

Beilage zur Allgemeinen Zeitung.

Druck und Verlag der Gesellschaft mit beschränkter Haftung
 „Verlag der Allgemeinen Zeitung“ in München.
 Beiträge werden unter der Aufschrift „An die Redaktion der Beilage
 zur Allgemeinen Zeitung“ erbeten.
 Der unbefugte Nachdruck der Beilage-Artikel wird gerichtlich verfolgt.



Quartalspreis für die Beilage: M. 4.50. (Bei direkter Lieferung:
 Inland M. 6.—, Ausland M. 7.50.) Ausgabe in Wochenheften M. 5.—
 (Bei direkter Lieferung: Inland M. 6.30, Ausland M. 7.—)
 Aufträge nehmen an die Postämter, für die Wochenhefte auch die
 Buchhandlungen und zur direkten Lieferung die Verlagsexpedition.

Verantwortlicher Herausgeber: Dr. Oskar Bulke in München.

Uebersicht.

Spätromisch oder orientalisches? Von Moïse Riegl. — Dr. Max Schoellers „Äquatorial-Ostafrika und Uganda“. Von G. Singer. — Zum „Kern der Wagnerfrage“. (Eine Parenthese.) Von Paul Marjop. — Besprechungen. — Mitteilungen und Nachrichten.

Spätromisch oder orientalisches?

Von Moïse Riegl (Wien).

Professor Joseph Strzygowski, Graz, hat kürzlich in einem an dieser Stelle (Beilage 40 und 41 dieses Jahrgangs) erschienenen Aufsatz „Sellas in der Umarmung des Orients“ seine Anschauung vom Wesen der spätantiken Kunst vorgetragen. Seinem eigenen Bekenntnisse zufolge hat er aber damit nicht so sehr beabsichtigt, seine eigenen Ideen zu propagieren, als die Verbreitung meiner Anschauungen, wie ich sie zuletzt in meiner „Spätromischen Kunstindustrie“ niedergelegt habe, zu verhindern. Dies allerdings nicht in dem Sinne, dem man besser durch Totschweigen entspricht, denn Strzygowski hat damit vielmehr die öffentliche Diskussion über die bisherigen Resultate meiner Forschungen gewissermaßen eingeleitet, was ich mit Dank anzuerkennen habe. Aber er hat dabei gegen mich eine überaus scharfe Polemik entfaltet, die naturgemäß zur Abwehr herausfordern muß. Ich setze mich also in Positur — aber da gerate ich sofort in Verlegenheit. Ich suche einen Punkt, an dem ich in konkreter Weise angegriffen wäre — und ich finde keinen solchen. Dieses Bekenntnis mag wohl überraschen, wenn man sich der temperamentvollen und etwas unruhigen Art erinnert, in welcher der Angriff seitens des als kampflustig und schneidig bekannten Gegners geführt wurde. So erst nun der Angriff zweifellos gemeint gewesen ist — in mir hat er doch überwiegend die Empfindung eines Theaterlärms hervorgerufen. Die Sache selbst aber, um die sich die Kontroverse dreht, verdient die allergrößte Beachtung, und darum glaube ich nun auch meine Auffassung an dieser Stelle vertreten zu sollen.

Das spätantike Problem ist meines Erachtens das wichtigste und einschneidendste in der ganzen bisherigen Geschichte der Menschheit. Wir sehen da eine Kunst, die nach den Begriffen des modernen Menschen eine wunderbare Blüte, ja, auf einzelnen Gebieten eine seither nicht wieder erreichte Höhe errungen hatte, im Zuge weniger Jahrhunderte anscheinend herabsinken auf eine Stufe, die wir auf den ersten Blick als Barbarei auffassen müssen. Wir sehen den freien Volkbürger der klassisch-griechischen und der republikanisch-römischen Zeit sich freiwillig beugen unter einer Art Sultanregiments mit einem servilen Beamtenstaat. Wir sehen in der ethischen Auffassung an Stelle der Neigung für freie Betätigung des Rechts des Stärkeren im edelsten Sinne des Wortes, an Stelle der Begeisterung für Sieg, Schönheit, Herrlichkeit, einen förmlichen Kultus des Schwachen, Niedrigen, Schmachvollen, Häßlichen treten, der im Crucifixus seinen typischen Höhepunkt erreicht hat. Und dies alles im Zuge einer im großen Ganzen friedlichen Entwicklung, ohne gewaltsame Auslöschung eines herrschenden und tonangebenden Volkstammes, ohne grundstürzende politische oder wirtschaftliche Katastrophen!

Solche Erscheinungen mußten dem 19. Jahrhundert, das trotz romantischer Zwischenstadien im allgemeinen auf

kühles und scharfes Erfassen des Realen und sinnlich wahrnehmbar Begebenen ausgegangen war, ein unauflösliches Rätsel aufgeben, angesichts dessen es sich nur fragen konnte: welche Wahngebilde mochten die Gemüter der spätantiken Menschheit geängstigt und verwirrt haben, daß sie sich aller in langen Jahrhunderten errungenen herrlichen Güter freiwillig begeben konnte? Und das soll bei den Seltenen geschehen sein, die die Menschheit zum erstenmal wissenschaftliches Denken gelehrt haben, und bei den nüchternen praktischen Römern? Das schien schlangweg unmöglich, und so gelangte man zu dem Schluß: die spätantiken Kulturträger am Mittelmeer wären überhaupt keine Griechen und Römer mehr gewesen, sondern barbarisierte Mischlinge: im Westen korrumpiert durch die Germanen und Kelten, im Osten durch die Orientalen. Damit war der Knoten nun freilich nicht gelöst, sondern einfach durchhauen. Man hatte die Frage einseitig vom Standpunkte der materialistischen Vernunftkritik des 19. Jahrhunderts beantwortet und dabei die Bedeutung des Gefühls als kulturtreibenden Faktors völlig ignoriert.

Seither hat sich bei den europäischen Kulturbölkern eine Wandlung in den leitenden Anschauungen herausgebildet, die seit dem Beginne des 20. Jahrhunderts gar nicht mehr zu verkennen ist und sich hauptsächlich durch eine Emanzipation der Gefühlsseite im modernen Menschen verrät. Damit war zugleich die Breche geschlagen, die uns Modernen ein verständnisvolles Eindringen in die treibenden Ursachen der spätantiken Umwälzung ermöglicht. Während man früher an den „barbarischen“ Arbeiten der antiken „Verfallszeit“ achselzuckend vorüberging, beginnt man jetzt allmählich bei ihnen zu verweilen, man entdeckt an ihnen bestimmte positive, stilbewusste Züge, und so dämmert langsam die Erkenntnis auf, daß hier ein Problem vorliegt, dem auf natürlichem Wege der Forschung beizukommen ist, und nicht durch bloße Hypostasierung eines pathologischen Zustandes. Damit ist das spätantike Problem auf die Tagesordnung der wissenschaftlichen Forschung gesetzt, und ich glaube schlangweg die Prophezeiung wagen zu dürfen, daß es davon nicht mehr verschwinden wird, bis eine allgemein befriedigende Lösung dafür gefunden sein wird.

Den Versuch einer solchen Lösung auf Grund fünfzehnjähriger Arbeit habe ich in meiner „Spätromischen Kunstindustrie“ geboten; eine Vorstudie dazu war schon vor zehn Jahren in den „Stilfragen“ erschienen. Strzygowski allerdings lehnt diese meine Lösung kurzweg ab, indem er sie als „vorgefaßte Meinung“ bezeichnet. Worin aber das Wesen meines Lösungsversuchs gelegen ist, erfährt der Leser seines Aufsatzes nicht; er hört nur beständig versichern, daß ich irrtümlicherweise die spätantike Kunst eben für eine Fortentwicklung der römischen Antike ansehe und ihren wirklichen, orientalischen Charakter vollständig verkenne. Zum Beweise dafür werden einige ganz allgemein gehaltene Bemerkungen von mir zitiert, die fast ausschließlich aus meinen Erschließungsschriften und aus einer vor zehn Jahren geschriebenen Rezension geschöpft sind. Der „Stilfragen“ und der „Spätromischen Kunstindustrie“ wird zwar Erwähnung getan, so daß man die Kenntnis ihres Inhalts bei Strzygowski voraussetzen sollte; seine Polemik dagegen beschränkt sich aber im wesentlichen bloß auf einen leidenschaftlichen Widerspruch gegen das Titelwort „Spätromisch“, anstatt dessen es nach

Strzygowski's Meinung „Orientalisch“ heißen sollte. Der Leser erfährt also im besten Fall, daß zwei Schlagworte miteinander um Geltung ringen; was den Kern der Kontroverse ausmacht, wird er daraus nicht erkennen. Im nachfolgenden will ich mich bemühen, diesen Kern bloßzulegen, und glaube damit einem allgemeineren Wunsche der an dieser Kardinalfrage der Kulturgeschichte interessierten Leser entgegenzukommen. Daß es zum Teil in Form einer Polemik geschieht, wird hoffentlich dem von mir angestrebten Zwecke nicht allein nicht abträglich sein, sondern das Eindringen in den kontroversen Charakter der Frage geradezu fördern.

Es empfindet sich, zuerst mit der Darlegung des Strzygowski'schen Lösungsversuches zu beginnen, weil er anscheinend der einfachere ist. Nach Strzygowski ist die spätantike Kunst gar nichts anderes als eine schlangweg orientalische Kunst. Ist diese „Lösung“ in der Tat eine neue? Es wurde ja bereits angedeutet, daß schon die materialistische Geschichtsauffassung des neunzehnten Jahrhunderts die späte Antike als das Produkt einer Barbarisierung der klassischen Völker durch die Orientalen und Kelto germanen erklärt hat. So habe auch ich es bei meinem Lehrer Thausing gelernt, und wenn Strzygowski sich darüber unterrichten will, wie die Wiener Schule über diese Frage vor fünfzehn Jahren gedacht hat, möge er die trotz bescheidenen Umfangs höchst inhaltreiche Schrift des früh verstorbenen Friedrich Vothheim „Ueber den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst“ nachlesen, wo der Bedeutung des Orients für die Kunst der römischen Kaiserzeit und des frühen Mittelalters weitgehend Rechnung getragen ist. Aber das war freilich alles bloß „orientalisierte Antike“, und Strzygowski „kommt es auf etwas mehr oder minder nicht an.“ Nach ihm war die indogermanische und griechisch-römische Antike in altchristlicher Zeit überhaupt schon tot, und die ganze damalige Kunst eine schlechweg orientalische, denn der Orient hat einmal das Privileg ewigen Lebens. Das Neue in Strzygowski's Versuch einer Lösung des spätantiken Problems besteht also darin, daß er das Vorhandensein eines indogermanischen Anteils an der spätantiken Kunst schlangweg leugnet und dieselbe ausschließlich als eine orientalische gefaßt sehen will. Es ist die alte Hypothese von der Barbarisierung, nur einseitig bis zum äußersten gesteigert, indem den Mittelmeerbölkern nun selbst jenes geringe Maß an kulturellem Indogermanentum das ihnen die früheren noch gelassen hatten, abgesprochen wird. Da ist es nur eine natürliche Konsequenz, daß Strzygowski gleich allen früheren die spätantike Kunst als Verfallskunst bewertet: der hellenisch-klassischen Jungfrau gegenüber vergleicht er sie mit einer Weze, was wohl mit dem Schreibstiftfehler entschuldigt werden muß. Eine „Lösung“ des Problems vermag ich darin nicht zu erblicken. Der Knoten wird auch von Strzygowski lediglich durchhauen, und zwar schroffer und rücksichtsloser als von irgend einem früheren; und nur in dieser Rücksichtslosigkeit beruht das Neue seiner Anschauung.

Strzygowski's Hypothese wäre bloß dann diskutabel, wenn die Mittelmeerböcker indogermanischen Stammes am Beginne der römischen Kaiserzeit schlangweg ausgerottet und durch orientalische Einwanderer ersetzt worden wären. Da dies aber nicht der Fall gewesen ist, und die als Argument hierfür so oft angerufene und übertriebene Zuwanderung von Ausländern ins römische Reich in Form von Mietzoldaten erst in eine Zeit fällt, als der geistige Umwandlungsprozeß bereits weit vorgeschritten war, so wird jeder Versuch einer wirklichen Lösung darauf ausgehen müssen, die Veränderung, die seit Konstantin dem Großen deutlich erkennbar hervortritt, als notwendiges Produkt der unmittelbar vorangegangenen Entwicklungsphasen und mittelbar aller orientalischen und indogermanischen Vorstufen der Kunstentwicklung des Altertums erscheinen zu lassen. Evolution, nicht Revolution. Im Kunstleben gibt es keinen Tod, sondern bloß ewig fortschreitende, wechselseitige Durchdringung alles einmal Gewesenen in einer endlos fortlaufenden Wellenlinie, die sich einmal dem extrem materiefreundlichen orientalischen, das andere Mal dem psychophilen indogermanischen Pol nähert, ohne jemals einen der beiden vollständig zu er-

reichen, denn das wäre wirklich der Tod der bildenden Kunst.

Als ein Entwicklungsproblem habe ich also meine Aufgabe aufgefaßt, was Strzygowski allerdings als „vorgefasste Meinung“ erklärt; ich bin aber dazu veranlaßt worden durch die Erkenntnis, daß die spätantike Kunst (und Kultur überhaupt) allem Fortschritt in der seitherigen Entwicklung über die Antike hinaus in entscheidender Weise die Bahn gebrochen hat. Von der bildenden Kunst will ich hier nur andeutend darauf hinweisen, wie die Auffassung aller Kunst des Altertums — der orientalischen gleichwie der griechischen — grundsätzlich darauf ausgegangen ist, die von der Kunst wiedergeschaffenen Dinge in ihrer objektiven Wesenheit möglichst unbeeinträchtigt durch die unvermeidlichen Zutaten der subjektiven Betrachtung erscheinen zu lassen, und wie umgekehrt alle neuere Kunst seit dem Mittelalter eine Wiedergabe der subjektiven Momente der Erscheinung angestrebt hat, wie aber gerade die spätantike Kunst es gewesen ist, die den Objektivismus der antiken Auffassung endgültig gebrochen und für den modernen Subjektivismus die Bahn freigemacht hat.

So wurde ich mit zwingender Notwendigkeit dahin geführt, in der spätantiken Kunst nicht von subjektiv-modernem Geschmacksstandpunkte eine Verfallskunst, sondern vom Standpunkte der unibersalen Entwicklung eine Fortschrittskunst, und zwar im eminentesten Sinne, zu erblicken. Dem schienen nun allerdings die unerkennbaren orientalischen Elemente in der spätantiken Kunst entgegenzustehen, weil sie gleichsam einen Rückfall in das höchste Altertum darstellten. Um wenigstens konnte ich mich diesen Eindrücken entziehen, der ich über orientalische Kunstwerke Bücher publiziert habe zu einer Zeit, als Strzygowski den Ursprung der spätantiken Kunst noch im griechischen Byzanz gesucht und mit dem gleichen Anspruche auf Unfehlbarkeit verkündet hat wie heute seine orientalische Hypothese. Ich hatte also nicht allein die spätantike Kunst in allen ihren entscheidenden Charakterzügen als das notwendige Produkt der vorangegangenen Entwicklung nachzuweisen, sondern auch von dem anscheinend Orientalischen darin aufzuzeigen, worin es sich einerseits mit dem Altorientalischen tatsächlich berührt, und wodurch es davon andererseits, dank der vorangegangenen klassischen Entwicklung, abgrundtief geschieden ist. Diese Aufgabe habe ich in der „Spätantiken Kunstindustrie“ zu lösen versucht, und zwar möglichst gleichmäßig für alle vier Gebiete der bildenden Kunst; die Hauptergebnisse will ich nun in allgemeinen Zügen darlegen.

Der Vortritt gebührt der Architektur. Ihre Entwicklung geht aus vom altägyptischen Tempel. Dieser gibt sich als ein Gebäude und weist dem Beschauer eine ungeteilte ebene Wand: er zeigt sich also abgeschlossen in der Höhe und Breite, nicht aber nach der Tiefe; und er bleibt ohne alle Gliederung in Teile. Der griechische Tempel ist ebenfalls ein Gebäude und zeigt auch noch immer im ganzen eine ebene Wand, die aber nun schon in eine Reihe von Formen (Peripteros) aufgelöst ist: als Ganzes ist er also noch gleich dem ägyptischen Tempel in Höhe und Breite abgeschlossen, in den Teilen (Säulen) aber auch schon nach der Tiefe. Die monumentale Bauform der hellenistischen Zeit ist die einfache Rotunde: auch sie ist noch immer ein Gebäude, aber sie ist nun als Ganzes auch nach der Tiefe abgeschlossen und darin ganz unorientalisch; hingegen ist sie wiederum ohne alle Gliederung in geformte Teile, und in dieser Hinsicht zum Orientalismus zurückgewandt. Die spätantike Kunst bricht endlich den gemein-antiken Objektivismus, der das Bauwerk äußerlich durch- aus als isolierte Einzelform zu schauen beehrte, und begründet den Massenbau (nach G. Semper's Definition, d. h. als Komposition mehrerer Einzelformen zu einer höheren Einheit). In einem Zentralbau setzt sich nun eine Anzahl kleinerer halbiertes Zentralbauten (Apsiden); an das ob- lunge Tempelhaus legen sich an allen vier Seiten halbierte niedrigere Häuser (Basilika mit Vorhalle, Seitenschiffen und Apsis). Die glatte ebene Wand der Basilika und die Unterdrückung aller äußeren Formgliederung der Wand verleihen diesem Bauwerk ein entschieden altorientalisches Gepräge; aber die Massenkomposition und das koloristische

Zusammenwirken von Wand und Durchbrechung, das die altorientalische Kunst grundsätzlich hatte ablehnen müssen, sind Elemente, die im Laufe der occidentalischen, indogermanischen Entwicklung geworden sind.

Die Architektur ist aber nicht allein Außenbau, sondern auch Innenbau: sie hat auch Innenräume zu schaffen. Einer objektivistischen Auffassung, die nach festbegrenzten Erscheinungen sucht, muß der leere Tiefraum an sich unbehaglich sein, und in der Tat bildet die Raumschöpfung einen der wichtigsten Charakterzüge der Baukunst des Altertums. Der altägyptische Tempelsaal ist durch einen Wald von Säulen in lauter schmale Korridore zerschnitten; auch der griechische Tempel enthält noch keinen monumentalen Innenraum. Erst der hellenistische Zentralbau gewährt ihm Eingang, aber in einer Weise, die die tastbar isolierte Außenform der Rotunde auch im unfaßbaren leeren Innenraum noch deutlich durchfühlen läßt. Wiederum ist es die spätromische Kunst, die hier die entscheidende Wende schlägt, indem sie in der Basilika die Durchblicke nach den Seitenräumen von einem Hauptraum aus freigibt, und abermals erinnert man sich dabei sofort des altägyptischen Tempels, der sogar schon die Lichtzufuhr durch seitliche Oberfenster vorgebildet hatte. Wir haben es jedoch auch in diesem Falle tatsächlich mit zwei Extremen zu tun, die einander bloß äußerlich berühren. Der altägyptische Tempel hatte keine Schiffe mit Breitenentfaltung, sondern bloß Korridore mit einseitiger Längsentfaltung; seine Fenster sollten zwar gedämpftes Licht einlassen, aber weder von außen noch von innen gesehen werden, während in den altchristlichen Basiliken die Fenster das wichtigste ästhetische Wirkungsmittel bildeten und darum derart gehäuft wurden, daß sie in der Barockzeit aus triftigen künstlerischen Gründen größtenteils zugemauert werden mußten. Das Fenster als Kommunikationsmittel zwischen innen und außen ist überhaupt das moderne Element in der Baukunst, das der altorientalischen Monumentalkunst verfehlt, von der griechischen allmählich in Duldung zugelassen, erst in der spätantiken Zeit zum vollen Siege gelangt ist.

In dieser Uebersicht wird man vielleicht die mesopotamische Kunst vermissen, auf die Strzykowski besonders Gewicht legen zu müssen glaubt, weil er in ihr die früheste „Raumkunst“ erblicken will. Ich verstehe aber unter Raumgefühl das wohlige Bewußtsein der Raumerstreckung nach allen Seiten, also namentlich auch nach der Breite, selbst wenn dabei die Höhe oder Tiefe überwiegt. Die mesopotamischen gewölbten Räume sind aber niemals wirkliche, auch nach der Breite entwickelte Räume, sondern bloß Korridore, die um offene Höfe herumliegen und an denen die Tiefe derart über die Breite überwiegt, daß durch ihren Anblick ähnlich wie in den ägyptischen Säulenhallen mehr das Bewußtsein von den begrenzenden ebenen Wänden als von dem leeren Raume dazwischen im Beschauer wachgerufen wird. Daß darin ein gewisser Fortschritt über die Ägypter hinaus wahrzunehmen ist, wird natürlich niemand läugnen; aber eine Raumkunst ist es darum noch lange nicht. Dagegen wird man bei den Babyloniern und Assyriern vergebens die Massenkombination des Außenraums suchen, wenn sie auch minder peinlich als die Ägypter darauf gesehen zu haben scheinen, daß die Außenmauern in einer mathematisch genauen Flucht lagen. Ihre farbige Behandlung ist eine polychrome, nicht eine koloristische gewesen: eine Verwechslung, die jetzt nur mehr bei Laien begegnen sollte. Bogen und Wölbung endlich, die in der spätantiken Kunst eine so wichtige Rolle spielen, haben die Mesopotamier allerdings schon gebraucht, und zwar nicht allein zu Nutzwzwecken, was schon die Ägypter und später die archaischen Griechen getan haben, sondern für monumentale Bauaufgaben. Nach dieser Seite sehen wir aber nicht hinreichend klar, da sich solche Bauten in Mesopotamien in aufrechtem Zustande nicht erhalten haben, und aus diesem Grunde bin ich auch in der „Spätromischen Kunstindustrie“ nicht näher darauf eingegangen. So viel ist aber wohl schon sicher, daß die mesopotamischen Monumentalbauten wesentlich bloß kornengewölbte, Korridorartige Räume und nicht die gewaltigen Rundkuppeldome und Kreuzgewölbten Säle der Römer enthalten haben, und vollends wird man einen Bogen auf einer Säule dort vergebens suchen.

Sobiel über die spätantike Architektur und ihr Verhältnis zur vorangegangenen altorientalischen und klassischen. Nun käme die Skulptur an die Reihe; aber ich sehe mich da gezwungen, vorerst einen kurzen Exkurs über ein bestimmtes kunsthistorisches Anschauungsprinzip einzuschalten.

Die modernen Kunstreformer glauben alle die künstlerische Erziehung des Publikums damit einleiten zu sollen, daß sie dasselbe auffordern, „sehen“ zu lernen. Wir modernen Menschen haben uns eben allmählich derart daran gewöhnt mit zahllosen bloßen Vorstellungen zu arbeiten, daß uns der farbige Schein eines Dinges genügt, um die Vorstellung davon in unserem Bewußtsein als der Depottammer unserer Erfahrungen wachzurufen, ohne daß wir erst nach seinen Grenzen und Dualitäten forschen. Die sinnliche Tätigkeit des Schauens erscheint hiernach in uns Modernen auf ein Bedürfnisminimum eingeschränkt und durch die geistige Tätigkeit des gedanklichen Ergänzens aus den Erfahrungsbewußtsein zurückgedrängt; dies bedeutet aber eine offenbare Gefahr für die bildende Kunst, die ohne sinnliche Wahrnehmung nicht existieren könnte, und darum glauben jene Reformer den Menschen wieder zur Tätigkeit des sinnlichen Schauens anzureizen zu sollen. Ist aber das Schauen wirklich die alleinige Sinnesaktivität, die uns über die Wesenheit der Dinge, und vor allem über ihre Ausdehnung und Abgrenzung gegeneinander Aufschluß gibt? Das Auge vermittelt uns bloß farbige Erscheinungen, die mit den Grenzen des betreffenden Dinges wohl zusammenfallen können, aber nicht zusammenfallen müssen. Ueber diese Grenzen, d. h. über die relative Undurchdringlichkeit der Dinge, kann uns in letzter Linie nur der Tastsinn Aufschluß geben, und alle Andeutungen von festen Dingen, die wir auf dem Umwege über den Gesichtssinn empfangen, sind schließlich Anweisungen auf die primitiven Erfahrungen des Tastsinns. Was also dem Natur- und Kunstwerk unter allen Umständen zukommt, seine Ausdehnung und Begrenzung, erfahren wir im Grunde doch nur durch den Tastsinn; ich habe daher diese Eigenschaften der Dinge die taktischen (tastbaren, von tangere)¹⁾ genannt, im Gegensatz zu den optischen (sichtbaren), wie Farbe und Licht. Während die optischen Eigenschaften im Dunkel verschwinden, bleiben die taktischen bestehen: Ausdehnung und Begrenzung sind also die objektiveren, Farbe und Licht die subjektiveren Eigenschaften, denn diese hängen in höherem Maße von den zufälligen Umständen ab, unter denen sich das betrachtende Subjekt befindet.

Die Kunst des gesamten Altertums kann nun als ein grundsätzlicher Objektivismus bezeichnet werden, denn sie ist auf eine möglichst klare Abgrenzung der Einzelfigur nach allen Dimensionen hin ausgegangen. Ganz ohne allen Subjektivismus konnte es dabei natürlich von Anbeginn nicht abgehen, denn jedes Kunstwerk setzt ja ein betrachtendes Subjekt voraus; aber die Zufälligkeiten des subjektiven Schauens sollten doch zunächst nach größter Möglichkeit aus der Erscheinung des Kunstwerks verdrängt werden. Das Grundziel aller Kunst des Altertums war also die Schaffung fester Grenzen für die einzelne Figur.

Wie die Ausdehnung der Dinge dreidimensional ist, so verlaufen auch ihre Grenzen nach Höhe, Breite und Tiefe. Nach der Höhe und Breite, die zusammen eine Ebene bilden, ist die Abgrenzung durch Umrisse naturgemäß gegeben: die Umrislinie erinnert sozusagen unsern Tastsinn unmittelbar daran, daß er hier an eine undurchdringliche Grenze stößt. Wie aber soll die Abgrenzung nach der Tiefe angedeutet werden? Bleibt die Oberfläche ganz eben, nur nach Höhe und Breite begrenzt, dann verrät sich überhaupt keine Tiefe und daher auch keine Abgrenzung derselben. Nur durch Schatten (erst in zweiter Linie durch Verkürzungen und Deckungen) wird das Vorhandensein einer Tiefe erkennbar;

¹⁾ Man hat beanstandet, daß diese Bezeichnung zu Mißverständnissen führen könne, da man geneigt sein müsse, sie gleich dem dazu in Gegensatz gestellten „Optischen“ als Lehnwort aus dem Griechischen zu fassen, und hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Physiologie dafür längst die passendere Bezeichnung „haptisch“ (von ἅπτω) in Gebrauch gesetzt hat. Diese Beobachtung scheint mir gerechtfertigt, und ich gedenke mich künftig dieses vorgeschlagenen Terminus zu bedienen.

der Schatten ist aber ein optisches Element, das als solches den Gesichtssinn reizt und dadurch von der Beschäftigung des Tastsinns abzieht. Die bildende Kunst des Altertums, die die Figuren möglichst in objektiven, tastbaren Grenzen abschließen wollte, sah sich hiernach von Anbeginn gezwungen, ein Subjektives, Optisches mit aufzunehmen; damit war aber ein Gegensatz gegeben, dessen Ausgleichung ein Problem bildete. Jede Lösung dieses Problems brachte ein neues mit sich, das der nächsten Kunstperiode hinterlassen wurde, und aus einer solchen Entwicklungskette von Problemen und Lösungen setzt sich die ganze Kunstgeschichte des Altertums zusammen.

Die älteste nachweisbare Kunst des Altertums, die altägyptische, hat infolgedessen — und hiermit beginne ich die Uebersicht über die Entwicklung der Skulptur — die Umrisse in der Ebene (Höhe und Breite) möglichst scharf betont, dem tiefenandeutenden Schatten aber bloß in jenem geringsten Maße Eingang gewährt, das gerade ausreichte, um eine Modellierung der Oberfläche nach der Tiefe noch erkennen zu lassen. Man muß oft staunen, wenn man die Finger指尖en tastend über altägyptische Relieffiguren gleiten läßt und nun die feinste Modellierung dort wahrnimmt, wo das Auge aus einiger Entfernung bloß eine ungeliebte tote Fläche zu sehen glaubte. Der strengste Objektivismus erforderte ferner die Vermeidung jeder Verkürzung und Deckung als subjektiv, zufällig, unklar. So entstanden die bekannten schreitenden Figurentypen der altägyptischen Reliefs und Malereien mit ihrer Profilstellung von Kopf und Beinen und Enfacestellung der Augen und Schultern. Kein menschliches Subjekt hat jemals einen Mitmenschen in solcher Projektion gesehen; aber sie war die objektivste, denn sie zeigte möglichst alles, und sie zeigte es möglichst unverkürzt. Freilich, ganz ohne subjektiven Rest ging es doch nicht auf. Es fehlt schon einmal die Rückseite, doch war das Möglichste getan, um sie ganz vergessen zu machen: man sollte auch durch die Erscheinung der Figur, wie es schon von der Tempelwand gezeugt wurde, gar nicht erinnert werden an etwas, was sich in der Tiefe dahinter dehnt. Ferner mußten einige Verkürzungen und Deckungen unmerklich mitunterlaufen, wie z. B. am Bauch und an den Oberschenkeln: lauter Probleme, wofür die spätere Kunst eine ausgleichende Lösung zu finden hatte. Was endlich die farbige Behandlung betrifft, so war sie im alten Aegypten die strengste polychrome: wieweit die tastbaren Grenzen eines Dinges reichten, soweit erstreckte sich eine einzige ungebrochene Farbe.

(Schluß folgt.)

Dr. Max Schoellers „Aequatorial-Ostafrika und Uganda“.

Seit der Heimkehr Schoellers von seiner Reise durch Deutsch- und Britisch-Ostafrika nach Uganda waren bereits nahezu fünf Jahre verflossen, ohne daß man von den Ergebnissen seiner Forschungen, die seinerzeit als überaus wertvoll und umfangreich gerühmt wurden, etwas Näheres hörte. Da erschien nun endlich doch zu Beginn dieses Jahres der erste Textband und der Kartenband eines auf im ganzen drei Bände berechneten großen Reiseberichtes.¹⁾

Dem Schoeller'schen Werke hat die Verlagshandlung das denkbar prächtigste Gewand gegeben, ein Gewand freilich auch, das ihm nur einen sehr beschränkten Verbreitungsfreis gestatten wird. Die äußere Ausstattung ist eine geradezu fürstliche; viele kostbare Tafeln begleiten den ersten Textband, und der Kartenband bildet einen Atlas von 13 Blatt Routenkarten im großen Maßstab von 1:150,000 und mehreren Uebersichtsblättern. Dementsprechend hat denn auch der Preis so hoch bemessen werden müssen, daß wohl

nur wenige Privatleute in der Lage sein werden, sich das Werk anzuschaffen. Der Dietrich Reimer'sche Verlag, der ja sonst bemüht ist, uns die Reiseberichte unserer besten deutschen Forscher in würdiger Form und doch zu mäßigen Preisen zu bieten, und sich damit ein großes Verdienst um die entdeckungsgeographische Literatur und ihre Verbreitung erworben hat, dürfte diesmal jedenfalls einem ausdrücklichen Wunsche des Verfassers gefolgt sein, der dafür natürlich auch einen erheblichen Teil der gewiß nicht geringen Herstellungskosten zu tragen gehabt haben wird. Es wäre gar nicht schwer gewesen, der Veröffentlichung eine etwas andere, sagen wir: mehr populäre Form zu geben; denn das Illustrationsmaterial hätte, ohne daß dessen Qualität und Quantität geringer geworden wäre, sich durch einfachere Mittel bewältigen lassen, als es geschehen ist, und die Routenkarten Kaisers hätten ganz gut einen nur halb so großen Maßstab vertragen, ohne an Detail zu verlieren. Das war um so leichter möglich, als es sich keineswegs um eine Veröffentlichung handelt, die unter Ausschluß des allgemeinen Reiseberichts nur die wissenschaftlichen Ergebnisse zur Darstellung bringen soll; der erste Textband ist vielmehr in der Hauptsache ein solcher Reisebericht und wird jeden interessieren, der eine nicht zu schwere, aber doch gehaltvolle Afrikalectüre liebt. Wir glauben, diese Bemerkungen vorausschicken zu sollen, weil wir es auch im Interesse der Erdkunde für nützlich halten, daß unsere guten deutschen Reiseberichte nicht, wie das vor Jahrzehnten der Ehrgeiz der Verfasser zu sein schien, auf die großen Bibliotheken beschränkt bleiben, sondern nach Möglichkeit Gemeingut werden.

Schoeller, der 1864 mit Schweinfurth und Kaiser Erträa und Nordabessinien besucht hatte, wünschte seine geographischen, ethnographischen und kolonialen Studien im folgenden Jahr auf einer größeren Reise von Nord nach Süd durch das afrikanische Osthorn fortzusetzen, wurde aber durch die damals unsicheren politischen Verhältnisse in jenem Teil Afrikas daran gehindert. Er beschloß daher, zu gleichen Zwecken sich nach dem nordöstlichen Deutsch-Ostafrika, nach Britisch-Ostafrika und Uganda zu wenden. Schoeller selbst übernahm hierbei außer der Expeditionsführung die Ethnographie, Kaiser die geographischen Arbeiten, sowie Geologie und andere Zweige der Naturwissenschaften; ferner begleitete die Expedition der Jäger Schillings. Die Reise begann Mitte Juli 1896 in Pangain. Man ging den Pangainfluß aufwärts, hielt sich am Wilmanascharo und Meruberg auf, kreuzte dann die Steppe nach Westen zum Afrikanischen Graben und verfolgte diesen bis 1° 20' j. Br.; hierauf marschierte man nach Nordwesten bis zur Nordostecke des Victoria-sees und besuchte Kavirondo, Usoga und Uganda. Der Rückweg verlief nördlicher, ging durch Kituyu über den Makuro- und Maiwaschasee und die Trace der Ugandabahn entlang zur Küste nach Mombasa, wo man Mitte März 1897 anlangte.

Völlig unbekanntes Gebiet berührte die Expedition zwischen dem Meruberg und dem Graben und vor allem zwischen diesem und dem Victoriasee. Später hat sie natürlich Nachfolger gefunden, deren Karten auch inzwischen erschienen sind. Ob sich die Expedition aber auch auf bekannteren oder weniger bekannten Routen bewegt hat, die außerordentlich reiche topographische Ausbeute, wie sie uns in den 13 Kartenblättern Kaisers entgegentritt, hat ihren kaum zu überschätzenden Wert und wird ihn auch auf unabsehbare Zeit behalten; denn nicht jeder Reisende, der vorher oder nachher jene Wege gegangen, hat sich ihrer Aufnahme mit solcher Fleiß und Sorgfalt widmen können oder wollen, wie Schoellers Begleiter Kaiser. Es erklärt sich daraus nicht nur die stattliche Summe der Ergänzungen, sondern auch die Menge der Abweichungen gegenüber den älteren Karten. Diese, sogar diejenigen Baumanns, bezeichnet Schoeller als nicht durchaus einwandfrei und den tatsächlichen Verhältnissen entsprechend, und auch auf erhebliche Differenzen zwischen Kaisers Höhenmessungen und denen seiner Vorgänger weist er hin. Inwieweit diese Arbeiten der Schoeller'schen Expedition in zweifelhaften Fällen den Vorzug vor allen anderen verdienen, vermögen wir nicht zu entscheiden, und dazu wird wahrscheinlich auch kein anderer in

¹⁾ Mitteilungen über meine Reise nach Aequatorial-Ostafrika und Uganda 1896—1897 von Dr. Max Schoeller. I. (Text-) Band 290 S. mit 49 Tafeln, III. (Karten-) Band mit 19 Karten. Berlin, D. Reimer (Ernst Bohsen), 1902. Preis mit Einschluß des noch ausstehenden II. Textbandes 60 M.