nicht etwas unterdrücken kann, was nicht existent ist, ward also in dieser Deutung noch immer stillschweigend die Existenz eines uns ähnlichen Raumbewußtseins anerkannt. Es erhielt sozusagen nur negative Vorzeichen. Ausdrücke, wie Kampf mit dem Raum oder Raumscheu oder Raumangst, gaben in ihrem bloß antithetischen Vorgehen dies unbewußte Gebundensein an die Vorstellung eines konstanten Raumbewußtseins deutlich kund. Aus der völligen Indifferenz des ägyptischen Verhaltens gegenüber der raumhaften Potenz des Daseins wurde also eine wohlüberlegte Verneinung des Raumfaktors gemacht, und es entsprach der Überlieferung von ägyptischem Tiefsinn und ägyptischer Weisheit, daß man diese bewußte Verneinung sich vom tiefsten metaphysischen Hintergrunde abheben ließ. (Der Verfasser spricht hier von seinen eigenen früheren Veröffentlichungen.)

Heute aber muß die Frage so gestellt werden: Gibt es eine ägyptische Metaphysik von letzter Tiefe, dann kann auch diese Abwehrhaltung gegenüber dem räumlichen Element Ausdruck tiefster metaphysischer Überlegung sein; gibt es sie aber nicht und ist das meta-

physische Getue der Ägypter so seicht, wie die neuere Ägyptologie es durchblicken läßt, dann kann es auch keine Antiraum-Metaphysik geben und dann darf auch dieses negative Verhalten zum Raume nicht metaphysisch dramatisiert und glorifiziert werden. Sondern dann bleibt nur die Erklärung, daß dem Ägypter das Organ für die Sprache räumlicher Werte noch gar nicht aufgegangen war und daß es ihm keine Überwindung war, in dieser Sprache nicht zu sprechen.

Verständlich wird allerdings eine solche gefühllose Neutralität gegenüber den Ausdruckswerten des Raumhaften dann erst, wenn man die wesenseigene Ausdruckssphäre des Raumes im Dynamischen sieht. Raumstatik ist ein Begriff, der sich, strenggenommen, selbst widerspricht. Nur die Raumbegrenzungen fallen unter die Gesetzmäßigkeit des Statischen, was aber von diesen Begrenzungen eingeschlossen ist, das kann, falls es überhaupt ein eigenes Leben entwickelt, nur ein dynamisch faßbares Leben entwickeln. Warum verbindet unser Gefühl unwillkürlich — und ihm widerspricht darin keineswegs die historische Erfahrung — die Vorstellung von lebendigem Raum mit gewölbtem Raum? Weil in der labilen Kurve der Wölbung am sichtbarsten der dynamischen Eigennatur räumlicher Werte Rechnung getragen wird. Man begreift die ganze Geschichte der architektonischen Raumgestaltung nicht, wenn man die Geschichte der Raumbegrenzungsformen mit der Geschichte der Raumwerdung wesenhaft gleichsetzt. Nein, die empirische Geschichte der Raumformen steht völlig unter der Antinomie dieser beiden Faktoren. Um es einmal kühn zu sagen: der ideale Raum, d. h. der Raum, in dem sich die dynamische Ausdruckssprache des Raumhaften widerspruchslos auswirken könnte, wäre nur der in einer Kugelform eingeschlossene Raum. Das wäre die Form, in der die angeborene Labilität, die angeborene Dynamik des Räumlichen sich ihr vollkommenstes architektonisches Spiegelbild geschaffen hätte; das wäre die Form, in der die Schwingungen des Raumes — und der Raum ist nichts als Schwingung — sich zum reinsten Ausklingen und damit zu einem idealen Stillstand gebracht hätten. Es wäre der musi-

kalisch vollkommene Raum, und jede Raumvollkommenheit kann nicht anders als mit musikalischen Analogien gedeutet werden.

Dieser Raum ist natürlich nur theoretisch denkbar. Praktisch kann er nie Wirklichkeit werden, weil es eben kein architektonisches Gestalten ohne jene genannte Antinomie gibt, die der Eigenforderung des Raumes die Eigenforderung des Menschen gegenüberstellt, für den der Raum bestimmt ist. Und diese menschliche Eigenforderung zwingt die Raumgestaltung in Gedankengänge, die weit abliegen von dem Selbstformungsdrang des Raumes. Mit dem Menschen und der statischen Bedingtheit seines Stehens und Gehens wird eben das Gesetz des Statischen in eine Welt hineingetragen, die eigentlich nur im Dynamischen leben möchte. Mit der praktisch unumgänglichen Ebene des Fußbodens schon ist alle ideale Raumgestaltung aus dem eigenen Willen des Raumes heraus für immerfort verunmöglicht. Aber dieser Rücksicht auf die Statik des Raumbenutzers gesellt sich eine zweite Rücksicht, nämlich die Rücksicht auf die elementarste Forderung der Bautechnik, die eben in erster Linie tektonisch ist und damit auch unter dem absoluten Gesetz des Statischen steht. Soll der Raum überhaupt architektonisch umgrenzt werden, so kann es nur in den Formen der tektonischen Statik geschehen. Mit anderen Worten: wie die Ebene des Fußbodens der Statik des menschlichen Seins Rechnung trägt, so tragen die seitlichen und oberen Raumbegrenzungen nicht nur der Statik der menschlichen Bedingtheit sondern auch der Statik der technischen Bedingtheit Rechnung. Im orthogonal eingefassten Raum hat also das Raumhafte als solches überhaupt kein Selbstrecht, sondern es gehorcht nur Forderungen, die von der elementaren Bedingtheit des Menschen und seiner Technik des Bauens herkommen. Nun lehrt uns die Geschichte, daß diese Form des Raumes die weitaus verbreitetste ist und daß gewölbte Räume oder gar Räume mit geschweiften ausladenden Seitenwänden, barocke Räume, in denen die immanente Schwingungsmusik des Raumes zum Ausklingen kommen könnte, als sporadische Einzelfälle dagegen zurücktreten. Was folgert daraus? Daß das Gefühl

für das spezifisch Raumhafte garnichts Selbstverständliches, sondern eine Ausnahme, ein etwas ganz Besonderes, nur unter bestimmten Verhältnissen Eintretendes ist. Nur unter ganz bestimmten Verhältnissen erwacht das Organ für das Wesen des Raumhaften und setzt sich durch, und zwar in bewußtem Kampfe mit der stärkeren Gegenmacht des Statischen. Die Durchschnittsform aber der Raumgestaltung weiß nichts von dieser Eigenforderung des Raumhaften, sondern stimmt ihn nur auf das Menschhafte ab. Bei ihr ist der Raum das Ergebnis der Raumbegrenzungen und nicht umgekehrt, wie es bei einem Eingehen auf das Selbstrecht des Räumlichen sein müßte. Wie im Schlummer liegt die musikalische Eigenseele des Raumes hier in ihren harten statischen Begrenzungen begraben und nur unter besonderen entwicklungsgeschichtlichen Umständen erwacht sie und sucht ihren angeborenen weichen Klang gegen das harte Raumgehäuse durchzusetzen.

Unter welchen Umständen? Wann erwacht das Organ für die Eigensprache des Räumlichen? Nur dann, wenn die Konturen des Weltgefühls selbst ihre harte Statik eingeüßt haben und dieses Weltgefühl selbst sich in fließende Schwingungen aufgelöst hat. Nur ein Weltgefühl, das durchaus alles kosmische und irdische Geschehen als ein dynamisches Geschehen begreift, wird nach dem räumlichen Spiegelbild seiner Erlebnisform drängen. Raumgefühl ist also die charakteristische Form eines bestimmten Lebensgefühls, und zwar, um das gleich vorwegzunehmen, eines nur in kulturellen Spätzeiten auftretenden Lebensgefühls. Allerdings wie die Dämmerung, die alle Konturen auflöst, nicht nur am Ende des Tages steht, sondern auch an seinem Anfang, so zeitigt auch das dumpfe Frühstadium menschlichen Bewußtseins ein Zerfließen aller Vorstellungen im Unbegrenzten und Unfaßbaren, das in dieser Inkonsistenz sich mit der Wiederauflösung aller festen Vorstellungen im menschlichen Spätbewußtsein scheinbar berührt. Aber diesen frühen Dynamismus, in dem chaotische Verwirrung zittert, mit dem hochentwickelten Sublimierungsstadium aller Körpergebundenheit in einem alle Körperhaftigkeit auf-

lösenden Transzendentalismus gleichzusetzen, hieße das dumpfe Raumgefühl, das sich in Höhlenkulturen entwickelt, gleichsetzen mit all den Formen höchster Raummagie und Raummystik, die sich in den späten Domen und Moscheen ihr architektonisches Gegenbild geschaffen haben. Gewiß schlummert in diesen dumpfen Höhlen ein unartikulierte Raumgefühl, das irgendwie adäquat ist der dumpfen Panik, mit der der primitive Mensch in die Welt der rätselhaften Zusammenhangslosigkeit aller Erscheinungen starrt, aber unsere Betrachtung gilt nicht diesen unartikulierten Raumgefühlen, sondern dem Werden artikulierter Raumgebilde, wie es sich in der Monumentalarchitektur vollzieht, und zwar als Korrelatserscheinung zur Ausbildung einer artikulierten Metaphysik. Nicht um das historische Erfassen von tiefsinnig verworrenen Raumgeräuschen geht es uns hier, sondern um das Erfassen von Entwicklungserscheinungen, die zum kunstgestalteten Raume führen.

Raumgefühl, sagten wir, ist die adäquate Form eines Lebensgefühls. Alle Körperhaftigkeit, alle Dinghaftigkeit des Lebens muß seine starre Nähe in einem metaphysischen Weitenbewußtsein verloren haben, um das lautlos Imponderabile von Raumwirkungen zum Gegenstand künstlerischer Ausdrucksgestaltung werden zu lassen. Raum ist immer nur eine Form der Beziehung des Ichs zur Umwelt. Nur wo die Physik des Körperhaften und Ichhaften mit ihren Ansprüchen auf Absolutheit relativiert wird durch ein Metaphysizieren dessen, was unfaßbar zwischen den Dingen lebt und was mehr ist als ein an Körpern meßbarer Zwischenraum, nämlich Allraum, der als ein Höheres alle Körperwelt überwölbt, kann der Orgelton des Raumhaften zum architektonischen Gestaltungsmotiv werden. Raum ist eben der Ausdruck dieser Relativierung und Metaphysizierung des subjektiven Daseinsgefühls. Er kann nur da zur lebendigen Vorstellung werden, wo aller Objektivismus sein Recht verloren hat. Er ist, wie alles male- rische Gestalten, das Ergebnis einer Fernsicht, eines Von-den-Dingen Zurücktretens, um sie im atmosphärischen Zusammenhang zu sehen, mag es die wirkliche Atmosphäre sein oder die Atmosphäre des meta-

physischen Instinkts. (Es ist gerade die Unterscheidungsform der modernen malerisch-räumlichen Entwicklung von der, die wir im Auge haben, daß ihre malerisch-räumliche Auflösung nur durch die wirkliche Atmosphäre bewirkt wird und nicht durch die nur religiös faßbare Atmosphäre im übertragenen Sinn!) Wir sprechen hier nur vom Raum, soweit er ein Geistiges bedeutet.

Wir kehren zu unserem ägyptischen Ausgangspunkt zurück. „Sind Raumedichte aus ägyptischem Geiste überhaupt denkbar? Gar zu empfindlich fehlt die seelische Grundlage allen architektonischen Gestaltens: das Gefühl für den von innen angeschauten Raum¹⁾.“ Es fehlt mehr. Es fehlt überhaupt das Gefühl für Innerlichkeit. Es fehlt das Fluidum eines religiösen Bewußtseins, das alle dinghaften Konturen auflöst und ihnen ein übersinnliches Ambiente gibt. Kurz, es fehlt der Seelenraum in allem Erleben, der dem wirklichen Raum erst die Klangfarbe eines besonderen Erlebens gibt. Nackt und unvermittelt stehen in Ägypten die Tatsachen des religiösen Lebens da, wie in einem Hohlraum, der von keiner wirklichen Atmosphäre gefüllt ist. Nicht ein geistiger Zusammenhang verbindet sie, sondern ein intellektuell herbeigeführter, der sich in der Äußerlichkeit eines Formelrituals seine adäquate Form geschaffen hat. Wollte man die Morphologie ägyptischer Religiosität schematisch zur Anschauung bringen, so käme ein Gebilde heraus, das in seiner Zusammensetzung durchaus der ägyptischen Plastik gliche, nämlich eine Masse von grobsinnlichen und grobnaturalistischen Vorstellungen, die in einem dünnen, zeichnerisch-flächenhaften Sinne äußerlich stilisiert ist. Dumpfe Masse und intellektualistisch-rationalistische Überstilisierung in dünner, stereotyper Reliefzeichnung, das ist auch die schematische Form des religiösen Zusammenhangs. Auch hier dringt in dieses Zusammenspiel von Masse und Fläche keine Luft einer höheren Umwelt ein und belebt und bereichert es durch malerisches Zwischenspiel. Schatten, diese Eindringlinge des Metaphysisch-Raumhaften, werden auch in diesem religiösen Zusammenhang nicht zugelassen. Masse und Fläche:

¹⁾ Walter H. Dammann. Altägyptisches Raumgefühl. Ganymed V. 1924. S. 5.

tertium non datur. Und dieses Tertium ist eben das malerisch-raumhafte Element, in dem sich die Atmosphäre eines geistig-metaphysischen Zusammenhangs aller Dinge und allen Geschehens verdichtet. Es ist der Sieg des verbindenden Ambíente über die Isoliertheit des toten Objektivismus, der sich in diesem Raumeindringen in alle Formen des religiösen Bewußtseins dokumentiert. Diesen Raum, diesen Raum des geistig-seelischen Erlebnisses, aber kann nur religiöse Triebhaftigkeit gebären, also ein Faktor, der in der dünnen Luft des oasenhaften Hochbaus ägyptischer Geisteswelt längst abgestorben ist. Was übrig an Möglichkeiten blieb, war nur die Intellektualisierung jenes Bodensatzes von massiven religiösen Vorstellungen, der von Vorzeiten her auf dem Boden des Kulturaufbaues noch lagerte und der als Rest lebendiger religiöser Triebhaftigkeit gleichsam ehrfürchtig mumifiziert wurde. Das Ergebnis war ein rationalisierter Okkultismus, nicht unähnlich dem architektonischen Raumokkultismus, der, wie wir sahen, die eigentliche Form der ägyptischen Raumverkörperung ist und in dessen dunkle, enge Gänge und Hallen sich die Erinnerung an unterirdische Erdarbeit in die ägyptische Gegenwart gerettet hatte. Mit anderen Worten: nur als Rudiment einer urzeitlichen Raum- und Höhlenmagie spielt der Raum in der ägyptischen Baukunst eine Rolle, als Zukunftsproblem der Entwicklung aber kommt er nicht in Betracht. Hier hätte ein Neues der kulturellen Vergeistigung alles Lebens einsetzen müssen, wofür im ägyptischen Pragmatismus und Amerikanismus kein Platz war.

Der Ägypter also war dem Raume gegenüber nicht feindlich, sondern neutral und indifferent. Das Raumhafte lebte in seinem geistigen und künstlerischen Bewußtsein gar nicht als künstlerische Potenz. Nicht überräumlich war seine Gesinnung, sondern vorräumlich. Raumlos war seine Oasenzuchtkultur wie sie seelenlos und schicksallos war. Sie kannte architektonisch nur Raumbegrenzungen, Raumgehäuse, aber keine Rauminnerlichkeit. Wie ihre Reliefzeichnungen ohne Schattentiefe waren, so waren ihre Architekturen ohne Raumtiefe. Die dritte Dimension, die eigentliche Dimension der Lebens-

spannung, ward nur als Quantität, nicht aber als Qualität empfunden. Wie sollte da der Raum, dieses Moment der tiefensuchenden Ausdehnung, losgelöst von allen Körpern, als selbständige Qualität ins Bewußtsein kommen. Nein, die Geburtsstunde der höheren Raumpempfindung fällt nicht in die ägyptische Monumentalarchitektur. Weil der ägyptischen Geistesverfassung die eigentliche metaphysische Tiefendimension fehlte. Weil schöpferischer Eros in ihrer dünnblütigen Nüchternheit fehlte. Wir stellten an einer früheren Stelle das Fehlen jeder höheren Dämonologie fest: wie sollte da die tiefste aller Dämonien, die Dämonie des Raumhaften, zu ihrem Rechte kommen?

Starrheit, unmenschliche, außermenschliche Starrheit ist das Zeichen dieser Kultur. Wie sollte da für das Ewigflüssige des Raumes Platz sein? Gewiß, auch Starrheit kann etwas Hochwertiges sein, aber es kommt darauf an, welche Summe von Lebendigkeit, d. h. Flüssigkeit, in dieser Starrheit überwunden ist. Es gibt eine dämonische Starrheit, eine Starrheit, in der der Menschheit bester Teil, das Schaudern, zu einer erhabenen Überwindung und zu einem erhabenen Stillstand gekommen ist, und es gibt eine nüchterne Starrheit, deren Voraussetzung ein inneres Unbeteiligtsein an allen tieferen Lebensschaudern ist. Mich dünkt, die ägyptische Starrheit gehört der letzteren Welt an. Sie statuiert kein Sein über allem Werden, sondern ein Sein vor allem Werden bzw. nach allem Werden, jedenfalls unberührt von allem Werden. Raum aber ist Werden, ewiges Werden, unendliche Melodie des Werdens. Sieg über alles bloß Seinshafte, Aufschließung des ewigen Jenseits aller Körperhaftigkeit. Raum ist metaphysisches Bewußtsein. Wie dieses dem Ägypter fehlte, so fehlte ihm auch alles räumliche Bewußtsein.

Nachwort.

Die Niederschrift dieser Gedanken liegt schon einige Jahre zurück. Außer anderen Gründen war für die Verzögerung der Veröffentlichung die Tatsache wirksam, daß ich zu gut weiß, wie sehr bei der starren Organisationsform unseres wissenschaftlichen Ordnungsstaates die ganze Denk- und Forschungshaltung, wie ich sie hier in Fragestellung und Antwortversuch einnehme, auf grundsätzliche Abneigung stößt.

Schon daß hier ein Vertreter der neueren Kunstgeschichte weit über sein Fachgebiet hinausgreift und zu einem Spezialgebiet alter Kunst kritisch Stellung nimmt, wird Mißtrauen erregen und den immer naheliegenden Vorwurf des Dilettantismus herausfordern. Dieser Vorwurf trifft mich nicht, weil ich selbstverständlich gar nicht den Anspruch erhebe, mit dem ägyptologischen Fachmann in Wettbewerb zu treten. Sondern ich spreche hier als jemand, dem seit Jahrzehnten das Problem der Kunstform als solcher in ihrer kausalen Verknüpfung mit den verschiedenen Formen menschheitsgeschichtlicher Typik Gegenstand seines Erkenntnisbemühens ist und der sich die Freiheit nimmt, einen großen Beispielsfall dieser Typik auch dann auf seine formgeschichtliche Auswirkung hin zu untersuchen, wenn dieser Beispielsfall außerhalb seiner fachmännischen Vertrautheit liegt und ihm demgemäß nur eine unzulängliche Kompetenz des Urteils erlaubt. Immerhin habe ich, soweit es in meinen Möglichkeiten und Fähigkeiten liegt, mir alle Mühe gegeben, in der ägyptologischen Kultur Beweisstützen für meine Ansicht zu finden. Doch das bleibt eingestanden: mein Ausgangspunkt ist nicht die

ägyptologische Erfahrung, sondern die Formpsychologie als solche, und darum wird mir der ägyptologische Fachmann sicherlich manchen Sehfehler und manchen Irrtum nachweisen können.

Aber wenn das der Fall ist, wird damit der Wert dieser Untersuchung ohne weiteres in Frage gestellt sein? Mag nachgewiesen werden, daß manches unrichtig, voreilig verallgemeinernd und einseitig gesehen ist, ist dann ausgeschlossen, daß an der Grundansicht doch etwas Richtiges ist, das uns weiterbringen kann in der Erkenntnis der fraglichen Erscheinungen? Das ist es, worauf ich mit den resignierten Einleitungsworten dieses Nachworts zielen wollte: es fehlt in unserem strengen wissenschaftlichen Ordnungsstaat das Verständnis für die wertvolle Rolle, die das freie Denk- und Vorstellungsexperiment im Haushalt unserer geschichtlichen Erkenntnisbemühung zu spielen vermag. Gleich hat man feste Normen des Allein-Wissenschaftlichen bereit, die diese Wagnisse des heuristischen Experimentes unnachsichtlich verurteilen. Unverstanden bleibt die Haltung dessen, der unter dem Vorbehalt des bloßen Experimentalcharakters die Neuansicht irgendeines Problemgebiets mit viel Mühe und Scharfsinn durchführt und der nun erwartet, daß sich bei den Wissenschaftlich-Interessierten ein Einverständnis über den möglichen Sinn und Nutzen dieses Experimentes einstellt. Nein, gleich wird man das Experiment als solches ablehnen und ihm ruhiges, vorurteilsloses Gehör versagen. Schon weil man nicht die Überzeugung des Verfassers teilt, daß der Boden unserer geschichtlichen Urteilsbildung immer aufs neue umgepflügt werden muß, um die Keime einer neuen Fruchtbarkeit zu entwickeln.

Erst recht wird man nicht die äußere Form verstehen, in der dieses Experiment vorgebracht wird. Diese Form hat nämlich eine Bestimmtheit, die im Widerspruch zu dem vorausgesetzten Experimentalcharakter zu stehen scheint. Ich scheine mit aller Entschiedenheit zu sagen: „So ist es“ — und doch ist dies nur die notgedrungene Form, in der ich die Frage vorbringe: „Kann es so sein?“ Dieses Fragen in der Form der Behauptung ist nicht zu umgehen. Nur dadurch,

daß ich das Bild, das mit diesem Experiment zur Diskussion gestellt werden soll, mit aller Bestimmtheit herausarbeite — was nur in dieser Behauptungsform geschehen kann — mache ich es für die Diskussion sicher greifbar. Fragt man mich, ob ich von der Richtigkeit des mit so viel gespielter Sicherheit hier entworfenen Bildes fest überzeugt bin, so antworte ich wahrheitsgemäß mit einem Achselzucken des Zweifels, aber dieses letztinstanzliche Zweifeln bildet keinen Gegengrund für mich, bei der Durchführung des Experiments mich zu der Haltung der Sicherheit zu zwingen, weil ohne sie keine klare Zeichnung des Versuchsbildes zustande kommt.

Warum aber ein Experiment machen, das sich bewußt so vielen Möglichkeiten des Mißverstandenwerdens aussetzt? Darauf kann es nur eine Antwort geben: weil dieses Bild, das ich hier entwerfe, sich trotz aller Zweifel und Widerstände, die ich ihm entgegensetzte, in mir ausgewachsen hat und zu einem selbständigen Lebewesen geworden ist, von dem ich mich nur durch Aussprache befreien kann. Möge man mit ihm diskutieren, so wie ich selbst noch ständig mit ihm diskutiere. Das Experiment an die Öffentlichkeit zu bringen, heißt ja für mich nichts anderes, als um Beteiligung an dieser Diskussion zu bitten. Ich fühle mich dazu um so mehr gedrängt, als ich die feste Überzeugung habe, daß das Entstehen dieses Gedankenbildes in mir kein Zufall ist, sondern die geheime Folge von allgemeinen Wandlungen, die unser geschichtliches Sehen und Werten in diesem Augenblick der Entwicklung durchmacht und die zu der Fragestellung hindrängen, die hier zu beantworten versucht wird.

Zuviel Kulturen von Schwergewicht, abseits liegend von der Heerstraße einer allzu vereinfachenden Überlieferung der geschichtlichen Optik, sind neuerdings in unseren Gesichtskreis getreten, als daß unser Blick für das Kulturproblem als solches davon unberührt bleiben und uns erlauben könnte, bei den alten Akzentsetzungen der Wesenswertung ruhig zu verharren.

Schon dieses: jene Kulturen, die sich uns neu öffneten und deren Schwergewichtigkeit wir aus allen Äußerungen spürten, zeigen uns

in keiner Weise die formale Geschlossenheit und Sicherheit der ägyptischen. Was folgt daraus? Kann uns das irremachen an ihrer Schwergewichtigkeit? Nein, sondern hier kommt das eigentlich Neue: es kann uns vielmehr irremachen an dem Wert jener formalen Geschlossenheit und Sicherheit auf seiten Ägyptens. Das ist die Konsequenz, die ein ganz neues Blickfeld der Einsicht aufzutun vermag. Das, was wir hergebrachterweise als etwas unter allen Umständen Positives gewertet haben, wird auf einmal in einer unverhofften Weise problematisch. Wird problematisch in dem Maße, wie wir — durch größere Vergleichsmöglichkeiten in unserem Gefühl für Kulturdinge empfindlicher geworden — beginnen, bei unserer Urteilsbildung mehr auszugehen vom Grade der Wesenskonsistenz der betreffenden Kultur als von dem Grade ihrer formalen Eindringlichkeit und Überzeugungskraft.

So steht denn dieses Experiment an einer entwicklungsgeschichtlich durchaus organischen Stelle, nämlich an dem Kreuzweg der Auseinandersetzung von Formästhetik und Wesensästhetik. Es ist nur der Anfang eines notwendigen Prozesses, der dahin geht, unsere Urteilsgewohnheiten, die auf formalästhetischer Einsicht beruhen, zu revidieren im Sinne einer tiefer dringenden Wesenseinsicht.

Wo könnte dieser Prozeß rechtmäßiger beginnen als bei der Kultur, die wie keine andere durch die Überzeugungskraft ihrer sicheren Form uns über den unsicheren Wert ihres Wesenshintergrundes zu täuschen vermochte?

Die Wissenschaft neuer Wesenseinsicht in kulturelles Geschehen nennt sich Soziologie. Die Differenzierungsmöglichkeit, die uns durch diese soziologische Betrachtungsweise neu eröffnet ist, zwingt auch zu neuen Differenzierungen unserer Vorstellung vom Zusammenhang von Wesen und Form. Wo könnte ein Experiment dieser differenzierteren Zusammenhangserfassung eher am Platze sein als gegenüber dem ägyptischen Problem, das als extremer soziologischer Ausnahmefall das beste und ergiebigste Versuchsfeld bietet?

So liegen die Rechtstitel für mein Experiment. Alles kommt darauf an, daß seine scheinbare Willkür sich hinterher als eine geheime Notwendigkeit erweist. Alles kommt darauf an, daß wenigstens die Fragestellung sich als eine notwendige und fruchtbare erweist. Ob die Antwort, die ich zu geben versuche, richtig ist, kommt erst in zweiter Linie und wird nicht von heute auf morgen entschieden werden können. Es genügt, wenn die Diskussion beginnt.

Verzeichnis der Abbildungen.

	vor Seite
1. Königsporträt. Theben. XIX. Dynastie	1
2. Totenmahl. Musée Guimet, Paris. XII. Dynastie	5
3. Königsköpfe	7
4. Die Himmelsgöttin Nut. XXVI. Dynastie. London	11
5. Grab Ramses VI. Theben	13
6. Sarkophagmalerei aus Theben	17
7. Kampfszene aus Theben. Ramesseum. XIX. Dynastie	21
8. Grabdenkmal des Königs Sahu-re	29
9. Sommerhaus aus Seeland (Dänemark)	29
10. Modell zu dem Zentralflughafen in Berlin von H. Kosina	29
11. Himmelsgöttin Nut. Spätägyptisch. Museum New-York.	31
12. Der Sphinx von Gizeh. Nach neuer Ausgrabung	31
13. Statue der Göttin Toëris. Kairo	33
14. Statue der Göttin Sekhmet. London	35
15. Kalksteininschrift des Königs Amenemhêt III. Berlin	41
16. Stele von Thetha. London	41
17. Alabastergefäß mit Inschrift. Berlin	43
18. Rekonstruktion des Pfeilersaals im Torbau des Chephren	47
19. Vorgeschichtlicher Steinbau in-Zentraltunis.	49
20. Steingrab aus Karyaval in der Bretagne	49
21. Torbau des Totentempels des Königs Sahu-re	57
22. Getreidesilo in Kanada	57
23. Granitne Palmensäulen im Totentempel des Sahu-re	69
24. Bildnis des Königs Amenôphis III. Berlin	77
25. Tierreliefs aus Theben	83
26. Statue. Marseille	85
27. Steinfigur eines bärtigen Mannes. Früher Sammlung MacGregor	85
28. Figur des Tetu aus schwarzem Stein. Berlin	93
29. Bruchstück einer Statue aus grünem Stein. XXVI. Dynastie. Berlin	95

Im Text:

	Seite
30. Das Sonnenheiligtum des Königs Niuserrê mit dem neben ihm aus Ziegeln aufgebauten Sonnenschiff	37
31. Grundriß des Totentempels des Sahu-re	62