



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Architektonische und ornamentale Formenlehre

Seemann, Theodor

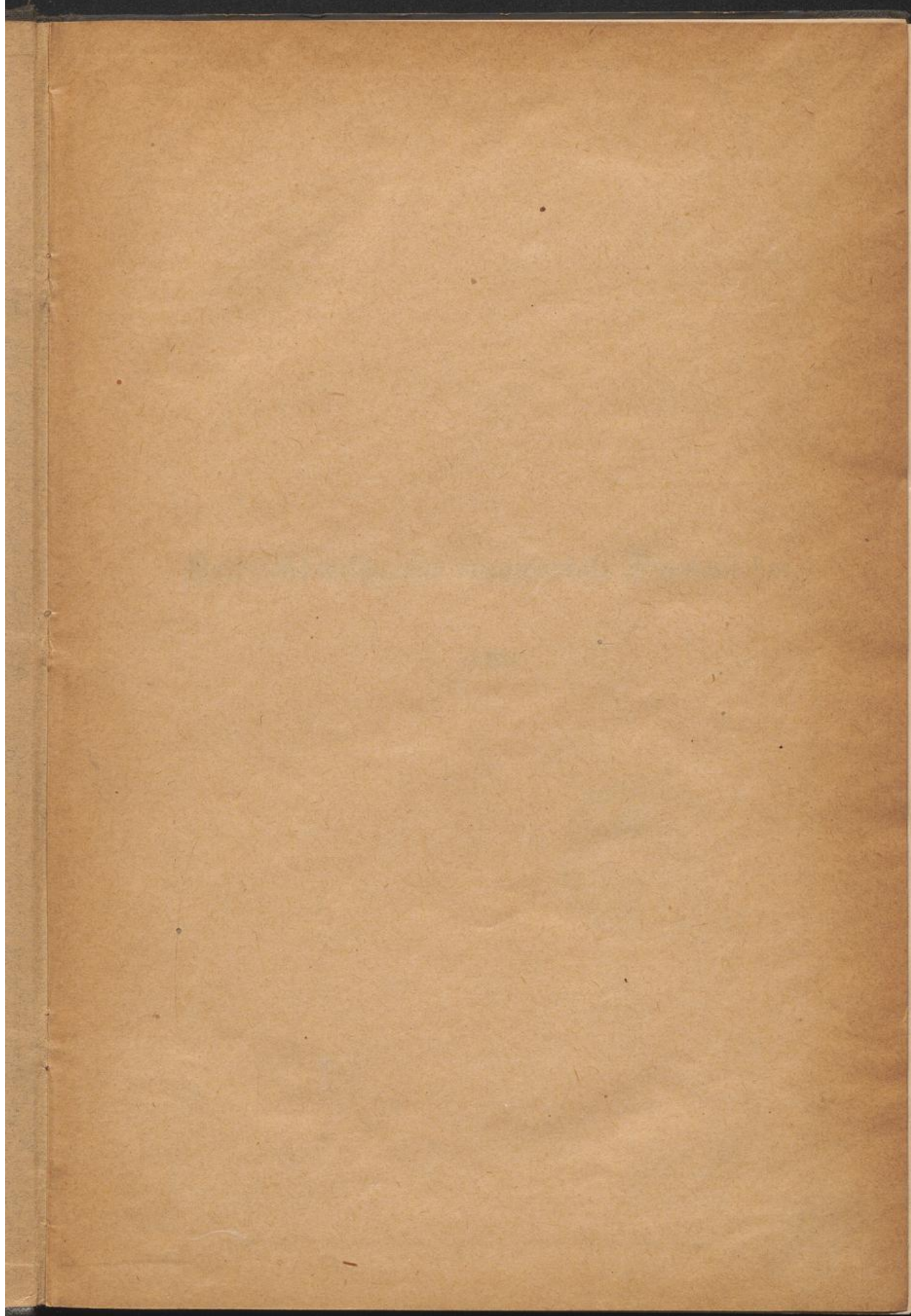
Leipzig, 1890

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76212](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76212)

C
H
S
4

M
21 623

2725

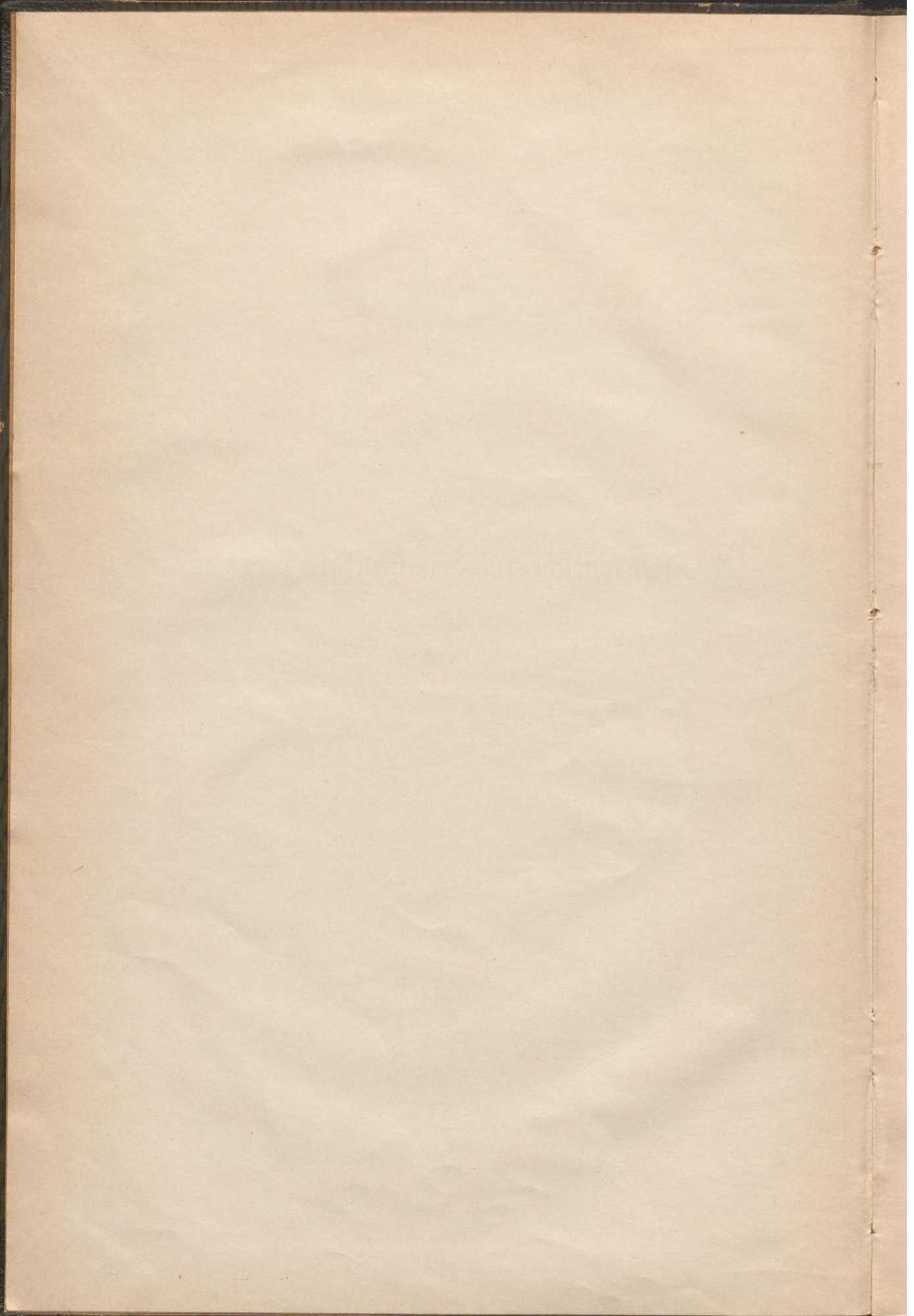


111

~~2725~~

Architektonische und ornamentale Formenlehre.







rchitektonische und



ornamentale **S**ormenlehre.



Ein Lehrbuch

für die Schule und das Haus

von

Theodor Seemann,

Verfasser verschiedener Werke aus dem Gebiete der Ästhetik
und der Kunstgeschichte.



Mit 256 eingedruckten Abbildungen.



03
M
21623

Leipzig,

Karl Scholze.



Am 1. April 1880
Herrn Dr. med. C. W. ...
in ...

1880
1/10

Vorbemerkung.



Das vorliegende mit Abbildungen aufs allerreichste ausgestattete Werk verfolgt den Zweck, die Baukunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung und formalen Ausbildung durch charakteristische Beispiele allen denen zum Verständnis zu bringen, die entweder bislang nicht Gelegenheit hatten, sich mit derselben eingehender zu beschäftigen, oder welche genötigt sind, sich für ihr Studium einer Vorschule dieser Art zu bedienen.

Besonders wertvoll wird die „Seemann'sche Formenlehre“ durch die beiden ersten Abschnitte, in denen der Verfasser in verständlicher Weise die Lehre von der Proportion, Symmetrie, Eurhythmie, Festigkeit und Stilbildung, sowie die Lehre von der Harmonie der Farben als Dekorationsmittel und nicht minder ausführlich die Symbolik der Farben, Pflanzen und Tiere u. s. w. abgehandelt, d. h. die Gesetze präzisiert hat, nach welchen der Künstler schaffen muß, wenn er in seinem Fache Vollkommenes leisten will.

Außerdem ist die „Seemann'sche Formenlehre“ von praktischer Seite auf ihre Brauchbarkeit für den Unterricht und das Selbststudium geprüft und in allen ihren Teilen als durchaus zweckentsprechend befunden worden, so daß Autor und Verleger wohl die Hoffnung hegen dürfen, das Buch werde überall da Eingang finden, wo man eines solchen Lehrbuchs zum Zwecke rascher Erlernung der architektonischen und ornamentalen Formenlehre benötigt ist.

Leipzig, Oktober 1890.

Die Verlagsbuchhandlung.

L i t t e r a t u r.



- Brugsch, H., Geschichte Ägyptens unter den Pharaonen (1877).
Ebers, Ägypten in Bild und Wort (1878).
Ermann, O., Ägypten (1885).
Lepsius, Denkmäler aus Ägypten und Aethyopien (1849—56).
Prisse d'Avennes, Histoire de l'art égyptien d'après les monuments (1877).
- Botta und Flandin, Monuments de Ninive (1847—50).
Brugsch, H., Reise durch Persien (1862—65).
Layard, The monuments of Niniveh (1849).
— A popular account of discoveries of Niniveh (deutsch 1882).
Oppert, Jul., Grundzüge der assyrischen Kunst (1872).
Place, V., Ninive et l'Assyrie (1865).
Rawlinson, The five great monarchies (1879).
Stolze, Die Denkmäler von Persepolis (1882).
- Gerhard, Kunst der Phönizier (Abtheilung Akademie der Wissenschaften, Berlin. 1846).
Movers, Das phönizische Altertum.
Fergusson, Topographie des alten Jerusalem (1847).
— Der Tempel der Juden im Haram Area zu Jerusalem (1878).
- Fergusson, Die Grottentempel Indiens (1880).
— Handbuch der Architektur (1855).
- Chambres, Dessins des édifices ec. des Chinois.
Alcock, Art and artindustries in Japan.
Huc und Gabet, Wanderungen durch das chinesische Reich (1878).
Humbert, Japan illustré.
Williams, Das Reich der Mitte.
- Antiquités mexicaines (1834).
Braunschweig, v., Über altamerikanische Denkmäler (1840).
Brehm, Das Inkarreich.
Kingsborough, Antiquities of Mexico (1829—48).
Malpière, La Chine.
Normann, Rambles in Yucatan (1849, 7. Aufl.).
- Fellow, Charles, Journal written during an excursion in Asia Minor (1839).
— An account of discoveries in Lycia (1841), deutsch von Zenker.
— Travels and researches in Asia Minor (1852).
- Texier, Description de l'Asie Mineure.

- Stuart und Revett, *Antiquities of Athens* 1862—1789).
 Denkmäler in Attika, herausgegeben von der Gesellschaft der „Dilettanti“ zu London.
 Bötticher, C., *Tektonik der Hellenen* (2. Aufl. 1869).
- Abeken, *Mittelitalien*.
 Canina, *L'antica Etruria monumenti*.
 Dennis, *Die Städte und Begräbnisplätze Etruriens*.
 Müller, *Die Etrusker*. Neubearbeitet von W. Deekken.
 Inghirami, Fr., *Monumenti etruschi* (1820).
- Becker, *Handbuch der römischen Altertümer* (1845).
 Kleinpaul, *Rom in Wort und Bild* (1881).
 Overbeck, J., *Pompeji in seinen Gebäuden, Altertümern und Kunstwerken*.
- Otte, H., *Handbuch der christlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters* (1868).
 Rahm, R., *Das Erbe der Antike* (1872).
 Schulze, Victor, *Die Katafomben* (1882).
- Caveda, *Geschichte der arabischen Baukunst in Spanien* (herausgegeben v. Kugler, 1858).
 Girault de Prangey, *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure* (1846).
- Effwein, A., *Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter*.
 Keller, F., *Baurisß des Klosters St. Gallen* (1844).
 Mothes, O., *Baukunst des Mittelalters in Italien* (1883).
 Passavant, *Christliche Kunst in Spanien*.
- Burkhardt, Jacob, *Geschichte der Renaissance in Italien* (1878).
 Lübke, W., *Geschichte der französischen Renaissance* (1864).
 — *Geschichte der deutschen Renaissance* (1872).
 Pattison, M., *The renaissance of art in France* (1879).
- Dohme und Gurlitt, *Die Architektur und das Kunstgewerbe im 17. u. 18. Jahrh.* (1884).
 Gurlitt, Corn., *Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus* (1886—88).
 Zahn, A. v., *Barock und Rokoko* (1885).
- Brann, Jul., *Geschichte der Kunst*.
 Kugler, Fr., *Geschichte der Baukunst* (fortgesetzt von Burkhardt und Lübke 1867—73).
 Lübke, W., *Geschichte der Architektur* (5. Aufl. 1875).
 Mothes, O., *Illustriertes Baulexikon* (1881).
 Reber, *Geschichte der Baukunst des Mittelalters* (1864—67).
 — *Geschichte der neuern deutschen Kunst* (1866).
 Riegel, H., *Grundriß der bildenden Künste*.
 Schnaase, Karl, *Geschichte der bildenden Künste* (2. Aufl. 1865—77).
 Springer, A., *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert* (1858).
- Böttiger, *Ideen zur Kunstmythologie*.
 Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*.
 Münter, *Christliche Sinnbilder*.



Inhalts-Verzeichnis.



Theoretischer Teil.

Erster Abschnitt.

	Seite
Einleitendes	1
Die Proportion	3
Die Symmetrie	7
Die Eurhythmie	7
Die Festigkeit	8
Die Stilbildung	8

Zweiter Abschnitt.

Die Farbe als Dekorationsmittel	11
Die Symbolik der Farben	16

Dritter Abschnitt.

Das Pflanzenornament	18
Das Tierornament	27
Sonstige symbolisch verwendete Gegenstände	29



Praktischer Teil.

Vierter Abschnitt.

Orientalische Kunst:

Der ägyptische Stil	33
Der assyrisch-babylonische Stil	46
Der persische Stil	53
Der phönizisch-jüdische Stil	57
Der indische Stil	60
Der chinesische Stil	70
Der japanische Stil	74
Die birmanisch-siamische Bauweise	78
Der sassanidische Stil	78
Der mexikanische und peruanische Stil	81

Fünfter Abschnitt.

Klassische Kunst:	Seite
Der pelasgische Stil	89
Der etruskische Stil	96
Der griechische Stil	99
Der römische Stil	110

Sechster Abschnitt.

Mittelalterliche Kunst:	
Der frühchristliche Stil	118
Der byzantinische Stil	122
Der muhamedanische Stil	129
Der romanische Stil	137
Der normannische Stil	147
Der gotische Stil	151

Siebenter Abschnitt.

Die Kunst der neuen Zeit:	
Der Renaissancestil	
a) Die Frührenaissance	163
b) Die Hochrenaissance	169
c) Der Barockstil	182
d) Der Rokoko Stil	184

Achter Abschnitt.

Der Holzbaustil	186
---------------------------	-----

Neunter Abschnitt.

Der Stil der Gegenwart:	
a) Die Architektur	191
b) Das Kunstgewerbe	194



Illustrations-Verzeichnis.



	Seite
Die Pyramide von Giseh mit dem Sphingkoloß	34
Grab des mittleren Reiches in Abydos	35
Felsengrab von Beni-Hassan	36
Ägyptischer Tempel. Rekonstruktion	37
Plan des Reichspalastes von Theben	38
Säulengang des Tempels von Midinet-Habu	39
Sims von der Halle des großen Tempels zu Ombo	40
Protodorische Säule und protodorischer Sockel (Fuß)	41
Knospenkapitäl, ägyptisches	41
Kelchkapitäl, ägyptisches	41
Fries von einem Königsgrabe zu Theben	41
Sonnendiskus	42
Ägyptische Ornament-Motive	42
Ägyptische Deckenmuster	43
Ornament vom Grabe Phtah-Hoteps	44
Ägyptische Gebrauchs-Gegenstände	45
Sessel aus einem Grabe Ramses II.	46
Bronzespiegel, ägyptischer	46
Obelisk von Nimrud	47
Feuer-Altar und opfernde Männer	48
Assyrischer Tempel mit protojonischen Säulen	49
Die Nordfassade des Sennacherib-Tempels zu Kujundschi	50
Assyrische Ornament-Motive	51
Heiliger Baum der Assyrer	51
Teppichmuster aus Kujundschi	52
Assyrischer Stuhl aus Nimrud	52
Assyrische Särge aus Babylon	52
Geschirr aus Nimrud	53
Restaurierte Halle des Xerxes	54
Front und Durchschnitt eines Seitenportals der Hundertsäulen-Halle	55
Grab des Darius in Naqsch-e-Rustam bei Tschil-Minar	55
Grabmal des Cyrus	56
Persische Flächenverzierung	56
Säule vom Palast des Xerxes in Tschil-Minar	56
Von einem jüdischen Sarkophage	57
Israelitischer siebenarmiger Leuchter aus dem Tempel des Herodes	58
Derselbe aus dem 7. Jahrhundert n. Chr.	58

	Seite
Säulenkapital vom Tempel in Jerusalem	58
Grab Absalons	59
Grabmal der Apostel	60
Ansicht eines indischen Copas	61
Copa in Afghanistan	62
Kaylas. freistehendes Felsenmonument zu Ellora	62
Brahmanischer Felsentempel zu Ellora	63
Fassade der Vismakarma-Grotte zu Ellora	64
Inneres des buddhistischen Grottentempels des Viskarma zu Ellora	65
Indische Kapitälformen	66
Indische Säulenbasen	66
Indisches Gebälk	66
Pfeiler von den Tempeln zu Moodbidri und Peroor	67
Pfeiler von den Tempeln zu Vellore und Nakkon-Was	67
Thor der Pagode von Combacorum	68
Tempel des Vimala-Sah auf dem Berge Abu	69
Eingang zum Confucius-Tempel zu Schanghai	70
Thür eines Tempels in Cassiding	71
Eingang zu einem Buddhisten-Kloster zu Peking	72
Porzellanturm zu Nanking	73
Chinesisches Ornament	74
Japanische Begräbnisstätte	75
Eingang zum Tempel Pra-Kaeo in Bangkok	76
Tempel Poh in Bangkok	77
Fassade des Palastes von Ktehsyphon	79
Kuppelraum aus dem Palaste zu Sarbistan	79
Fassade des Palastes zu Siruz-Abad	80
Haupt-Teocalli (Reichspalast) der Tolteken zu Palenque	82
Pyramide mit Opfertempel zu Guatusco bei Palenque	82
Bauwerk zu Chichen-Itza in Yucatan	83
Teil einer Fassade vom Palast zu Salli in Yucatan	84
Olmekische Pyramide zu Cholula mit Teocalli, umgeben mit Gräbern der Könige und Großen	84
Teil von der sog. Casa del Gobernador zu Uymal in Yucatan	85
Pyramide zu Menschenopfern bei Tehuantepec	85
Gemach in der Casa de las Monjas zu Uymal	86
Raumüberdeckung und Fensteröffnung der Ruinen zu Yucatan und Palenque	86
Verzierung eines Denkmals zu Cabach. Yucatan	86
Brücke bei Los Reyes in Mexiko	86
Mexikanische Rosette	87
Mexikanisches Thongefäß	87
Mexikanischer Krug	87
Silberne Schale von Curium auf Cypren	90
Goldene Knöpfe (pelasgische Arbeit)	91
Säule aus dem sog. Schatzhause in Mykene	91
Grab des Midas	92
Privatgrab in Macoleia	92
Felsengräber bei Myra	93
Felsengrab zu Telmissus (Holzstil-Imitation)	94
Felsengrab zu Telmissus (Säulenportikus)	94
Sarkophagengrab zu Xanthus	95
Eykische Stadt	96
Eykische Stadt mit Grabdenkmälern	96

	Seite
Durchschnitt des Pilaftergrabes zu Cervetri	97
Restaurierter Grundriß und Aufriß des Porsenagrabes	97
Etruskische Säule und Sockel	97
Grundriß eines dreizelligen etruskischen Tempels	98
Grundriß eines kleineren dreizelligen etruskischen Tempels	98
Grundriß eines einzelligen etruskischen Tempels	98
Pfeiler aus einem etruskischen Grabe zu Cervetri	99
Etruskischer Spiegel	99
Darstellung der frühdorischen Ordnung	100
Dorischer Unterbau	100
Dorische Kapitälformen	100
Bemaltes dorisches Kapitäl	101
Deckenbildung eines dorischen Peripteros	101
Deckenbildung eines dorischen Intentempels	101
Balkenlagerung eines dorischen Tempels	102
Aufriß und Grundriß des Parthenon in Athen	103
Das Erechtheum oder Tempel der Minerva Polias	104
Zwei korinthische Kapitälformen	105
Attisch-jonisches Kapitäl und Sockel	105
Ein griechischer Mosaikfußboden	106
Griechische Ornamentmotive	107
Griechische Vase, asiatischer Stil	108
Griechische Vorratsvase mit roten Figuren aus der besten Zeit	108
Restauriertes griechisches Theater in Segesta	109
Grundriß des Kolosseums	110
Durchschnitt des Pantheon	111
Römisches Kompositions-Kapitäl	111
Römisch-korinthische Säulenordnung. Nach Vignola	112
Römisch-dorische Säulenordnung. Nach Vignola	113
Römisch-jonische Säulenordnung. Nach Vignola	113
Triumphbogen des Titus in Rom	114
Columbarium	114
Wandmalerei aus Pompeji	115
Atrium und Peristil im Hause des Pansa in Pompeji	115
Römischer Vierfuß	116
Römischer Eimer	116
Cubacula, Kapelle mit Oberlicht in der Katakombe von St. Marcellin	118
Grundrisse zweier christlicher Basiliken	119
fünfschiffige Basilika in perspektivischem Durchschnitt	120
Querdurchschnitt durch das Langschiff der Basilika S. Paolo fuori mura	120
frühchristliches Flächenmuster	121
Grabkirche St. Konstanza in Rom um 350	121
Durchschnitt der Grabkirche St. Konstanza in Rom	121
Kapitäl von der Demetriuskirche zu Thessalonike	123
Byzantinisches Korbkapitäl aus St. Michele in Affricisco zu Ravenna	123
Byzantinisches Würfelkapitäl aus St. Vitale in Ravenna	124
Grundriß der Sophienkirche zu Konstantinopel	125
Inneres der Sophienkirche in Konstantinopel	125
Längendurchschnitt von St. Vitale in Ravenna	126
Von der goldenen Pforte in Jerusalem zur Zeit Justinians	126
Kathedrale Wassili Blaginoi zu Moskau	127
Eingang der Kirche Kurtea d'Angysch in der Walachei	128
Wanddekoration aus der Alhambra	129

	Seite
Arabisches Ornament in Holz geschnitten	130
Decorativ verwendete kufische Schrift	131
Perspektivische Ansicht einer aus Bogenteilen gebildeten Wölbung	131
Kapital aus der Alhambra zu Granada	131
Spitzbogen, Hufeisenbogen und Kielbogen	131
Saal des Don Pedro in Alkazar zu Sevilla	132
Sarazenische Flächenmuster (arabisch-sizilisch)	133
Arabisches Stoffmuster	133
Persisch-arabisches Portal und Kuppel	133
Dschamma-Moschee zu Delhi	134
Große Moschee zu Delhi, erbaut von Schah Dschehan (17. Jahrhundert)	135
Persische Surahé in Fayence	136
Arabische Glaslampe	137
Romanisches Kapital aus dem 12. Jahrhundert	138
Kapital aus der Klosterkirche zum heiligen Grabe in Denkendorf (Württemberg)	138
Verziertes romanisches Würfelkapital und Sockel a. d. Klosterkirche zu Heilbronn (1152)	139
Spätromanisches Konsol aus der Kirche zu Gelnhausen	140
Kapital des Übergangsstils im Dome zu Magdeburg	140
Rundbogenfriese von der St. Sebalduskirche zu Nürnberg	141
Verschlungene blinde Arkaden	142
Romanisches Radfenster von der Kirche St. Maria zu Toscanella	142
Spätromanisches Portal in Heilbronn	143
Grundriß der St. Godehardskirche zu Hildesheim	144
Abteikirche zu Laach. Östlicher Aufstieg	145
Aus dem Innern des Domes zu Bamberg	146
Dom zu Sara	147
Grundriß der Kathedrale zu Canterbury	148
Normannische Hallendecke aus dem Schlosse Westminster in London	149
Ostfassade des Domes zu Palermo	150
Strebebögen vom Kölner Dom	151
Basis eines gotischen Bündelpfeilers	152
Maßwerk: Dreipaß, Vierpaß, Fünfpfaß, Vierpaß mit Nasen, Spitzbogen, Fischblase	152
Gotisches Kapital vom Kölner Dom	152
Fischblasenmaßwerk an einem Fenster der Wiesenkirche zu Soest (15. Jahrhundert)	153
Gotisches Fenster im sog. Flamboyantstil von St. Ouen in Rouen	153
Kreuzblume und Krabbe des 14. Jahrhunderts	154
Wasserpfeiler am Kölner Dom	154
Ordensremter der Marienburg	155
Rathaus zu Münster	156
Gotische Einfassung	157
Das Innere des Kölner Domes	158
Portal der Kirche von Fotheringhay	159
Maßwerk des Perpendicularstils von St. Michael in Oxford	159
Palast Cavalli in Venedig	160
Schrankflügel im gotischen Stil (französische Arbeit)	161
Gotisches Flächenornament	161
Mittelalterliche Intarsien	162
Säulenkapital aus dem Palaste Scrofa in Ferrara	164
Pilasterkapital aus S. Maddalena de Pazzi in Florenz	164
Ansicht eines Teiles der Certosa bei Pavia	165
Palast Strozzi in Florenz	166
Dom Palaste Farnese in Rom	166
Dom Palaste Pandolfini in Florenz	166

	Seite
Vom Palaste Bevilacqua in Verona	168
Kirche del Redentore in Venedig	169
Inneres der Peterskirche in Rom	170
Fassade der Bibliothek von S. Marco in Venedig	171
Thüreinfassung aus den Stenzen Rafaels in Rom	172
Flächenmuster aus der Certosa bei Pavia	173
Flächenmuster (Tapeten) aus dem 16. Jahrhundert	173
Teil vom Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses	174
Das Preller'sche Haus in Nürnberg	175
Vom Zeughause in Danzig	176
Vom Kaiserhof in München	177
Wandtäfelung aus Lübeck	178
Thür und Täfelung im Fürstenzimmer auf Schloß Veltturns	179
Eisernes Gitter aus dem 16. Jahrhundert	180
Bemaltes Kartuschenwerk des Schlosses Heiligenburg	183
Kartusche von Wendelin Ditterlin	184
Wanddecoration nach Anton Watteau	185
Sachwerkbau in Braunschweig von Tappe	187
Parkhaus im Schweizerstil	187
Villa auf Wilhelmshöhe im Schweizerstil	188
Villa in Gotha. Schweizerstil	189
Die Lazzaristenkirche in Wien von Friedr. Schmidt	192
Palais des Erzherzogs Ludwig Viktor in Wien von Ferstel	193
Börse in Chemnitz von Const. Lipsius	194
Tisch aus Schmiedeeisen in moderner Renaissance nach Professor R. Weiße	195
Balkongitter in moderner Renaissance von Prof. Weißbach	196
Bronzerelief im modernen Rokokoſtil von Prof. Harald Richter	197



Sach-Register zum theoretischen Teile.



	Seite		Seite
A.			
Acer campestre	22	Athene	17
Ackerwinde	23	Athene Tritogenia	32
Adam	32	Ätherschwingungen	12
Adiantum album	24	Attribut des Evangelisten	
Adler	27	Johannes	27
Adlerblume	23	Attribut des Evangelisten	
Adler-Saumfarn	25	Lukas	28
Ähornblatt	22	Attribut des Evangelisten	
Akanthus	19, 20	Markus	27
Akanthus latifolius	19	Ausdehnung	6
Akanthus mollis	19	Ausgleich, harmonischer	6
Akanthus spinosus	19	B.	
Akanthus spinosissimus	19	Bändchen	2
Alfeley	23	Bänder	2
Allium ursinum	24	Bärenklau	19, 25
Ameise	27	Basis	1
Andreas Kreuz	30	Bhavani	28
Anfer	30	Biene	27
Anfer Kreuz	30	Birne	25
Anlauf	2	Blau	13
Anordnung, gleiche	7	Blutfrant	23
Anordnung, symmetrische	7	Bohne	24
Anreihung	7	Botrichum lunaria	24
Antirohinum mojus	24	Brahma	19
Apfel	22	Brassica	24
Aphrodite	27	Breite	6
Apollo	28	Bryonia dicica	22
Aequilegia vulgaris	22	Buche	25
Urche	31	Buddha, Diener des	17
Aristolochia clematis	23	Büßer	17
Aronsstab (Aronsstab)	23	Butterblume	23
Arum maculata	23	C.	
Arum do Phragmites	24	Chelidonium majus	23
Asarum europaeum	23	Cichorium Intybus	23
Asplenium Filix femina	25	D.	
		Convolvulus	24
		Convolvulus asvensis	23
		Convolvulus sepium	23
		Cypripedium calceolus	22
		E.	
		Delphin	29
		Dioskuren	18
		Distel	24
		Distelblatt	22
		Doppelt Kreuz	31
		Dorant	24
		Dornenkrone	31
		Drachent Kreuz	23
		Dreieck	32
		F.	
		Eiche	21
		Eichenblatt	22
		Eierstabverzierung	7
		Einhorn	28
		Eindruck, ästhetischer	9
		Elefant	28
		Engels süß	25
		Ephen	20, 21, 22
		Erdbeere	25
		Ergänzungsfarbe	14
		Esel, reiner	28
		Esel, wilder	28
		Eselsohr	24
		Eurhythmie	7
		Eva	32
		F.	
		Fahrzeug Petri	31
		Farbe als Dekorations-	
		mittel	11

	Seite		Seite		Seite
Farben, objektive	15	H.		Kontrast, Harmonie des	14
Farben, subjektive	15	Hahn	27	Kräfte, Widerstreit der	6
Farbenpaare	14	Hafelnuß	22	Kreuz	29
Farben, Symbolik	16	Hafelwurz	23	Kreuz, griechisches	31
Faß	31	Haus	29	Kreuz, lateinisches	31
Fels	29	Haus Gottes	31	Krone der Ehre	31
Festigkeit	6	Hedera chrysoarpa	21	Krone der Gerechtigkeit	31
Festigkeit, Gesetz der	8	Hedera Helix	21	Krone des Lebens	31
Festigkeit, Unzulänglich- keit der	8	Heiland, welterlösender	18	Krishna	19
Feuerlilie	21	Heinrich, guter	24	Krückenkreuz	31
Fichtenzapfen	24	Herakleum sphondilium	19	Kuhblume	23
Fisch	29	Herrgottsfrucht	23		
Fischerring	31	Herz	29	L.	
Flechtwerk	7	Hineilen zum Ziele	29	Lafschmi	28
Fragaria vesca	25	Hirsch	29	Lamm	27
G.		Hohlkehle, anlaufende	2	Lampenlicht, Strahlen des	16
Gabelkreuz	31	Hohlkehle, stehende	2	Last, Verteilung der	2
Gartenmohn	23	Hohlkehle, überhängende	2	Lauch	24
Geisblatt	20	Hopfen	25	Laurus nobilis	20
Geschlossenheit	7	Horus	32	Lebenskraft	6
Gestalt, menschliche	32	Hufslattich	24	Leberrante	24
Gewebsnoten	7	Humulus Lupulus	25	Leier Apollons	31
Gleichförmigkeit, absolute	7	Hypoteuse	4	Leontodon taraxacum	23
Glied, anlaufendes	2	J.		Leuchter, siebenarmiger	31
Glied, ausgehendes	2	Idee, sympathische	9	Licht, elektrisches	12
Glied, bedeckendes	1	Ilex aquifolium	25	Licht, monochromatisches	12
Glied, fortlaufend ge- kröpftes	1	Immergrün	24	Lichtfarben	12
Glied, gebogenes	1	Indigo	13	Lichtkraut	23
Glied, gradliniges	2	Ingwer, deutscher	24	Lichtstrahl, gebrochener	12
Glied, säumendes	1	Intensität	14	Lilie	20, 22
Glied, schräges	1	Johanniterkreuz	31	Lilium bulbiferum	21
Glied, schützendes	1	Iris	22	Lilium candidum	21
Glied, stehendes	1	Iris	19	Lilium Martagon	21
Glied, stützendes	1	Judas	17	Lilla	15
Glied, tragendes	1	Juno	26	Linde	25
Glied, trennendes	1	K.		Lorbeer	20
Glied, überhängendes	2	Kannelierung	7	Lotusblume	19
Glied, unterbrochen ge- kröpftes	1	Kardinalkreuz	31	Löwe	27
Glied, verbindendes	1	Karikatur	10	Löwenmaul	24
Glied, wagerechtes	1	Karniese	2	Löwenzahn	23
Glockenleiste	2	Kathete	3	M.	
Gotteshütlein	22	Kehlleiste	2	Magier, persische	17
Grablampen	32	Kehlstoß	2	Major	3, ff.
Granatapfelbaum	20	Klatschmohn (Klatschrose)	24	Maltheserkreuz	31
Graublau	13	Klee	21	Malva rotundifolia	24
Gravitation	6	Kleeblattkreuz	31	Malva silvestris	24
Greifen	27	Kohl	24	Malva vulgaris	24
Grüngelb	13	Koloquinte	20	Manerpfan	22
		Komplementärfarbe	14	Manerrante	24
		Konflikt, Lösung des	1	Minerva	32

	Seite		Seite		Seite
Minor	3, ff.	Proportion	3	Sinnbild der Glückselig-	
Mischstil	9	Pteris aquilina	25	keit	29
Mithra	28			Sinnbild der Klugheit	29
Mithra, feuergelbe	17	Q.		Sinnbild unschuldigen	
Mond	29	Quercus pedunculata	23	Leidens	31
Mondraute	24	Quercus sessiliflora	23	Sinnbild der Redlichkeit	27
Monogramm Christi	28			Sinnbild der Unsterblich-	
Myosotis palustris	25	R.		keit	27
Myrthe	20	Raben	28	Sinnbild der Wider-	
N.		Ranunculus aquatilis	22	wärtigkeiten	30
Neptun	18	Reifung	7	Sinnbild der rascher	
Notwendigkeit, propor-		Rinnleiste	2	sterbenden Zeitlichkeit	29
tionale	6	Rose	19	Sinngrün	24
		Roßkastanie	21	Sommereiche	23
O.		Rot	15	Sonne	29
Odin	27	Rumex pratensis	24	Spielerei, interessante	1
Ölbaum	21	Rundstab	2	Stäbchen	2
Orange	13			Stamm, Masse des	6
Ornuzd	27	S.		Stechpalme	25
Ostiris	17	Sagittaria sagittifolia	22	Steinbrech	25
Osterluzei	24	Sandwegerich	23	Stellaria Holostea	25
Oxalis Acetosella	23	Sauerampfer	24	Stellaria media	25
		Sauerflee	23	Sternblume	25
P.		Saum	2	Sternkreuz	31
Pagode	17	Saxifraga granulata	24	Stier	28
Palme	24	Schäckerkreuz	31	Stil, häßlicher	9
Papaver Rhoeas	23	Schafzunge	25	Stil, manierirter	10
Papaver somniferum	23	Schattierung	14	Stilbildung	8, ff.
Papyrusstaude	19	Schellwurz	22	Strahlen, chemische	12
Passionsblume	25	Schiff	29, 30	Strahlen, homogene	12
Patriarchenkreuz	31	Schilfblatt	25	Streifenfarn	25
Pelikan	26	Schlange	29	Substanz, weltbauende	19
Perlenreihe	7	Schmerbel	24	Symbol der Fruchtbarkeit	27
Peterstille	24	Schmuck	1	Symbol der Gattentreue	27
Petroselinum sativum	24	Schnitt, goldener	3	Symbol der Hoffnung	30
Pfaffenblüte	23	Schöllkraut	23	Symbol der christlichen	
Pfau	26	Schönheit, proportionale	6	Kirche	32
Pfeilkraut	24	Schrägplatte	2	Symbol der Klugheit	
Pferd	28	Schwarzwurz	24	und Stärke	29
Pflanzenornament	18	Schwere, Gesetz der	6	Symbol der vom Körper	
Phaselus vulgaris	24	Schwertlilie	21, 24	befreiten Seele	29
Pinus silvestris	24	Schwinge, die	2	Symbol der christlichen	
Pirus commuois	24	Schwingungen, Länge		Kunst	27
Plantago arenaria	23	der	12	Symbol des siegreichen	
Plantago lanceolata	23	Senf, weißer	24	Märtyrertums	29
Plantago major	23	Sinapsis alba	24	Symbol des Mondes	29
Plantago media	23	Sinnbild der Apostel	29	Symbol der reinen Nah-	
Platten	2	Sinnbild Christi	28	rung	27
Pommeranzfarbe	13	Sinnbild des heiligen		Symbol des Priester-	
Prisma	12	Geistes	27	tums	31
				Symbol der Standhaf-	
				tigkeit im Leiden	30

	Seite		Seite		Seite
Symbol des Teufels	28	V.		Weinblatt	21
Symbol der reinen Tierwelt	29	Veilchenblau	13	Weinrebe	20
Symbol der Wachsamkeit	28	Venus, Priesterinnen der	17	Welle	2
Symbolik der Farben	16	Vergiftmeinnicht	25	Widerstandsfähigkeit	8
Symmetrie	7	Verhältnis, proportionales	3	Wiederkreuz	31
		Vesta, Locken der	17	Winde	24
		Victoria regia	19	Windungen	7
		Viertelstab	2	Winter. (Trauer-, Stein-) Eiche	22
T.		Vinca minor	25	Wirkung der Farben	14
Taube	27	Vogelmiere	25		
Teichrose	19	Volumen	6		
Tiergestalt	26			Z.	
Tilia grandifolia	25	W.		Zahnschnitt	7
Tulpe	24	Wagen	29	Zaunrübe	24
Tussilago farfara	24	Walpurgiskraut	24	Zaunwinde	24
Typisches des Stils	9	Wassergöttinnen, Haare der	17	Zeichen der ehelichen oder kirchlichen Einigkeit	27
		Wasserhahnenfuß	23	Zeichen des Leidens Christi	30
U.		Wasserschlag	2	Zeus, olympischer	17
Ulme	25	Wegelattich	23	Zichorie	23
Umfang	6	Wegerich, großer	23	Zöpfe	7
Undulationstheorie	12	Wegerich, lanzettblättriger	23	Zweckdienliches	1
Undurchbiegbarkeit	7	Wegerich, mittlerer	23		



Orts-Verzeichnis.



	Seite		Seite
A.			
Abu (Mont).		Braunschweig.	
Tempel der Vimala-Sah	69	Dom	145
Abydos.		Brügge.	
Grab des mittleren Reichs	35	Kathaus-Hallen	155
Agra.		Burgos.	
Perlen-Moschee, Grabdenkmal des		Kathedrale	160
Schah Dschehan	135	C.	
Ajunta.		Caere.	
Grottentempel	65	Grabhügel	96
Al-Hathr (Altra).		Canterbury.	
Palastruine	80	Kathedrale	148, 157
Allahabad.		Castel d'Asso.	
Palast	137	Totenstadt	96
Ameda.		Castellacio.	
Tempel	38	Gräberbanten	96
Ani.		Chittora.	
Kathedrale	127	Siegesturm	69
Augsburg.		Cholula.	
Dom	145	Olmekische Pyramide	84
B.		Gräber der Könige	84
Bab el Meluk		Eichen-Jga.	
Felsengräber	39	Palastruine	85
Babylon.		Relief	85
Stadt und Turm	48, 49	Classe.	
Bamberg.		St. Apollinare	121
Dom	145	Clermont.	
Bangkok.		Kirche Notre Dame du Port	146
Tempel Pra-Kaeo	76	Clusium.	
Tempel Poh	77	Grabhügel des Porfena	97
Barkal.		Combaconum.	
Tempel	40	Tempel	68
Baug.		Cordova.	
Grottentempel	65	Moschee	151
Beni-Hassan.		Corneto.	
Felsengrab	56	Totenstadt	96
Berlin.		Cuernavaca.	
Zenghaus	184	Haus der Blumen (Xochicalco)	86
Bibliothek	185	Cuyamba.	
Borgund.		Viracocha- und Callontempel	87
Holzkirche	186	D.	
Braunau.		Dakkeh.	
Holzkirche	186	Tempel	41
Daschur.		Pyramide	34

Danzig.	Seite
Artushof	155
Debot.	
Tempel	41
Delhi.	
Dschamma-Moschee	134
Große Moschee	136
Siegeszeichen des Kortub	136
Denderah.	
Tempel	41
Denkendorf.	
Klosterkirche zum heil. Grabe	138
Diarbekir.	
Palast	80
Doganlu.	
Grab der Midas	92
Dresden.	
Zwinger	184
Dschaunpure.	
Freitags-Moschee	136
E.	
Edfu.	
Tempel	41
Elbatana.	
Stadt	48, 49
El Maffi.	
Tempel	38
Elephantine.	
Heiligtum	38
Grottentempel	63
El-Kab.	
Heiligtum	38
Elora.	
Felsenmonument	62, 63, 64, 65
Erfurt.	
Dom	159
Esneh.	
Tempel	41
Erzerum.	
Karavanserei des Ahla Dschami	135
F.	
Fayum.	
Labyrinth	40
Firuz-Abad.	
Palastruine	79, 80
Florenz.	
Dom	161
St. Miniato	146
St. Maria Novella	167
Palast Pitti, Palast Quaratesi	166
Palast Picolomini	166
Palast Strozzi	166

Fotheringhay.	Seite
Kirche	159
Futtichpure Sigri.	
Moschee	136
Palast Akbaos	137
G.	
Gades.	
Tempel	58
Gelnhausen.	
Kirche	140
Gernrode.	
.	143
Golgi.	
Sarkophagengrab	93
Gozzo.	
Tempel	58
Granada.	
Alhambra	131
Greenstead.	
Holzkirche	186
Guadelajara.	
Palast der Herzöge del Infantado	
Gurf.	
Kirche	145
H.	
Heidelberg.	
Schloß (Friedrichsbau, Heinrichsbau)	174
Heilbronn.	
Klosterkirche	139, 143
Heliopolis.	
Obelisk	36
Hildesheim.	
St. Godehard	144
St. Michael	143
Hissarlik.	
Burg	91
Hitterdahl.	
Holzkirche	186
I.	
Jaggernaut.	
Pagode	64
Jbsambul.	
Felsenbanten	38
Jerusalem.	
Haus des Salomon, Tempel der	
Juden	59
Gräber	60
Goldene Pforte	126
Jspahan.	
Universität	135
K.	
Kairo.	
Moschee Ibu Tulun	133

Kalabsche.	Seite	Marienburg.	Seite
Tempel	38	Ordenschloß	155
Karli.		Mauri.	
Grottentempel des Vismakarma	63	Tempel	40
Karnak.		Medinet Habu.	
Tempel	36, 38, 39	Tempel	38, 39
Karthago.		Meißen.	
Tempel	58	Albrechtsburg	153
Keffeh.		Memphis.	
Tempel	41	Pyramidenfelder	34
Kiana.		Sphinxkoloß	35, 36
Tempel	38	Mendum.	
Kioto.		Pyramide	34
Tempel der tausend Götter	74, 77	Merseburg.	
Köln.		Dom	143
Dom	159	Messina.	
Konstantinopel.		Kathedrale	151
Theodotos-Kirche	123	Mexico.	
Moschee Uja Sophia	124, 125	Tempel des Huizlipochtli	86
Krusevac.		Mitla.	
Kirche	128	Gräber	85
Ktesiphon.		Moodbidri.	
Palastruine	78, 79	Tempel	67
Kumneh.		Monreale.	
Burg	36, 38	Dom	151
Kujundschik.		Moria.	
Stadt	49	Felsendom (Omar-Moschee)	126
Tempel des Sennacherib	50	Moskau.	
		Kathedrale Maria Himmelfahrt und Kathedrale Wassili Blaginoi	127
Laach.	L.	Münster.	
Abteikirche		Rathaus	156
145		Muradhapura.	
Lilienfeld.		Topa des Ramaya	62
Cisterzienserabtei		Mykene.	
145		Burg. Grab. (Schatzhaus)	91
Lobum.		Thor	93
Holzkirche		Myra.	
186		Felsengräber	93
London.		Nacoleia.	N.
Westminsterabtei		Felsengrab	93
187		Naktschi-Nustam.	
Lugor.		Grab des Darins	55
Tempel		Feueraltar	80, 81
38		Nakfon-Was.	
		Tempel	67
Madura.	M.	Nanking.	
Pagode		Porzellanturm	73
64		Naumburg.	
Magdeburg.		Dom	145
Dom		Neffeldorf.	
140		Holzkirche	186
Maha Kowa Paya.			
Topa			
65			
Manassin.			
Kirche			
128			
Mandu.			
Moschee			
136			
Mainz.			
Dom			
145			

Neuburg bei Wien.	Seite
Klosterkirche	144
New-Delhi.	
Grab des Cogluck Schah	136
Nimrud.	
Obelisk	47
Ninive.	
Stadt	48, 49
Nocera.	
St. Maria	123
Norcia.	
Gräberbauten	96
Nürnberg.	
Prellersches Haus	175
Sebalduiskirche	141

D.

Ombos.	
Tempel	40, 41
Oppenheim.	
Kirche	159
Oxford.	
St. Michaelskirche	159

P.

Palermo.	
Kathedrale	151
Palenque.	
Haupt-Teocalli	82
Opfertempel	82, 85
Pardubitz.	
Holzkirche	186
Paris.	
St. Germain	122
Kirche St. Denis	194
Pasargaddä.	
Grab des Königs Cyrus	56
Pavia.	
Certosa	165
Peking.	
Buddhistenkloster	72
Peroor.	
Tempel	67
Persepolis.	
Palast	34
Pisa.	
Dom	146
Baptisterium	146
Pijunda.	
Ältere Kirche	127
Poitiers.	
St. Jean	122
Pompeji.	
Wandmalereien, Haus des Panfa	115

Quedlinburg.	Q.	Seite
Schloßkirche		146

R.

Ratibor.	
Holzkirche	186
Ravenna.	
Herkules-Basilika, St. Theodore,	
St. Pedro	121
St. Michele	123
St. Vitale	123, 126
Regensburg.	
Dom	159
Rheims.	
Kathedrale	159
Roeskilde.	
Dreifaltigkeitskirche	186
Rom.	
St. Peterskirche	170
Vatikan	170, 172
Palast Pandolfini	170
Villa Farnesina	170
Ehrensäulen, Triumphbögen, Grab-	
denkmäler, Columbarien, Thore,	
Theater	113, 114
Petersbasilika, Metropolitankirche,	
S. Paolo fuori le mura, San	
Clemente, Grabkirche San Con-	
stanza, S. Maria	120, 121

S.

Sadriz.	
Tempel	69
Schanghai.	
Confucius-Tempel	70
Sakkarah.	
Pyramide	34
Königsgrab	36
Salli.	
Palastruine	84
Salisbury.	
Kathedrale	157
Salsette.	
Grottentempel	63
Sanchi.	
Topa	63
Sarbiſtan.	
Palastruine	78, 79
Sarbut el hadum.	
Tempel	36
Sasseram.	
Grab des Schahs Scherr	136
Schnellenberg.	
Fürstbischöfliche Prachtkapelle	177

Senneh.	Seite	Tschillumbrum.	Seite
Burg	36, 38	Pagode	64
Serpul-Zoab.		Tschil-Minar.	
Ruinen	80, 81	Palast des Kerges	56
Sevilla.		Tukapantolt.	
Schloß (Alfazar)	132	Relief	85
Sidon.		Tychau.	
Stadt	58	Holzkirche	186
Soleb.		Tyrus.	
Tempel	38	Stadt. Tempel	58
Speier.			
Dom	145	U.	
Strasburg.		Ugmal.	
Dom	159	Casa del Gobernador	85, 86
Studentica.			
Kirche	128	V.	
Sultanieh.		Vellore.	
Grab des Muhamed Khodabendah	134	Tempel	67
Syrin.		Venedig.	
Holzkirche	186	S. Giovanni Evangelista	168
		Santa Maria dei Miracoli	168
T.		Scuola di San Marco. S. Giovanni	
Tabris.		Crisostomo, St Michele, S. Zacha-	
Moschee	135	ria, Paläste Vendramin, Calergi,	
Takht-i-Gero.		Dario, Corneo-Spinelli, Contarini	
Denkmal	80, 81	della figure, Trevijan, Malpiero,	
Takht-i-Schizin.		Dogenpalast, Bibliothek S. Marco	168
Denkmal	80	Markuskirche	146
Taki-Boftan.		Palast Cavalli	160
Felsenmonument	80	Dulci.	
Tegernsee.		Grabhügel der Cucumella	96
Klosterkirche	143		
Tehuantepec.		W.	
Pyramide zu Menschenopfern	85	Wadi Halfa.	
Telmiffus.		Tempel	38
Felsengräber	94, 95	Wang.	
Tenochtitlan.		Holzkirche	186
Westthor der Schlangenmauer	86	Worms.	
Thessalonike.		Dom	145
St. Demetriuskirche	123		
Tind.		X.	
Holzkirche	186	Xanthus.	
Tiryns.		Sarkophagengrab	95
Burg	91		
Toledo.		Y.	
Dom	160	Ypern.	
Toulouse.		Kathaus	153
Kathedrale	146		
Tours.		Z.	
Martinskirche	122	Zarskoje-Selo.	
		Holzkirche	127





Erster Abschnitt.

Theoretischer Teil.



Wenn die Aufgabe der Kunst im Allgemeinen darin besteht, unsere Empfindungen oder Gedanken in einer dem eigensten Wesen derselben entsprechenden Form zum Ausdruck zu bringen, so ist es im Besonderen Sache des Ornaments, das Zweckdienliche des Gegenstandes durch die Art der ornamentalen Einkleidung charakteristisch zu machen, die tote Masse des Materials durch einen, die Aufgabe ausdrückenden, andernfalls aber auch dem Auge angenehmen Schmuck zu beleben. Solches, wirklich funktionierende Teile verschönernde Ornament nennt man aktiv, dessen Anbringung dem zum Bewußtsein gelangten organischen Triebe entspricht, den zweckdienlichen Gedanken auch ästhetisch zu verkörpern und symbolisch anzudeuten.

Das Ornament, welches diesem Prinzip nicht folgt, das sich nicht aus der Natur des von ihm verschönten Gegenstandes erklären läßt, ist im besten Falle nur eine interessante Spielerei, die dazu bestimmt ist, eine inhaltlose Sache dem Sinne angenehm zu machen. Solche Ornamente nennt man passive. Je einfacher das Ornament ist, um so bestimmter muß sich in ihm der Zweck desselben ausdrücken, um so klarer seine Form die Richtung angeben, der sie in praktischer, ästhetischer und symbolischer Hinsicht zu folgen hat.

Die Architektur liefert hierfür eine Menge Belege. Ein charakteristisches Beispiel ist der Sockel (Basis), dessen Profilierung die Lösung des Konfliktes zwischen Druck und Widersprechendem, oder Getragenen und Tragendem durch die Art der Einienführung symbolisch verbildlicht und damit, formell aber in Folge der schönen Abwechslung und Bewegung des Profils, zu einem nicht unwichtigen ornamentalen Faktor der Baukunst wird.

Das gleiche Schönheitsverhältnis soll in jedem Sims uns begegnen. Ein solcher besteht entweder nur aus einem einzelnen Glied oder aus einer Gruppe von Gliedern.

Je nach der dargestellten Funktion nennt man die Glieder oder Gruppen tragend, stützend, bedeckend, schützend, säumend, verbindend, trennend, mit welcher Funktion zunächst die Richtung zusammenhängt.

Je nach der Richtung des Längenverlaufs sind sie wagrecht oder liegend, schräg, d. h. steigend oder fallend, stehend oder lotrecht, gebogen und dergl. mehr, wobei sie fortlaufend oder unterbrochen gekröpft sein können.

Nach der Richtung ihrer Profillage sind sie anlaufend oder eingehend, wenn sie z. B. wie die Sockelglieder, die Verbindung zwischen einem unteren starken und einem oberen schwächeren Bauteil bilden, oder sie sind ausgehend, überhängend, wie die meisten tragenden, bedeckenden und schützenden, oder aufrecht stehend, wie die Vorderseite vieler tragenden, bedeckenden, die als Plattband zc. erscheint, mehrerer säumenden, einfassenden zc., die als Plättchen, Bändchen, Riemchen auftritt.

Nach der näheren Gestaltung ihres Profils sind sie gradlinig, einfach gebogen oder zusammengesetzt gebogen. Zu den gradlinigen gehören die Platten, Bänder, Riemchen, Bändchen, der Saum zc., die alle aufrecht stehen, ferner die Schmiege, Schrägase, Schrägplatte, der Wasserschlag, welche anlaufend oder überhängend sein dürfen; zu den einfach gebogenen, konvexen oder konkaven, der Rundstab, das Stäbchen, die selbständig oder anhängend auftreten, und die man zu den aufrechten rechnet, gleich der Einziehung und den stehenden Hohlkehlen, ferner die anlaufenden Hohlkehlen, welche selbständig oder als Anlauf, anhängend, ergänzend vorkommen; die überhängende Hohlkehle, die ebenfalls selbständig oder als Ablauf, anhängend erscheint, sowie der Viertelstab, der den überhängenden anlaufen kann.

Zu den zusammengesetzt gebogenen gehören außer den gedrückten Viertelstäben, Rundstäbe, Hohlkehlen zc., vor allem die Wellen oder Karniese, welche halb konvex, halb konkav sind und in vier Arten zerfallen. Ein überhängender, dabei im unteren Teil konvex, im oberen konkaven Karnies heißt Rinnleiste oder stehende Welle und dient als deckendes und säumendes Glied; ein überhängender, aber im unteren Teil konkav, im oberen konvexen Karnies heißt senkrecht steigende Welle, Kehlstoß, Kehlleiste und dient als umfassendes Glied, auch als Uebergang vom Tragenden zum Getragenen; ein anlaufender, im unteren Teil konkav, im oberen Teil konvexen Karnies heißt fallende Welle oder Sturzrinne und dient als tragendes Glied bei Fußgesimsen; ein laufender, im oberen Teil konkav, im unteren Teil konvexen, wird verkehrt fallende Welle, Glockenleiste genannt und dient als tragendes, dabei als mehr aufwärts strebendes Glied. Diese Reihe zu erschöpfen, ist hier nicht möglich. Das Gesagte möge genügen, um zu zeigen, wie schon in der Gestaltung glatter Glieder die verschiedenen Funktionen sich ausdrücken können, und wie man sich hüten muß, nicht durch falsch gewählte Glieder den Ausdruck, der namentlich durch die mehrfache Art des Wechsels von Licht und Schatten hervorgebracht wird, zu verfehlen. Bei Gefäßen und dergleichen drücken manche Glieder ein Aufnehmen, andere ein Umfassen, Aufbrechen, andere wieder ein Zusammenfassen, Umschnüren, noch andere eine Verteilung der Last nach unten zc. aus. Alle diese Glieder gehören demnach zu den aktiven Ornamenten.

Der weitere Schmuck, den man ihnen bei reicherer Ausgestaltung verleiht, wird zunächst dem Pflanzenreich entnommen und kann durch die Richtung des Wachstums (ob nach oben, nach seitwärts wachsend oder herabhängend) den Ausdruck des Aktiven noch verstärken, wird aber oft neutral oder passiv sein, d. h. als reiner Schmuck auftreten. Während in den eigentlichen Gliedern oder Kernformen sich die Naturgesetze, nachdem sie der Mensch erforscht und der in der Natur selbst ihnen gegebenen Formhülle entkleidet hat, direkt verkörpert zeigen, sind sie in den aus dem Pflanzen- und Tierreich entnommenen Ornamenten schmückende Zuthaten. Diese Naturgesetze, bei deren Befolgung sowohl in jenen von der umgebenden Schöpfung uns dargebotenen Vorbildern, als in den Erzeugnissen der Kunst die Schönheit als organischer Ausdruck der Zweckmäßigkeit erscheint, beruhen sämtlich auf den Grundgesetzen der Schwere, der Festigkeit, der Kräfteerzeugung zc. und äußern

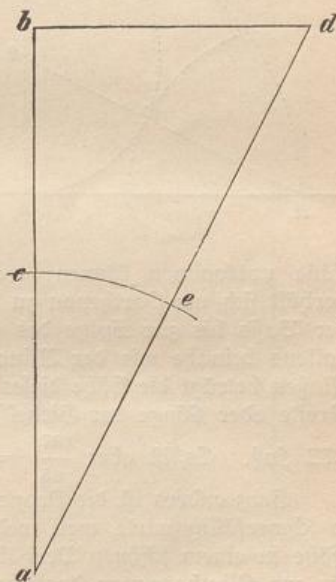
sich in den Anforderungen der Symmetrie, Eurhythmie und Proportion, haben also den Ausdruck der Zweckdienlichkeit, Uebereinstimmung, Geschlossenheit der Formen etc. zum Ziele und erstrecken sich auf Richtung, Maßverhältnisse und Kontourführung, kurz auf die Regelung der räumlichen Ausdehnung.



Die Proportion.

Unter Proportion verstehen wir in der Mathematik die Gleichstellung zum Verhältnisse, in der Kunst entsprechend die harmonische Gesamtwirkung, welche dadurch erzielt wird, daß die Teile in gruppenweiser Zusammenstellung zu einander in schönem Verhältnis und die so gebildete Gruppe wiederum zu einander in befriedigender Wechselwirkung stehen, wobei diese einzelnen Verhältnisse sich einzeln nach den einzelnen Teilen, nach ihrem zwecklichen Wert, ihrer natürlichen Abhängigkeit von einander und nach ihrer ästhetischen Wichtigkeit richten.

Die Proportion ist das die Masse künstlerisch gliedernde Gesetz, die zu einander in eine schöne Beziehung tretende Mannigfaltigkeit der über- und untergeordneten Teile in der Weise, daß die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee schon aus den durch die Proportion ausgedrückten Maßverhältnissen ersichtlich wird. In der Richtigkeit der Proportion liegt zum nicht geringsten Teil die Schönheit eines jeden Kunstwerkes, denn diese besteht nicht allein in der korrekten und empfindungsvollen Durcharbeitung des Details und in der Hervorhebung des Wesentlichen der leitenden Idee, sondern in dem genauen Bestimmen der Größe, Schwere, Festigkeit und Richtung der organischen Einheiten als integrierender Teil des den künstlerischen Gedanken zum Ausdruck bringenden Ganzen.



Figur 1.

Das höchste Beispiel für das Proportionsgesetz in der Natur ist die menschliche Gestalt. Schon in sehr früher Zeit wurde dies erkannt und das proportionale Verhältnis des Körpers als Vorbild für die richtige Gliederung anderer Erzeugnisse angesehen, ohne daß man im Stande gewesen wäre, das Erkannte wissenschaftlich präzise durch Zahl und Maß zu begründen.

Außer Albrecht Dürer, Michel Angelo etc. versuchte auch Zeising in der Lehre vom goldenen Schnitt ein Mittel für Erreichung schöner Verhältnismäßigkeit nachzuweisen.

Der goldene Schnitt teilt nämlich eine als Ganzes gegebene Größe dergestalt in zwei ungleiche Teile, daß sich der kleinere Teil oder Minor (m) zum größeren oder Major (M) ebenso verhält, wie der Größere Teil zum Ganzen.

Auf geometrischem Wege wird dieses Verhältnis dadurch gefunden, daß man an eine gegebene Linie a b die Hälfte von a b als Kathete b d ansetzt, hierauf die (in der beifolgenden Figur 1 schräg laufende Linie d a bezeichnende)

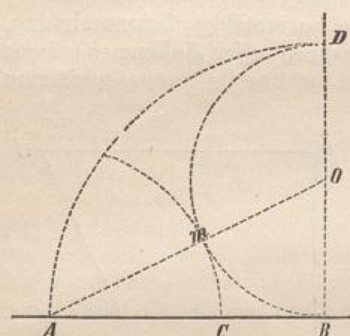
1*

Hypotenuse zieht und zunächst $de = bd$ auf der letzteren und sodann ea , d. h. den Rest der Hypotenuse, als ca auf der ursprünglichen Linie ab abträgt. In diesem Falle ist $a e$ der gesuchte größere Teil oder Major (M), dagegen $c b$ der gesuchte kleinere Teil (m) des Ganzen, der sich zu $a c$ genau so verhält, wie $a c$ zu der Linie $a b$.

Man kann auch folgendermaßen verfahren:

Auf die Linie $A B$ wird senkrecht im Punkte B die Linie $B D$ von derselben Länge, wie $A B$ gesetzt, worauf man $B D$ in O halbiert, um O mit $O B$ als Halbmesser den Halbkreis $D m B$ beschreibt, welcher von der Linie $A O$ in m geschnitten wird.

Macht man nun $A C = A m$, so hat man den gesuchten Teilungspunkt.



Figur 2.

Will man auch noch $A C$ in gleicher Weise in Teilung bringen, so trage man von A nur $B C$ ab, denn $B C$ ist gleichzeitig die mittlere geometrische Proportionale zwischen $A C = B C$.

Daß nun, wenn wir dieses höchst einfache Gesetz auf einen beliebigen Gegenstand anwenden, der Träger $a c$ das getragene Objekt $c b$ sowohl an Größe, wie an Schwere und Breite der Form zu überragen hat und dieses Verhältnis in den Werken der Kunst und Technik vielfach eine große Rolle spielt, ist einleuchtend genug, wemgleich das ästhetische Gefühl in den meisten Fällen auch ohne Maßstab das Richtige zu treffen weiß, aber auch

Fälle vorkommen können, wo das gerade Gegenteil stattfinden muß. So verhält sich am Parthenon zu Athen die Höhe desselben (von der Grundlinie der Basis bis zur Spitze des Giebels) zur Länge des Architravs oder Querbalkens beinahe wie der Minor zum Major, denn nach den aufgenommenen Mäßen beträgt die Höhe dieses vollendetsten aller klassischen Bauwerke 65, die Breite oder Länge der Giebelfront 107, also die Summe beider Dimensionen 172 Fuß. Es ist aber $\frac{107}{65} = 1,646$ und $\frac{172}{107} = 1,607$.

Ganz anders ist die Proportion des Tempels zu Pästum, der nur deshalb so schwerfällig wirkt, weil weder die Breite zur Länge, noch die Breite zur Höhe in einem schönen Verhältnis steht, die Höhe der Säule von der Basis bis zur Plinthe genau dasselbe Maß zeigt, wie der Teil vom Architrav bis zur Spitze des Giebels.

Aber nicht nur für die Maßverhältnisse großer Bauwerke ist der goldene Schnitt als Kanon der Proportion aufgestellt worden und für den Anfänger als Schutzmittel gegen grobe Fehler brauchbar, sondern auch auf kleinere Gegenstände ihn anzuwenden wird angeraten, gleichviel, ob es sich um Thüren, Fenster, Konsole, Gesimse, Arabesken, Oblonge, Rhomben, Ovale, Kreuze, Sterne und andere Figuren oder um das Abweichen der einzelnen Teile, wie Randverzierungen, Formate, Höhe und Breite von Rahmen, Kästen, Füllungen und Postamenten oder um die kompositionelle Anordnung von größeren Kunstwerken und Gemälden, plastischen Gruppen und Reliefdarstellungen handelt. Selbst die Wellenlinie läßt sich nach dem Zeising'schen System auf Grund proportionaler Maße als eine dem Auge wohlgefällige Form konstruieren, und ebenso werden für die einfachste Linie bei Zuhilfenahme des obigen Gesetzes mit größerer Leichtigkeit die dem Schönheitsinne und dem Begriffe von der Über- oder Unterordnung der einzelnen Teile entsprechenden Maßverhältnisse gefunden.

Hat eine Linie 1000 Tausendstel, so besteht die einmalige Teilung aus $382 + 618$, die zweimalige aus $382 + 236 + 382$ oder aus $382 + 382 + 236$, oder $236 + 382 + 382$, oder aus $618 + 236 + 146$ zc.

Will man von den Teilen zum Ganzen gelangen, so lassen sich die ersteren auch in aufsteigender, absteigender oder wechselnder Progression an einanderreihen, z. B. $3 + 5 + 8 + 13$, oder $8 + 5 + 3$, oder $3 + 5 + 8 + 5 + 3$, oder $8 + 5 + 3 + 5 + 8$ zc. Da sich nun ferner eine jede Einteilung mit jeder andern teils an derselben Achse, teils an einer anderen Achse oder an den Seiten, Winkeln zc. in Verbindung bringen läßt, so giebt es noch eine Menge anderer Kombinationen, kurz das Verhältnis läßt sich so mannigfach ausbeuten, ist so unendlich beweglicher Natur, daß die gesetzmäßige Bestimmung gegenüber der Phantasie des Künstlers nach keiner Richtung hin als beengende Grenze sich bemerkbar macht.

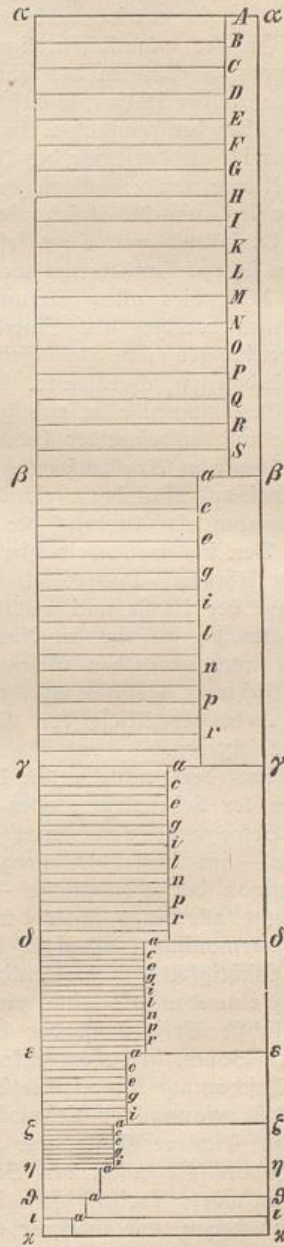
Für die künstlerische Bestimmung der Maße des menschlichen Körpers auf geometrischem Wege empfiehlt Zeising die Anfertigung eines s. g. Generalproportionsmessers nach nebenstehender Figur.

In derselben ist der Major βz das Maß für den Unterkörper, der Minor $\alpha\beta = \gamma z$ (382) dasjenige des Oberkörpers, ferner der Oberschenkelpartie, sowie das Maß für die Abschnitte vom Kehlkopfe bis zum Schaamende und vom Handende bis zur Sohle, weil alle diese Abschnitte das Maß von 382 haben. Der Minor des Majors $\beta\gamma = \delta z$ (236) bezeichnet das Maß für die Rumpf- und Schenkelpartie, sowie für Abschnitte vom Scheitel bis zu den Achselhöhlen, von der Taillenbasis bis zum Handende, vom Schaamende bis zum Wadenanfang zc.

Der kleinere Teil $\gamma\delta = \epsilon z$ (146) giebt das Maß für die Kopfpartie, die Abschnitte vom Kehlkopf bis zur Herzgrube, von den Achselhöhlen bis zur Taillenbasis, von dieser bis zum Schaamende, vom Handende bis zum Knieende, sowie für die mittlere Fußlänge, die halbe Breite des Rumpfes nebst Armen in der Höhe der Achselhöhle, und für die Breite der Waden zc.

Will man die Länge der Linie αz vermindern und dafür das Maß $F z$ annehmen, so muß selbstredend durchweg eine Reduktion eintreten, für $\beta z - f z$, für $\alpha\beta$ oder γz der unter γ beginnende Abschnitt $f z$, für $\beta\gamma$ oder $\delta z -$ der unter δ anfangende Teil $f z$ gesetzt werden.

Ins Gewicht fallend ist die durch das Geschlecht herbeigeführte Ver-



Figur 3.

änderung des Verhältnisses zwischen dem Major als dem Tragenden und dem Minor als dem getragenen Teil, wobei wir nicht bloß die menschliche Figur im Auge haben dürfen, sondern auch den Charakter eines Kunstwerkes mitsprechen lassen müssen, um die für die beiden Geschlechter angewendeten Proportionsverhältnisse in ihm zum Ausdruck zu bringen.

In der männlichen Figur ist der Major (β z) oder der untere Teil des Körpers zu Gunsten des oberen Teiles oder Minors (α β) etwas kürzer gehalten als der Major, so daß der Oberkörper, dessen charakteristisches Merkmal gegenüber der weiblichen Figur in der größeren Schulterbreite besteht, etwas länger ist, als derjenige des Weibes, oder umgekehrt in den weiblichen Maßen der Minor um ein Geringes zum Vorteil des Majors verlängert erscheint, in Zahlen ausgedrückt sich wie 3 : 5 verhält, während für den männlichen Typus das Verhältnis von 6 : 8 festgehalten, d. h. die Taille kürzer als beim weiblichen Körper angedeutet werden muß.

Aber dies alles gilt nur im Allgemeinen; ein Apollo, ein Mars und Herkules werden als Einzeltypen nur charakterisiert werden können durch Abweichungen von der Zeising'schen Regel; dasselbe gilt von Gebäuden, Gebäudeteilen, Geräten zc. Das Naturgesetz, durch welches die Proportion der Organismen oder richtige Verteilung und Gliederung der einzelnen Teile unter und zu einander bedungen ist, beruht zunächst auf den Gesetzen der Richtung oder Kraftäußerung und dem Gesetz der Schwere, durch deren Kampf gegeneinander alsdann ein dritter Faktor der proportionalen Schönheit: die Bewegung als Ausdruck der Naturwesen innewohnenden Lebenskraft entsteht.

Den besten Beweis hierfür haben wir in der Pflanze und dem menschlichen Körper. Das Gesetz der Schwere oder Gravitation bedingt die Verteilung der Masse nach unten, und zwar so, daß je nach dem Umfange der Hauptmasse, die ihr an Ausdehnung und Volumen am nächsten stehenden Teile nach demselben Gesetze der Hauptmasse sich anschließen. Das Gesetz der Richtung, welches mit dem der Lebenskraft Eins ist, zwingt nach Oben und giebt der Masse den Charakter des Aufstrebenden, Leichten oder auch nur Leichtereren.

Aus dem entstehenden Konflikt zwischen dem Gesetze der Schwere und jenem der Lebenskraft, oder der durch dieselbe bedingten Richtung resultiert die Bewegung, von deren größerer oder geringerer Geschwindigkeit und Ruhe — im Sinne des energischeren oder gehemmten Auftretens der einzelnen Teile von der Hauptmasse — die Mannigfaltigkeit der formalen Schönheit abhängt, allerdings unter der Voraussetzung, daß der Widerstreit der Kräfte zum harmonischen Ausgleich kommt, d. h. der Gegensatz zwischen der Schwere und Leichtigkeit der Formen durch die Verhältnismäßigkeit der einzelnen Teile unter einander als eine proportionale Notwendigkeit erscheint. Das verständlichste Beispiel ist der in Folge des Beisammenseins der Fasern unten dickere Baum, in dessen senkrechter Mittellinie das Auftreten der Lebenskraft zur Anschauung kommt; die Masse des Stammes nimmt nach Oben in Folge der Abzweigung der Lebenskraft an Breite und Festigkeit ab und setzt sich in leichtere Teile, wie Äste, Zweige, Blätter, Blüten, Ranken zc. um, welche als Gegensatz des Schweren und Unverrückbaren in ihrer Richtung nur aufwärts strebend sein können und unter einander in demselben Verhältnis stehen, wie in ihrer Gesamtheit zur Hauptmasse.



Die Symmetrie.

Die zweite ornamentale Schönheitsnorm besteht in der symmetrischen Anordnung, wie sie gleichfalls der Baum in der ebenmäßigen Gruppierung der Blätter, Blüten zc. aufweist und welche in einzelnen Pflanzen sich in oft bewunderungswürdiger Vollkommenheit ausgedrückt findet.

Aber der schaffende Künstler, wie der Beurteiler eines Kunstwerkes darf nicht etwa unter Symmetrie blos die absolute Gleichförmigkeit zweier Hälften eines Ganzen verstehen, da die Schönheit des Einklangs nicht auf sklavisch gleichmäßiger sehr leicht ausdrücklos werdender Anordnung von zwei Gruppen in allen Punkten übereinstimmender Teile, sondern vielmehr auf dem Gleichgewicht in der Wirkung der zu einem Ganzen in gegenseitiger Übereinstimmung vereinten Formen beruht, die allerdings eine Mittelachse haben, auf welche die beiden Gruppen von einzelnen ähnlich gebildeten oder in ihrer äußeren Form gleichen Teilen sich beziehen.

Nur, wo, wie in der Baukunst, die scharf ausgeprägten Formen die Kontrolle sehr erleichtern, und daher strenge Verhältnisse (gleiche Anordnung) der Fenster und Übereinstimmung gewisser ornamentaler Formen erforderlich sind, kann der Mannigfaltigkeit resp. Variation in der symmetrischen Wiederkehr kein allzugroßer Spielraum eingeräumt werden, ein so hoher Reiz auch in der freien Behandlung des Gleichartigen neben und über einander liegen mag.

Anderers verhält es sich mit

der Eurhythmie,

die als das schöne Ebenmaß, das wohlgeordnete Verhältnis aller Teile zu dem Ganzen, als solchem minder klar, als geschlossene Symmetrie definiert wird.

Ein jedes Kunstwerk bedarf also der Eurhythmie, um als harmonisches Ganzes erscheinen zu können. Daraus, daß jeder einzelne Teil in wohlgeordnetem Verhältnis zum Ganzen steht, folgt allerdings zugleich die Beobachtung der Symmetrie und die gleichartige Behandlung gleichartiger Teile. Aber dies verlangt nicht etwa überall eine die Abwechslung ausschließende langweilige ermüdende Wiederholung völlig gleichartig gestellter Formen, wie solche bei ganz genauer Funktion der einzelnen Abschnitte eines größeren Ziertheils nötig ist, z. B. in der Baukunst die Wiederholung der Perlenreihen, Blätter, der Eierstabverzierung, des Zahnschnitts, der Kamelierung, ja sogar der Fensterreihen zc., oder in anderen Künsten die der Reihungen, Zöpfe, Gewebknoten, Windungen zc., sondern man kann auch in der Aneinanderfügung oder Anreihung einfacherer mit reicheren Teilen wechseln, ohne darum die eurhythmische Einheit und Geschlossenheit zu stören.

Die größte Vollendung in der Handhabung der Eurhythmie, die höchste Schönheit durch Berechnung des ruhigen Ebenmaßes und der sinnvollen Geschlossenheit wechselnder Teile zeigt die griechische Kunst.

Schon ihr, mehr noch manchen der späteren Kunstweisen, war die Eurhythmie mehr als eine bloße Aneinanderreihung gleichartiger oder wenig von einander sich abhebender Teile; keine wahre Kunst aber kann sie missen, denn ihre Befolgung ist unerlässlich notwendig, einerseits, um den Formenreichtum zur ästhetischen Einheit zusammenzufassen, andererseits aber, damit dem Auge der nötige Ruhepunkt gewährt werde, den es bedarf, um das Ganze nach allen Richtungen hin genießen zu können.



Die Festigkeit.

Das Gesetz der Festigkeit, welches besonders in allen stützenden und bindenden Teilen zum Ausdruck kommt und ihnen den Charakter der Undurchbiegbarkeit giebt, steht mit dem Gesetze der Schwere in nahem Verhältnis; denn wenn das letztere die Masse als das Unbewegliche, Unerrückbare erscheinen läßt, so versinnlicht das erstere die Kraft des Widerstandes und Zähigkeit der stützenden und bindenden Teile, ob wir darunter nun Postamente, Pilaster und Kandelaberträger oder die stützenden Füße der Tische, Stühle und anderer Gebrauchsgegenstände verstehen wollen.

Auch hierfür liefert das Pflanzenreich die passendsten Vorbilder; ist doch die Säule mit ihrem am Kapital angebrachten Blattwerk nichts als eine Übertragung der Pflanzenform auf den Stein, an dem die naturgemäße Entwicklung des Stammes nicht anders versinnlicht werden konnte, als daß man denselben, um die den Stamm verstärkenden Rippen anzudeuten, kannelierte, die Fugen der Säulentrommel sich als die Ringe und Gelenknoten dachte oder die letzteren auch durch ein den Eindruck der Festigkeit vermehrendes Bandornament ausdrückte.

Das Gesetz der Festigkeit muß sich aber auch durch eine gewisse Stärke, einen entsprechenden Umfang des tragenden Gliedes markieren, d. h. wir sollen das Gefühl haben, daß der stützende Teil fähig sei, die Last, die ihm auferlegt ist, zu bewältigen, wobei die Widerstandsfähigkeit des verwendeten Materials Nebensache ist, wo es sich um Übertragungen von Vorbildern handelt, die der Natur ihres Stoffes nach eine bestimmte Stärke voraussetzen. Eine dünne Eisensäule macht daher, da ihr stofflicher Charakter durch den Ansrich verloren geht, immer den Eindruck der Unzulänglichkeit der Festigkeit, obgleich die Art des Materials die vollkommenste Sicherheit derselben garantiert.



Die Stilbildung.

Wie sich die Völker von einander unterscheiden durch Sprache, Religion, Weltanschauung, Sitten und Gewohnheiten, durch die erlangte Stufe handwerklicher und wissenschaftlicher Anwendung der Naturkräfte *z.*, und diese Faktoren wiederum von klimatischen, topographischen und anderen Verhältnissen abhängen, so wird auch ihre Kunstweise charakterisiert durch die Art der Auffassung ihrer der zu erfüllenden Aufgabe zu Grunde liegenden Idee, also auch hinsichtlich des etwaigen Zweckes, dem das Kunstwerk zu dienen hat, durch die Beschaffenheit und Behandlungsweise des verwendeten Materials *z.* *z.* Es muß demnach eine Gruppe von Kunstwerken derselben Nation, Gegend, Zeit *z.* gewisse gemeinsame Eigenschaften aufweisen, gemeinsamen Gesetzen folgen, so daß nur in den Grenzen dieser der Nationalität und dergl. entsprechenden Gesetze die Subjektivität des die Arbeit ausführenden Künstlers zur Geltung kommen darf.

Der Stil, d. h. die Gesamtheit solcher gemeinsamen Gesetze, kann mithin, wie die Sitte, nicht von Personen — denen man aber in etwas modifiziertem Wortsinne, auch ihren Stil, d. h. einen besonderen Ausdruck für die Allgemeinheit des Geschmacks *z.* zuschreiben kann, — gemacht werden, sondern er geht aus ganz bestimmten Verhältnissen als eine diesen bis ins Detail entsprechende Form und Norm hervor.

Der Stil bewirkt genau wie die Sitte: „im Gegensatz gegen schrankenlose Vereinzelnung und Zufälligkeit der Antriebe zum Handeln“, die Einschränkung des subjektiven, die Verhältnisse außer Acht lassenden Beliebens und der individuellen Willkür mit einer Macht, die eben in Folge ihrer naturgemäßen Entwicklung dauernd ist.

Ein Stil entsteht und fällt mit den Verhältnissen wie die Sitte und charakterisiert daher in mehr oder minder prägnanter Weise diesen oder jenen Zeitabschnitt. In sein Gebiet gehört alles das, was durch die herrschenden Verhältnisse der betreffenden Periode eine bestimmte Form erhalten hat und mindestens ein oder mehrere Menschenalter hindurch für den Zeitgeschmack maßgebend gewesen ist.

Sofern ein Stil in den einzelnen Formen, die als Äußerung seiner Gesetze erscheinen, dem allgemeinen Gesetze des Schönen entspricht, kann man ihn einen schönen Stil nennen. Manche haben daraus geschlossen, es müsse sich ein durchaus schöner Stil aus absolut gültigen Gesetzen entwickeln lassen. Da der Stil aber allemal aus der Sachlage gewisser Verhältnisse als System der diesen entsprechenden Formen hervorgeht, so giebt es selbstverständlich mehr als einen Stil. Verwandt können sie nur insofern mit einander sein, als sie unter sich gleichenden Verhältnissen entstanden sind. Formenverschiedene Stile sind im Laufe der Kunstgeschichte hie und da durch den Willen tonangebender Künstler unter dem Einflusse einer geeigneten Zeitrichtung mit einander zu einem Mischstile verschmolzen worden.

Aber der durch einheitliche Einwirkung klimatischer, religiöser, staatlicher, nationaler zc. Verhältnisse bedingte reine Stil bildet natürlich ein völlig einheitliches, in sich abgeschlossenes Formensystem, der gemischte dagegen wird oft die Harmonie einzelner Formen mit anderen vermissen lassen, ja man wird oft das Ursprüngliche der dabei ausgebeuteten einzelnen Stile auf den ersten Blick erkennen. Darin liegt der Grund, daß Mischstile nie vollkommen schön sind, denn die Schönheit eines Stils beruht nicht nur auf ornamentaler Äußerlichkeit, sondern auf zweckentsprechender, vor allem auf harmonischer Anordnung der mit einander verbundenen Glieder und weiter auf richtiger Anwendung desselben unter den gegebenen Verhältnissen. Ein Stil ist daher nur dann schön, wenn er neben einer natürlichen Gliederung wirklich harmonische Formen zeigt. Wenn aber auf künstlerische Anordnung kein Gewicht gelegt ist oder vielmehr diese nicht nur nicht berücksichtigt, sondern sogar mit einer gewissen Absichtlichkeit vermieden wurde, so hat das Formsystem, welches dann nicht die Benennung Stil verdient, keinen ästhetischen Wert, da auf solche Weise nicht das Gewerbe sich durch die Kunst zu künstlerischer Bedeutung erheben läßt, worin ja die Wirkung des Stils beruht. Einen häßlichen Stil also giebt es nicht.

Da nun aber der Stil das Typische seiner Heimat an sich trägt, so kann ein jeder an sich, d. h. z. B. als arabischer, persischer, gotischer zc. schön sein, ohne gerade bei einem jeden in abweichenden nationalen oder dergleichen Anschauungen Befangenen Gefallen erregen zu müssen.

Univerfoll könnte ein Stil nur dann sein, wenn er neben zweckentsprechender und harmonischer Anordnung der einzelnen Glieder unter einander durch den edlen Schwung der Formen ein Schönes zur Schau trüge, das auf alle Kulturvölker in Folge einer ihnen innewohnenden, allen Menschen verständlichen und sympathischen Idee einen ziemlich gleichen günstigen ästhetischen Eindruck hervorriefe.

Ein solcher Stil ist, wie bereits erwähnt, unmöglich; doch haben sich einzelne Stile diesem Ziele thunlichst genähert, so besonders der gotische und griechische, die beide eben wegen ihrer vielen univerfellen, man möchte beinahe

sagen absoluten Schönheiten der Form, und wegen der diesen Formen zu Grunde liegenden universellen Ideen unter allen Längen- und Breitengraden gebildeten Menschen gefallen müssen und auch gefallen haben, wengleich auch im Allgemeinen dem modernen Geschmacke die Renaissance am meisten zusagt.

Im Gegensatz zu dem eigentlichen, allgemeinen Stil, entsteht die Manier oder der sogen. manierierte Stil, wenn sich der Künstler dem Einflusse seiner Zeit entzieht, oder mit anderen Worten, wenn er aufhört, in seinen Arbeiten das Gesetz der Kunstentwicklung nach Zeit und Volkscharakter zum Ausdruck zu bringen. In wie weit die zur Schau getragene Manier schön oder unschön ist, hat mit dem Stil nichts zu thun, da das ästhetische Gelingen der fraglichen Manier lediglich von der künstlerischen Geschicklichkeit und Einsicht abhängt, und nur der Künstler dafür verantwortlich zu machen ist, wenn er diesen oder jenen Stil durch die Art seiner subjektiven Auffassung zur Charakterfrage (Karikatur) herabzieht.

Die Größe des Genies beruht nicht etwa darin, daß es sich kühn und vermessen über die aus der fortschreitenden Entwicklung der Kunst entstandenen Gesetze hinwegsetzt, sondern vielmehr darin, daß es den Charakter seiner Zeit in der ihm allerdings allein eigenen und darum originellen Weise, am klarsten widerspiegelt und diese dadurch zum Typus der jeweiligen Kunstpoche wird; denn welche Berechtigung auch die künstlerische Freiheit hat und wie notwendig sie für die Fortentwicklung der Kunst sein mag:

Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen:
In der Vollendung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.





Zweiter Abschnitt.

Die Farbe als Dekorationsmittel.



Ist die Frage über die Bemalung oder Nichtbemalung der griechischen Tempel und Statuen trotz der von Semper contra Kugler ins Feld geführten schwerwiegenden Beweise für die erstere gleichwohl noch nicht völlig entschieden, so hat man sich wenigstens in dem einen Punkte geeinigt, daß außer der Decke und der Wand, gewisse strukturelle Teile des Tempels: das Kapitäl, der Architrav, die Metopen, das Gebälk, Gesims etc. farbigen Schmuck zeigten und die Griechen, wie alle Völker des Altertums, der Farbe eine hohe ästhetische und zugleich symbolische Bedeutung beilegen.

Wie schon vor den Griechen die Ägypter ihre Bauten und sonstigen Kunstwerke, ernst, feierlich und schwer, mit farbigem Schmuck versehen, während der Grieche heiterer und leichter in diesem Punkte verfuhr, wie dann bei den Römern auch auf diesem Gebiete Prunk, Pracht und Sinnentzückung vielfach die klassische Harmonie der hellenischen Kunst beeinträchtigte, so bediente sich auch die Kunst des Mittelalters des Farbenschmuckes in einer dem damaligen Geschmack und der Denkweise der betreffenden Nationalitäten entsprechenden und darum nicht immer unserem jetzigen Geschmack zusagenden Weise. Ohne Zweifel machen die lateinischen Basiliken durch die Verteilung der Farben einen ruhigeren Eindruck als die byzantinischen Kuppelbauten, obschon bei beiden die Mosaik eine große Rolle spielt. Die Farben der Ornamente, welche bei beiden gern auf Goldgrund gesetzt wurden, sind in der byzantinischen schwerfälliger, aber auch ernster. In dem aus der gegenseitigen Einwirkung beider Bauweisen entstandenen romanischen Stil findet sich dieser Gegensatz zum Teil gelöst, das Streben nach großer Pracht, durch Rücksicht auf andere Gesetze gemäßigt; dabei tritt jedoch nun der nationale Einfluß in mannigfacher Modifikation hervor, nebenbei auch der Einfluß des größeren oder geringeren Reichtums. Im Allgemeinen findet sich im Norden weniger Prunk als im Süden. Besonders verstanden es die Sarazenen, das von der Byzantinik ihnen überlieferte Material zu hoher Feinheit durchzubilden. Unter den christlichen Künstlern waren es die normannischen, welche dieser Feinheit am nächsten kommen und die ornamentale Färbung der Wände, Decken und Friesbänder mit zahlreichen figürlichen Darstellungen in schönsten Einklang zu bringen vermochten.

Am meisten durchgeistigt, maßvoll und doch lebendig tritt der farbige Schmuck in der Gotik auf. Nicht allein sind die Fenster reich mit Malereien

bedacht, auch die Gliederungen, Pfeiler, Dienste zc. wurden polychrom behandelt, die Rundstäbe mit Gold und Silber ausgemalt, die Hohlkehlen grün, braunrot oder dunkelblau gehalten, die mit reichfarbigen Ornamentenfriesen umzogenen Gewölbeflächen, auf denen figürliche Malereien prangten, tiefblau angelegt, ja nicht selten sogar die Façaden der Wohnhäuser mit sinnreichen „Schildereien“ versehen, wohingegen die Gotteshäuser meist nur im Innern ausgemalt waren. In der Renaissancezeit, ja bis zum Rococo, erhielt sich der feinfarbige Schmuck und nur ein Rückschlag von Ueberreizung zur Ernüchterung ließ denselben zu Ende des 17. Jahrhunderts verschwinden. In der Gegenwart aber spielt im Ornament die Farbe wiederum eine so wesentliche Rolle, daß ein kurzer Hinweis auf die in der Erfahrung und auf wissenschaftlicher Untersuchung beruhenden Lehre von der harmonischen Verbindung der Farben nötig erscheint.

Der Schöpfer der neuen Theorie, nach der die Farbenempfindungen durch Ätherschwingung (Undulationstheorie) hervorgerufen werden, und im weißen Sonnenlichte (monochromatisches Licht) als homogene (nicht brechbare) oder einfache Sonnenstrahlen alle Farben enthalten sind oder das Sonnenlicht doch mittelst des Prisma's in seine sieben Hauptfarben: Rot, Gelb, Grün, Hellblau, Indigo und Violett zerlegt werden kann, ist der englische Physiker Newton.

Die Wahrnehmung der Farben hängt von der Länge der Schwingungen ab, welche der im Aether gebrochene Lichtstrahl verursacht. Die durch die längsten Schwingungen bewirkte Farbenwahrnehmung bezeichnen wir mit Rot, ihm folgt Orange, hierauf Gelb, sodann Grün, Hellblau, Indigo und endlich Violett, unter welchen Blau im Sonnenspektrum den größten Raum einnimmt.

Den Beweis von der Brechbarkeit des Lichtes liefert das dreiseitige Flintglasprisma. Fängt man nämlich den durch einen im Fensterladen angebrachten schmalen vertikalen Spalt einströmenden Sonnenstrahl im dunklen Raume mittelst des Prismas auf, so erhalten wir an der gegenüberliegenden weißen Wand ein Farbenbild, das uns die sieben Farben, je nach der Dauer ihres Schwingungsverhältnisses und durch schwarze (Fraunhofer'sche) Linien, deren Zahl Kirchhoff noch vergrößerte, geschieden, übereinander sichtbar macht.

Wie sich das weiße Licht in seine verschiedenen Bestandteile zerlegen läßt, ebenso können auch umgekehrt diese letzteren wieder in das erstere umgewandelt werden, wenn man mit einem entgegengesetzt gehaltenen Prisma die in Farben umgewandelten Lichtstrahlen auffängt.

Im Sonnenlichte giebt es indessen auch solche Strahlen, die keine Farbenempfindung im Auge hervorbringen, wenigstens wegen ihrer uns nicht sichtbar werdenden Brechung als Farben nicht mehr empfunden werden können und nur auf gewisse chemische Verbindungen (Uran- und Chlorkalium, Abkochung von Kastanienrinde zc.) Einfluß haben (fluoresciren), d. h. an denselben wahrnehmbar sind und deshalb chemische Strahlen heißen. Die Menge der Lichtwellen bedingt nicht immer eine gleich große Lichtkraft der Farben. So ist z. B. Orange, obwohl es dem Rot an Wärme und Lichtwellen nachsteht, dennoch weit lichtkräftiger als jenes und wird in diesem Punkte nur von dem lichtmächtigsten Gelb übertroffen, das indessen ebenfalls dem Rot an Lichtwellenzahl nachsteht. Die lichtärmste Farbe, dem das Blau voran steht, ist das Violett, während Grün hinsichtlich der Lichtstärke mitten inne liegt.

Die Wahrnehmung der Farben in der Verbindung mit irgend einem Körper beruht darauf, daß an der Oberfläche des Gegenstandes die im weißen Licht enthaltenen farbigen Strahlen reflektiert, hindurch gelassen oder vernichtet sind. Körper können mithin nur rot, grün, gelb, blau und violett

erscheinen, wenn lediglich jene farbigen Strahlen zurückgeworfen werden, welche den Begriff der einen oder anderen Farbe bilden.

Weiß erscheinen mithin alle Körper, welche das Licht vollkommen — soweit überhaupt eine vollkommen weiße Farbe existiert — zurückwerfen, schwarz, die das Licht in sich auffaugen, d. h. in sich behalten oder vollkommen durchlassen, grau alle farblosen Körper, welche das Licht unvollkommen durchlassen.

Dabei ist es nicht gleichgültig, ob ein Körper eine glatte, glänzende oder rauhe matte Oberfläche hat, denn in dem einen Falle wird das Licht stärker, in dem andern schwächer zurückgeworfen, mithin auch der gefärbte Strahl dadurch beeinflusst.

Je bedeutender die Anzahl der zurückgeworfenen Strahlen ist, d. h. je weniger weißes Licht existiert, um so größere Intensität, Sättigung oder Feuer hat eine Farbe, die darum noch keine helle zu sein braucht, da der Begriff Intensität auf alle Farben Anwendung findet, welche ihren spezifischen Charakter am vollkommensten zum Ausdruck bringen.

Wo ein Mangel an Intensität vorherrscht, da ist entweder die Menge des zurückgeworfenen farbigen Lichtes zu schwach oder dasselbe mit Weiß zu sehr gesättigt.

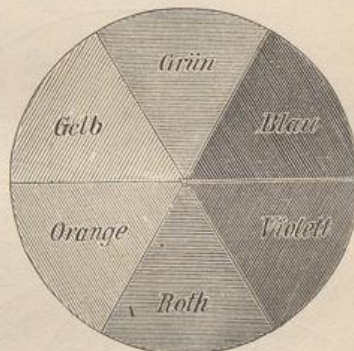
Wir unterscheiden in der Farbenlehre objektive und subjektive Farben. Objektive Farben nennen wir diejenigen, welche an Körpern wahrgenommen werden, subjektive, die durch einen physiologischen Vorgang auf der Netzhaut unseres Auges hervorgerufen, nur im Gefühl als solche existieren, also in Wirklichkeit nicht vorhanden sind, sondern auf einer Art Täuschung beruhen, aber eine objektive Farbe voraussetzen.

Auf dieser Lehre von den objektiven und subjektiven Farben beruht allein die harmonische Verbindung der Farben, denn unter den Komplementär- oder Ergänzungsfarben verstehen wir diejenigen, welche zu anderen in einem Kontrastverhältnis stehen, d. h. welche gewählt werden müssen, um den Eindruck der ästhetischen Zusammengehörigkeit oder Ergänzung hervorzurufen.

Nach diesem Gesetz der Zusammengehörigkeit ist die Ergänzungsfarbe von Rot Grün, und umgekehrt, von Orange Blau, von Blau Orange, von Gelb Violett und von Violett Gelb, wobei allerdings auch noch die Helligkeit und Sättigung der Farben in Betracht kommt, sodaß jede Nuance einen besonderen Ton der Ergänzungsfarbe voraussetzt.

Im Allgemeinen kann man auch das Gesetz dahin formulieren, daß man sagt: die Ergänzungsfarbe ist diejenige Farbe, welche entsteht, wenn man zwei Grundfarben mit einander mischt und diese Mischfarben der dritten Grundfarbe gegenüberstellt. Die Grundfarben Gelb und Blau geben gemischt Grün und da die dritte Grundfarbe Rot ist, so haben wir in Grün die Ergänzungsfarbe von Rot. Gelb und Rot giebt Orange, das daher zu dem fehlenden Blau in ein komplementäres Verhältnis tritt, und endlich entsteht aus Blau und Rot Violett, mithin ist Violett die Ergänzungsfarbe des fehlenden Gelb.

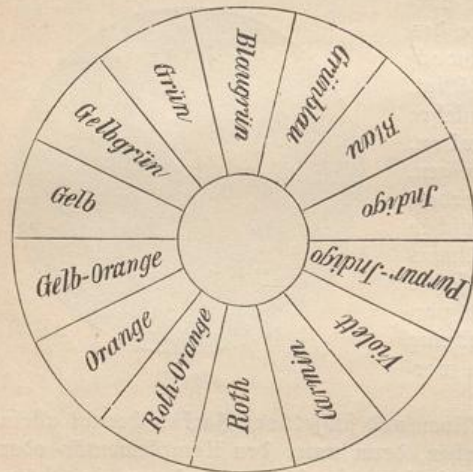
Zur Bestimmung der Komplementärfarben bedient man sich übrigens sehr verschiedener Methoden, von den einfachsten bis zum ohne Instrument nicht ausführbaren Experimente.



Figur 4.

Sieht man z. B. recht scharf und anhaltend in das helle Sonnenlicht und schließt man dann das Auge plötzlich, so hat man die Empfindung violetter Flecke. Dieses subjektive Violett ist der physiologisch bedingte Kontrast des Gelben, oder in unserem Sinne die in einem harmonischen Verhältnisse (Harmonie des Kontrastes) stehende Ergänzungs- oder Komplementärfarbe. Es handelt sich hierbei nicht um ein ästhetisches, sondern um ein körperliches Bedürfnis. Hat nämlich das Auge z. B. längere Zeit das Gelbe gesehen, so verschaffen sich die erregten Nerven dadurch Ruhe, daß sie selbst Violett erzeugen, d. h. diejenige Farbe hervorrufen, welche zu der gesehenen in einem Kontrastverhältnis steht.

Wäre der leuchtende Körper rein grün, so würde man im Gefühle Rot, wäre er ein intensives Blau, ein mattes Orange zc. sehen. Das einfachste Experiment besteht darin, daß man einen Bogen weißes Papier nimmt, eine farbige Figur darauf legt und dieselbe mit dem Auge bis zur Ermüdung betrachtet. Wird nun der beispielsweise grüne Körper schnell hinweggenommen, ohne daß man die Richtung des Auges verändert, so hat man den



Figur 5.

Eindruck, als ob die Figur noch an ihrer alten Stelle liege, jedoch mit dem Unterschiede, daß sie dem Betrachtenden statt grün rot mit grünlichem Rande erscheint. In der gleichen Weise kann man mit den anderen Farben verfahren und auf diese Weise genau bestimmen, welche Nuance zu wählen sei, um eine Harmonie zweier Farben herbeizuführen. Bildlich dargestellt erhalten wir nebenstehenden, von John Herschel aufgestellten Farbenkreis mit sieben Farbenpaaren, in welchem die Komplementärfarben einander gegenüber gestellt sind. Brücke's Farbenkreis hat sechs Farbenpaare, derjenige Bezold's 5, Chev-

reul's ebenfalls 6 und Göthe's Farbenkreis nur 3 Farbenpaare.

Außer der Harmonie des Kontrastes, welche sich nur auf die Komplementärfarben bezieht, spricht man noch von einer Harmonie der Analogie oder Gleichartigkeit (Schattierung der Farbe), derzufolge Rot und Orange, Orange und Gelb, Gelb und Gelbgrün, Grün und Blaugrün, Blaugrün und Blau, Blau und Violett, Violett und Violett in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu einander stehen.

Dieses Verhältnis ist indessen nur in Bezug auf die Schattierung ein günstiges; denn gleichartige Farben werden nebeneinander in der Intensität etwas herabgemindert. So erscheint Rot neben Gelb ins Bläuliche stechend, das Gelb grünlicher, neben Violett orangefarbener, Gelb neben Grün schmutzig, fahl, neben Blau ins Grünliche gezogen, während dahingegen der rötliche Schimmer von Orange neben Grüngelb und Grünblau kräftiger wirkt und neben Violett gelblicher wird.

Die Wirkung der Farben hängt zum großen Teil von der mehr oder minder geschickten Mischung derselben ab, wofür man allerdings ein Auge haben muß, wenn die gewünschte Mischung den gehegten Erwartungen entsprechen soll. Im Allgemeinen gilt hierfür folgendes:

Das Rot zieht, dem Orangefarbigem beigemischt, dasselbe ins Röttliche.

Das Orangefarbige wird ein schmutziges Gelb, wenn man ihm Grün zusetzt.

Das Blau mit dem Grünen in nicht reinen Tönen vermengt, bewirkt, daß letzteres weniger gelb und schmutzig erscheint; sind sie beide rein, entsteht ein giftiges Grün (Ballkleidergrün, Arsenikgrün).

Durch Verletzung des Indigos mit Blau fällt ersteres mehr ins Dunkle, d. h. es verliert seinen Stich ins Röttliche, behält dahingegen seinen Ton, wenn man es mit Hellblau mischt.

Das Blau mit Veilchenblau oder Lilla vereinigt, sticht mit diesem ins Indigofarbene.

Rot und Blau geben beim Vorherrschenden des Blau Violett, beim Ueberwiegen des Rot Lilla.

Indigo mit Rot vermischt, giebt ersterem einen lilla Ton.

Das ins Grüne fallende Gelb wird gelber durch Orange.

Das Grün mit Veilchenblau versetzt, ergiebt ein schmutziges Graublau (Pflaumenblau).

Das ins Orange spielende Gelb macht durch Beimischung das Rot ins Orangefarbige stehend.

Die Mischung von Gelb und Blau giebt Grün.

Aus Violett und Orange wird ein schmutziges Rot (Pompejanisch-Rot).

Das Orangefarbige mit Grün vermischt, fällt ins Gelbe, mit Rot vereinigt, ins Rote, mit Indigo gemengt, ins Violette.

Blau wird durch Grün grünlich.

Das Grüngelbe dem Indigo zugesetzt, giebt Stahlgrün.

Das Rot mit Gelb gemischt, ein reines Orange.

Das Pommeranzenfarbene (Grüngelb) mit Rot vereinigt, giebt dem letzteren einen Stich ins Pommeranzenfarbene und mit Gelb gemengt, zeigt Gelb eine gleiche Nuance, wohingegen das Violette ins Rote übergeht, wenn ihm ein ins Pommeranzenfarbige spielendes Gelb beigemischt wird.

Es ist zugleich ein alter Erfahrungssatz, daß die Farben bei künstlichem Lichte anders wirken als am Tage, viele von ihnen ihre Intensität und charakteristische Eigentümlichkeit bei Lampenlicht verlieren, andere dahingegen unter dem Einflusse desselben an Kraft und Glanz gewinnen, demzufolge man denn auch von s. g. Lichtfarben spricht, und darunter eben solche versteht, welche bei künstlichem Lichte ihre Leuchtkraft nicht nur nicht einbüßen, sondern noch erhöhen.

Das Wort „Lichtfarbe“ bezieht sich übrigens weniger auf den Ton, als auf den Farbstoff. So erscheint ein und derselbe blaue Farbton, wenn er mit Preußischblau angemacht ist, abends grün, ist er aus Kobalt hergestellt, am Abend grau und verwendet man Ultramarin, rein blau. Zinnober wirkt in der Dämmerung oder bei schwacher Beleuchtung schwarz, bei elektrischem Lichte graurot, bei Gaslicht ponceaurot und bei Petroleum wie am Tage.

Für die dekorative Kunst ist es mithin nicht gleichgiltig, ob die dekorierten Räume mehr bei Tage oder bei Lampenlicht gesehen werden, oder ob sie sowohl für die Tagesbeleuchtung, wie für das Lampenlicht einzurichten sind.

Kommt nur das Lampenlicht in Betracht, so ist hierbei im Speziellen noch zwischen der Art desselben zu unterscheiden, d. h. es ist zu ermitteln, ob das in Anschlag zu bringende Lampenlicht mehr mit gelber oder röttlicher Flamme brennt oder ob wohl gar elektrisches Licht, das jedoch nicht alle Farben greller, unvermittelter und kälter zeigt, die Räume zu erhellen hat. Thatsache ist, daß Grün etwas blauer, daß Gelb etwas weißer, daß das reine Rot ein wenig grau und daß Blau fast unverändert bei elektrischem Licht erscheint.

Haben wir es mit einem Lampenlicht zu thun, dessen Strahlen zum größten Teil gelbe sind, so wird z. B. eine Tapete von dunklem Rot mit grünen und orangefarbenen Zeichnungen ihre Wirkung insofern nicht verfehlen, als sie greller erscheint, d. h. das Rot wird dunkler, das Gelb heller, das Orange grauer und das Blau geradezu grün; wird dahingegen das Licht aus meist roten Strahlen gebildet, so sind auch die darin enthaltenen blauen mit in Anschlag zu bringen, denn letztere ziehen die Farben bedeutend herunter, lassen das Grün trotz des kontrastlichen Verhältnisses, dunkler, grünblauer erscheinen und ziehen das Rot in ein Violett von schmutzigem Ton. Ist jedoch das Grün zu hell, so wirkt es fahl und verschossen. Rote Strahlen machen das Grün zu Olivengrün, bräunlicher. Ein sehr reines Himmelblau wirkt bei rotem Lichte sehr schön violett und Violett bei gelbem Lichte rot.

Man thut daher gut, bei mehr rotem Lichte das Orangegelbe, das satte Grün, das dunkle Rot, das warme Rothbraun neben reicher Goldverwendung, oder ein nicht rötliches Blau mit Orangegelb zu wählen, dahingegen Rosa, Hellgrün, Paille, Himmelblau, die eigentlichen Tagfarben, in Räumen ganz auszuschließen, welche durch Lampenlicht erleuchtet werden. Derjenige Farbstoff, welcher am Abend als ein intensives Grün erscheint, ist das dreifach rote schwefelsaure Chromoxyd in unlöslicher Modifikation; doch wirken alle Mineralblau, das Bergblau und Preußischblau bei Licht ebenfalls grün, wenn auch nicht so kräftig.



Die Symbolik der Farben.

Endlich ist auch noch auf die Symbolik der Farben aufmerksam zu machen. Alle alten Völker legten auf dieselbe ein großes Gewicht, denn Licht in Anwendung auf das Wesen Gottes, war ihnen gleichbedeutend mit Farbe und diese in ihrer Verschiedenheit der symbolische Begriff für die in der Welt der Erscheinungen sich äuffernde Gottheit.

Zunächst bezeichnen Weiß und Schwarz, als Licht und Finsternis aufgefaßt, in der Religion verschiedener Völker die Gegensätze von rein und unrein. Ormuzd, dem zoroastrischen Gotte des reinen Lichts, des leuchtenden und erhaltenden Feuers, steht Ahriman, der Gott der Finsternis und der zerstörenden Gewalt, genau so gegenüber, wie der das Leben mit seinem unreinen Gluthauche vernichtende Typhon der Aegypter dem das Gute und Lichtvolle erzeugenden Osiris.

Und was ist der den Wechsel der Jahreszeit bezeichnende weiße und schwarze Apisstier oder Hermes mit seiner die lichte und dunkle Jahreszeit andeutenden halbschwarzen, halbweißen Mütze anders als die symbolische Anwendung der Farbe?

Weiß war auch die Kleidung der griechischen Könige und der Rock der Priester, weil sie entweder die ethische Reinheit der von ihnen vertretenen himmlischen Lichtwesen ausdrücken oder als Diener derselben die Reinheit ihres Wandels zugleich symbolisch, d. h. äußerlich bekunden sollen.

Im schwarzen Gewande wacht die nordische Hela in ihrem Reiche über den Seelen der nicht im rühmlichen Kampfe Gefallenen, und weiß ist das Kleid Balders, des göttlichen Vertreters des keuschen Lichts, der moralischen Unschuld und Gerechtigkeit.

Im kirchlichen Sinne ist das Weiß — Licht, Unbeflecktheit, Makellosigkeit und kann auch durch Gelb und Gold vertreten werden, denn Gold ist Licht, Glorie, Sonne, Güte Gottes, Gelb der alte Bund des reinen Gewissens, daher Farbe der Büßer und somit nicht liturgisch, sondern nur als Surrogat von Gold zugelassen.

Eine nicht minder tiefe symbolische Bedeutung legten die Alten der blauen Farbe bei. Osiris wurde mit blauem Gesichte, blauen Armen und Füßen, Pagoda, die Gottheit der Altrussen, mit blauem Rock und Flügeln abgebildet, Krishna und Kneph in Gewändern von derselben Farbe dargestellt und Apollo erschien mit den Göttern des Wassers, wegen ihrer direkten Beziehung zum Himmelsäther, in blauer Kleidung. Aus ganz demselben Grunde wählten die Ägypter für die Tempelwände neben dem das Wasserelement vergegenwärtigenden Grün die blaue Farbe.

Dem gleichen Gedanken folgte Moses, als er befahl, das Oberkleid und die Mütze des Hohenpriesters aus blauem Stoffe anzufertigen, und wie Grün uns als die Farbe der Hoffnung, der wiederkehrenden Pracht des laubfrischen Frühlings gibt, so ist das Blau im Hinblick auf die Beständigkeit des das All umgebenden Aethers, das Symbol der Wahrheit, des Himmels, der Treue und Beharrlichkeit unserer Gefühle, aber in der katholischen Kirche keine liturgische Farbe.

Einen Unterschied haben wir gegenüber dem Gelb zu machen; denn während man das kalte grünliche Gelb, etwa Paille, im gewöhnlichen Leben als die Farbe der Falschheit, Treulosigkeit und des Neides — warum, darüber ist schwer Aufschluß zu geben — bezeichnen hört und wir Judas in giftig-gelbem Gewande darstellen, war das ins Orange schimmernde Goldgelb im Altertum, wie das Weiß, die Farbe des göttlichen Lichtes.

Daher hüllten sich die Diener Buddhas in goldgelbe Gewänder, schmückten die persischen Magier ihr Haupt mit feurgelber Mitra und umgeben die Priester Jehovas ihre blaue Kopfbedeckung mit dem die Gottheit erfreuenden goldglänzenden Kranze. Goldgelb war das Gewand der als Mondgöttin angebeteten Athene, gelbe (Safran) Gaben legte man auf dem von den Dorern verehrten Altar des Sonnengottes nieder, der olympische Zeus des Phidias saß in goldenem Gewande auf seinem goldenen Throne und das in den Obermantel der jüdischen Priesterkleidung eingewebte Gold deutet den Glanz an, mit welchem der Himmel umgeben ist.

Eine durchaus heitere, das Leben in seinen verschiedenen Erscheinungen abspiegelnden Symbolik knüpft sich an die grüne Farbe, das Zeichen freudenerfüllter Hoffnung. Grün sind die Haare der Wassergöttinnen im Sinne des Flutenden, Erfrischenden, Grün die Locken der Vesta, der Mutter der sich stets erneuernden Erde, mit Kränzen aus grünem Myrtenreisig schmückten sich die Priesterinnen der Venus, Ephen und Weinlaub umgeben den Tyrusstab der bacchischen Gefährten, meergrüne Bänder den Hals der den Göttern des Meeres geopfertem Tiere und ein gleichfarbiges Kleid den das Meer beherrschenden Neptun. Kirchlich bedeutet das Grün Friede und Sieg, und zwar auch inneren Sieg, daher Hoffnung. Bis auf die Gegenwart ist Grün vielbedeutend. Der Forstmann wählt sowohl aus praktischen, wie sinnbildlichen Gründen für sein Gewand gern die grüne Farbe, deren Freundlichkeit namentlich aber für die Jugend bezeichnend ist und der zugleich Hoffnung verheißenden Tanne des Weihnachtsfestes eine hoch ernste symbolische Bedeutung giebt.

Im Gegensatz zu Grün und Blau als Sinnbild des Friedvollen, Hoffnungserweckenden und der Glaubensfreudigkeit, ist Rot der symbolische Ausdruck der Macht und physischen Gewalt, kirchlich Herrlichkeit, leuchtende Lehre,

heiliger Geist, nicht in friedlichem Sinne oder der Hoffnung auf Ende der Leiden, sondern in Zuversicht auf Sieg und Triumph und deshalb als Glaubensfreudigkeit im Sinne der Märtyrer, die sich nicht als Duldende, sondern als kämpfende Helden ansahen. Die Krieger der Spartaner trugen nicht ohne Grund rote Kleidung, der unbesiegbare Herkules in Tyrus war wie die mit physischer Kraft ebenfalls ausgerüsteten Dioskuren mit rotem Gewande bekleidet. Rot ist ferner der Mantel des kapitolinischen Jupiters und blitzschleudernden Zeus und das Rot schmückt die Mächtigen der Erde als Zeichen der ihnen von Gott verliehenen Macht und Herrlichkeit. Aber auch der Mantel des blutvergießenden Henkers war rot und rot ist die Farbe des Kleides, in welchem der welterlösende Heiland abgebildet wird.

Dieser Widerspruch in der sinnbildlichen Erklärung des Rot muß auffallen, läßt sich aber erklären, denn das Rot bezeichnet nicht nur die Herrlichkeit der Person, die Gewalt, die physische Kraft, den Ausdruck des Zornes und die Macht, sondern ist auch im Hinweis auf den Opfertod Christi als Blutrot das Symbol der christlichen Liebe und als Rosa das der sorgenden Zärtlichkeit und sinnlichen Liebe, die es im Anschauen erwecken soll, obwohl man im Gegensatz zu dieser behaupteten Einwirkung auf unser Gemüt ihm auch die Eigenschaft zuschreibt, das Blut zu erregen und bei einigen Tieren (Stier, Truthahn) sogar Zornesausbrüche zu veranlassen.

Violett, welches mit dem Purpur als violette Farbe (es giebt auch einen hellroten Purpur) identisch ist, bedeutet kirchlich Demut, Buße, Sammlung, geistliche Trauer und Bescheidenheit, weshalb auch das Kleid des Papstes als *servus servorum*, purpurn, d. h. violett sein muß.

Mit den angeführten Beispielen ist das Kapitel über die symbolische Bedeutung der Farben bei Weitem nicht erschöpft und noch weniger der verschiedenartige Einfluß derselben auf unser Gefühlsleben in seinem ganzen Umfange nachgewiesen.

Dies ist auch nicht die Aufgabe der Lehre von der Ornamentik, die streng genommen es nur mit der harmonischen Wirkung der Farbe zu thun hat und in den wenigsten Fällen über das Wesen der rein sinnlichen Erscheinung derselben hinausgeht.

Da aber das Gefühl von herkömmlichen Sitten und Gebräuchen nicht ganz unabhängig ist und unbewußt in sich aufnimmt, was Zeit und Gewohnheit geheiligt haben, d. h. traditionell geworden ist, so durfte an dieser Stelle auch die symbolische Bedeutung der Farbe nicht unerwähnt bleiben oder vergessen werden, auf den psychischen Einfluß derselben aufmerksam zu machen.





Dritter Abschnitt.

Das Pflanzen- und Tierornament.



Von höchster Wichtigkeit für die Kunst ist die Pflanze, die als Schmuck die mannigfachste Verwendung findet und daher in allen Stilen einen wesentlichen Bestandteil des Schönen bildet.

Die Richtung der Pflanze ist in der Hauptsache die senkrechte und horizontale. Mit ihren Wurzeln in der Erde haftend, strebt sie vermöge der in ihr treibenden Kraft nach oben, um dann zugleich nach allen Seiten hin ihre Äste und Zweige, Blätter und Blüten unter verschiedenen Winkeln auszubreiten und den in ihr liegenden Richtungsgegensatz zum Ausdruck zu bringen.

Für die Ornamentik kommt nur das Blatt, die Blüte und Frucht der Pflanze in Betracht. Die Gestalt derselben ist eben so mannigfaltig, wie die Pflanze hinsichtlich ihrer Abstammung, Gliederung und Verbreitung. Mit Rücksicht auf den allgemeinen Umriß des Blattes sprechen wir von lanzettförmigen, spießförmigen, eiförmigen, niereenförmigen, herzförmigen und anders gestalteten Blättern; in Bezug auf die Gestalt des Randes der letzteren an Pflanzen von gekerbten, einfach gezähnten, doppelt gezähnten, gesägten, gelappten, gefingerten, gefiederten, zerteilten, gebuchteten, gespaltenen und zerschnittenen Blättern.

Die erste Stelle unter den Schmuckpflanzen der Alten gebührt der Lotosblume (*Nymphaea lotus*), welche wie die *Victoria regia* Amerikas, sowie die gelbe fünfblättrige Teichrose (*Nuphar luteum*) und die weiße vierblättrige Seerose (*Nymphaea alba*) zur Familie der Seerosengewächse gehört. Als Symbol der weltbauenden Substanz (*Brahma*) von den Indern verehrt und den Hals *Krishnas* schmückend, ist die dem *Osiris* und der *Isis* geweihte Lotosblume mit ihren süßschmeckenden Samenkörnern bei den Ägyptern das Sinnbild des Überflusses des ihnen geheiligten Nilstromes und deren symbolisch-strenge Behandlung in der Kunst Gesetz.

Ähnlich verhält es sich mit dem in der assyrischen und persischen Ornamentik vorkommenden Lotos, dessen eigenartige Form der Stilrichtung der Assyrer und Perser vorzüglich angepaßt ist.

Am meisten weicht die in der griechischen Kunst verwendete Lotosblume von derjenigen der Ägypter ab, da sie aus einem gestielten zweiteiligen oder doppelten Kelch besteht, aus welchem letzterem sich der blattartige Stempel erhebt, der zuweilen auch wohl in einem wenig schön ausgebildeten Fruchtkolben endet.

Im Verhältnis zur Lotosblume sind andere Pflanzengattungen, wie Lorbeergewächse und Akazie, in der ägyptischen Kunst wenig in Gebrauch gekommen, wohingegen die Papyrusstaude und die Palme im Bündelpfeiler und am Kapital ihre kunstvolle Nachbildung erhalten haben.

Im Ganzen genommen, ist die ägyptische Ornamentik arm an Pflanzenformen und in dieser Hinsicht also mit jener der Perser und Inder nicht zu vergleichen, die in der üppiger keimenden Natur eine so reiche Fülle von schönen Vorbildern fanden, daß es unerklärlich sein würde, wenn sie sich nur auf die Lotosblume beschränkt und die dem Lande eigene reiche Flora nicht besser ausgenützt hätten. Dies gilt besonders von den Indern, deren Liebe zur Natur einen hervorstechenden Zug ihres Charakters ausmacht, welche jedoch im Gegensatz zu den die Blumen naturalistisch behandelnden Chinesen und Japanesen, nicht das Blatt und die Blumen selbst, sondern nur ihre zierlichen Formen wiedergeben.

Ebenso hält der Pflanzenschmuck der Israeliten keinen Vergleich mit demjenigen der Inder aus, wiewohl neben der Palme noch die Früchte und die Blüten des Granatapfelbaumes, der Rose, Lilie und Koloquinte ornamental verwendet wurden, namentlich der Granatapfel, mit dem die Knäufel der beiden vor dem Tempel stehenden Säulen Jachim und Boas geschmückt waren, und welcher ebenso in den israelitischen Geweben vorkommt, sowie in der christlichen Kunst als Schmuck anzutreffen ist.

Die für die griechische Kunst charakteristischsten Pflanzenornamente sind die aus dem Geißblatt (*Lonicera Caprifolium*) entstandene, mit der Lotosblume oft zusammen angewendete Palmette und der Akanthus, von welchem letzterem vier Arten: der weichblättrige (*Acanthus mollis*), der dornige (*Acanthus spinosus*), der sehr stark dornige (*Acanthus spinosissimus*) und der breitblättrige (*Acanthus latifolius*) Akanthus existieren, denen die deutsche Albart, der Bärenklau (*Heracleum sphondylium*) gegenübersteht.

Fast in allen südlichen Ländern, hauptsächlich in Griechenland und Italien wildwachsend, lag es nahe, daß diese in ihren Blättern so schwungvolle Pflanze, aus deren Blütenbüschel die Blütenstängel bis zu einer Höhe von 1,5 Meter aufsteigen, in der Ornamentik der Griechen und Römer eine so hervorragende Rolle spielt und im korinthischen Kapital seine stilistisch-schönste Behandlung erfahren hat. Denn wiewohl sich die Griechen nicht genau an die Natur hielten, sondern die Nebenrippen der Blattfelder wie die Blätter selbst einzeln auf der Basis enden resp. ruhen ließen und den mittleren Spitzen eine nach vorn überspringende Neigung gaben, behielt der Akanthus bei aller Strenge seiner symbolischen Gestaltung eine die Natur erkennen lassende Form bei. Die Römer, welche am Kapital den Blütenkranz des Akanthus verdoppelten und ihn sogar in dreifacher Reihung über einander anbrachten, unterschieden drei Arten von Akanthusblättern: den am häufigsten angewandten olivenblattartigen, den kleingezackten und krautblattartigen Akanthus, von denen letzterer am Kapital des Vestatempels zu Tivoli zu finden ist.

Am meisten weicht der olivenblattartige Akanthus von der gewohnten Behandlung der Pflanze ab, da die einzelnen Blattzacken keine Mittelrippe haben, die langen Blätter der einzelnen Partien durch ein Überlegen länglich geformte Ösen bilden, die Hauptrippen tiefe Einschnitte zeigen und der mittlere Teil sich stark nach vorn überbiegt, so daß zwischen dem der Natur viel näher kommenden, kleingezackten, elegant geschwungenen und dem unruhiger geformten, zerknitterten krautblätterigen Akanthus ein sehr wesentlicher Unterschied besteht.

Nächst der Palmette und dem Akanthus benutzten die Griechen und Römer die Weinrebe, den Lorbeer, die Myrthe, den Ephraim, den

Ölbaum, die Eiche und die zur Bildung der Blätterwelle Veranlassung gebende geöffnete Frucht der Roßkastanie am meisten, insbesondere die Weinrebe (*Vitis vinifera*) und den Epheu (*Hedera Helix* und *Hedera chryso-carpa*), welche beide dem Bacchus geweiht, als Verzierung der Trinkgefäße oder Schmuck anderer Geräte diente und aus symbolischen Gründen bei bacchischen Festen zu Kränzen gewunden, von den Priestern getragen wurden. Die Myrthe, die der Aphrodite geweiht war, kommt nach Plinius im Altertum auch als Symbol des Todes auf Grabsteinen vor, und Virgil sagt in seiner *Aeneide*, es seien diejenigen in einen Myrthenhain der Unterwelt versetzt worden, welche in unglücklicher Liebe gestorben wären.

Gleiche Wichtigkeit hatte der dem Apollo geheiligte Lorbeer (*Laurus nobilis*), dessen Zweige die Sieger und Dichter schmückten, und welcher nicht allein als Sinnbild der Tapferkeit und des Verdienstes in der Kunst und Wissenschaft galt, sondern auch wegen seiner Eigenschaft als Bandornament mit gerader Mittelrippe bis auf die Gegenwart reiche Verwendung findet.

Das Christentum, der Erbe der Antike, hat sich sämtliche Pflanzenornamente der Griechen und Römer angeeignet und symbolisch ausgebildet, denn der Weinstock und die Weinrebe beziehen sich auf Christus und seine Jünger, auf dessen Leiden, Sterben und Auferstehung, die Palme ist das Sinnbild des errungenen Sieges und gefundenen Friedens, die Cypresse das Symbol der Trauer und zugleich das der Unsterblichkeit, weil sein Holz nicht so leicht fault, wohingegen der Epheu, mit dem die Toten bekränzt wurden, die über das Grab hinaus dauernde Freundschaft und vertrauende Hoffnung andeutet, und der Ölbaum, das Attribut der Pallas Athene, die Fruchtbarkeit in guten Werken, Barmherzigkeit und Rechtschaffenheit bezeichnet. Wo eine Umbildung des Pflanzenornaments vorgenommen worden ist, wie z. B. bei dem sehr unschön stilisierten Akanthusblatte und dem ohne Haupt- und Nebenrippen gebildeten, drei-, fünf- und sieben-spitzigen Weinblatte, da ist der Hang zum Symbolisieren die Ursache der Umformung, denn das dreispitzige Weinblatt gilt als Sinnbild der Dreieinigkeit, das fünfblättrige symbolisiert die fünf Wundmale des Heilandes und das siebenblättrige Weinblatt wird auf die sieben Todsünden bezogen.

Die arabisch-maurische Ornamentik, in der ebenfalls das Akanthusblatt und die Akanthusranke, das Weinblatt, die Roßkastanie, die Orangenknope, der Pinienzapfen, der Granatapfel, die Palme, die Lotosblume, das Farrenkraut und noch einige andere Pflanzengattungen auftreten, folgt nur dem wechselvollen Spiel der Phantasie, die unerschöpflich in ihren Kombinationen des Linien- und Rankenwerks (*Arabeske*), sich oft über die ganze Fläche ausbreitet und die Pflanze hier in einer der Natur sich nähernden, dort durch Umbildung und Auslassung von Blättern von ihr sich entfernenden, d. h. stilisierten Form wiedergibt, wenn sie nicht zur Belebung des wunderbar in einander verschlungenen geometrischen Flächenmusters dient, oder wie in der arabisch-sarazenischen Kunst, mit der sonst nur eine Ausnahme bildenden Tiergestalt vereint vorkommt und durch den Reiz der Farbe doppelt wirksam wird.

Die reichste Anwendung als lebendes und symbolisches Ornament hat die Pflanze in der Kunst des Mittelalters gefunden, die sich zwar des Akanthus und Lotos wenig oder gar nicht bedient, dafür aber fast eine jede der bekanntesten heimischen Pflanzen zum Gebrauch heranzieht, sofern sie geeignet erscheint, dem religiös-idealen Zwecke unter der Voraussetzung ästhetisch-praktischer Verwendbarkeit dienen zu können.

Die am frühesten in der mittelalterslichen Ornamentik vorkommenden Pflanzen sind neben dem Weinblatt der altchristlichen Kunst, die Lilie,

der Klee, die Haselnuß, der Apfel und der gemeine Frauenschuh, von welchen die vier ersteren bereits insofern in dem auf dem Gotteshause errichteten Kreuze auftreten, als die Enden der Schenkel dieses auf Christus hinweisenden Symbols die Form der Lilie, des Kleeblattes, des Apfels und der Haselnuß zeigen; denn der Klee symbolisiert die Dreieinigkeit, die Haselnuß die Unsterblichkeit und Vermehrung, die schon frühzeitig stilisierte Lilie ist das Sinnbild der Seelenreinheit, Keuschheit und Unschuld, der Apfel das Zeichen der Herrschaft, das die Könige des Morgenlandes dem Christuskinde in Gold als ein von Alexander dem Großen stammendes Geschenk überreichten, und der Frauenschuh (*Cypripedium calceolus*), der im Mittelalter „unser lieben frauen Schüchlein“ hieß, wird auf Maria bezogen, die sich der Schuhe des *Cypripediums* bediente, als sie mit ihrem Kindlein nach Ägypten floh.

Von den verschiedenen Lilienarten kommen hier nur die weiße Lilie (*Lilium candidum*), die Feuerlilie (*Lilium bulbiferum*), der Türkenbund (*Lilium Martagon*) und die Schwertlilie (*Iris*) in Betracht. Sie sind sämtlich in der Ornamentik vortrefflich verwendbare Pflanzen, namentlich die als Attribut der Jungfrau Maria beigegebene weiße Lilie mit ihrem hohen Stengel und die Schwertlilie, deren zurückgeschlagene Kelchzipfel und aufrechtstehenden Abschnitte der Blumenkrone die Stilisierung wesentlich erleichtern und häufig deshalb in Verbindung mit den Initialen der mittelalterlichen Schrift zu finden ist.

Eine für die ornamentale Behandlung außerordentlich gut verwendbare Pflanze haben wir ferner in dem schon erwähnten Frauenschuh, der mit dem Ahorn-, Eichen-, Wein- und Distelblatt gebraucht, aufgerollt oder gebuckelt, die Fialen, Helme, Giebel als s. g. Krabbe, Basse oder Kriechente schmückt oder für die Bildung der Kreuzblume der Thürme und Fialen Verwendung fand, wie wir dies z. B. an der mächtigen Kreuzblume des Kölner Domes sehen, die aus drei Blütenkränzen des Frauenschuhs gebildet ist, während das Kleeblatt hauptsächlich im Maaßwerk der Fenster, Giebel und Portale als Drei-, Vier- und Fünfspaz auftritt und zum Symbol der Dreieinigkeit, frommen Demut und himmlischen Liebe erhoben wurde.

Eine ebenso tiefe poetisch-symbolische Bedeutung legte man auch dem Epheu bei, von dem die Blätter der nicht blühenden Zweige bei herzförmigem Grund fünfklappig, die der blühenden Zweige dahingegen lang zugespitzt und ungeteilt sind. Die Blüten bilden einfache Dolden, deren 5- bis 10blättrige Blumenkrone von gelblich-grüner Farbe eben so viele Staubgefäße und einen Griffel haben. Der Epheu, welchem der Volksmund den Namen Mauerpfau und Eppig beigelegt hat, und der schon in der frühchristlichen Kunst Sinnbild der Freundschaft und Beständigkeit war und die Hoffnung auf die zukünftige Glückseligkeit ausdrücken sollte, hat in seiner stilisierten Form entschieden an Schwung verloren und wirkt im Vergleich zu seiner naturalistischen Behandlung aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts steif und nüchtern, wohingegen umgekehrt die an den Sims und Kanten der Giebel im gothischen Stile vielfach vorkommende Weinrebe in der Spätzeit durch die ihr gegebene Entwicklung kräftig in die Erscheinung tritt.

Dasselbe gilt von dem in seinen Umrissen noch lebendigeren, dem Feigenblatte ähnelnden Ahornblatt (*Acer campestre*), welches in der Frühgotik am Kapital und Sims gleichfalls mehr der Natur nachgebildet ist, wie alle vegetabilische Elemente nur lose als Dekoration an den struktiven Bauteilen angeheftet erscheint und erst in der Spätzeit des Stils einer strengen Behandlung unterzogen wurde.

Mit dem Frauenschuh und dem Weinblatt hat das in der Gotik mannigfach gebrauchte und wie das Ahornblatt als Füllung oft angebrachte

Eichenblatt das gemein, daß es nicht allein als Kapitältschmuck und Rosette, sondern ebenso zur Belegung der Giebel und Helmfanten in der Form der Krabbe von der Kunst herangezogen wird, wiewohl es nicht gelingen wollte, dem sonst nicht unschönen Blatte einen dem Auge angenehmen Schwung zu verleihen. Dies ist indessen auch bei vielen anderen in der Ornamentik des Mittelalters vorkommenden Pflanzen der Fall, die lediglich ihrer symbolischen Bedeutung wegen, darunter die „zum Aufmerken auf das Wort Gottes“ hinweisende Haselwurz (*Asarum europæum*), die gegen Hezerei schützen sollende Jaunrübe (*Bryonia dioica*) und das Pfeilkraut (*Sagittaria sagittifolia*) zu vegetabilen Schmuckteilen erhoben worden sind. Von den verschiedenen Eichenarten ist die s. g. Stiel- oder Sommerliche (*Quercus pedunculata*) mit ihren langgestielten Früchten die für die ornamentale Behandlung dankbarste, weniger formschön das buchtig gelappte Blatt der Trauer-, Stein- oder Winterliche (*Quercus sessiliflora*) mit ihren am Blatte sitzenden Eicheln.

Um so größeren Wert für uns hat das in der Frühgotik an Friesen und Kapitälern mit Vorliebe gebrauchte Schöllkraut (*Chelidonium majus*) und die Akeley (*Aquilegia vulgaris*).

Erstere Pflanze, der man im Mittelalter allerlei wohlthätige Eigenschaften zuschrieb, und welche dieserhalb bald Blutkraut, Lichtkraut und Herrgotteskraut genannt wurde, oder auch die Bezeichnung Schellwurz führte, wächst an Zäunen, auf Schutt, in Gärten und Gebüsch, enthält einen giftigen Saft, hat ein langgestieltes Blatt mit kerbigen Einschnitten und einen zweiblättrigen Kelch mit Stempel, aus dem sich eine schotenförmige Kapsel entwickelt. Die Akeley oder Hahnenfuß, deren es mehrere Arten giebt, gehört zur Klasse der krautartigen Gewächse mit gestielten, häufig geteilten, nicht unschönen Blättern und blumenartig gefärbtem Kelch mit vielen Fruchtknoten. Sehr zierlich sind die Blätter des Wasserhahnenfußes (*Ranunculus aquatilis*). Im Mittelalter hieß die Akeley Gotteshütlein, Elfenhandschuh, „unser Frauenhandschuh“ und Adlerblume, letztere Benennung mit Rücksicht auf die Krümmung der Spitzen der Fruchtschoten während der Zeit der Reife derselben.

Einen auffallenden Gegensatz zu der in ihrer Struktur reich gegliederten Akeley bildet wie der Sauerflee (*Oxalis Acetosella*), der in der Frühgotik als Dekorationsmittel an den Kapitälern auftretende Wegerich (Wegbreit, Wegetritt und Schafzunge) mit seinen länglich geformten Blättern. Der große Wegerich (*Plantago major*) folgt nach den gemachten Beobachtungen den Weißen im Westen Nordamerikas bei ihrem Vordringen, weshalb ihn die Indianer den Fuß des weißen Mannes nennen. Auf Tristen und an Wegen wuchernd, ist der bis 30 cm hohe Schaft stielrund und die Form des langgestreckten Blattes eiförmig. Von ihm unterscheidet sich der mittlere Wegerich (*Plantago media*) durch elliptisch kurz gestielte, der lanzettblättrige Wegerich (*Plantago lanceolata*) durch seinen gefurchten Schaft und seine lanzettförmigen Blätter und der auf Sandfeldern Norddeutschlands vorkommende Sand-Wegerich (*Plantago arenaria*) durch linealisch gegenständige Blüten.

Eine ebenso volkstümliche mit den verschiedensten Bezeichnungen belegte Pflanze ist der Löwenzahn (*Leontodon taraxacum*). Besonders als Wegelattich, Butter- oder Kuhblume bekannt, ist diese in der Blätterform an die dekorativ außerordentlich gut verwendbare Zichorie (*Cichorium Intybus*) erinnernde Pflanze wegen ihrer charakteristischen Blattform, (Blütenkörbchen), wegen ihres Hüllkelches und ihrer Früchte halber oft genug als Vorbild benutzt worden.

Wertvoller für die Zwecke der Kunst erscheinen der Mohn und die sonst so verachtete Distel (*Carduus acanthoides*). In der Bedeutung der Trauer und des Schmerzes der Natur treu nachgebildet oder nach strengen Stilregeln behandelt, finden wir in der Ornamentik des Mittelalters Blatt und Blüten der Distel in eben so reichem Maße vertreten wie die symbolisch auf den friedlichen Schlaf bezogene Mohnpflanze.

Von dem Mohn unterscheiden wir zwei Arten: die Klatschrose oder den Klatschmohn (*Papaver Rhoeas*) mit fiederig eingeschnittenen Stengelblättern und den Gartenmohn (*Papaver somniferum*). Die Kapseln des letzteren, dessen Blumenblätter nicht rot, sondern weiß und violett gefärbt sind, zeigen auch im Querdurchschnitt wie der obere Teil der Stempel eine symmetrische Zeichnung und lassen dieselbe für uns wertvoll erscheinen. Dasselbe läßt sich von der schaftartig gebildeten Schote und den umgebogenen Staubblättern sagen, deren Stengelblätter indessen hinsichtlich ihrer äußeren Form von denen des weißen Senfs (*Sinapis alba*) an Schönheit übertroffen wird.

Für das Rankenornament kommen namentlich die Osterluzei (*Aristolochia clematis*), die schon angeführte Schwertlilie und die Winde (*Convolvulus*) in Betracht. Bei der Jaunwinde (*Convolvulus sepium*) haben die pfeilförmigen Blätter abgestufte Ohrchen und die weißen Blumenblätter zwei große Deckblätter, bei der Akerwinde (*Convolvulus arvensis*) sind die zwei kleine Deckblätter zeigenden Blumenkronen rosa gefärbt und die pfeilförmigen Blätter mit spitzen Ohrchen versehen.

Schwer verständlich ist die große Menge von Bezeichnungen, welche der in der Ornamentik der Natur mit Absicht nachgebildete Aronsstab (*Arum maculata*) durch den Volksmund erhielt. Die langgestielten, schwarzgefleckten Grundblätter des nebenbei Pfaffenblüte, Drachenwurz, Eselsohr, Aronsmütze und auch deutscher Ingwer genannte Aron mit seinen scharlachroten Beeren, seiner langen lappenförmigen Blüten Scheide und seinem fruchtkolben sind wie alle Teile der Pflanze giftig, in ihren Windungen aber nicht unschön, so daß die möglichste Annäherung an die Natur hinsichtlich der ornamentalen Nachbildung erklärlich wird.

Streng stilisiert erscheinen als Kunstgebild neben der Petersilie (*Petroselinum sativum*) das Löwenmaul oder Dorant (*Antirrhinum majus*), der Zapfen der Fichte (*Pinus silvestris*) an den Schlusssteinen der Kreuzgewölbe und die Schwarzwurz, auch Wollwurz genannt (*Symphytum officinale*), deren dreimal so langes als breites Blatt oben und unten sich verschmälert, und deren purpurrote, violette oder gelblichweiße Blumenkrone unten röhrig ist und sich nach oben glockenförmig erweitert.

Zu der Familie der Vereinsblüter gehört, wie der Dorant (Löwenmaul), desgleichen der Hufslattich (*Tussilago farfara*) mit seinem dem Hufe der Pferde gleichenden Blatt und seiner schönen Röhrenblüte, die für die Stilisierung außerordentlich günstig gestellt ist.

Strenger behandelt tritt in der Frühgotik der Sauerampfer, Schmerbel, gute Heinrich zc. (*Rumex pratensis*), in der Spätgotik der in der Blütezeit von einer Scheide eingeschlossene Lauch (*Allium ursinum*), die Mondraute oder das Walpurgiskraut, Leberraute (*Botrichum lunaria*), die Mauerraute (*Adiantum album*) und die Malve auf, welche letztere stilisiert wiedergegeben wird, und von der in der Natur drei Arten: die gemeine Malve (*Malva vulgaris*), die rundblättrige Malve (*Malva rotundifolia*) und die wilde Malve (*Malva silvestris*) vorkommen. Die letztgenannte Malve hat herzförmige rundliche Stengelblätter und rosa gefärbte, tief ausgerandete Blumenblätter, die erstangeführte Blätter mit 5 bis 7 abgerundeten Lappen und abgerundete Trockenfrüchte, wohingegen die

Trockenfrüchte der rundblättrigen Malve scharf berandet, grubig und runzelig sind. Von der Mondraute glaubte man im Mittelalter, daß sie gegen Zauberei Schutz verleihe und Bestandteile enthalte, welche man mit Hilfe der Alchemie in einen die Menschen unsichtbar machenden Stein verwandeln könne u. dergl. mehr.

Auch die Erdbeere (*Fragaria vesca*), die Birne (*Pirus communis*), das Vergißmeinnicht (*Myosotis palustris*), die Sternblume (*Stellaria Holostea*), die Bohne (*Phaseolus vulgaris*) und die Tulpe (*Tulipa*) finden sich in der Ornamentik entweder der Natur nachgebildet oder stilisiert wieder. Von der *Stellaria* giebt es zwei Arten: die *Stellaria media* oder Vogelmiere mit eiförmigen, kurz zugespitzten, die *Stellaria Holostea* oder das großblättrige Vogelkraut mit lanzettlichen Blättern an vierkantigem Stengel.

Trefflich verwertbar sind die einen geschuppten Fruchtzapfen bildenden Blüten des ebenfalls im Blatt schönen Hopfens (*Humulus Lupulus*), an origineller Form die Blätter des körnigen Steinbrech (*Saxifraga granulata*) und ungemein reich in den Biegungen des Blattes die kultivierten Arten des Kohls (*Brassica*), insbesondere der Grün- und Braunkohl.

Selbst das in der antiken Kunst am Kapital vorkommende Schilfblatt (*Arundo Phragmites*) ist mit dem gemeinen Bärenklau in der mittelalterlichen Ornamentik wie das Immergrün (*Vinca minor*) oder Sinngrün in seiner die Hoffnung verbildlichenden Bedeutung eine beliebte Pflanzenart, und ebenso wurde die Stechpalme (*Ilex aquifolium*) in jener Epoche vielfach verwendet. Daß außer der Eiche und dem Ahorn auch die von den Poeten aller Zeiten vielbesungene süßduftende Linde (*Tilia grandifolia*), die Ulme (*Ulmus campestris*), die Buche (*Carpinus Betulus*), die Palme (*Palmae*), namentlich die im Gewölbesystem auftretende Fächerpalme und andere Waldbäume ornamentale Verwendung gefunden haben, versteht sich bei der denselben beigelegten Bedeutung von selbst. Die Stechpalme mit ihren Beeren, welche ihre stacheligen Blätter, wie die Sage meldet, wegen des Jesus verurteilenden Ausrufs „Kreuzige!“ erhielt und ihre Früchte den Hegen zur Erzeugung herleihen muß, steht hinsichtlich ihrer sinnbildlichen Verwendung der in den Handschriften des Mittelalters häufig vorkommenden Passionsblume (*Passiflora macrocarpa*) am nächsten.

Von den Farnarten sind hier nur das Engelsfüß (*Polypodium vulgare*), der Adler-Saumfarn (*Pteris aquilina*) und der weibliche Streifenfarn (*Asplenium Filix femina*) anzuführen. Letzterer in schattigen und feuchten Wäldern wachsend, hat doppelt bis dreifach gefiederte Blätter, der Adler-Saumfarn, die größte Farnart in Europa, dreieckig eiförmige, zwei- bis dreifach gefiederte, oft wagerecht ausgebreitete Blätter in energischer Form und das Engelsfüß federteilige Blätter mit lanzettlichem Umriß, welche die Künstler noch heute passend zu verwenden verstehen.

Im 15. und 16. Jahrhundert brach die Kunst mit dem Altbergebrachten. An die Antike wieder anknüpfend und dieselben im Geiste des modernen Lebens umgestaltend, war es selbstverständlich, daß auch die Ornamentik von diesem Umschwung nicht verschont blieb.

Das Ornament verliert seinen struktiv-symbolischen Charakter und folgt einzig und allein dem Prinzipie des Schönen und Gefälligen. Ganz besonders ist es die Frührenaissance, welche wegen ihrer reichen dekorativen Ausschmückung der Wandflächen, Pilaster und Frieße mit anmutig komponierten Arabesken, Fruchtschnüren und Blumenfestons, verbunden mit Vasen, Masken, Kandelabern, Ständern, Füllhörnern, Vögeln, vierfüßigen Tieren, Fruchtschalen zc. mit und ohne Rahmenwerk in die Erscheinung tritt und sich durch eine freiere Behandlung und elegantere Linienführung von dem Ornament

der Hochrenaissance unterscheidet. Die Stengelbildung der vegetativen Dekoration ist zarter, die Bedeckung des Grundes der Fläche maßvoller gehalten und das ornamentale Relief flacher, als das kräftige, vom Grunde sich abhebende und zwar meist auch stark unterschrittene, mehr der Antike nachgebildete Ornament der Hochrenaissance.

Die wichtigste Stelle fällt in dieser Zeit dem aus der Akanthusstaude oder ähnlichen Pflanzen gebildeten Rankenornament zu, welches mit seinen auf- und abwärts gebogenen Blättern entweder um eine Mittelrippe gruppiert und oben am Pilaster in eine Palmette, eine Schale oder Blumenkrone übergeht, oder in zierlichen, schneckenartigen Windungen an den Friesen und Pilastern seine Stengel und Ranken ausbreitet und einen herrlichen Gegensatz zu dem aus Blättern, Blumen und Früchten bestehenden, wulstartigen Fruchtstrang bildet, der als Umrahmung der Portale, Fenster, Felder und Gemälde angewendet wird, während der Feslon zur Füllung neutraler Felder dient und nach dem aufgehängten Ende zu sich verdünnt. Der Unterschied zwischen dem s. g. Fruchtgehänge und dem Sträußchenfeslon besteht darin, daß der erstere vertikal herabhängt, der letztere bogenförmig an der Wand befestigt erscheint.

Mit dem Relieforament seinem pflanzlichen Wesen nach verwandt, ist das aufgemalte Ornament, das ebenfalls durch seine schöne zarte Stengelbildung und den Reichtum der Form auffällt und durch den kräftig abgetönten Untergrund und die farbig abgeschattierte Ausführung eine noch lebhaftere Wirkung äußert. Es wird von dem eigentlichen Flachornament (Intarsia, Sgraffito) wesentlich unterschieden, indem bei letzteren darauf gesehen werden muß, daß die konventionell scharfe Zeichnung die Fläche gut füllt und die einzelnen, oft nur durch dünne Stengel mit einander im Zusammenhange stehenden breiten Blätter und Rosetten gleichmäßig verteilt sind, wobei es selbstverständlich ist, daß die Form der Fläche für die Art der dekorativen Behandlung maßgebend bleibt.

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts verliert das Pflanzenornament nach und nach seine stilvolle Schönheit und Reinheit der Form. Schwülstig und gesucht, mit allerlei Dingen, wie mythologischen Figuren, Gartengeräten und Waffen oft untermischt, an unregelmäßig gebogenem Rahmen resp. Gitterwerk, Schnecken und Muscheln aufgehängt, mit flatternden Bändern zusammengebracht oder um geborstene Säulen und chinesische Tempelchen geschlungen, macht das Pflanzenornament entweder in seiner zopfig überladenen oder kümmerlich mageren Formenweise einen oft recht kläglichen Eindruck.

Eine sehr bedeutende Beeinflussung erfuhr das Ornament im 17. Jahrhundert infolge der Einführung des chinesischen und japanischen Porzellans insofern, als dadurch der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichende Naturalismus zu unangefochtener Herrschaft gelangt.

Die französische Revolution und das ihr folgende Kaiserreich machen dieser Stilrichtung zwar ein Ende, indem die Künstler sich wieder den antiken Vorbildern zuwenden; allein die Auffassung war doch eine viel zu kalte und nüchterne, als daß sie der lebhafter empfindenden Zeit hätte genügen können und sie im Stande gewesen wäre, die Erinnerung an die lustige Dekorationsweise ganz zu verdrängen.

Einen ähnlichen Rückschlag hat die in unserem Jahrhundert oft bis zur Lächerlichkeit übertriebene Liebe zur deutschen Renaissance hervorgebracht, wengleich das Bemühen einzelner Künstlerkreise, das Rokoko zu dauerndem Leben zu bringen, vergeblich sein durfte, da es sich dabei nicht um ein

ästhetisches Bedürfnis, sondern nur, wie von jener Seite auch zugegeben wird, darum handelt, den Kunstgeschmack durch Abwechslung anzuregen und in neue Bahnen zu leiten.

Gleichwichtig wie die Pflanze, ist für das Ornament die Tiergestalt, die entweder mit ersterer verbunden oder als selbständiger Schmuckteil in demselben auftritt und schon im Altertum symbolisch angewendet wurde.

Eines der ältesten Tiersymbole ist der Phönix. Nach einer Sage aus Indien stammend und in Arabien sterbend, bedeutet der bereits auf einem Grabe in Ägypten als die Seele Osiris abgebildete Phönix das abgelaufene Jahr, wenn ihn die Kunst gestorben darstellt. Ezechiel nennt ihn den König der Vögel, und die Juden, welche ihm den Namen Chul beilegen und ihn tausend Jahre alt werden lassen, sehen in seinem Tode deshalb eine Wiedergeburt, weil er im Paradiese nicht vom Apfel der Erkenntnis aß und infolgedessen sündlos blieb. Den Römern war der Phönix das Sinnbild der Unsterblichkeit und den alten Griechen das Symbol der Auferstehung, während der mit umstrahltem Haupte auf den Münzen der ersten christlichen Kaiser abgebildete Phönix auf die Wiederherstellung des Reiches durch Konstantin und dessen Söhne sich bezieht.

In ähnlichem Sinne, wie bei den Römern ist der Pfau, der der Göttin Juno geheiligte Vogel, auf christlichen Denkmälern zu finden, da man annahm, daß sein Fleisch unverwesbar sei, wiewohl keiner der Kirchenväter diesen Grund der Deutung erwähnt. In einem Sarkophage auf einem Baum sich wiegend und sogar an einem Kreuze vorkommend, findet er sich im Coemeterio Vaticano mit Christus, neun Aposteln, Johannes und Maria als Symbol der Unsterblichkeit dargestellt.

Wie viele andere Sinnbilder, ging der Pelikan gleichfalls in die christliche Kunst über, die ihn, an die Sage anknüpfend, nach welcher sich derselbe die Brust öffnet, um die Jungen mit seinem Blute zu ernähren, auf den für die Menschheit sich opfernden Heiland bezog und seine Gestalt deshalb an Kapitälen (Kirche des heil. Cäsarius in Rom) anzubringen pflegte.

Das vornehmste und älteste christliche Symbol ist die im Altertum stets als Attribut der Aphrodite verwendete Taube. Bis heute als Sinnbild des heiligen Geistes in den Taufkapellen, an den Lehrstühlen der Bischöfe, über den Altären und an den Kanzeln, auf Gemmen, Lampen, Steinen und Gemälden vorkommend, ist die Taube sowohl das Symbol der Redlichkeit — seid ohne Falsch wie die Tauben — als das Sinnbild Christi, dem oft der Name columba beigelegt wird, wenn sie nicht symbolisch auf die Gemeinde frommer Christen und Apostel oder verdoppelt, in der Bedeutung von Eintracht und Treue, auf Ehegatten bezogen, oder endlich auf Grabsteinen als Sinnbild der Keuschheit, Tugend und Unschuld angetroffen wird. Die wilde Taube am schwarzen Meere war bei den Amazonen das Symbol der Gattentreue und die eine oder die andere Taubenart das der Fruchtbarkeit.

Die heute noch, wie die Ameise, als Zeichen des Fleißes angesehene Biene wurde von den Alten als das Symbol der reinen Nahrung betrachtet. Die Erfinderin des Honigs ist die Nymphe Melissa (Biene), und die Priesterinnen, welche den Fruchtbau lehrten, hießen Melissen, weil sie es waren, die den reinen Gottesdienst, die erste religiöse Nahrung den Menschen darboten, aus welchem Grunde denn auch Pindar die pythische Priesterin die Biene von Delphi nennt. Gleichzeitig war den Griechen die Biene das Sinnbild der Kolonien im Allgemeinen, weil die Musen in der Gestalt von Bienen

den Joniern der attischen Küste den Seeweg nach Asien gezeigt hatten und ihnen treue Führerinnen in der neuen Heimat am Flusse Melos gewesen waren.

Was den Adler, den geheiligten Vogel des Zeus, anbelangt, so ist derselbe bekanntlich nach Hieronymus und Augustin Attribut des Evangelisten Johannes, nach Irenäus das des Evangelisten Markus, wohingegen die Greifen in der persischen Mythologie auf die bösen Dews, die Gehilfen Ahrimans, bezogen und der Hahn von den alten Christen als Symbol der Wachsamkeit auf den Türmen angebracht wurde.

Nicht so einfach ist die Deutung des Raben, der als Vogel Odins die Weisheit symbolisiert, gleichzeitig das Sinnbild der Sünde und des Teufels sein soll, als „Unglücksrabe“ sprichwörtlich geworden ist und endlich als Vogel der Schlachtfelder eine ebenso unheimliche Würdigung erlangte.

Die Vögel im Allgemeinen waren den Indern das Sinnbild der wachsamten, scharf sehenden Geister. Von den Magiern in goldenen Käfigen im Palaste zu Babylon gepflegt, glaubte man, daß diese Dolmetscher des Himmels und Feinde des Bösen nur in der Nähe der Götter weilten, von denen Ormuzd, der weiseste der sieben Amshaspands, durch die Gestalt des Adlers und des Habichts personifiziert wird.

Unter den vierfüßigen Tieren sind das Lamm, der Löwe, der Ochs, der Stier, der Hirsch, der Elefant, die Kuh, das Pferd und das Einhorn die allgemein gebräuchlichsten, in der Kunst am meisten vorkommenden Symbole.

Von diesen ist das Lamm neben der Taube das heiligste Symbol der christlichen Kunst. Direkt auf Christus, welcher „der Welt Sünde trägt“, gedeutet, finden wir es von zwölf Schafen begleitet (Christus und die zwölf Apostel) auf Sarkophagen, mit dem Kreuze oder dem Monogramm Christi auf dem Haupte abgebildet, wenn es nicht von Christus, dem „guten Hirten“, auf dem Arm oder der Schulter getragen wird. Trotzdem das Trullanische Concilium im Jahre 692 verbot, dasselbe als Symbol Christi zu benutzen, hat es die mittelalterliche Kunst dennoch vielfach in diesem Sinne angewendet, wie dies aus zahlreichen Gemälden jener Zeit hervorgeht.

Selbst der Löwe dient der christlichen Kunst als Sinnbild Christi; weit häufiger allerdings ist er das Symbol des Teufels; denn „der Teufel geht umher“, heißt es, „wie ein brüllender Löwe und suchet, wen er verschlinge“, weshalb derselbe mit dem Höllenrachen verglichen wird, während andererseits der Löwe auch wohl in der Bedeutung eines Widersachers des Teufels auftritt. Alle Löwenkämpfe des alten Testaments sind dahingegen Kämpfe mit dem Teufel. Simson, welcher den Löwen zerreißt (Gemälde der Vorhalle des Münsters zu Freiburg), ist das alttestamentarische Vorbild Christi, der die Pforten der Unterwelt sprengt und die teuflischen Gewalten bändigt, der Sieg über den Löwen nichts anderes, als der Sieg Christi über den Erbfeind des Menschengeschlechts. (Pugnabit ecclesia prioribus temporibus adversus leonem, pugnat modo adversus draconem. August. Hom. 34.) Ebenso soll der in der Löwengrube unangetastet bleibende Daniel den Sieg über den Teufel verbildlichen, der Drache und der Löwe an der Kirche zu Wechselburg als Sinnbild der Bösen aufgefaßt werden und der Löwe nur das Symbol der Einsamkeit, sowie der Träger und Wächter des Heiligtums sein, wo er allein vorkommt. Der Löwe, den der Stamm Juda in seinem Panier führte, und welcher auf das dem Heidentum feindliche Vorbild Christi hinweist, ist zugleich das Attribut des sieghaften Sonnengottes Apollo, sowie das des Mithra und des Evangelisten Markus und war schon über dem Throne von Mykene in der Bedeutung eines das Heiligtum schützenden Wächters angebracht.

Auch der Ochs, das Attribut des Evangelisten Lukas, welcher mit der

Taube zusammen die Unschuld, Rechtschaffenheit und Arbeitsamkeit der christlichen Lehrer oder die den Glauben verkündenden Apostel symbolisiert, fand selbst als Symbol Christi auf christlichen Denkmälern hier und dort Verwendung und galt bei den Indern als Sinnbild Schiwa's, wohingegen die der Allmutter Lakshmi und Bhavani geheiligte Kuh gewöhnlich auf die reinigende Wiedergeburt bezogen wird, weshalb die Tochter des Königs Micerinus von Kais sich die Gunst erbat, nach ihrem Tode zur Sühnung einer von ihrem Vater an ihr begangenen Unthat in einer goldenen Kuh begraben zu werden. Nach dem indischen Zeremoniengesetz wird noch jetzt das Hindurchkriechen unter einer goldenen Kuh als eine Reinigung von begangenen Sünden angesehen und die Tötung einer Kuh, deren Schwanz der Sterbende aus demselben Grunde in die Hand nimmt, unter allen Bedingungen mit dem Tode bestraft. In gleicher Weise verehrten die Perser den Stier als das Sinnbild der die Keime in sich tragenden Materie oder als Symbol des Mondes und der rascher sterbenden Zeitlichkeit, die da sterben muß, wenn ein neues Jahr entstehen soll, wie dies bildlich durch den einen Stier tötenden Mithra ausgedrückt zu werden pflegte.

Symbol der reinen Tierwelt und Keuschheit war bei den Persern und Indern das Einhorn, das der Klugheit und Stärke bei letztern der Elefant. Der Märtyrer Justin vergleicht das zum Symbol der Macht erhobene Horn des ersteren Tieres mit dem Zeichen, welches das Kreuz bedeutet. Zoroaster, der das Einhorn mit drei Füßen, sechs Augen und neun Mäulern ausstattete, nennt das Tier den reinen Esel, der jedoch nicht mit dem wilden Esel verwechselt werden darf, der nach Gregor dem Großen auf Christus zu beziehen ist.

Dem Einhorn sinnbildlich nahe steht das Pferd, das Symbol der vom Körper befreiten reinen Seele und das den Sieg über den Tod bedeutende, die Flüchtigkeit des Lebens versinnlichende Roß, welches die Römer auf den Sieg im Allgemeinen bezogen oder als Hinweis auf das Hineilen zum Ziele symbolisch in der Kunst verwerteten.

Eine ganz verschiedenartige Deutung liegt dem in der christlichen Symbolik gebräuchlichen Hirsch zu Grunde; denn während Homer mit ihm den Begriff der Feigheit verbindet und die Hirsche in der Krone der rhamnussischen Nemesis die schimpfliche Flucht der Perser in der Schlacht von Marathon andeuten sollen, sagt der heilige Ambrosius von ihm, daß Christus wie ein Hirsch in die Welt gekommen sei. Für seine hohe Bedeutung in der alten Kirche spricht ferner das mit Hirschen geschmückte Wandgemälde in den römischen Katakomben, ferner die vom Papst Hilarius verfügte Aufstellung zweier silberner Hirsche in der Johanniskirche zu Rom, aus deren Mäulern das Wasser in den Taufstein floß, das Vorkommen dieses Tieres in einem von Aringhi angeführten, die Taufe Christi darstellenden Gemälde, sowie die dem Hieronymus nachgesagte Behauptung, die Apostel und die übrigen Lehrer des Christentums seien durch Hirsche verbildlicht worden.

Noch häufiger finden wir den Fisch, namentlich den Delfin in den Katakomben als sinnbildlichen Schmuck, denn der Delfin ist, wie alle Seetiere, das Symbol der Glückseligkeit und Christus der Fischer, der die in den unsichern und falschen Wogen des Lebens schwimmenden Menschen (Fische) aus der Tiefe in die Höhe zieht.


Ein viel älteres Symbol der christlichen Kunst ist die Schlange. Nach der Genesis ist ihr tiefe Erkenntnis und Verstand, aber nicht minder List und Verschlagenheit eigen und sie im Christentum das Sinnbild der Klugheit, von der Christus sagt: „Seid klug, wie die Schlangen“, wemgleich das Mittelalter sie als das Symbol der im Teufel wirkenden Bosheit und verderblichen

Schlaueheit ansah und die alexandrinische Schule sie direkt auf die Wollust bezog. Bei den Ägyptern als Simmbild des Weltgeistes und Welterschöpfers um das Haupt der Isis geschlungen und den Helm der griechischen Pallas schmückend, bedeutet sie am Dreifuß die das Gegenwärtige und Zukünftige erkennende Weisheit und um den Stab des Asklepios gewunden oder von Hebe genährt, die Gesundheit, die der Sohn Apollons dem Menschen verleiht. Der Schlangendrache ist Ahriman, der Gott der Finsternis und Unlauterkeit, der Drache jedoch der die Unachtsamen verführende und verschlingende Teufel. Mephisto im „Faust“ spricht von seiner Ruhme, der alten Schlange und in der Apokalypse wird der böse Geist öfter die alte Schlange oder der alte Drache genannt.



Sonstige symbolisch verwendete Gegenstände.

Von den übrigen Symbolen der christlichen Kunst kommen hier in Betracht Sonne und Mond, das Herz, das Kreuz, der Anker, der Wagen, das Haus, das Schiff, der Fels, das Dreieck etc. Erstere auf Gemmen vielfach vorkommende Zeichen des Sternendienstes beziehen sich auf Christus, das Herz mit und ohne Flügel auf die Engel. Der im Coemeterio Calixti und Praetertati abgebildete Wagen mit daneben liegender Peitsche soll andeuten, daß der Lebenslauf vollbracht sei, wohingegen der bei den Griechen als Sinnbild blühender Staaten und sicherer Häfen geführte Anker in der christlichen Kunst das Zeichen der Hoffnung ist. Chrysostemus sagt: „Selig ist, wer seine Hoffnung auf Gott setzt, halte dich daher von allem anderen getrennt, an diesem Anker fest“, und Clemens von Alexandrien riet den Christen, sich dieses Symbols zu bedienen, das übrigens auch als das der Standhaftigkeit in Leiden Geltung hatte und auf Gemmen neben Fischen bald mit, bald ohne den Namen des Heilands zu finden ist.

Besonders stark war der Glaube an die Macht des unter verschiedenen Gestalten vorkommenden Kreuzes. Wenn Paulus von Nola sagt, die Christen hätten die feindlichen Fürsten (Dämonen) im heiligen Zeichen des Kreuzes, dessen Gestalt durch das griechische T (Tau) ausgedeutet werde, besiegt, so bemerkte dem gegenüber Minucius Felix: „Wir beten das Kreuz nicht an, wünschen es aber auch nicht“, was nicht anders zu deuten ist, als daß er das Kreuz als ein Simmbild der Widerwärtigkeiten aufgefaßt wissen wollte. Den Ägyptern, deren heiliger Nilschlüssel die Form eines Kreuzes zeigte, war es das Simmbild der Fruchtbarkeit und des zukünftigen Lebens. Das in den Katakomben auf dem Kleide eines Totengräbers vorkommende 

welches in derselben Form auf der Brust des japanischen Götzen Kaca gefunden wurde, stammt nach der Ansicht Münters aus Indien und ist ein mystisches Zeichen, das auch in der Gestalt von vier aneinander gesetzten Beinen gebräuchlich war und Vierfuß (Fylfot) heißt. Die gewöhnlichste Form ist die dreiarmige, die seltenere das in einen Anker auslaufende und auf den Münzen der Kaiser Konstans und Konstantius ausgeprägte Ankerkreuz. In der Hauptsache unterscheiden wir 16 Arten von Kreuzen, nämlich das vorhin genannte Ankerkreuz, das aus vier gleichlangen Armen gebildete Andreaskreuz, das alttestamentliche (Tau, ägyptisches oder Antonius-) Kreuz ohne Oberarme, das in seinen Schenkeln gleiche griechische Kreuz, das die

Gestalt des Kreuzesstammes verbildlichende lateinische Kreuz, das aus dem Andreas- und griechischen Kreuz zusammengesetzte Doppelkreuz und das die Form eines Y habende Gabel- oder Schächerkreuz, dem sodann das statt des Oberarmes mit einem Henkel oder Ohr versehene Henkelkreuz, das breit-endigende Johanniter- oder Maltheserkreuz, das Kleeblattkreuz, das Krückenkreuz, das mit zwei langen Querarmen ausgestattete, mit dem s. g. Patriarchenkreuz leicht zu verwechselnde lothringische Kreuz, das in seinen drei Querarmen nicht gleich lange päpstliche Kreuz, das Kardinal- (Patriarchenkreuz) Kreuz, das einem vierstrahligen Stern gleichende Sternkreuz und das an seinen vier Armen die Kreuzform zeigende Wiederkreuz.

Ein sehr wichtiges Symbol ist das Schiff, welches Clemens von Alexandrien den Christen empfiehlt und die Kirche bedeutet. Von den Römern auf das öffentliche Wohl bezogen, symbolisiert das Schiff das Hineilen zum Ziele des Lebens, zur Ewigkeit, wenn es nicht, wie auf dem Fischerringe der Päpste, an das Fahrzeug Petri erinnern soll. Auch unter dem Bilde der Arche haben wir nach Firmilianus von Caesarea die Kirche zu begreifen, die in diesem Falle dem Schiffe sinnbildlich gleichsteht.

Nur ganz vereinzelt kommt auf den Denkmälern des christlichen Altertums der Kelch vor. Mit der Hostie und zwei Fackeln vereint, war der Kelch im Orient das Zeichen der Johannes besonders verehrenden Tempelherren, im Mittelalter einerseits das Symbol des Priestertums, andererseits das Sinnbild unschuldigen Leidens.

Noch weniger finden wir den Fels an sich als Sinnbild Christi dargestellt, während der Fels, aus dem Moses Wasser schlägt, in Wand- und Deckengemälden öfter abgebildet erscheint.

Ein geradezu geschmackloses Symbol ist das Faß, das als Zeichen der ehelichen oder kirchlichen Eintracht sowohl im Coemeterio der heiligen Agnes, als im Coemeterio Priscillae, hier von zwei Ochsen, dort von acht Männern gezogen, angebracht wurde, ja sogar inmitten von zwei Tauben und mit dem Monogramm Christi gezeichnet, sich abgebildet erhalten hat.

In die Reihe der christlichen Sinnbilder gehört ferner die aus allerlei Laubwerk bestehende Krone (Kranz), deren im Neuen Testamente als Krone der Gerechtigkeit, der Ehre und des Lebens Erwähnung geschieht. Als Dornenkrone zum Zeichen des Leidens unseres Heilands oder zum Symbol des siegreichen Märtyrertums werdend, wurde sie von den Priestern des Altertums als äußeres Merkmal ihrer Würde getragen und den Siegern im Wettkampf von den Preisrichtern verliehen.

Heidnischen Ursprungs wie die Krone ist die goldene Eier Apollos. In den Gemälden der Katakomben ruhet sie in der Hand des auf das Christentum gedeuteten Orpheus. Als Mittel die Leidenschaften zu zähmen und den rohen Menschen für die Bildung empfänglich zu machen, war sie den Christen zugleich das Symbol des durch Lobpreisungen Gottes geheiligten Kirchendienstes.

Das auf Grabsteinen mehrfach vorkommende Haus bedeutet immer die Kirche als Haus Gottes, das die in der Welt zerstreute Gemeinde Christi bewohnt, und Chrysostomus nennt die Kirche ein von den Seelen der Menschen errichtetes Gebäude. Obgleich das Gleichnis von dem Turm, nach dem die Kirche ein aus dem Wasser emporsteigender Turm genannt wird, den alten Christen sehr geläufig gewesen zu sein scheint, ist nichts destoweniger der Turm unter den christlichen Symbolen nirgends anzutreffen.

Häufig dahingegen ist der siebenarmige Leuchter der Stiftshütte und des Tempels Salomonis, wie ihn ein Relief am Triumphbogen des Titus veranschaulicht, unter den christlichen Sinnbildern zu finden. Namentlich ist

daselbe aber auf Grablampen mit Bezug auf die Worte Christi: „Ich bin das Licht der Welt“ (Joh. 8, 12) angebracht; auch in der Offenbarung Johannes (1,12) wird von sieben goldenen Leuchtern gesprochen, welche der Seher erblickte und welche die sieben Gemeinden vorstellen.

Das schon im Altertum auf die heilige Dreizahl bezogene Dreieck als Symbol der christlichen Kirche erklärt sich von selbst. Bei den Ägyptern ist die Grundlinie des Dreiecks die Göttin Isis, die daselbe in zwei gleiche Rechtecke teilende Vertikale Osiris und die Seitenlinien auf beiden Seiten Horus, der Sohn der Isis und des Osiris, wohingegen die Pythagoräer in ihrem arithmetischen und geometrischen System unter der Dreizahl und dem Dreieck die Göttin Minerva begriffen und das in sechs rechtwinkelige Dreiecke oder Elemente zerlegte Dreieck Athene Tritogenia nannten. Sonst aber bedeutet das Dreieck oder drei in einander geschlungene Kreise in der christlichen Kunst die Dreieinigkeit, die, wie wir gesehen haben, symbolisch auch das Kleeblatt versinnlicht.

Was endlich die menschliche Gestalt anbetrifft, welche bei den Griechen und Römern als stützende Karyatiden diente und in der Kunst des 16, 17. und 18. Jahrhunderts in ganz gleichem Sinne verwendet wurde, so war die Nachbildung derselben aus Furcht vor Abgötterei den ersten Christen so streng untersagt, daß Künstler nur dann zur Taufe zugelassen wurden, wenn sie feierlichst erklärten, sich der Darstellung von Menschen enthalten zu wollen.

Der Widerwille gegen menschliche Darstellungen schwand indessen schon gegen Ende des 4. Jahrhunderts dahin, wiewohl Bischoff Epiphanius auf seiner Reise durch Anablata in Palästina den mit menschlichen Figuren geschmückten Thürvorhang zerriß und den Kirchenvorstehern den Rat gab, in die Fugen des Gemäldes „die Leiche eines Armen hineinzuwickeln und zu begraben“, während im Gegensatz hierzu Gregorius B. v. Nyssa in seiner Lobrede auf den heiligen Theodorus die Darstellungen der Heldenthaten des Märtyrers in der ihm zu Ehren errichteten Kirche als erhebende und sprechende Wandgemälde preist und Erzbischoff Basilius von Caesarea die berühmten Maler seiner Zeit auffordert, die Thaten des heiligen Barlaam durch die Kunst zu verherrlichen und deutlich zu machen.

Das ganze Mittelalter hindurch waren es vornehmlich die Gestalten des Adam und der Eva, welche auf die durch sie in die Welt gekommene Sünde bezogen, an den Portalen und anderen Teilen der Kirchen angebracht wurden und also sinnbildliche Bedeutung hatten.





Vierter Abschnitt.

Praktischer Teil.

Orientalische Kunst.



Der ägyptische Stil.

Nicht die Wiege der Kunst, aber die Stätte der geschichtlich ältesten Denkmäler derselben ist Ägypten, das an Wundern reiche Land der Pharaonen. Schon im vierten Jahrtausend (4000—2380) vor unserer Zeitrechnung war Memphis, die nach ihrem Gründer Menes benannte Hauptstadt des alten Reiches, der Sitz einer Kultur, deren Alter sich zwar nicht bestimmen läßt, welcher jedoch eine nur nach Jahrtausenden zu berechnende Entwicklungsstufe vorangegangen sein muß, da schon unter dem zur ersten Dynastie gehörenden Könige Mtothos, dem Erbauer der Königsburg zu Memphis, Säge, Haussteinmauerung und Schrift bekannt waren.

Die ägyptische Kunst hält mit der politischen Geschichte des Landes gleichen Schritt, so daß wir von einer Kunst des alten und neuen Reichs, einer solchen zur Zeit der Perserherrschaft, sowie einer gräco-ägyptischen und ägyptisch-römischen Kunstepoche reden.

Die Kunst des alten Reichs dauerte bis zur Eroberung des Landes durch das asiatische Hirtenvolk der Hyksos um das Jahr 2170 v. Chr., die des neuen Reichs nach der Vertreibung derselben von 1680 v. Chr. bis 1290 und von da bis Ende des 6. Jahrhunderts, d. h. bis zur Eroberung des Landes durch den Perserkönig Kambyses (525), jene des griechischen Einflusses seit 332, dem Auftreten Alexanders des Großen, bis zum Jahre 30 v. Chr., und die der römischen Einwirkung von da bis in das 3. Jahrhundert nach Christi Geburt.

Die erhaltenen Denkmäler des alten Reiches bestehen in den die Grabkammern der Könige enthaltenden Pyramiden, in dem Sphingkolosse und einer Anzahl von Privatgräbern bei Memphis in Unterägypten, mehreren kleineren Pyramiden, Obelisken und Felsengräbern in Mittelägypten, in dem von Sesurtesen I. erbauten Haupttempel zu Karnak in Oberägypten, sowie in den Werken der 12. Dynastie bis zu dem See von Möris, dem Labyrinth, den den protodorischen Stil zeigenden Gräbern von Beni-Hassan etc. Der eigentliche Charakter der ägyptischen Kunst: monumentale Gebundenheit und großartige Massenwirkung, kündigt sich schon in diesen ältesten Zeugen der ägyptischen Kultur an. Nicht in allen Werken genannt und doch überaus wichtig für Gewinnung einer Einsicht in die Entwicklung der Form, sind die ältesten Pyramiden.

Die Pyramide von Sakarrah, aus der dritten Dynastie, um 3500 v. Chr. erbaut, hat 6 Fuß hohe geböschte Stufen, die von Mendum, der 5. Dynastie angehörig, hat nur 3 Hauptstufen und 2 turmähnliche Aufbauten und erinnert also dadurch an den Turm von Babel, weil erst nach Vollendung solcher

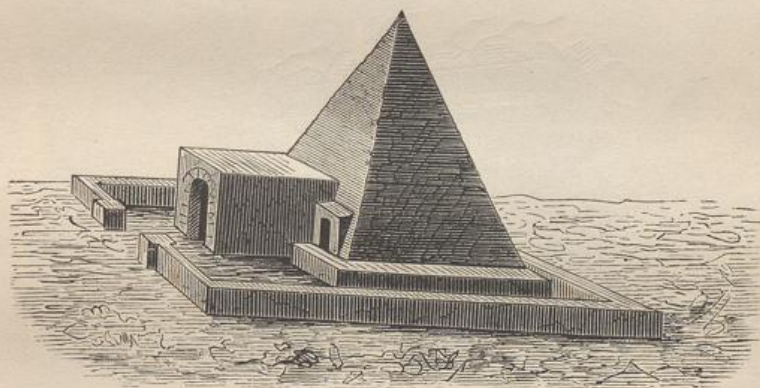


Figur 6. Die Pyramiden von Giseh mit dem Sphinxcoloss.

großer Stufen die Zwischenräume mit kleinen Stufen und endlich mit Abschrägung ausgebaut wurden. In diesem Stadium ist der Bau der Pyramide von Daschur, neben der eine aus Dachziegeln errichtete Ruine steht, unterbrochen. Staunenerregend sind vor Allem die der vierten Dynastie zuzuschreibenden Pyramiden bei Giseh, von denen die des Königs Cheops oder Chufu die älteste ist, während jene des Chefren (Chafra) und die des Königs Mencheres ihr im Alter folgen.

Wie bedeutend auch die Erforschungen sein mögen, welche seit Anfang dieses Jahrhunderts auf den Pyramidenfeldern von Memphis vorgenommen

worden sind, so harren die größten Schätze der Wissenschaft noch ihrer Auf-
 erstehung. Zu den neuesten Entdeckungen gehört das in der nächsten Nähe
 des Sphinx liegende berühmte tempelartige Bauwerk, welches aus Syenit-
 Marmor- und Kalksteinblöcken errichtet, aus vier größeren saalartigen,
 Räumen besteht, von denen zwei durch je sechs und zehn Pfeiler gestützt
 werden. Ein wie die Avenrichtung von Westen nach Osten laufender langer
 Gang führt auf abschüssig angelegter Bahn von Westen her in das Innere
 dieses durch kleine fensterartige Öffnungen nur spärlich erleuchteten Tempels.
 In dem östlichen Saale fand man einen viereckigen, mit reinstem Wasser
 angefüllten Schacht, in dessen Tiefe nicht nur die Statue Chefrens, des
 Erbauers der zweiten Pyramide lag, sondern auch die Bruchstücke anderer
 Bildwerke sich vorfanden, woraus geschlossen wird, daß dieser von Brugsch
 untersuchte Bau im Jahre 3500 v. Chr. Geb. errichtet wurde. Von diesem
 Tempel gelangt man auf der jetzt freigelegten Straße zu dem Eingange
 eines zweiten ganz verfallenen Gebäudes, das nach der Annahme der Gelehrten
 das Grab des Pharaos Chefren enthält und hinsichtlich seiner Anlage mit



Figur 7. Grab des mittleren Reiches in Abydos. Nach Parrot-Chipier.

dem vorhin beschriebenen Bau übereinstimmt. So weit die Ausgrabungen
 zu beurteilen gestatten, bemerkt Brugsch hierzu, bilde dieses Grab eine der
 großartigsten Anlagen in der alten Metropole von Memphis, dessen Errichtung
 einen Aufwand von Menschenkräften und eine Vollkommenheit der Technik
 voraussetze, die jeder Beschreibung spotteten und unsere Bewunderung der
 alten Bau- und Werkmeister noch erhöhen müßten.

Die Form der Pyramide ist die eines vierseitigen künstlichen Berges mit
 sich verjüngenden Seitenflächen und breiter Basis, völlig schmucklos, nur
 bewundernswert in technischer Hinsicht und achtungsgebietend, wenn wir
 bedenken, daß an einer einzigen Hunderttausende von Menschen Jahrzehnte
 lang thätig waren.

Noch überzeugender tritt uns die monumentale Größe der Kunst des
 alten Reiches in dem aus dem Felsen herausgehauenen Sphinxkoloß bei
 Memphis entgegen, dessen Form den Beweis liefert, daß schon in der frühesten
 Zeit die ägyptische Kunst eine bewußte symbolische Ausdrucksweise anstrebte.

Nach Reil beträgt die Länge des ruhenden Löwenleibes mit menschlichem
 Antlitz von der Spitze der jetzt wieder bedeckten Klauen bis zum Schwanzansatz
 172 Fuß 6 Zoll, die Höhe des Gesichts vom Scheitel bis zum Kinn 26 Fuß,
 die Länge des Leibes 90 Fuß und die Höhe des vorderen Teiles von dem
 Boden, auf dem die Taten ruhen, bis zum Scheitel, 74 Fuß. Das nach der

Sonne gerichtete Gesicht, welches, wie schon früher bemerkt wurde, um den Mund jenes feine Lächeln zeigt, das die Lippen der meisten altägyptischen Statuen umspielt, ist mannigfach beschädigt, da die Mamelukenbeys dasselbe als Zielscheibe für ihre Kanonen benutzten. Die Tazen waren aus angefehten Felsblöcken gebildet und zwischen ihnen, mit der Rückseite an die Brust des Sphing gelehnt, ein Tempel, den, wie die hieroglyphische Inschrift bezeugt, Tuthmes VI. dem von Chefren errichteten Sphingkolosse hinzufügen ließ.

Die älteste ornamentale Behandlung findet sich in dem Mastaba el Pharaon, einem Königsgrab südlich von Sakkarrah, und in den vielen in Saunit el Mintin bei Beni-Hassan, sowie in den in der Umgebung der Pyramiden befindlichen Bauten und Privatgräbern aus der Zeit des Königs Cheops um 3700 v. Chr., insofern nämlich an den Thüren und der Decke derselben, ebenso wie an dem Sarkophag des Mencheres das Holzwerk in Stein nachgeahmt ist, wo letztere nicht durch Ziegel gewölbeartig gebildet wurde. Der dekorative Schmuck derselben besteht in farbig bemalten Flachreliefs, auf denen der Künstler Szenen aus dem Verkehr, dem Handel, der Schifffahrt,

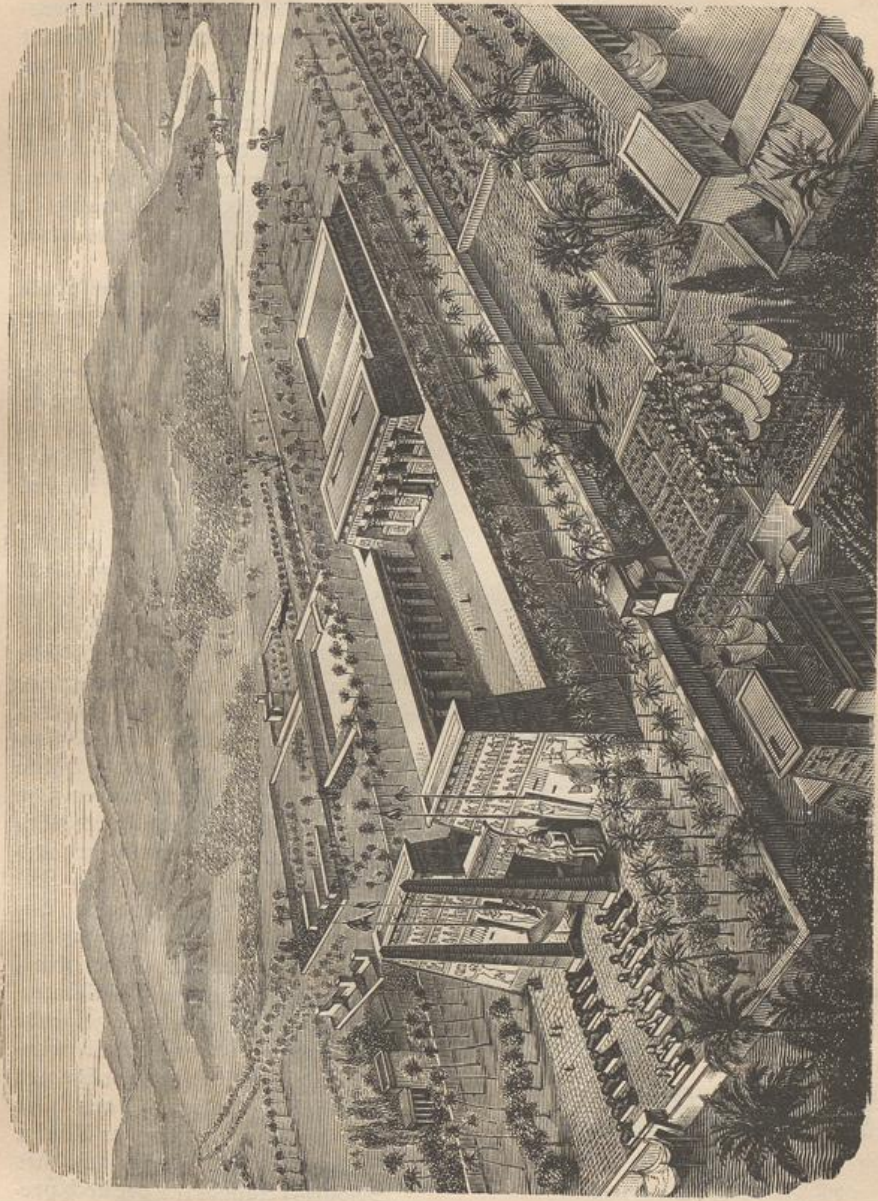


Figur 8. Felsengrab von Beni-Hassan.

der Jagd, der Fischerei zc. in sehr lebendiger Auffassung wiedergegeben hat, bei denen die Profilstellung der Füße und Köpfe im Gegensatz zu der von vorn gesehenen Brust charakteristisch ist.

Die zweite Blütezeit des alten Reichs fällt in die Regierungszeit des die 13. Dynastie (2580—2071 v. Chr.) beginnenden Königs Sesurtesen I., also in das Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. und des Königs Amenehma III., genannt Möris, jenes Herrschers, dem Ägypten eine Menge Nützlichkeitsbauten zu verdanken hatte, der namentlich die Überschwemmung des Nil regelte und die Flut in den dazu angelegten Mörissee leitete, aus welchem sodann die verschiedenen, das ganze Land durchziehenden Kanäle während der trockenen Jahreszeit gespeist wurden. Am Ufer dieses Sees errichtete er auch das Reichstagsgebäude, jetzt Labyrinth, daneben eine Pyramide und im See selbst deren zwei, alle aus Lehmziegeln mit pylonengekrönter Vorhalle und einem Aufbau auf der Spitze. Er baute ferner den Tempel zu Sarbut el hadum, Sesurtesen III. aber das Allerheiligste zu Karnak und die Burgen zu Semneh und Kummeh. Aus derselben Epoche stammen verschiedene vielseitige, oben spitz zulaufende Obelisken zu Heliopolis in Unterägypten und zu Begig in Mittelägypten, deren erste Cheops errichtete. Am belehrendsten sind hier die Felsengräber an der Westseite von Mittelägypten, namentlich ein

Teil von Beni-Hassan wegen ihres die dorische Bauart einleitenden Säulenbaues und der im Inneren befindlichen, das Privatleben zum Gegenstande der Darstellung habenden kolorierten Umrißzeichnungen.



Figur 9. Ägyptischer Tempel. Rekonstruktion.

Hier tritt auch schon neben den aus dem Pfeiler hervorgegangenen sechszehneckigen Säulen mit Deckplatte, die der Natur nachgebildete Pflanzenspengelform mit geschlossenem Lotoskelch auf und zwar als die älteste Form der ägyptischen Bündel-Säule.

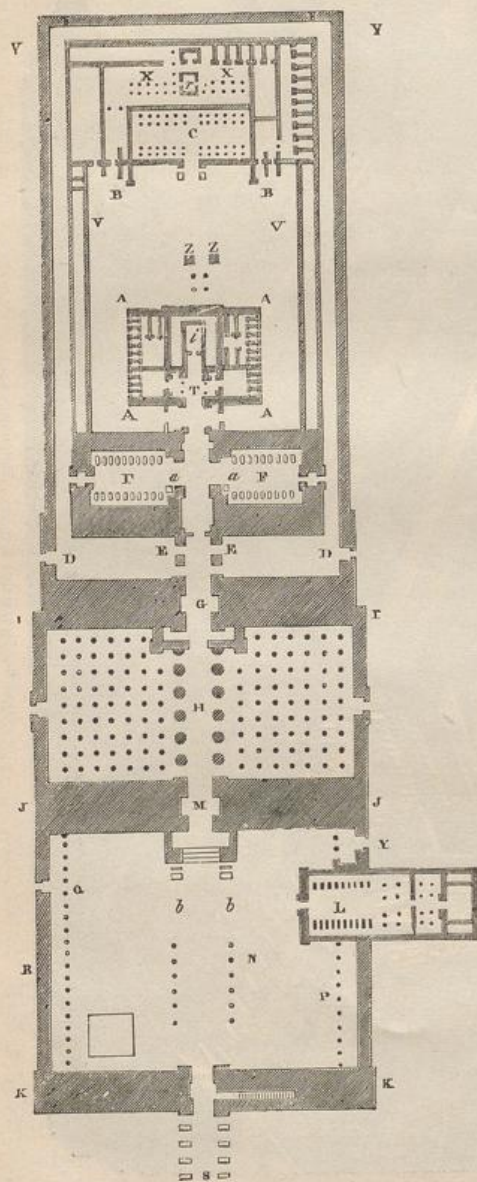
Die eigentliche Blütezeit des ägyptischen Stils beginnt erst nach der

Vertreibung der Hyksos unter dem Heldenkönig Tuthmes, dem Begründer der 18. Dynastie, um 1680 vor Christi Geburt.

Die Hauptstadt des neuen Reichs, Theben in Oberägypten, ist nun der Mittelpunkt der nach bestimmten Formgesetzen ringenden und mit einem

gewissen ästhetischen freien Lebensgefühl schaffenden Kunst, die mit der 19. Dynastie, der Epoche des Vollendens und Ausführens des in der davorliegenden Zeit Begonnenen, indessen schon anfängt, handwerklich-konventionell zu werden und in der 20. Dynastie in den vollkommenen Schematismus übergeht.

Die bedeutendsten Kunstwerke des neuen Reichs sind die von Tuthmes III. geschaffenen. Dies bezeugen der Tempel zu Amada mit seinen drei neben einander liegenden Zellen und seinen protodorischen Säulen, sowie der Nebensaal des hinteren Palastes in Karnak mit eben solchen Säulen, ferner der von Amenophis II. erbaute Tempel des Ra Ammon zu Wadi Halfa etc., sowie der in den Felsen gearbeitete Tempel von El Asasif und die Tempel bei Medinet Habu. Tuthmes III. reparierte auch die Burgen von Semneh und Kummeh, den unter Amenhotep III. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts begonnenen kostbaren symbolisch durchgebildeten Tempel von Luxor und namentlich den in die letzte Zeit fallenden, in ornamentaler Beziehung ganz besonders schönen Tempel von Soleb in Obernubien, welchen Bauwerken sich kleinere, eine ähnliche Formweise zeigende Heiligtümer auf der Insel Elephantine und in El-Kab in Oberägypten anschließen, während aus der Zeit der 19. Dynastie, der Könige Sethos I. und dessen Sohnes Sesostris (Ramses II.), der noch protodorische Tempel zu Kalabschek, der dekorativ-glanzvolle Tempel



Figur 10. Plan des Reichspalastes von Theben (Karnak).

bei Kiana auf der Westseite von Theben, in dessen Nähe auch das sogenannte Grabmal von Osymandyas liegt, sowie großartige Erweiterungsbauten der Heiligtümer von Karnak und Luxor und die Felsenbauten bei Ibsambul (Abu Simbel) mit ihren riesigen Felsenbildwerken stammen. In die 20. Dynastie

dahingegen gehören außer zwei Nebentempeln von Karnak und den Felsengräbern der thebanischen Könige bei Bab el Meluf nordwestlich von Theben, der große Tempel von Medinet Habu, nicht aber jenes kleine, wohl erst um 380 v. Chr. erbaute Gebäude ebendasselbst, welches als eine Privatwohnung des der 20. Dynastie entstammenden Königs Ramses III. angesehen wird, unter welchem um 1090 das Rhamassion gebauet wurde. Der zu-

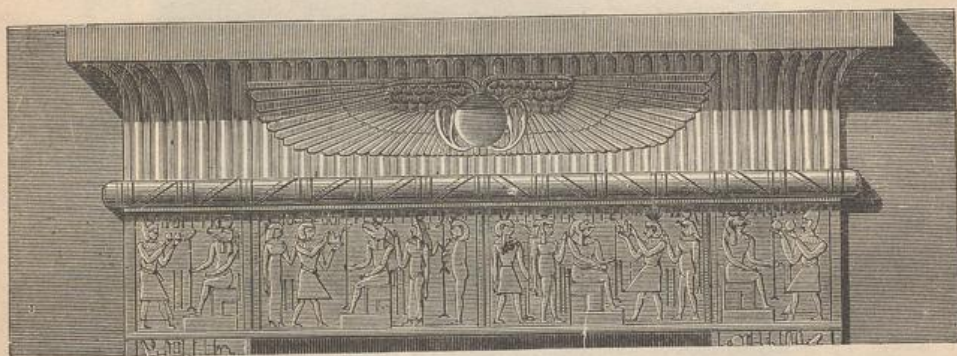


Figur 11. Säulengang des Tempels von Medinet-Habu.

nehmende Einfluß der Priester zeigt sich in dem sich immer mehr steigenden Anfang der komplizierter werdenden Disposition der Tempel, in der Ersetzung der Pyramiden durch gebaute oder in den Fels gehauene Königsgräber und in der Anlegung der Totenstädte (Nekropolen).

Die bildende Kunst dieser Epochen entspricht ganz den innerhalb derselben hervortretenden unterscheidenden architektonischen Vorzügen und Mängeln, und hat durchaus monumentalen Charakter. Die Statuen, deren Höhe eine kolossale ist, zeigen dies am deutlichsten, denn die herbe, straffe Ruhe derselben wird durch ihren halbarchitektonischen Zweck ebenso begreiflich, wie die aus

dem Tierdienst hervorgegangene symbolische Darstellung der Götter mit Tierköpfen. In einigem Wechselverhältnis steht die Architektur mit ihren breiten und hohen Flächen zur Bilderei, die ja neben ihrer ornamentalen Bestimmung direkt darauf ausgeht, durch die figürliche Darstellung die Wechselbeziehung zwischen dem menschlichen Leben und der göttlichen Kunst, vor Allem in den Thaten der die Götter vertretenden Könige, klar zu legen, und welcher daher Alles herbeizieht, was der zu vergegenwärtigenden Szene eine größere und allgemeinere Wichtigkeit geben könnte. Demzufolge beschränkt sich die Darstellung nicht auf wenige Typen, sondern umfaßt in erschöpfender Weise das gesamte Leben. Darin liegt indessen die Schwäche der ägyptischen Bilderei, die in dem Bestreben, in ihren Darstellungen möglichst viel zu bringen, unklar werden mußte, so lange sie nicht die Kunst der linearen Verjüngung kannte und das Wichtige in der Komposition auf keine andere



Figur 12. Sims von der Halle des großen Tempels zu Ombos.

Weise hervorzuheben verstand, als daß sie die Hauptfiguren, so z. B. den König, größer als die übrigen im Bilde angebrachten Figuren darstellte.

Vom 11. bis 8. Jahrhundert v. Chr. scheint in Ägypten eine künstlerische Thätigkeit von Bedeutung nicht ausgeübt worden zu sein, und auch zur Zeit der äthiopischen Könige, denen in der Herrschaft 12 ägyptische Könige, unter ihnen Psammetich, folgten, ist dieselbe zwar sehr fruchtbar gewesen, hat aber keine neuen Formen geschaffen. Hunderte von Siegelpyramiden mit von Spitzbögen gewölbten Vorkallen, der Tempel des Pytha, der große östliche Tempel am Berge zu Barkal, der zu Mauri, die aus dieser Zeit stammen, zeigen Kapital mit Isisköpfen und Typhongestalten, sowie Knospenkapital.

Die Dynastie in Saïs hinterließ uns die Bauten von Philä etc. Besonders mit dem Beginne der 26. Dynastie unter Psammetich und Amasis macht sich, wie einige Reste bei Theben beweisen (kleine Tempel bei Karnak), der Trieb zu monumentalem Schaffen wieder bemerkbar, obwohl merkwürdiger Weise in Saïs, dem Sitze dieser mit Amasis nach 100 Jahren (370) wieder schließenden Dynastie, nichts zu verspüren ist.

Das größte Werk aus der Zeit der Zwölfherrscher war die Wiederherstellung des s. g. Labyrinth's, eines aus 12 riesigen Höfen und 3000 Zimmern bestehenden Bundesheiligtumes oder nach moderner Ausdrucksweise Reichstagspalastes, in der Landschaft Fayum. Ebenso arm ist die Zeit der Perserherrschaft und die ihr folgende Epoche des Königs Nectanebus, dessen Statue in Paris (Bibliothek) steht.

Wenn auch nicht völlig umgestaltenden, so doch gar sehr bemerkbaren Einfluß, speziell auf die Baukunst, übten die nach dem Tode Alexanders des

Großen herrschenden Ptolemäer und die, dieses griechische Dynastengeschlecht ablösenden Römer, wie die Tempel von Edfu, Esneh, der Doppeltempel zu

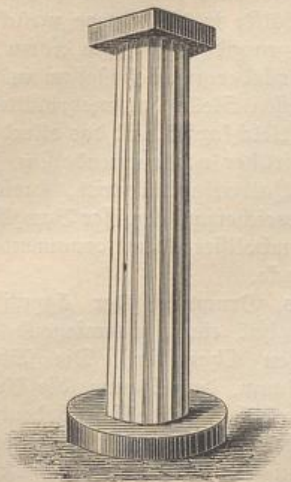
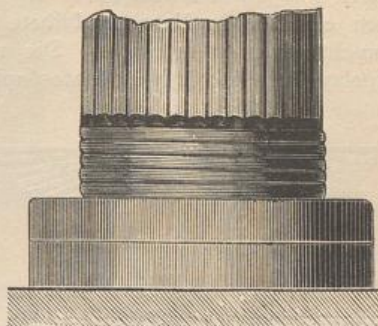
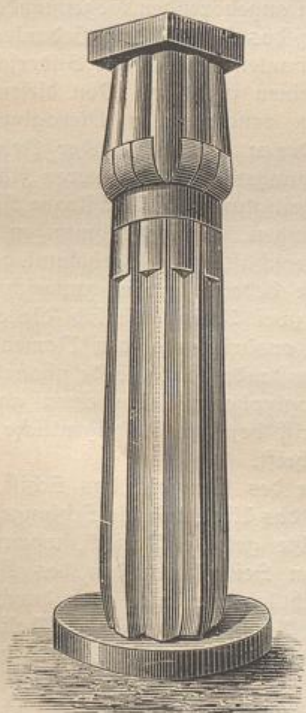


Fig. 13. Protodorische Säule.



Figur 15. Fuß einer protodorischen Säule, von Semper, Stil I., pag. 392 fälschlich als protodorisches Kapitäl angegeben.



Figur 14. Knospenkapitäl.



Fig. 16. Kelchkapitäl.



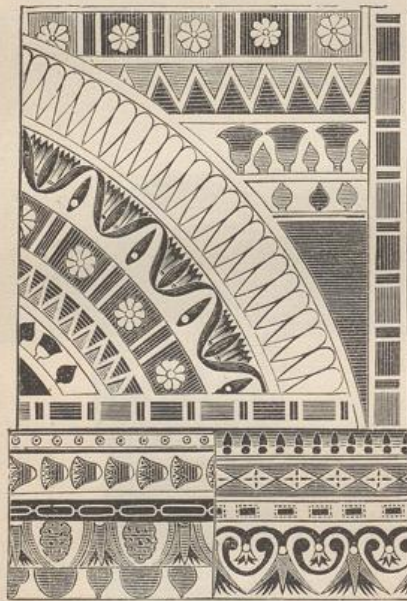
Figur 17. Von einem Königsgrabe in Theben. Die Fugen sind auf die Wand gemalt. Als Füllung dienen gefesselte Sklaven ohne Kopf.

Ombos und der von Kleopatra erbaute Tempel zu Denderah, sowie die aus der Römerzeit stammenden Tempel zu Kalabscheh, Debot, Kesseh, Dakkeh 2c. beweisen.

Das wesentlichste Merkmal der Beeinflussung besteht in der Anlage der Tempel nach griechischer Weise, indem man die Säulenstellung auf die Außenwände übertrug, jedoch so, daß der Raum zwischen den Säulen mit Brüstungsmauern ausgefüllt wurde, d. h. die Säule zur Hälfte in die letztere zurücktrat, keinen eigentlichen Umgang bildete und die pyramidal geneigte Form der Tempelwand nicht beseitigte. Die weiteren Veränderungen bestehen in dem Aufgeben des geschlossenen Lotoskapitäl's, an dessen Stelle das mehrblättrige



Figur 18. Sonnendiskus.

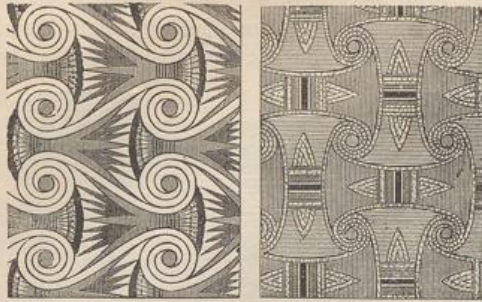


Figur 19. Ägyptische Ornament-Motive.

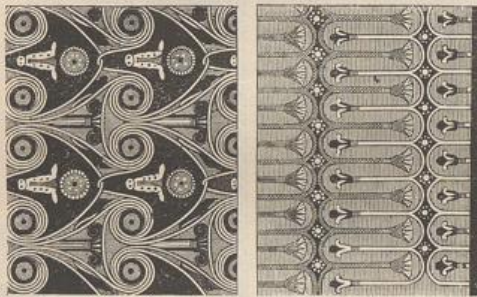
offene Kelchkapitäl und das allerdings schon früher vorkommende s. g. Isis- oder Hathorkapitäl tritt, sowie in der Bereicherung gewisser Bauglieder mit symbolisierendem ornamentalem Schmucke.

Das Ornament der ägyptischen Kunst hat einen vorwiegend symbolischen Charakter. Die Blume, der Baum, der Stamm, die Krone, sie alle haben symbolische Bedeutung; die Tierwelt steht mit den Göttern in innigster Verbindung, hilft sie versinnlichen und ist wie die Pflanze, neben einer Menge dem praktischen Leben angehörenden Gegenstände zugleich das Mittel, den Gedanken in dem bunten Schmuck der Bilderschrift erscheinen zu lassen. Von diesen zugleich ornamentalen Hieroglyphen, mit denen die Wände der Pylonen (Eingangsthore), die inneren Flächen des Heiligtumes, die Architrave, Simse, Füllungen, Thürumrahmungen und Säulenschäfte in geheimnisvoller Weise bedeckt waren, unterscheiden wir zwei Arten, nämlich die einen laut ausdrückende, den Namen des Gegenstandes beginnende phonetische Hieroglyphe und die einen ganzen Begriff bezeichnende eigentliche Bilderschrift.

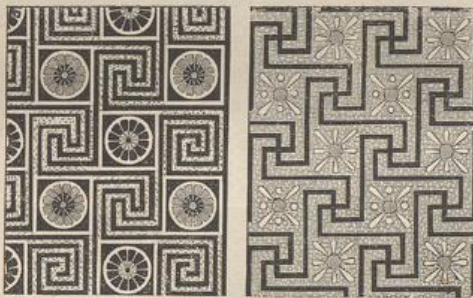
Als geradezu darstellend gelten die Figur des Tempels, das Schiff, der Streitwagen, der Sphinx, der Stier, die Wage, das Kind und die Schlange, als symbolische Zeichen das durch eine Senkrechte geteilte Dreieck, worin die Grundlinie den Namen der Isis, die schrägen Seitenlinien den des Horus und die vertikale Linie Osiris bezeichnet, welche letzterer auch noch durch ein Auge symbolisch dargestellt wird, während Gott Ammon durch einen Obelisk, die Sonne durch einen von der Peripherie umgebenen Punkt, der Himmel durch Sterne, Ägypten durch einen Ibis oder eine Schale, der Mensch durch eine knieende, Gott und Göttin durch eine sitzende Figur, eine Schlacht durch Arme mit Pfeil und Bogen, die Nilüberschwemmung durch drei überfließende Gefäße und das arbeitssame Volk durch die Biene versinnlicht wurden. Neben dieser rein priesterlichen (hieratischen) Bilderschrift besaßen die Ägypter noch eine aus der Vereinfachung der phonetischen Hieroglyphen gebildete demotische oder enchorische, welcher man sich nur im geschäftlichen



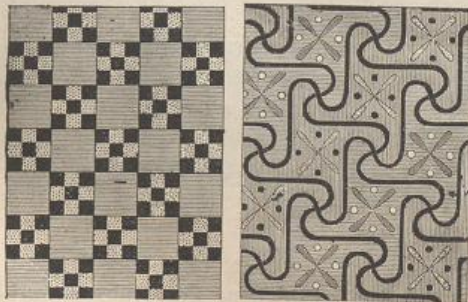
Figur 20. Ägyptische Deckenmuster.



Figur 21. Ägyptische Deckenmuster.



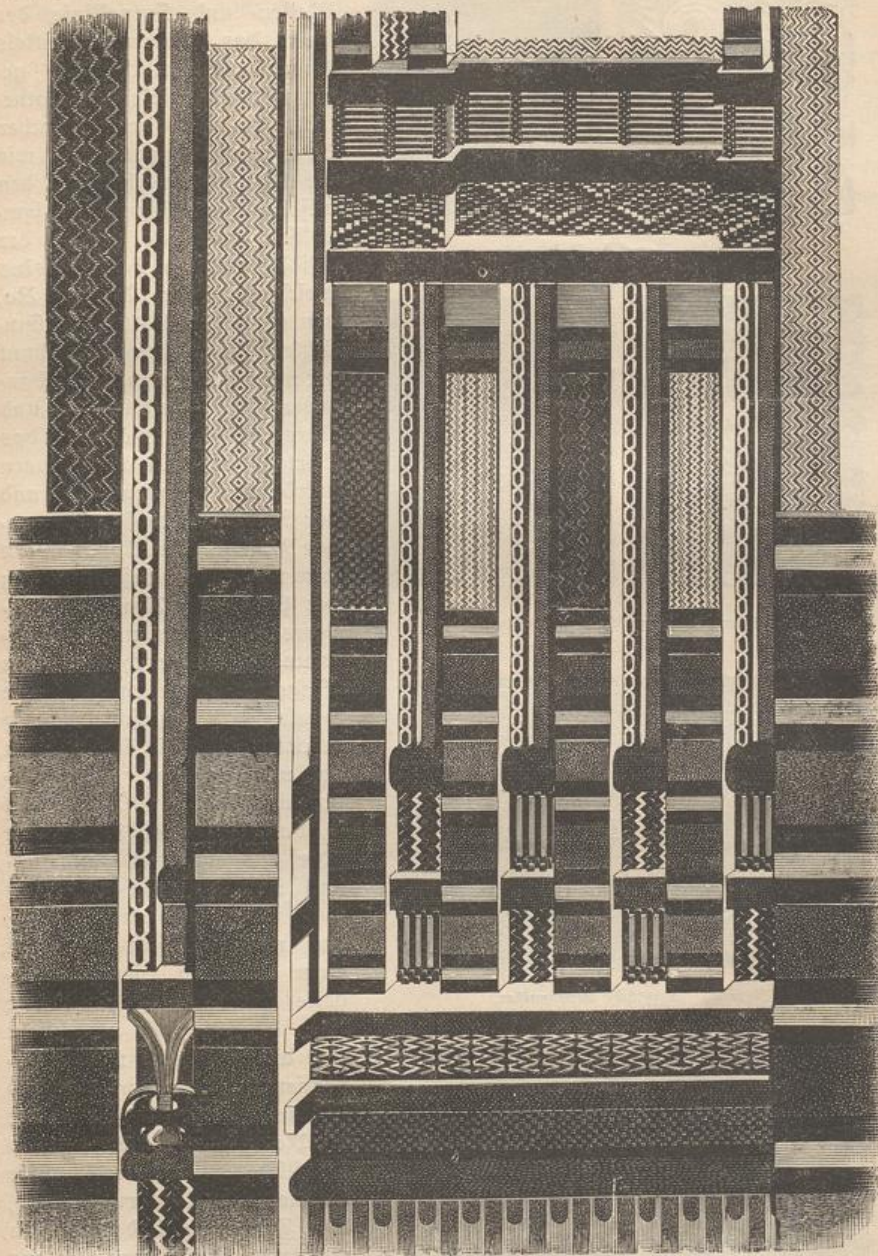
Figur 22. Ägyptische Deckenmuster.



Figur 23. Ägyptische Deckenmuster.

Verkehr bediente. Zu den hieratischen Zeichen gehören ferner die Zickzacklinie, die Wellen- und Spirallinie, der Kreis, das Quadrat etc., mittels deren man göttliche und geheimnisvoll wirkende Naturkräfte in ebenso mannigfacher Kombination bezeichnete, wie die Lotosblume ebenfalls den alljährlichen Nilaustritt symbolisch andeutete, und der Widder mit dem Sonnendiskus gleichzeitig den Ammon-Ra, den Gott der Götter, versinnlichte. In solcher Weise bunt dekoriert waren fast alle baulichen Teile: die Plafonds und Mauern, die Säule, das Portal, das breite alle Mauern bekrönende Kranzgesims und der Sockel der schräg absteigenden Wände. Bei Wohnhäusern war mindestens auf dem Sturz der Pforte der Name des Besitzers eingehauen und ein gastfreundlicher Spruch über dem Eingange angebracht. Die Säule tritt verschiedenartig dekoriert auf; die älteste Form ist, wie erwähnt, die protodorische, d. h. ein Pfeiler mit 8, dann 16 oder 32 platten oder ausgehöhlten (fanelierten) Seiten; daneben kommt auch, wenn schon etwas später, der runde Schaft vor mit einer gemalten Hieroglyphendecke versehen, die mitunter auch das Kapital umschließt und am Fuße eine Schilfblattverzierung oder ein lineares Ornament hat, oder sie besteht in Nachahmung der ältesten Holzstützen (zusammengeschürte Palmen- oder Papyrusstämme), aus Zusammenbündelung von mehreren Rundstäben, die zur Zeit des alten Reichs die Zahl von vier Schaften nicht übersteigt, später aber bis zu zwölf (Tempel zu Luxor) Rundstäben steigt und endlich erst unter

griechischem und römischem Einfluß ganz verschwindet. Die älteste Form des ägyptischen Kapitälts ist die s. g. protodorische, in den Gräbern von Beni-Hassan aufgefundene und nur aus einer Deckplatte mit darunter liegender, den



Figur 24. Ornament vom Grabe Ptah-hoteps.

Hals der fanelierten Säule umfassenden Ringen und protodorischem Fuß, ähnelt sehr diesem Kapitäl, dem zunächst das geschlossene Lotosnospenkapitäl folgt, während das offene Kelchkapitäl erst später hinzutritt, nachdem es vorher (Siehe Semper, Stil I.), von der eigentlichen Tempelanlage unab-

hängig, an den schlanken Baldachinträgern fungiert hatte. Es bildet aber ein reiches ornamentales Moment und ist namentlich schön, wo das Schilfblatt umkränzend den offenen Lotoskelch umgiebt und der Schaft vielfache Gliederungen zeigt.

Ganz davon ab weicht das Isiskapital (Tempel zu Philä), das aus einem Würfel besteht, der nach seinen vier Seiten den Kopf der Isis als Relief enthält, und über welcher Dekoration sich ein zweiter Würfel mit tempelartiger Verzierung befindet.

Die Ornamentation des aus einer breiten Hohlkehle mit Rundstab bestehenden Kranzgesims war wie die der Säulen polychrom (vielfarbig) und wurde meistens aus aneinandergereihten Federn gebildet, die, nach oben ihre Spitzen richtend, der gekrümmten Form des Gesims folgten, während den Rundstab ein farbiges Band umfließt und über der Eingangspforte, mitunter mehrfach übereinander, der s. g. Sonnendiskus prangte, der aus einer von heiligen Uräus- schlangen mit Sperberköpfen umgebenen Kugel mit flügelartigem Federschmuck besteht und symbolisch auf die den Erdball erhaltenden, umschwebenden und allsehenden überirdischen Kräfte hinweist.

Eine eigentümliche Dekoration, welche den würdevollen Charakter der ägyptischen Architektur zum Festlichen erhebt, ist der an den Eingangspforten (Pylonen) neben den dort errichteten, den Ruhm des Sonnengottes Ra verkündenden Obelisken angebrachte bunte Mastenschmuck, der gleichsam die Lichtpunkte zu der die Wände und Säulen zc. bedeckenden intensiven, aber doch ernstern Bemalung in Rot, Gelb, Blau, Grün, Schwarz und Weiß liefert.

Ein besonderes Interesse knüpft sich an die Wanddekoration in den Gräbern. Hier, wo der hieratische Einfluß hinter die schöpferische, noch frischer empfindende Phantasie des Künstlers zurücktritt, sehen wir im Ornament, das sich von der späteren Art der Dekorierung wesentlich unterscheidet, und ähnlich wie die Fassadenbildung aus der Zeit des alten Reichs, an das Teppichmuster, das Armotiv für die Wandbekleidung, anknüpft, die Bilder als Borde umgiebt und dadurch lebhaft an eine alte Stickerei erinnert,



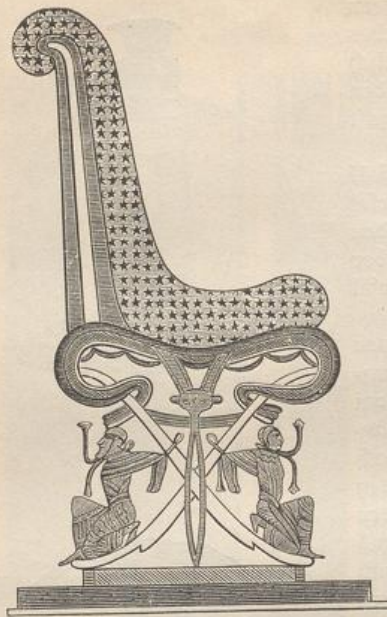
figur 25.



figur 26.



figur 27.
Ägyptische Gebrauchsgegenstände.



Figur 28. Sessel aus einem Grabe Ramses III.



Figur 29. Bronzespiegel mit dem Kopfe des Besa.

welche in einem etwa 6000 Jahre alten Grabe zu Sakkarah aufgefunden wurde. Diese Ornamente sind zum Teil in ihrer Komposition so schön, daß sie sich zu der späteren Stilweise geradezu fremd verhalten und erkennen lassen, zu welcher Höhe die dekorative Kunst der Ägypter gediehen sein würde, wenn der hieratische Schematismus dieselbe nicht zum Stillstand verurteilt hätte.

Eine besondere kunstgewerbliche resp. stilistische Wichtigkeit besitzen die Gefäße und sonstigen Gebrauchsgegenstände. Zickzacklinien und Bandornamente von dunkler Farbe auf hellem Thon oder wie am heiligen Nileimer (Situla), einem dem Tropfen nachgebildeten Geräte des Schöpfens, blattähnliche, den Boden umschließende Verzierungen sind, von den hieroglyphischen Bemalungen und figürlichen Teilen abgesehen, ausschließlich der ornamentale Schmuck derselben.

In ähnlicher Weise zeigt selbst die Mumienhülle in ihrer schmückenden Außenseite diese, dem ägyptischen Stile ureigene, aus der symbolischen Beziehung des Menschen zur Gottheit nach und nach hervorgegangene dekorative Kunst, die dort um so reiner und schöner ist, wo sie, von der priesterlichen Gesetzmäßigkeit noch nicht zum trockenen Konventionalismus verurteilt, der naiven künstlerischen Anschauung folgen kann.



Der assyrisch-babylonische Stil.

Kein Volk der Erde, auch das der Kultur in so hohem Maße teilhaftig gewesene ägyptische nicht, kann sich einer thatenreicheren Geschichte rühmen, als das babylonische, von dessen Königen schon die Bibel an mehreren Stellen (Moses 1, 10, 11. 8—10. 1—9.) Kunde giebt, und dessen Hauptstadt gleichen Namens sie als den ersten Sitz der bürgerlichen Gesellschaft bezeichnet.

Zwischen dem Euphrat und dem Tigris gelegen, bildet das nördlich den Namen Assyrien führende, südlich Chaldäa genannte und von vier ver-

schiedenen Stämmen: den Suraniern, Hamiten, Semiten und Indoeuropäern in Besitz genommene Land ein langes Thal, das alljährlich großen Überschwemmungen ausgesetzt war und erst durch den Fleiß und den praktischen Verstand seiner Bewohner der Kultur gewonnen werden konnte. Aber es handelte sich dabei nicht allein um die Bezwingung des Euphrats, es mußte zugleich dafür gesorgt werden, daß das in Grenzen gewiesene Wasser auch



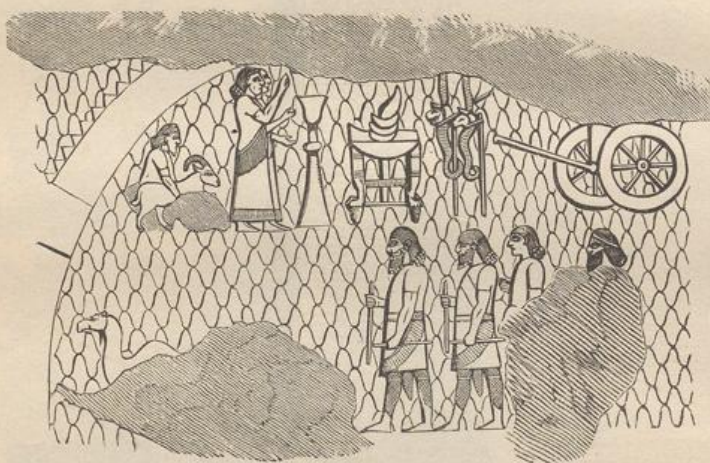
Figur 30. Obelisk von Nimrud.

der trockenen Jahreszeit zu gute kam, und durch Anlegung von Kanälen die Bewässerung des Bodens gesichert war.

Nach Herodots Beschreibung durchschnitten denn auch eine Menge Kanäle das Land, die nicht nur den Zweck hatten, dem Boden die nötige Feuchtigkeit zu bewahren, sondern welche, wie der Königskanal, den Euphrat mit dem Tigris verbanden und tief genug waren, um selbst von größeren Warenschiffen befahren werden zu können und daneben eine Breite hatten, welche sie gleich der großen Schutzmauer als Abwehrmittel geschickt machte. Eine solche Thätigkeit, die um so bewundernswerter ist, als dem flachen Lande das eigentliche Baumaterial fehlte und nur aus Lehm gebrannte Ziegel zur Verwendung kommen konnten, mußte den Bewohnern auch einen ganz besonders kräftigen und zähen Charakter geben, der sie wiederum befähigte, ein politisch mächtiges Volk zu werden.

Es ist allerdings das Eigentümliche großer despotischer Reiche, wie sie Asien zu jeder Zeit in sich faßte, so sagt Heeren in seinem trefflichen Werke über den Handel der alten Welt, daß sie ihre Kraft weit mehr auf einen Punkt konzentrieren können; dazu kommt, daß die großen Städte Asiens auf ganz andere Weise entstanden, als die von Europa, nämlich durch Niederlassungen erobernder nomadischer Völker, die in den eingenommenen Ländern ihre Wohnsitze aufschlugen und von ihrer bisherigen Lebensweise zu einer ruhigeren und festeren übergehen.

Auch Babylon ist auf keine andere Weise entstanden, als daß die Chaldäer, wie Jesaias berichtet, den herumziehenden Horden Wohnungen gaben, Paläste bauten und so den Grund zu Babels Größe legten. Geschichtlich steht fest, daß die Chaldäer 1950 v. Chr., von den Medern gedrängt, diese Landstrecke eroberten, 1240 Babylon einnahmen, 1225 Ninive besetzten und das assyrische



Figur 31. Feuer-Altar und opfernde Männer.

Reich gründeten, worauf 1118 Nimrud, der lange fälschlich als der Gründer des babylonischen Thurmes bezeichnet wurde, Babylon und Assyrien befreite, so daß 1000 Babylon schon wieder in eine assyrische Provinz verwandelt war. 629 machte Nabopolassar Babylon frei, während sein Sohn Nebukadnezar 600 v. Chr. mit den Medern Ninive zerstörte, die 12 Meilen im Umfang habende Stadt Babylon wieder zu altem Glanze erhob, sie mit dem von ihm restaurierten Turmbau schmückte und zur reichen Hauptstadt des bis zu den Ufern des Mittelmeeres erweiterten, Jerusalem und die phönizischen Städte mit einschließenden großen asiatischen Reichs machte.

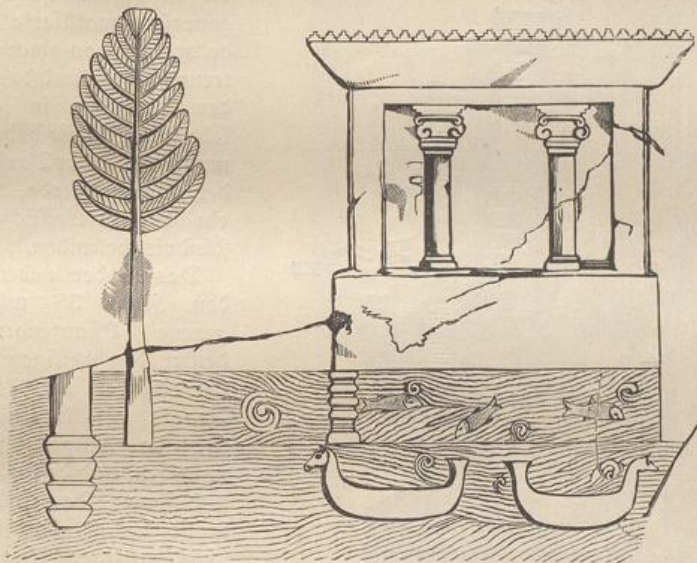
Auch hier unterscheiden wir ein altes und ein neues Reich, wovon das erste von 1950—1240, das letztere von 620—332 v. Chr. reicht.

Neben Babylon erscheint Ninive am Tigris, die Hauptstadt des etwa 1200—700 vor unserer Zeitrechnung blühenden assyrischen Staates, als die Führerin der Kultur, während im 7. Jahrhundert v. Chr. Medien mit der Residenzstadt Ekbatana auf kurze Zeit an die Spitze der assyrisch-chaldäischen Staatengruppe tritt, bis auch dieses mit dem ihm folgenden neubabylonischen Reiche Nebukadnezars an das im 4. Jahrhundert vor Chr. von Alexander dem Großen gestürzte Persien fällt.

Die unterscheidenden Merkmale der Kunst der Babylonier, Assyrer und Meder sind nicht allzu auffällig, da einmal die Lebensverhältnisse dieser drei

Völker sich ziemlich gleichen und auch die zwischen ihnen oft wechselnde Oberherrschaft einen Austausch der Kunsttypen bewirkte, infolgedessen man den Eindruck hat, als sei die Entwicklung der in genannten Ländern geübten Kunst mit Ausnahme diejenige der Perfer eine gemeinsame gewesen.

Weder von Babylon, noch von Ninive (Nimrud, Kujundschi), Khorsabad oder von Ekbatana sind mehr als riesige Trümmerhaufen übrig geblieben, welche die Stätten bezeichnen, wo am Euphrat und Tigris die Paläste einer Semiramis, eines Sardanapal und Nebukadnezar standen, Heiligtümer, wie der nach den neuesten Forschungen von Naram-Sin, dem Sohne Sargons I. (3750 v. Chr.) erbaute und im Ur-Bau um 3000 wieder hergestellte, aus 8 Absätzen bestehende 600 Fuß hohe Tempel des Belus, jene kolossale, im Kern aus Luftziegeln gebildete und mit glasierten Ziegeln bekleidete



Figur 32. Tempel mit protojonischen Säulen.

Stufenpyramide, ähnlich disponierte Grabstätten, oder bepflanzte Terrassenanlagen (hängende Gärten) zur Bewunderung hinrissen und Burgen, wie die zu Ekbatana mit ihrer siebenfachen in verschiedenen Farben prangenden und in Gold und Silber glänzenden Umgürtung schon von weitem die Bedeutsamkeit des Ortes erkennen ließen.

Unvollständig ist unser Einblick in die Architektur des assyrisch-babylonischen Volkes; wir wissen nur, daß man mit Vorliebe den Terrassenbau pflegte und daß das bildnerische Element das architektonische beherrschte, demzufolge denn auch die Eingänge durch geflügelte Stiere und Löwen mit Menschenantlitzern gebildet wurden und im Innern in stilvoller Weise die Wände mit Reliefs bedeckt waren, welche religiöse Szenen, Schlachten, Tierkämpfe, Triumphzüge etc. vorführen und in bunter Bemalung erglänzen. Das Licht scheinen die Räume, welche mehr lang als breit waren, von oben erhalten zu haben, da sich Spuren von Fenstern nicht auffinden lassen, wohingegen das Vorhandensein von Gewölben und Bögen nachgewiesen ist.

Auch freistehende steinerne Säulen sind nicht erhalten und scheinen solche aus Holz bestanden zu haben, wiewohl die Basen aus Bronze oder Stein

waren. Die Zier des Kapitälts ähnelt, nach den auf den Wandskulpturen gefundenen Abbildungen und einigen bronzenen Beispielen zu urteilen, der jonischen Volute, wobei aber die Schneckenwindung entweder nach oben gefehrt als Dekoration einer Gabel zur Einlegung des Trägers erscheint oder doppelt übereinander liegt, um ein Krummholz aufzunehmen. Wo die flache Decke zur Anwendung kommt, ist die hölzerne Balkenanlage und die Fläche

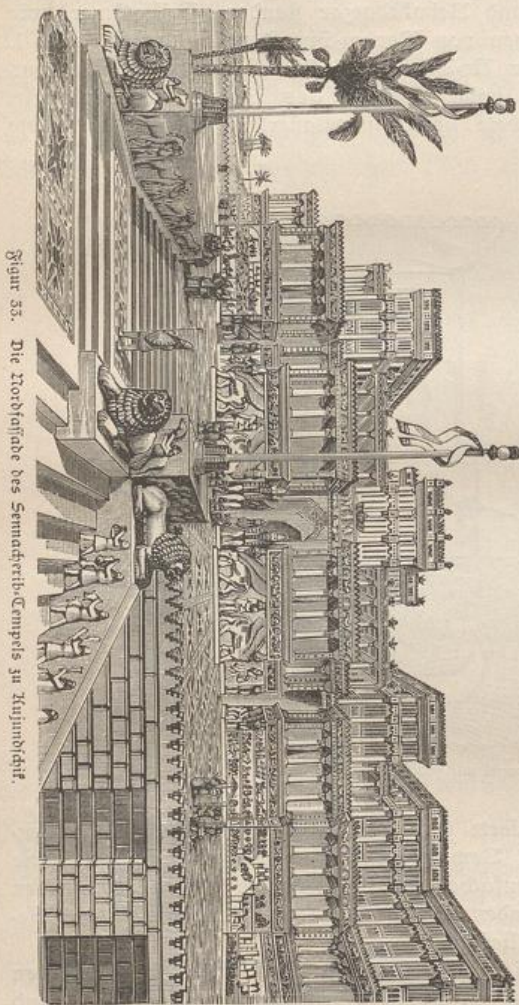
des die Wand abschließenden architektonischen Gesims mit einem gemalten Ornament überzogen, während der Sockel aus einfacher schmaler Leiste besteht, über welcher die Reliefs beginnen, die in halber Höhe durch gepreßte emaillierte Ziegeldekoration von einander getrennt waren und das Leben der Herrscher in äußerst lebendiger Weise behandeln, namentlich in der Darstellung der Tiere (Pferde, Löwen) ein überaus treffliches Verständnis bekunden.

Das in der nebenstehenden Figur 35 wiedergegebene Pflanzenornament deutet den heiligen Baum der Assyrer an, den auf Reliefs oft knieende und stehende geflügelte Figuren umgeben, und dessen Blätter und Zweige das Palmettenmotiv liefern, das in verschiedenartiger Anordnung wiederkehrt.

Der Grundzug der assyrisch-babylonischen Ornamentik ist großartige, wenn auch strenge Prachtentfaltung und Reichthum der Motive, gehalten am Bande eines gut stilisierenden Geschmacks. Dieselbe ist um so mehr zu schätzen, als die

griechische Kunst ihr einen wesentlichen Teil ihres dekorativen Elements zu danken hat, so z. B. die freilich in einer weit edleren Weise umgebildete, eine bedeutende Rolle im griechischen Stil spielende Palmette und Rosette.

Ist unleugbar eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem ägyptischen und assyrischen Stil vorhanden, so bleibt der Unterschied doch immerhin ein sehr wesentlicher. Auf den ersten Blick nehmen wir bei Vergleichung wahr, daß das Lebensgefühl in den Werken der assyrischen Kunst ein weit lebendigeres ist als in denen der ägyptischen, erstere hier und da zwar über das Maß des Natürlichen hinausgeht, dieselbe immer aber, gleichviel, ob wir dabei die mit Tier-



Figur 35. Die Hochstraße des Semadret-Dempels zu Ninive.

köpfen ausgestatteten symbolischen Menschenleiber oder die geflügelten Stiere mit Menschenantlitz und die Jagdszene im Auge haben, großartig und kraftvoll bleibt.

Das unterscheidendste Merkmal ist das Ornament.

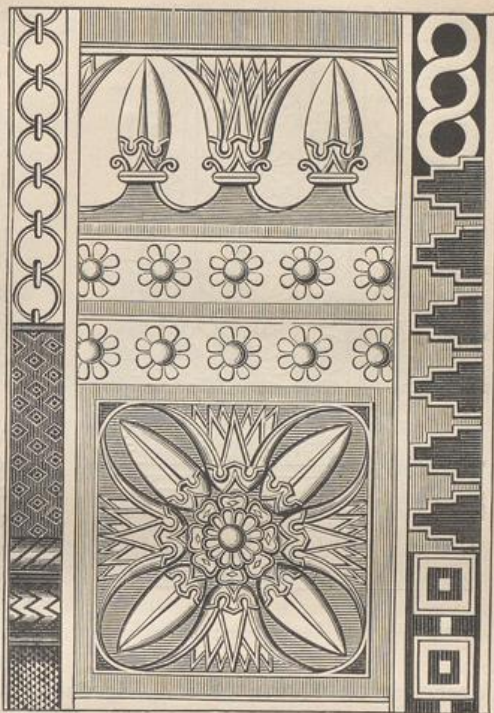
Dieselben Grundmotive finden wir bei beiden Völkern, aber die Gebundenheit der Ägypter löst sich in der assyrischen Kunst auf in graziösere Linienführung und feinere Anwendung dieser gemeinschaftlichen Motive. Die aufgenommenen Tier- und Pflanzenformen sind schwellender gehalten, das Bandornament, die Zickzacklinie und der geometrische Kreis geschmackvoller und freier behandelt, so daß nicht, wie in der ägyptischen Kunst, das dem Leben Entnommene in der Starrheit der Gesetzmäßigkeit untergeht.

Die für die Flächendekoration wichtigsten Stilproben sind die zur Bekleidung der Wände benutzten und in den Schutthügeln bei Hillach, Wurka und anderen Orten entdeckten gebrannten und mit farbiger Glasur überzogenen Ziegel und Mosaikstifte.

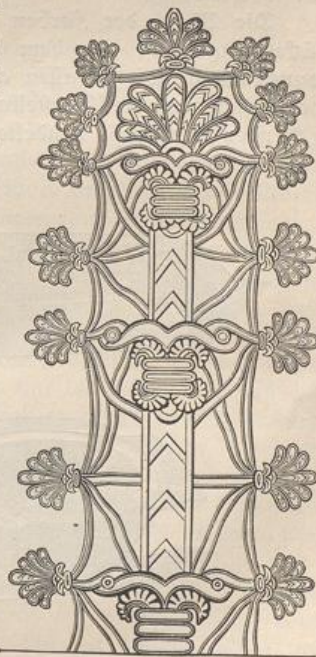
Die ersteren bestehen zum Teil in einfarbigen, zum Teil aber mit verschiedenen Tinten gefärbten flachen Stücken, welche erst in ihrer Zusammenstellung das Muster bilden.

Infolge dessen trifft die Fuge nicht regelmäßig einen bestimmten Teil der Rosette, Palmette, der Bandverschlingung oder eines sonstigen ornamentalen Motivs, sondern sie fällt bald hier bald dorthin, je nachdem die Zeichnung diese Unregelmäßigkeit herbeiführte. Die einfarbigen Ziegel der Wandbekleidung waren hinsichtlich der Zusammensetzung nach verschiedenen, dem Verband entsprechenden Mustern gebildet. Der reichste Mauerschmuck aber bestand in der Inkrustierung der Mauerwand mit glasierten 6 Zoll langen Thonkeilen, die mosaikartig in den Putz eingesteckt sind und stilschöne, der Natur der Flächenverzierung durchaus angepasste Motive liefern.

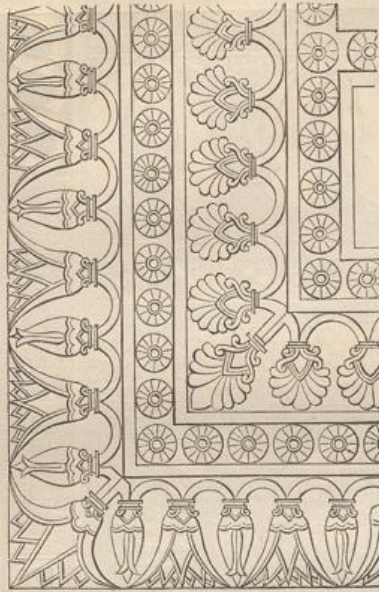
Die zur Verwendung gekommenen eingebrannten (enkaustischen) Farben sind: Weiß,



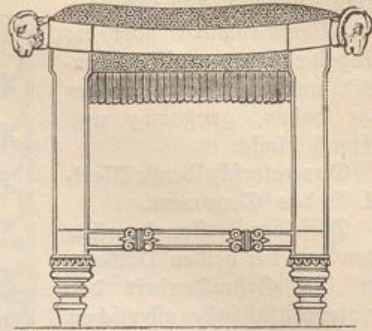
Figur 34. Assyrische Ornament-Motive.



Figur 35. Heiliger Baum.



Figur 36. Teppichmuster aus Kujundschi.

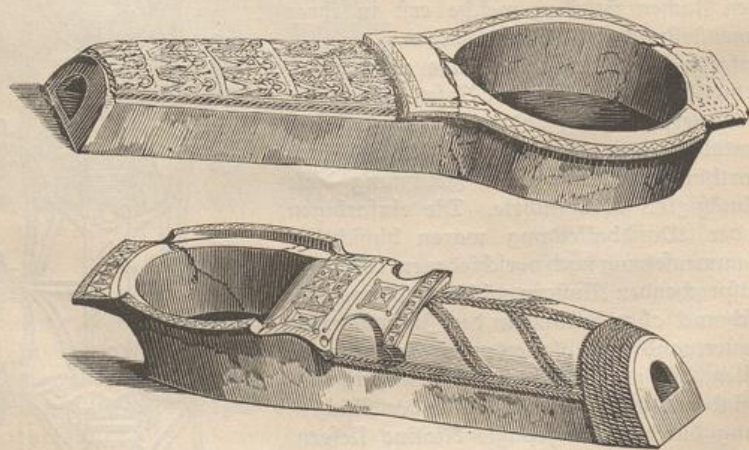


Figur 38. Assyrischer Stuhl aus Nimrud.

Schwarz, Ockergelb, Blau, Blaugrün, Olivengrün und Braunrot; doch ist weder das Blau noch das Rot rein. Die meisten aufgefundenen einfarbigen Zier-Ziegel sind von blauer und weißer Farbe, während der Fond der die figürlichen Darstellungen enthaltenden Gemälde ockergelb ist. Besonders lebhaft wirken die weißen Ziegel mit

blauer und die blauen oder apfelgrünen mit weißer Rosette, ferner die mit dem Palmettenmotiv und mit Granatblumen auf blauem Grunde versehenen glasierten Platten, sowie die als Ornament die geflochtene Tresse zeigende Wandbekleidung.

Die Wahl der Farben für die Kleidung und Umgebung der Figurenstücke hing nicht von dem Belieben des Künstlers ab, sondern war streng konventionell, wie in allen autokratisch regierten Staaten des Altertums, da wo es sich um die Darstellung geschichtlicher, das Leben der Herrscher betreffender Vorgänge handelte.



Figur 37. Assyrische Särge aus Babylon.

Auf fünf bei Nimrud gefundenen enkaustischen Gemälden ist das mit Rosetten gemusterte Kleid des die Schale mit dem Trankopfer haltenden Königs überall ein durch die Zeit in ein mattes Grün umgewandeltes Blau mit gelben Streifen, die Tiara weiß mit gelber Rosette, das mit Franzen besetzte Unterkleid, sowie die Schwertscheide weiß und gelb.

Der Stil der zur Wandbekleidung benutzten Ziegel folgte den von der Teppichweberei beherrschten Prinzipien. Wie diese das Flachmuster ohne Schattierung, welche letztere ja auch die Ägypter in ihrem Ornamente nicht kannten, erscheint die dekorative Ziegelbekleidung und Stuck resp. Thonmosaik nur als Substituierung der Stofftapete.

Es sind gestickte Ornamente, sagt Semper sehr richtig, die wir gemalt vor uns sehen, das traditionell gebliebene Pflanzenornament, das mit seinen Pinienzapfen, Tulpen und sonstigen aus dem heiligen Baume entwickelten Motiven mystisch-tendenziosen Sinn hatte, in dem späteren Stil aber insofern handgreiflicher wird, als Rosetten, Quasten, Nähte, Schnallen, Garnituren an die Stelle der früheren Motive traten, während man aus dem älteren Stile die schwarze Umrandung der ornamentalen Formen beibehielt.



figur 39. Geschirr aus Nimrud.



Der persische Stil.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die ursprünglich in der Landschaft Fars ansässigen Perser bei ihrem Eintritt in die Geschichte noch kein Kulturvolk waren und ihrer kräftigen Konstitution als nomadisierendes Bergvolk die Siege zu verdanken haben, welche sie unter ihrem Könige Cyrus (559 bis 529 v. Chr.) über die Völker Asiens, die nach und nach verweichlichten, davontrugen. Natürlich war es, daß die Perser, jedoch auch nur der kultivierte Teil derselben, in der Kunst an die in den unterworfenen Ländern vorgefundenen Typen anknüpften und diese ihren Bedürfnissen und ihrer Sinnesart anpaßten. So begreift sich die Mischung assyrischer, babylonischer, ägyptischer und kleinasiatischer Elemente, die wir in den Palästen zu Pasargadä, Susa, Ekbatana und Persepolis, dem jüngeren Stammsitze der persischen Könige, vorfinden, wie z. B. die ägyptisierende Darstellung des Cyrus auf einem Pfeiler zu Pasargadä, die schlanke Säulenbildung mit blockförmigem Fuß und fanneliertem Pfuß eben daselbst und das der babylonischen Stufenpyramide nachgebildete Grabmal des genannten Begründers der großen persischen Dynastie.

Später wird dies allerdings anders. Der assimilationsfähige Geist des persischen Volks weiß das Vorgefundene in überraschender Weise umzugestalten und ihm einen ganz eigenen Charakter aufzudrücken. Das Kräftige, Quellende, des assyrischen Stils verschwindet und macht einem gemessenen Wesen Platz, das nicht ohne Würde ist, und in welchem auch ein gewisses Maß edler Stilempfindung vorherrscht, das sich jedoch oft bis zur kalten Glätte und Trockenheit steigert, wo es sich um die Darstellung des Königstums handelt.

Der Faltenwurf ist fast ängstlich geordnet, gemahnt an die altattische

Behandlung des Gewandes, paßt aber vortrefflich zu der zeremoniellen Ruhe, welche in der persischen Kunst vorwaltet, die sich übrigens auch dadurch von der assyrisch-babylonischen unterscheidet, daß sie in der Profilstellung klarer ist und besser individualisiert, wie unter Anderem die Reliefdarstellungen beweisen, auf den die tributbringenden Völker abgebildet sind.

Im Großen und Ganzen waren es die bis dahin herrschenden Meder, welchen die Perser sich in den Sitten und Gebräuchen in öffentlichen und privaten Angelegenheiten angeschlossen, demzufolge das neu entstandene Reich das medisch-persische hieß und die Einrichtung des Hofes, das politische und



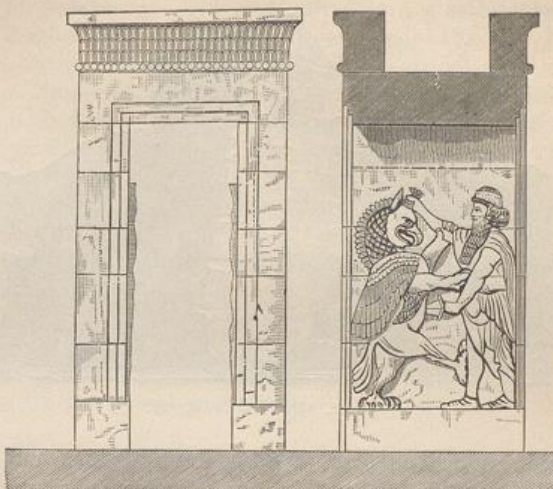
Figur 40. Restaurierte Halle des Xerxes.

religiöse Ceremoniell, ja selbst die Kleidung der Könige, den Medern entlehnt wurde. Charakteristisch hierfür sind die in Persepolis gefundenen Reliefdarstellungen, auf denen die medische Sitte, dem Könige an gewissen Tagen im Jahre tributäre Geschenke darzubringen, abgebildet ist. Diese bestanden aber nicht in Geld, sondern in aus dem ganzen unermesslichen Reiche gesammelten Seltenheiten und Kostbarkeiten, denn das Beste, was jede Provinz erzeugt, gehörte dem König und mußte demselben von den Vorstehern der Länder überbracht werden, woraus sich die ungeheuren Vorräte erklären, welche dem Hofe zusossen und denselben zur sprüchwörtlich gewordenen persischen Schwelgerei und Äppigkeit veranlaßten. Diesem Überfluß an Allem entsprach auch die Anlage der Paläste; der großartigste war ohne Zweifel der zu Persepolis, der aus einem riesigen Komplex von auf mehreren übereinanderliegenden Terrassen sich erhebenden Gebäuden stand, zu welchem große, künstlerisch ausgestattete Freitreppen führten, die wohl geeignet waren, den

Abgesandten der untergeordneten Völker einen Begriff von der Macht ihres Herrschers zu geben, und welche außer den noch stehenden Säulen, Portiken und Tierbildern das Einzige ist, was von jenem Riesenbau übrig blieb.

Wie in der Dekoration die Verwandtschaft mit dem assyrischen Stil deutlich hervortritt, so ist auch die Säule und das Gebälk mit den zahnschnittartigen Klötzchen bei den Persern wie bei den Assyriern im Charakter des Holzbaues gehalten.

Die Säulenkapitälé sind entweder aus Doppelhälfieren, dem Einhorn oder Stier gebildet, auf deren Rücken, d. h. zwischen den Köpfen, der Dielenkopf als Gebälk wie in einer Gabel lagert, oder sie bestehen aus einem doppelten Blumenkelch mit herabhängenden Blättern, über denen jene Gabel für den Unterzug in Gestalt von doppelten, senkrecht ge-



Figur 41. front und Durchschnitt eines Seitenportals der Hundertsäulen-Halle.



Figur 42. Grab des Darius in Naqsch-e-Rostam bei Tschil-Minar.



Figur 43. Grabmal des Cyrus.

Säulen an den Grabfassaden, sowie an dem auf dem flachen Dache stehenden Opfergerüst und den Thür- und Fensterumkleidungen, so sehen wir unbestreitbar deutlich, daß die persische Architektur aus dem Holzbau hervorgegangen ist, d. h. in ihm ihr Vorbild sah, wie dies auch die weite Säulenstellung andeutet. Im Gegensatz zu der sehr ausgebildeten Palastarchitektur, hatten die Perser keine Tempel, weil sie die Könige als Repräsentanten der Gottheit ehrten und sie ihrem Gotte Ormuzd, dem Spender des Lichts, nur im Bilde des Feuers huldigten. Eine große Rolle in der Dekoration der Paläste spielt die Skulptur (die Darstellung des Königs bei ceremoniellen Akten religiöser und politischer Art, im Kampfe mit fabelhaften Tiergestalten, den Symbolen des Unreinen, auf der Jagd und im Privatleben) auf den Treppenwangen, den Wänden der inneren Räume des Palastes, an den Fassaden der Gräber etc.

In allen diesen Darstellungen ist die Glorifizierung des Königtums, das dem Perser heilig war und vor dessen Würde nichts Anderes bestehen kann, die treibende Kraft der Kunst, die sich dabei an die Etikette ebenso gebunden fühlte, wie die Umgebung des Königs. Die Gewandung erscheint daher auf allen Reliefs streng geordnet; der freiere Wurf der Falte, wie wir ihn noch bei den Assyriern finden, hat einem zierlichen Gefältel Platz gemacht, das mit dem langweiligen Ausdruck des Gesichts genau übereinstimmt, aber auch dahin führte, daß der günstige Anlauf, den die persische Kunst im Einzelnen zeigt, nicht weiter verfolgt wird. Glücklicher ist der persische Künstler in der Nachbildung des Tierlebens.



Figur 44. Persische Flächenverzierung.

Was er in diesem Punkte geleistet hat, — und als Beispiel gelten hierfür die in den Tribut- zügen vorkommenden Tiere —

reicht weit über die übrigen Darstellungen hinaus. Dasselbe gilt von den kunstgewerblichen Gegenständen, den Waffendekorationen, Prachtgeräten,

stellten Voluten sieht, eine Form, die originell erscheint und durchaus dem Konstruktionsprinzip entspricht, nur noch nicht völlig ausgebildet ist und mit der aus einem vollkommen geöffneten Blumenkelch mit herabhängenden Blättern bestehenden starken Plinthe, an ihren asiatischen Ursprung erinnernd, übereinstimmt.

Vergleicht man damit das Gebälk über den



Figur 45. Säule vom Palast des Xerxes in Tschil-Minar.

Teppichen, Vorhängen etc., die allerdings auch bei den Assyriern und Babyloniern bereits eine hohe Ausbildung erfuhren, wie wir aus den an betreffender Stelle gebrachten Beispielen gesehen haben.

Die aus der religiösen Anschauung der Perser hervorgegangene Sitte, die Gestorbenen weder zu verbrennen, noch zu beerdigen, sondern dieselben den Geiern zur Vertilgung zu überlassen, führte zur Erbauung der bei den unter den Indern lebenden Persern noch heute sich findenden s. g. „Türme des Schweigens“. Auf der durch zwei konzentrische Kreise in drei Abteilungen geschiedenen, schräg abfallenden Plattform der einen Umfang von 300 Fuß habenden Türme werden die niedergelegten Leichen von den Geiern vertilgt und die übrig bleibenden Knochen in die bis zu 150 Fuß sich vertiefende Cisterne durch das in zahlreichen Rinnen herablaufende Regenwasser hinabgeschwemmt, um hier aufgelöst oder gesammelt, aus den unterirdischen Kanälen entfernt zu werden, nachdem das abfließende Wasser in Filtern gereinigt und der Restbestand der Cisterne trocken gelegt worden ist.



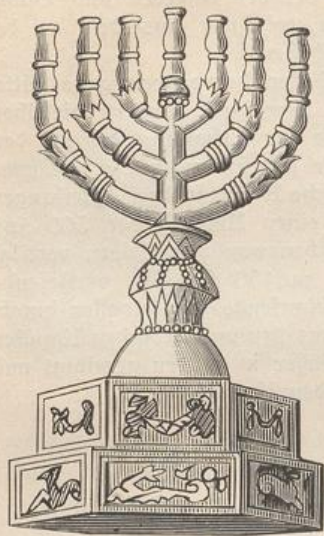
Der phönizisch-jüdische Stil.

Die Pun oder Phönizier, mit den Philistern, Phelassern, den Bewohnern Philistäus d. h. Palästinas stammverwandt, standen anfangs unter ägyptischem, später unter assyrischem Einfluß.

Ueber die Abstammung und die Wohnsitze der Phönizier sind die Ansichten auch heute noch geteilt. Nach Jul. Braun (Geschichte der Kunst, Bd. I, pag. 448 ff.) saßen die Phönizier, Pun, nördlich, die Philister südlich von Jaffa. Die Ersteren, mit denen die Pelasger und Semiten verwandt sind, stammen von der Küste des persischen Meerbusens. Manetho nennt die Hyksos Phönizier von anderem Stamm (als die tyrischen). Ebenso bezeichnet sie die alexandrinische Bibelübersetzung, und Herodot meint, die Pyramide habe ihren Namen von einem Hirtenkönige namens Philitis erhalten, so daß Hyksos und Philitis oder Philister gleichbedeutende Bezeichnungen seien. Als dann die Ägypter die Hirtenkönige, die Philister, in Avaris belagerten und zum Abzuge zwangen, gingen diese zunächst in ihr altes eigenes Land, nach Kanaan, in die Gegend zwischen Kleinasien und Arabien, zurück, wo man sie Ausgewanderte: Peleschet, Pelischthi, Pelaschi nannte, welche nach Josephus und Tacitus Jerusalem erbauten und dessen Umgegend dem entsprechend die Namen Peleschtaea, Philistaea, Palästina gaben. Ein Teil von ihnen aber ging über die See nach Kaphthor als Kreti, d. h. als Vertriebene, infolgedessen diese Insel Kreta genannt wurde. Wenn es also heißt, David habe in seinem Heere „Keretie und Pelethie“ gehabt, so sind damit die Vertriebenen, die Ausgewanderten, die Kreter und Philister, gemeint. Die Philister von Kaphthor endlich kehrten wieder um, vertilgten die Aoviter und wohnten selbst an ihrer Statt in den Dörfern bis Gaza, d. h. an der den Ägyptern zunächst belegenen Küste Palästinas.



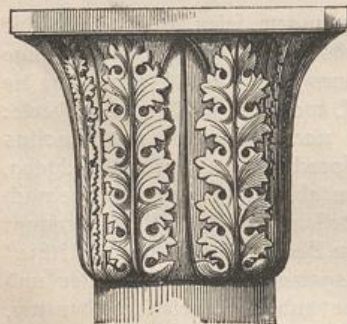
Figur 46. Von einem jüdischen Sarkophage.
Phönizische Arbeit.



Figur 47. Israelitischer siebenarmiger Leuchter aus dem Tempel des Herodes. Vom Titusbogen zu Rom.



Figur 48. Israelitischer siebenarmiger Leuchter auf einem aus dem 7. Jahrhundert stammenden Granitrelief.



Figur 49. Säulenkapitäl vom Tempel in Jerusalem um 445 v. Chr. aus der Zeit des Nehemia.

So klein Phönizien selbst zur Zeit seiner höchsten Blüte gewesen sein mag, so hat es dessen ungeachtet für die Kultur des menschlichen Geistes mehr gethan, als alle Länder Asiens zusammen genommen. Es erstreckte sich von Tyrus bis Aradus in einer Länge von nur 25 Meilen bei einer Breite von höchstens 5 Meilen, besaß aber viele auf den Inseln und an der Südseite von Kleinasien gelegene Kolonien. Die Mutterstadt der auf dem festen Lande gelegenen und erst nach der Eroberung durch Nebukadnezar auf den benachbarten Inseln wieder aufgebauten Stadt Tyrus war Sidon, dem auch Arwath seine Existenz zu danken hatte, während Tyrus in Gemeinschaft mit Sidon und Aradus das noch jetzt existierende Tripolis anlegten.

An der Spitze der einen Staatenbund bildenden phönizischen Städte stand Tyrus, welches die vornehmste Stätte des mitteländischen Handels und Verkehrs war und wie Sidon, Aradus und Byblus von einem Könige regiert wurde, ohne diesem gerade despotisch unterthänig zu sein. Welche Verdienste wir den Phöniziern bezüglich der Kolonisation, des Verkehrs wesens und der Erfindung nützlicher Dinge zuschreiben mögen, einen eigentlichen Kunstsinne hat dieses aus semitischen Stämmen bestehende Volk nie besessen, selbst wenn wir zugeben müssen, daß die Künste des Färbens, Webens und anderer Zweige des Kunsthandwerks, unter diesen die Anfertigung von Töpferarbeiten und Metallarbeiten aller Art, bei den Phöniziern zu einer hohen Ausbildung gelangten. Das, was wir über die Kunst der Phönizier wissen, ist zwar sehr lückenhaft, gestattet aber immerhin einen gewissen Schluß auf den Charakter der phönizischen Kunstweise, deren wesentlichste Seite in der Kostbarkeit des Materials bestanden haben dürfte, in formaler Hinsicht aber wohl kaum über die Kindheit des ästhetischen Empfindens und Ausdrückens hinausgekommen ist.

Die Architektur ist scheinbar nicht so nüchtern in ihren Formen und Verhältnissen gewesen und über die praktischen Bedürfnisse weiter hinausgegangen, als hier und dort angenommen wird, auch wenn es sich nicht, wie in den auf einen Holzbau hindeutenden Tempeln (Gades, Tyrus, Karthago, Gozzo, Cypern) um Kostbarkeiten, d. h. um goldene

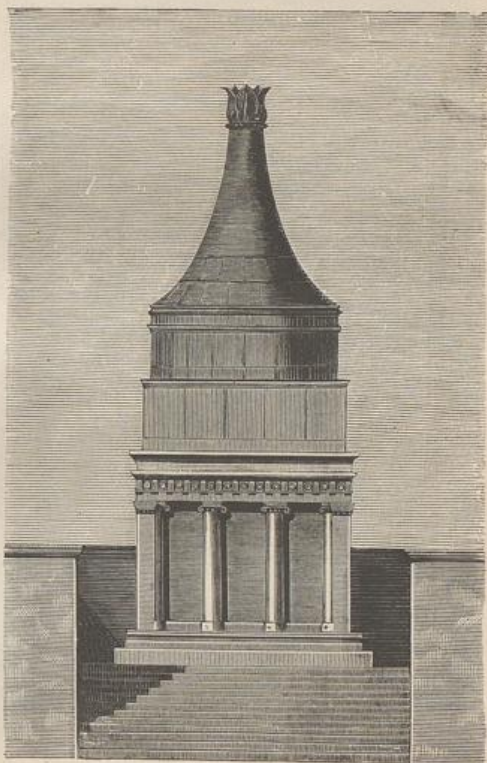
und eherne Säulen, metallisches Bekleiden der Holzwände, Thüren zc. handelte, oder künstlich gewebte und gefärbte Stoffe zum Verhängen in Frage kommen.

Wie die neuerdings erst bekannt gewordenen Reste phönizischer Kunst durchweg zeigen, ähnelt das Kapital entfernt dem assyrischen. Beide Formen lehnen sich dem ägyptischen Vorbild an, wieder andere sind mit dem kleinasiatischen verwandt. Demnach darf man die Kunst des jüdischen Volkes mit derjenigen Phöniziens nicht für völlig identisch halten, obwohl Werkmeister aus Tyrus an dem salomonischen Tempel bauen halfen und die Juden die kostbarsten Stoffe, wie metallene Gefäße und Tücher, aus der „Sydonier-Land“ bezogen. Man kann vielmehr annehmen, daß die phönizischen Künstler ihre Vorbilder für den Schmuck des salomonischen Tempels noch mehr als die für ihre eigenen Bauten benutzten, aus Mittelasien entlehnten und die Cherubgestalten und Ornamente den Assyrern nachbildeten.

Darauf deuten nicht nur die Bemerkungen über die Ausstattung der heiligen Räume in der Bibel hin, wo von Erzsäulen, von mächtigen, von Stierengetragenen Wasserbecken und anderem Opfergerät die Rede ist, sondern auch die uns in den Reliefs am Titusbogen zu Rom erhaltene, von römischem Geschmack indessen beeinflusste Abbildung des mächtigen siebenarmigen Leuchters erinnert im Ornament an die mittelasiatische Formenweise, ganz besonders an das persische Säulenkapital mit seinen gestützten und aufrechtstehenden Blumenkelchen, seiner Perlschnur und seiner Teilung des Kelches.

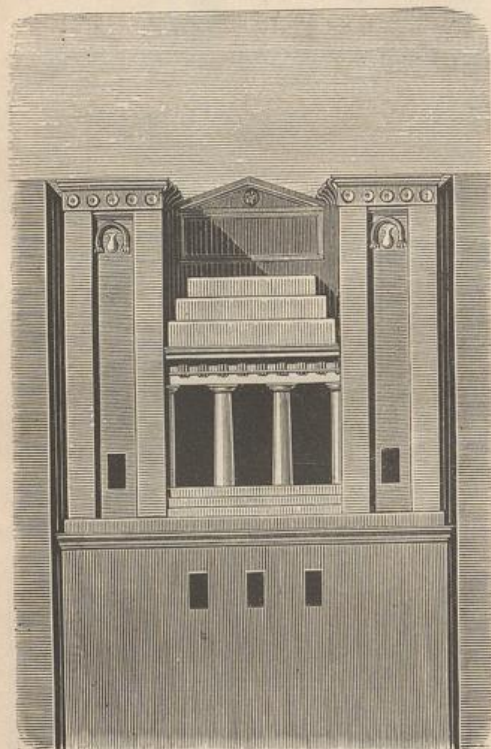
Die Architektur der Israeliten zerfällt in vier Gruppen: in die Bauten aus der Zeit Moses, nur aus Prachtzelten bestehend und der Einteilung ägyptischer Tempel folgend; in die Bauwerke des Königs Salomon und seiner Nachfolger (1000 bis 300 v. Chr.) bei ähnlicher Disposition, aber meist phönizischer Ornamentation, in die persischen Vorbildern folgenden Bauten des Nehemia (500 bis 100 v. Chr.) und in jene des Herodes und seiner Zeitgenossen, welche in der Anlage israelitisch, im Detail römisch waren und attische Basen und forinthische Kapitäle enthielten.

Der Palastbau der Juden (Haus Salomons), welcher den mittelasiatischen Herrscherhöfen nachgebildet war, hält sich durchaus in den Grenzen der unentwickelten, ihren Wert in der verschwenderischen Ausstattung der Innenräume suchenden Stilrichtung und schwankt zwischen dem Stein- und Holzbau, da für die Säulen der Hallen, die Decke und Wandbekleidung Holz, für die fundamente und Wände dahingegeben der Stein in Anwendung kam.



Figur 50. Das Grab Absalons.

Von den israelitischen Gräbern, die entweder seitlich oder senkrecht in die Felsen gehauen waren oder als Mondlithe behandelt wurden, sind die in der Nähe von Jerusalem befindlichen Grabmäler des Absalon, des Zacharias, der Apostel, der Könige und der Richter die kunsthistorisch wertvollsten. Das erstere, das die Muhamedaner die Mäße Pharaos nennen, und welches aus einem im Quadrat 6 m messenden Würfel von 6,5 m Höhe besteht, ist nur bis zum Sims des von jonischen Säulen getragenen Unterbaues aus dem Felsen herausgearbeitet, während der letztere mit der darüber sich erhebenden Säulentrommel und dem geschwungenen Turmhelm aus Werksteinen



Figur 51. Grabmal der Apostel.

aufgebaut ist. An den Seiten des untern Teiles sind, wie aus der nebenstehenden Abbildung ersichtlich wird, vier Halbsäulen mit jonischem Kapitäl und freisrundem Sockel angebracht, welche den Architrav mit dorischer Ordnung stützen und erkennen lassen, daß das Denkmal erst in der griechisch-römischen Epoche errichtet wurde, wenn auch die von Norden aus zugängliche Grabkammer einer weit früheren Zeit angehören sollte.

Die nördlich von Jerusalem liegenden s. g. Gräber der Könige, welche einen Komplex von Grabkammern verschiedener Größe und Gestalt bilden, lassen den Einfluß der griechischen Kunst ebenso zweifellos erscheinen, wie das Grabmal des Zacharias und das Grabmal der Apostel mit ihrem von glatten Säulen gestützten dorischen Fries und dem aus drei breiten Stufen gebildeten Aufsatz mit griechischer Giebelwand.

Ein hohes Alter müssen die südwestlich vom Ölberge gelegenen, labyrinthisch gebauten Prophetengräber, sowie die Grabeshöhle Josephats östlich vom Absalonsgrabe und die der Tempelära benachbarte Jakobshöhle haben, von denen die letztere im Grundriß die komplizierte ist, und welche hinsichtlich der Anlage der unterirdischen Grabkammern die größte Regelmäßigkeit zeigt.



Der indische Stil.

Der Mangel an einer urkundlich beglaubigten Unterlage für die Geschichte der indischen Kunst und die Annahme, die Felsenbauten bezeichneten den Anfang der Architektur der Inder, ließ sie lange, zumal die Priester durch Zurückdatierung der Bauzeit ihr ein ehrwürdigeres Alter zu verleihen suchen,

viel älter erscheinen, als sie in Wahrheit ist, denn die uns bekannten frühesten buddhistischen Bauwerke stammen erst aus dem Jahre 250 v. Chr., die der Dschainisten beginnen mit dem 5. Jahrhundert n. Chr. und jene der Anhänger Brahmas sogar erst aus dem Jahre 650 n. Chr. Aber schon die ältesten sanskritischen Bücher, so bemerkt Semper hierzu, vergegenwärtigen uns den Stil der Hindu-Kunst als einen äußerst zusammengesetzten und formenreichen. Das Holz, die Backsteine, die Steinquadern, das Metall und vor Allem der Stückmörtel, kamen abwechselnd und gemeinschaftlich beim Bauen in Anwendung,



Figur 52. Ansicht eines Topas. (Nach einem Basrelief im indischen Museum zu London.)

und jeder von diesen Stoffen hatte durch seine technischen Schwierigkeiten schon damals den Stil der Kunst auf das Mannigfaltigste beeinflusst und ihm den Charakter der Überladenheit erteilt, der ihn auszeichnet. Die Begleiter Alexanders berichten von einem sehr raffinierten Holzbaue, den sie bei den Völkern des Pentschab vorfanden. Der Ziegelbau, verbunden mit der Quaderkonstruktion, zeigt sich an den Überresten der älteren Topas oder Stupas (formal noch in Nachahmung des Holzbaues), und während die Technik in beiden Konstruktionsweisen (des Holz- und Steinbaues) weit vorgeschritten war, sehen wir gleichzeitig den berühmten Grotten- und Monolithenbau noch gar nicht existieren, da uns dieselben Gegenden als unwirthbare Einöden geschildert werden, welche jetzt die Wunder jener Grottenbaukunst und die Monolithen-Tempel enthalten. Daraus schließt Semper nun mit Recht, daß dieselben

aus einer Baukunst hervorgegangen seien, die lange vorher schon fertig war, ursprünglich nur den Holzstil gekannt habe und von diesem auf den Stein vielleicht durch Vermittelung der Stuckbekleidung übertragen wäre, wie dies auch die Art der dekorativen Formenweise beweise.



figur 53. Topa in Afghanistan.

Die ältesten indischen Bauten sind buddhistische Grabmäler für berühmte Männer oder Heilige, welche Topas, Stupas oder Thupas heißen, während die Behälter der Reliquien Buddhas Pagoden, richtiger aber Dagopas genannt werden, die beide äußerlich die Gestalt eines runden niedrigen Turmes und einer nicht mehr als halbkugelförmigen, oft

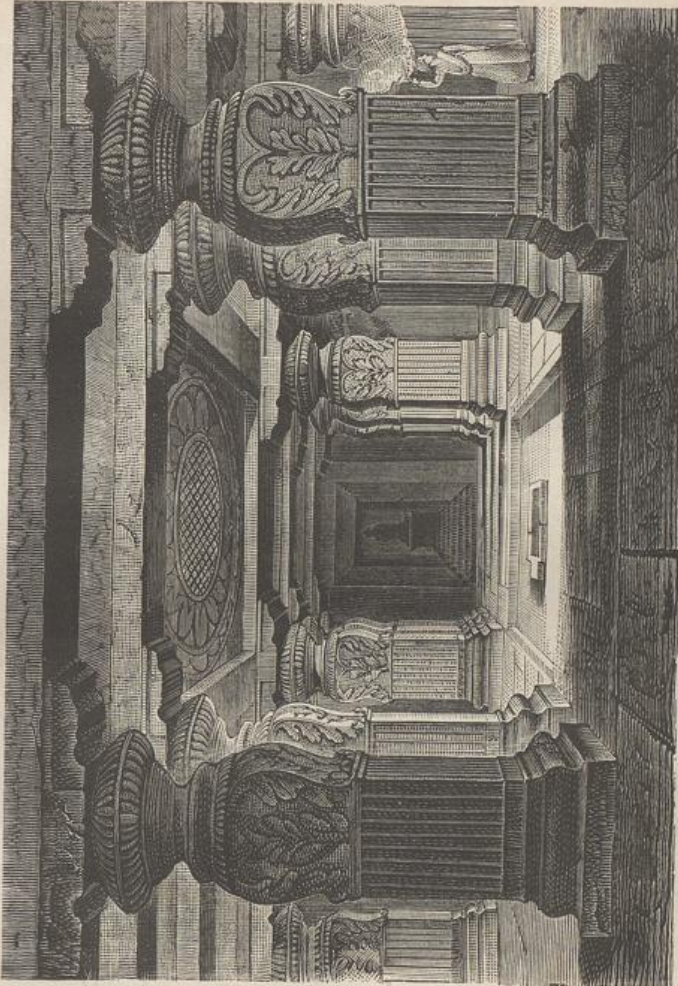


figur 54. Kaysas. Freistehende Felsenmonumente zu Ellora.

auch nach oben zugespitzten Kuppel haben, wobei aber die Verhältnisse sehr wechseln, wemgleich die Topas im Allgemeinen minder schlank als die Dagopas sind.

Umgeben war diese Kuppel von einer auf schlanken leichten Säulen ruhenden Halle (z. B. der 250 v. Chr. erbaute Topa des Ramaya bei Muradhapura auf Ceylon), oder auch nur von einem Steingehege, welches hier und da an die keltischen Steinkreise erinnert, andererseits aber, wie z. B.

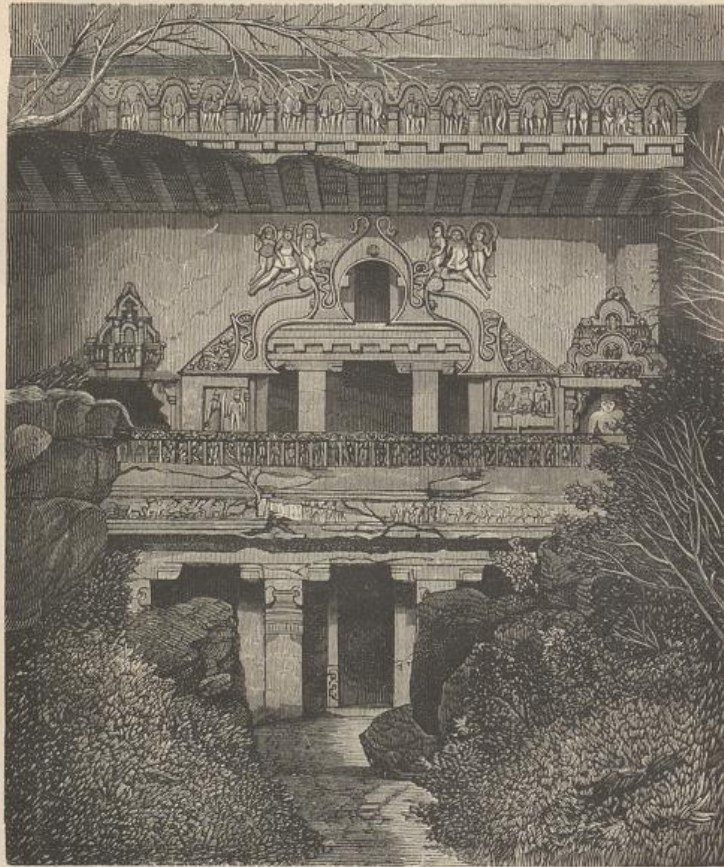
bei dem Topa von Sanchi, ganz deutlich samt den zugehörigen Portalen sich als Nachbildung einer Brathecke und sonstiger Holzbauten legitimiert. Die leichten Säulen sowohl wie die Lats, d. h. die Gesesssäulen, welche sämtlich von dem ersten buddhistischen Herrscher 245 v. Chr. errichtet wurden, gemahnen an persischen oder assyrischen Einfluß, und zwar auch hinsichtlich ihrer stilvollen Ornamentik.



Figur 55. Brahmanischer Felsenempel zu Ellora.

Eine Anlehnung an die Holzbauten zeigt sich ebenso in den ersten freigebaueten Tempeln und in den ältesten Grottenbauten als auch in den späteren Werken beider Art, selbst dann noch, als erlangte Übung in Behandlung des Steins zu gewaltiger, staunenerregender Kühnheit führte; dies beweisen die unterirdischen ganz basilikenähnlichen Grottentempel, besonders des Vismakarma zu Karli (78 n. Chr. ausgeführt) und zu Ajunta (aus dem 5. Jahrhundert nach Chr.), sowie die unterirdischen Tempel zu Elephante (800 n. Chr.), Baug (900 n. Chr.), Ellora (650 und 1000 n. Chr.) und Salfette (1000 n. Chr.), die oft einen riesigen Umfang haben, und in denen die Masse mit eminenter Leichtigkeit bewältigt ist.

Im Unterschiede zu den mit den Grottentempeln oft verbundenen Kaylas*) oder freistehenden, d. h. aus dem Felsen herausgemeißelten Felsenmonumenten**), steigt die mit Hallen, Höfen, Teichen und Säulengängen versehene, phantastisch ausgestattete, wirklich gebauete Pagode (Madura etwa 900, restauriert durch Trimul Nait 1621 n. Chr., Jaggernaut aus dem Jahre 1174, Tschillumbrum um 1004 n. Chr., Tandschur aus dem Jahre 830 n. Chr. etc.) oft bis zu einer Höhe von 60 Meter empor.



figur 56. Fassade der Vismakarma-Grotte zu Ellora.

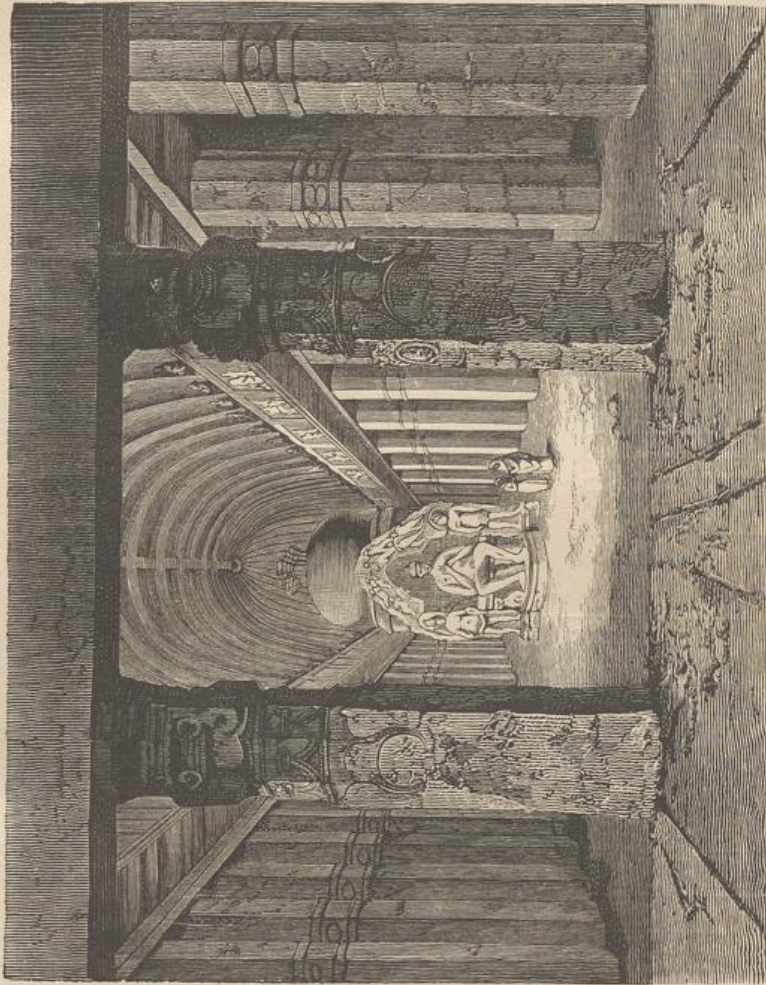
Herrscht in den Grottenbauten und den früheren Pagoden noch strenger Ernst und eine durch bestimmte Gesetze vorgeschriebene, geradezu peinliche Regelmäßigkeit, so treibt an den späteren Pagoden eine gewisse Überschwänglichkeit der Formenweise ihr höchst interessantes Spiel.

Die eigentliche Pagode, die Dagopa, wie erwähnt, eine als Reliquienbehälter dienende Kuppel, wurde thunlichst hochgestellt und bildete sich zu

*) Die brahmanischen Kaylas in Ellora stammen aus der Zeit 1000—1176 n. Chr., dahingegen die Halle des Vismakarma daselbst aus dem Jahre 650 n. Chr.

**) Ähnlich wie die Kaylas sind die dem Jahre 1300 n. Chr. entstammenden, im Grundriß den Höhlentempeln gleichenden s. g. Rathas von Mahavilipuram aus einem hohen Felsen herausgemeißelt.

turmähnlicher Bekrönung auf dem Hauptgebäude des Tempels, auf Vimanas aus. Letztere erscheinen daher als riesige Stufenpyramiden über den Tempelhallen (Garbha Greihn d. h. Bauch des Hauses), da gleich die Bedachung der Vorhalle in einer Kuppel gipfelt und in dieser Form ihre Verwandtschaft mit dem Topa dokumentiert. Die Kuppel der Dagops trägt meist ein Kästchen, Tha oder Thi genannt, zur Aufbewahrung der Reliquien Buddhas, über



Figur 57. Inneres des buddhistischen Grottentempels des Wisnufarma zu Ellora.

dem sich ein drei- bis siebenfacher Schirm erhebt, der hier und da auch aus Gold und Edelsteinen besteht, meist aber in Stein, als Turmspitze mit 3 bis 7 Knäufen, nachgebildet ist. Unter diesen Pagoden sind viele sehr gut erhaltene, während von den Topas die meisten in Trümmern liegen oder wie der große Topa des Ramaya, der des Klosters von Maha Lowa Paya und der zugleich mit ihm 161 v. Chr. erbaute Kuanwebla einen Teil ihrer früheren Herrlichkeit einbüßten.

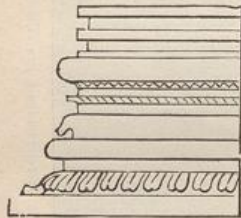
Einen eigentümlichen Charakter gewinnen die oft 15 Stockwerke hohen Pagoden dadurch, daß sie unter oder zwischen den Fenstern mit Hunderten



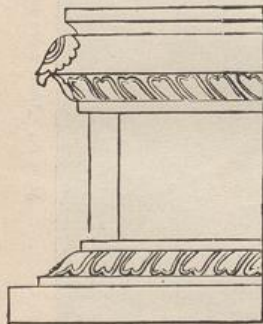
Figur 58. Indisches Kapitäl.



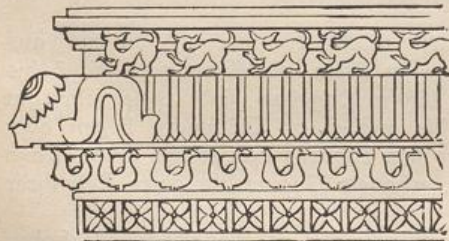
Figur 59. Indisches Kapitäl.



Figur 60. Indische Säulenbäse



Figur 61. Indische Säulenbäse.



Figur 62. Indisches Gebälk.

von Nischen ausgestattet sind, in welche man bei festlichen Gelegenheiten brennende Lämpchen stellt, deren Flammen den phantastischen Schmuck, der sich über das ganze Bauwerk ausbreitet und in Götterbildern, Pilastern, Säulen und buntem Kuppelwerk besteht, noch seltener, phantasiereicher erscheinen läßt.

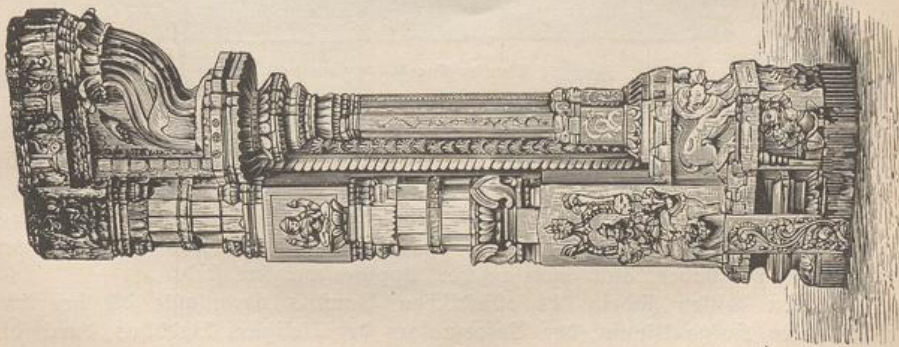
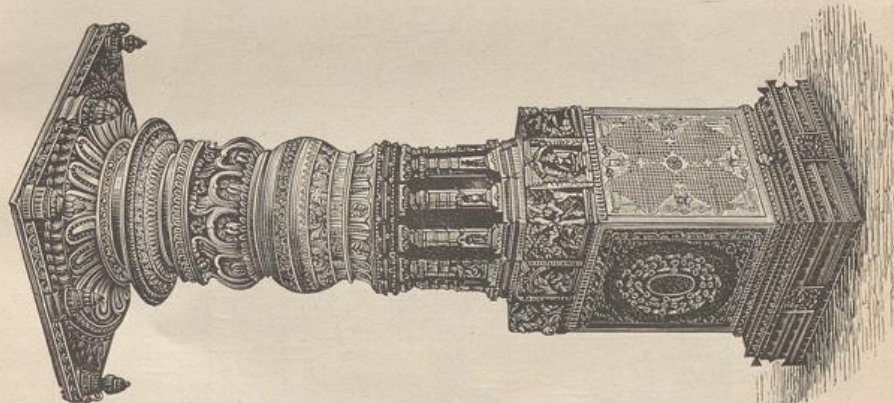
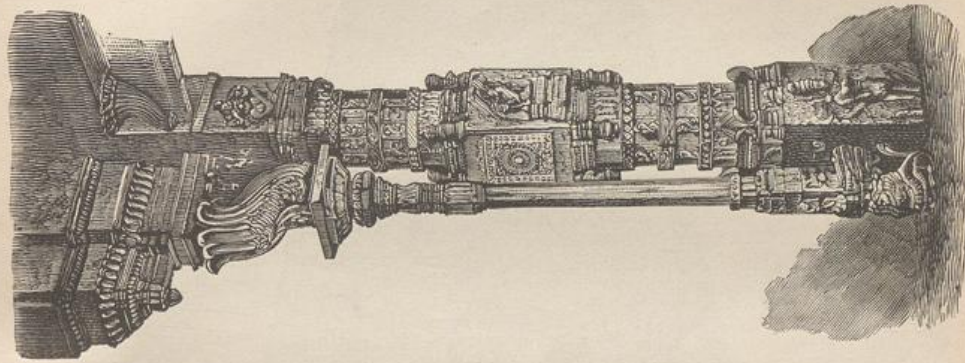
Nicht unwichtig sind die alle Vimanas umgebenden Hallen, Höfe und Teiche, welche nicht nur den Wallfahrern zum Aufenthaltsorte und zu den vorgeschriebenen Waschungen dienen, sondern in denen auch heilige Handlungen, wie z. B. die mystische Vermählung der Gottheit, vorgenommen, Prozessionen und Tänze ausgeführt oder geheiligte Tiergestalten aufgestellt werden.

Eine der schönsten Hallen ist die von 1000 Säulen getragene Halle von Tschillumbrum. Sie hat, wie die meisten Mentapas, Ähnlichkeit mit der Basilika und ist in ihrer Disposition das Vorbild auch für die entsprechenden Teile der Bauten geblieben, welche unter dem Einfluß des muhamedanischen Baustils entstanden sind.

Die an den Pagoden gewöhnlich (wie in den Grottenbauten) durch dicke Pfeiler oder figurale Stützen ersetzte Säulen sind im Vergleich zu letzteren schlank zu nennen, indem sie im Durchmesser zwischen $\frac{1}{8}$ bis $\frac{1}{10}$ der Höhe variieren und am Sockel und Kapitäl mit Schnitzwerk versehen sind, das aber sehr strengen Regeln folgt. Dasselbe setzt sich in mitunter feiner, oft auch in der phantastischsten Weise an den Wänden fort, wo die aus der reichen Fülle des indischen Naturlebens erklärliche überschwängliche, indessen keineswegs unschöne Phantasie Gelegenheit findet, sich auszubreiten und ihren nicht selten sogar höchst geschmackvollen Formensinn zu bethätigen. Beweise hierfür sind die Vasen der Säulen und das Ornament an vielen Pfeilern der Hallen der Pagoden und der Kapellen in den buddhistischen Klöstern (Viharas), während namentlich in den Grottenbauten, wohl

gezwungen durch das Felsmaterial, Bauteile, besonders Säulen vorkommen, die, was Proportion anbelangt, keineswegs dem Auge genügen können, ihrem Zwecke zwar vollkommen entsprechen, jedoch ästhetisch unzureichend erscheinen.

Die Basis der Säule besteht, wie nebenstehende Abbildungen zeigen, aus mehreren flachen Platten mit Rundstäben und Hohlleisten, auf

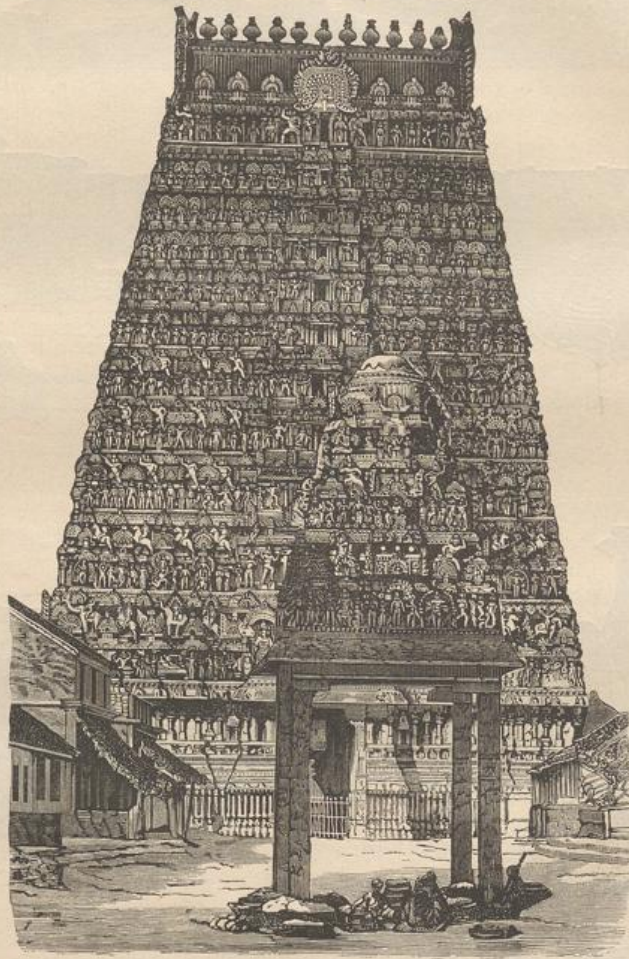


Figur 64. Pfeiler vor den Tempeln zu Vellore und Raffon-Was.

Figur 65. Pfeiler vor den Tempeln zu Moodbidri und Percoor.

5*

welcher der kamelierte vieleckige oder runde, bei Pfeilern buntgegliederte, bei Säulen niemals viereckige Schaft sich erhebt, der oben abgerundet und mit in Stein nachgebildeten Stoffbehängen versehen ist, dem sich alsdann der runde Hals mit dem polsterartigen, zwei flachen gegen einander gefehrten Becken gleichenden Kapitäl und das das Gebälk tragende Konsol anschließt. Außerdem kommen achteckige Pfeiler ohne Basis vor und Basen, welche die Form des beckenartigen Kapitäls zeigen.



Figur 65. Chor der Pagode von Combaconum.

Im Grottenbau haben wir insofern zu unterscheiden, als die Felsentempel des Brahma nicht nur reicher als diejenigen Buddhas sind, sondern im Gegensatz zu der völlig basilikalen Anlage und der tonnengewölbeförmig ausgehauenen Decke der Buddhagrotten zum größten Teile eine im Verhältnis zur Räumlichkeit niedrige kasettierte Decke im Nebenraum und im Hauptraum eine Kuppel haben, auch nicht reicher, üppiger verziert sind.

Den dritten Zweig des ostindischen Baustils veranlaßte die bei dem Auftreten Sakya-Munis, des Reformators der Religion Buddhas, durch die

sich ihm widersehende Priesterschaft unter Mitwirkung eines ehemaligen Freundes des ersteren, namens Mahevira, ins Leben gerufene Sekte der Dschainisten.

Die dschainistische Architektur, welche im Allgemeinen die buddhistischen Bauformen beibehält, aber kühner, luftiger und leichter ausbildet, vereinigt Tempel und Klöster (Viharas) in einer Anlage (Tempel von Sadrih aus dem Jahre 1418, Tempel des Vimala-Sah zu Mont. Abu um 1032 bis 1231) und kündigt sich an durch ihre hohen, schlanken, schön gegliederten Türme von 9 Geschossen mit abschließender Kuppel (Siegesturm des Khumbo Rana zu Chittora um 1440 n. Chr.) als feinste Modifikation des indischen Baustils.



Figur 66. Tempel des Vimala-Sah auf dem Berge Abu.

Wie in der assyrischen und ägyptischen Kunst, so hat nicht minder die indische Ornamentik, welche die der Ägypter an feinerem Formgefühl bei weitem überragt, ihre auf den Kultus bezüglichen Symbole dem Tier- und Pflanzenreiche entlehnt. So ist die Lotosblume das strahlende Rad, die geheiligte Banjane das Sinnbild der Ewigkeit, die Palme und der Mangobaum der Begriff der allgewaltigen Fülle der Naturkraft und das Aufwärtsstreben zum Licht, der Elefant der Träger der Welt und Schützer des Tempels, der Löwe der Begleiter des königlichen Herrn. Es fehlt der Ornamentik mithin nicht an sehr verwendbaren Motiven, aber es hat der bisherigen Beurteilung des indischen Stils für die Gewinnung einer wünschenswerten Klarheit an dem hierfür nötigen Eingehen gefehlt, so daß nach dieser Richtung hin noch Manches nachzuholen ist.



Der chinesische und japanesische Stil.

Macht der indische Stil auf uns den Eindruck des Überschwänglichen und Phantastischen, so begegnen wir in der Kunst der Chinesen dem Streben nach einer gewissen Spielerei und Seltsamkeit.

Diese Thatsache erscheint um so auffälliger, als der Chinese im Großen und Ganzen eine verstandsmäßige Natur zeigt, der es zunächst auf das Praktische ankommt, gleichviel ob es sich um rein moralische oder andere Dinge des Lebens handelt.



Figur 67. Eingang zum Confucius-Tempel zu Shanghai.

Für die Geschichte der chinesischen Architektur kommen nach Ansicht des bekannten Kunstgelehrten Dr. G. Mothes jetzt vier Perioden in Betracht. Die erste, den Steinbau habende Periode, reicht etwa vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis 586 n. Chr., die zweite, die Tartarenherrschaft bezeichnende, mit dem Eindringen des Buddhismus (1279) zusammenfallende und bis zum Jahre 1368 n. Chr. dauernde Epoche hat den Ziegelbau, den Lehm, die Porzellanfliese und die glasierten Ziegel; sie nimmt jedoch gegen ihr Ende (1279), durch das Tartarenzelt und die in Birma und Siam herrschenden Pfahlbauten und Korbhütten modifiziert, den Holzbau auf und ist um diese Zeit meist ohne architektonische Gliederung. Erst die dritte mit der Ming-Dynastie beginnende (1368—1800) Periode bezeichnet das, was man chinesisch nennt, wohingegen in der von da bis auf die Gegenwart reichenden vierten Periode bereits der europäische Einfluß sich geltend macht.

Das im Japanischen noch etwas reiner erhaltene, minder verzopfte und verkleinlichte Prinzip der chinesischen Architektur ist das Zelt, die geflochtene Hütte, und erst indirekt, wie man meint, das aus Stäbchen gebildete, mannigfaltig konstruierte Gitterwerk. Dasselbe dient einmal als Raumabschluß und dann als Ornament und zwar im ersteren Falle zur Bildung der Thüren und Fenstergerüste, in letzterer Hinsicht als Bekleidung der unteren Teile der inneren Wände oder des als Fenster dienenden freien Raumes zwischen der



figur 68. Thür eines Tempels in Cassiding.

Decke und dem oberen Ende der Wand, zu welchem Zwecke es entweder die Farbe des Bambusrohres behielt oder vergoldet und bemalt wurde, und entsprach zugleich dem höchst praktischen Zwecke der Lüftung und Kühlung der Wohnräume völlig.

Das Material und der Grad der Ausstattung der Mauer und des Unterbaues unterliegt, wie Alles in China, einem strengen Gesetze. Je nach dem Range des Besitzers bestehen die Hofmauern entweder aus Lehm, Luftziegeln oder aus glasierten bunten Backsteinen. So sind die Schirmmauern der fürstlichen und kaiserlichen Paläste rot mit Gold, die Deckziegel grün mit goldgelben

Sirsen und die Terrassenmauern mit weißem Marmor bekleidet. Ähnlich verhält es sich mit den Wänden, welche in allen Farben angestrichen sind, eine sehr reiche Vergoldung zeigen und als Abschluß, wie erwähnt, gemaltes Gitterwerk haben.

Was die Säule anbelangt, so erinnert dieselbe an die spätindische Architektur. Sie hat wie diese statt des Kapitäls nur konsolartige Ausladungen und



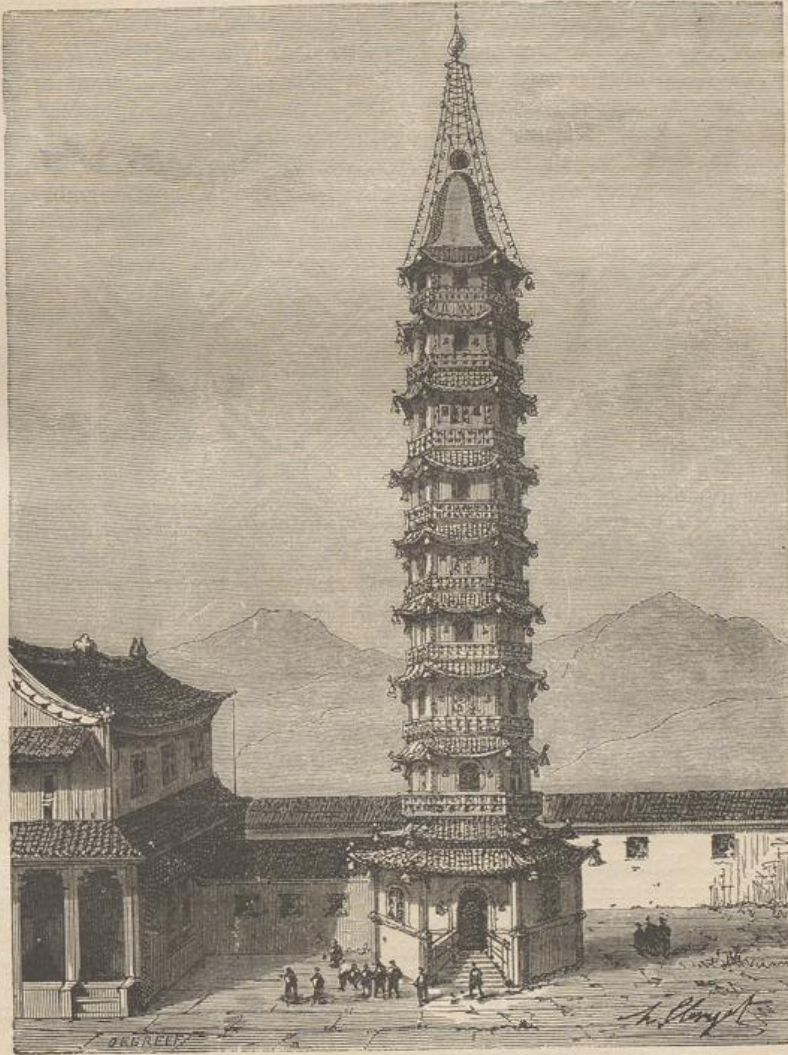
Figur 69. Eingang zu einem Buddhisten-Kloster zu Peking.

macht auch dadurch einen ganz fremden Eindruck, daß der Raum zwischen den Säulen am oberen Ende, wie in Pompeji, mit leichtem vergoldeten Stabwerk resp. Flechtwerk versehen ist, wodurch zwar der Charakter desselben verloren geht, aber das stete Zirkulieren der Luft oberhalb der den unteren Teil schließenden Vorhänge ermöglicht wird.

Die Säule besteht in der Regel aus Holz und ist meist rot lackiert, während die Dachrahmen und Dachlatten gelbe, die Spannriegel eine blaue Farbe mit schwarzen und grünen Füllungen haben, und die Dachziegel bunt

glasiert und teilweise sogar, jedoch blos bei Pavillons und Palästen, vergoldet und versilbert sind.

Eine besondere Art bilden die s. g. gegen 150 Fuß hohen Tha's oder Türme, Nachbildungen des ostindischen Thi. Sie bestehen aus mehreren Geschossen bei achteckiger Form, mäßiger Verjüngung und vorspringendem



figur 70. Porzellanturm zu Nanjing.

geschweiftem Dach, jedes einzelne Geschos mit im Winde läutenden Glöckchen. Das bekannteste Bauwerk dieser Art war der 1412—1431 durch den Architekten Schilang-Hwang gebaute, 1800 vom Blitz getroffene und getreu restaurierte, 1862 aber von den Rebellen total zerstörte 200 Fuß hohe Turm zu Nanjing. Dessen Wände bestanden aus buntbemalten Porzellantafeln, die ihm ein zwar seltsames Aussehen verliehen, jedenfalls aber angenehmer wirkten, als die

quer über die Straße gebauten, aus Balkenwerk gebildeten und drei Durchgänge habenden Ehrenpforten oder *Pai-Leu*, auf denen der Name Desjenigen in Goldschrift prangt, dem der Kaiser dieses Denkmal setzen ließ.

Die Bedachung ist an den späteren Bauten von wunderlicher Form und natürlich ebenfalls farbig oder vergoldet. Durchweg phantastisch ist die Bauart und die Deforation der meist nur kleinen ein- oder mehrstöckigen, mit Höfen und Säulenhallen umgebenen Tempel. Einer der merkwürdigsten, etwa aus dem Jahre 1500 n. Chr. stammende Tempel ist der auf dem Abhänge einer in den See vorspringenden Halbinsel errichtete Tempel der „donnernden Winde“ (*Lucfungta*), von dem jedoch nur noch vier aus roten und gelben Ziegeln erbaute Etagen in einer Höhe von 120 Fuß übrig geblieben sind.

Ebenso wenig bekannt und deshalb wie die Form der Bauwerke für geschmacklos gehalten, ist das Ornament der Chinesen, gleichviel, ob es sich dabei um Schnitzwerk oder Flächenmuster auf Tapeten, Teppichen und sonstigen



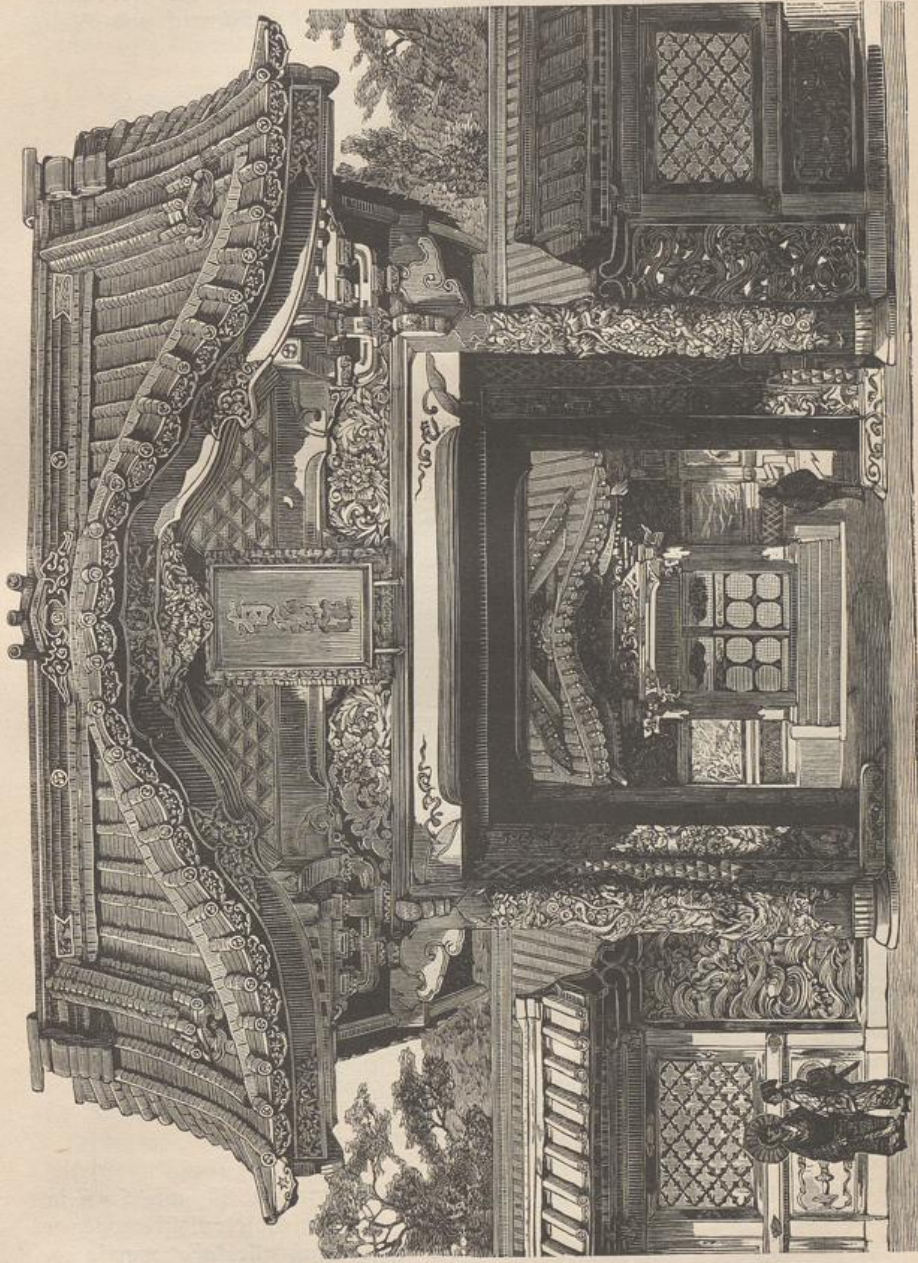
Figur 21. Chinesisches Ornament.

Webereien und Stickereien handelt. Wirkliche Sinnigkeit herrscht in den Blumenverzierungen und in der Nachbildung der Vogelwelt, die schon in den alten Stickereien (*Plattstich*) dieser in der frühesten Zeit die Stelle der Malerei vertretenden Kunst vorkommt, und welche als eine Art Malerei en relief in den köstlichen Lackarbeiten, in der Email- und Porzellanmalerei weiter lebt. Eine erst seit ungefähr 1645, d. h. seit Herrschaft der Mandschutartaren auftretende Seltsamkeit ist die Abneigung gegen symmetrische Anordnung des aus Vögeln, Rankenwerk und Blumen bestehenden Ornaments auf Tellern, Schalen, Theebrettern, Geweben *z.*, wohingegen die unregelmäßige Eigentümlichkeit der Schubfächer, Thürchen *z.* an den Schränken und Kästen aus Zweckmäßigkeitsgründen hergeleitet wird.

Die Kunst der Japanesen fällt mit jener der Chinesen in vielen Punkten zusammen, wenngleich sie, was speziell die Architektur anbelangt, unentwickelter oder vielmehr weniger überentwickelt, reiner in der Form als letztere ist, soweit sich dies bei unserer noch sehr geringen Kenntnis des japanesischen Volks beurteilen läßt. So viel steht fest, daß die japanesische Baukunst, wenn wir uns den Tempel des Buddha, dessen vergoldete Bildsäule im Innern aufgestellt ist und die übrigen darin befindlichen Statuen an Größe überragt, ansehen, der chinesischen Architektur an phantastischem Aufputz bei weitem nachsteht.

Der an derartigen Absonderlichkeiten reichste Tempel in Kioto, der Residenz der Mikados, ist der Tempel der tausend Götter oder der dreiunddreißig Ellenbogenweiten mit dem auf einer Lotosblume sitzenden und von

den tausend Göttern umgebenen kolossalen Buddha, um den sich weitere zwanzig Gestalten von leichenhaftem, abscheulichem Aussehen gruppieren, die auf den Eintretenden einzudringen scheinen, ihm Angst und Entsetzen einjagen



Figur 72. Japanische Bograbnisstätte.

und mit so schauerlichen Raffinement ausgeführt sind, daß Jeder unwillkürlich vor ihnen zurückbebt. Die auf den zehn stufenartigen Absätzen der Mitteltribüne aufgestellten tausend Götter, welche alle von Gold strotzen und wie

Buddha um den Kopf einen Strahlenkranz haben, sind sämtlich von übermenschlicher Größe und machen mit ihren je 40 Armen, die sie teils zum Gebet ausstrecken, teils mit Lampen, Pfeilen, Totenköpfen und anderen Symbolen bewehrt, in die Höhe halten, einen eigentümlichen, das Geheimnisvolle des Tempels mächtig steigenden Eindruck. Aller Schmuck und Glanz,



Figur 75. Eingang zum Tempel Pra-Kaeo in Bangkok.

den die Tempel in Japan, besonders die in Kioto zeigen, ist, wie Lotti in seiner Beschreibung über Japan bemerkt, auf die mit Goldlack überzogenen Decken und Wände beschränkt, von denen die ersteren fast alle kassettenartig behandelt sind. Ein ganzes Heer von Künstlern hat die Fläche mit Malereien bedeckt, die sich eben so sehr durch die Seltsamkeit des Geschmackes, als durch ihre rätselhafte Symbolik und erstaunliche Mannigfaltigkeit der Ausführung und Harmonie der Farbe auszeichnen. Sehen wir hier an den Wänden die

seltfamsten Blumen in den üppigsten Formen und reichsten Farben prangen, sind es dort wunderliche Vögel und andere Tiere, welche neben Jägern und Kriegern unsere Phantasie anregen, so sehen wir auch wohl an den Wänden nur Fächer in den verschiedensten Lagen und Farben angebracht und an den Friesen eine so wunderbar fein durchbrochene Arbeit auftreten, wie sie schöner und kunstvoller in China nicht angetroffen wird.



Figur 74. Tempel Poh in Bangkok.

Die berühmtesten der 3000 Tempel Kiosks liegen in uralten Gehölzen, zu denen meist Alleen riesiger Bäume führen, in denen Händler mit Porzellan und Idolen ihre grotesken bunten Herrlichkeiten ausbieten, und welche man durchschneiden muß, um zu dem von hundertjährigen Cedern überschatteten Platz zu gelangen, wo zwischen Kiosken, kleinen Tempeln und Gräbern die in der Nähe heiliger Stätten fast nie fehlenden Theehäuser liegen, die den Pilgern Rast und Erquickung darbieten.

Neben den auf der Terrasse sich erhebenden Tempeln des Buddha giebt es auch noch solche der Sintoreligion — ein Monotheismus mit einigen Untergöttern — welche den Namen Mia oder Wohnungen der unsterblichen Seelen führen, auf Hügeln oder in Hainen belegen, von einer Menge kleiner tragbarer Kapellen (Mikosi) umgeben sind und im Innern statt eines Götter-

bildes, einen Metallspiegel als Symbol für das Auge Gottes haben. Diese Einfachheit unterscheidet sie von den Tempeln Buddhas in sehr charakteristischer Weise; sollen doch zwei letzterem geweihte Tempel in Mikao allein nicht weniger als 65,666 Statuen aufweisen und deren Wände an allegorischen Darstellungen, Arabesken, gemalten Blumen, Tierbildern 2c. über alle Begriffe reich sein. Viel Sinn für Sauberkeit und kunstreiche Anordnung zeigen ferner die Begräbnisplätze mit ihren vergoldeten und buntbemalten Denksteinen und Erbbegräbnissen. Einfacher sind die Wohnhäuser, aber langweilig die sich weit ausdehnenden, mit verschließbaren Thoren versehenen Gassen, komplizierter die Paläste der Großen, welche dem Range derselben entsprechend, Wälle, Gräben, Mauern und wohlgepflegte Gärten haben und, wie bei den Chinesen, durch reiche Vergoldungen und farbigen Anstrich sich auf den ersten Blick als die Behausung bevorzugter Persönlichkeiten ankündigen.

Die birmanische und siamesische Bauweise folgt, da in diesen Ländern der Buddhismus gleichfalls herrscht, den zur Richtschnur in China gewordenen architektonischen Gesetzen, jedoch mit dem Unterschiede, daß anfangs man nur Gott steinerne Gebäude, auch Wats genannt (Wat zu Bangkok) errichtete, und daß die baulichen Verhältnisse namentlich in den hölzernen Bauwerken, (Grabpagode der Könige von Siam) zierlicher und schlanker sind, auch die Formen neuer und ursprünglicher erscheinen lassen, als in den älteren Bauten, von denen einige noch der Zeit entstammen, in welcher die Form der Pfahlbauten und Korbhütten von hier nach China eingeführt wurde.



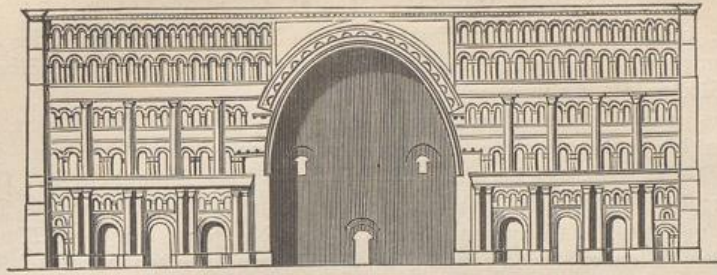
Der sassanidische Stil.

Die von 226 bis 642 reichende neue Epoche der persischen Kunst beginnt mit der Erhebung des Sassanidengeschlechts auf den Thron von Persien.

Es ist aber bedauerlich, daß der glückliche Anfang, den die sassanidische Kunst nahm, nicht von großer Dauer war und die an die ältere Tradition anknüpfende, bis zu einer gewissen Großartigkeit sich erhebende Stilweise aus Mangel eines tieferen Lebensgefühls schließlich in leere äußerlichkeit ausartete.

Am eigenartigsten zeigt sich die Architektur des Sassanidenreichs in den Palastruinen von Ktesiphon, Sarbistan und Firuz-Abad. Der auf dem linken Ufer des Tigris in der Nähe von Seleucis gelegene Palast von Ktesiphon besteht nur noch aus einer zweiflügeligen, im Profil ovalen Eingangshalle in einer Höhe von 62 Fuß, einer Breite von 68 Fuß und einer Tiefe von 110 Fuß, welche von einem beinahe bis zum Abschluß des dritten Stockwerkes reichenden Tonnengewölbe überspannt ist. Der lediglich auf die Fassade sich erstreckende, aus Blenden und Halbsäulen gebildete architektonische Schmuck, der die Geschosse gliedert, verliert durch die an den Enden der Front angebrachten abgestuften Streben von kolossaler Dicke und unschöner Verjüngung an Großartigkeit sehr wesentlich.

Die am unteren Stockwerk auf jeder Seite des Portals befindlichen vier Säulenpaare mit einfachem Kapitäl haben für jedes Paar ein gemeinschaftliches Basament. Zwischen ihnen liegen je vier gewölbte Eingänge mit hufeisenförmigen Bögen, von denen nur der mittlere der beiden Flügel ein wirklicher Bogen ist, da die anderen von vorn herein vermauerten Bögen, über welche sich niedrigere, rundbogige Blenden aus gekuppelten Säulchen ohne Kapitäl und Sockel zwischen den das Geschos gliedernden Säulen hinziehen, nur der Symmetrie halber da zu sein scheinen.

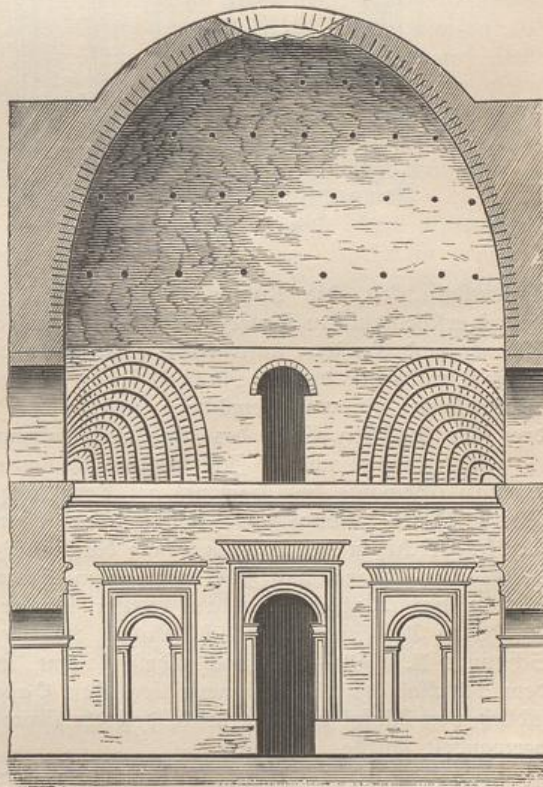


Figur 75. Fassade des Palastes von Ktesiphon.

Das vom unteren Geschos durch einen schmucklosen breiten Fries getrennte zweite Stockwerk zeigt in zwei Reihen über einander angeordnete rundbogigen Blenden mit gekuppelten, zwischengestellten Halbsäulen ohne Plinthe, sowie vier, die Blenden in ganzer Höhe gliedernde Halbsäulen, wohingegen das über einem zweiten Fries beginnende dritte Stockwerk fortlaufende doppelreihige Blenden aufzuweisen hat.

Der im Grundriß beinahe ein Viereck bildende Palast von Sarbistan enthält bei einer Länge von 128 Fuß und einer Breite von 112 Fuß an der Vorderseite drei gewölbte Hallen mit eisförmigem Abschluß, deren mittlere am höchsten ist und, von einfachen Halbsäulen ohne Kapitäl und Basis eingeschlossen, rechts und links von zwei mit dem Haupteingang in gleicher Höhe liegenden Nebenhallen begrenzt wird. Während man, durch die Mitte der Haupthalle gehend, in einen großen Kuppelraum gelangt, dem sich rechts ein mit fünf Ausgängen versehener langgestreckter Saal, links eine quadratisch gestaltete Halle anschließt, die mit einem länglichen, zwei Ausgänge habenden Raume in Verbindung steht, ist hinter dem Kuppelsaale ein dieselben Dimensionen zeigender Hof eingebaut, der die Zugänge zu den beiden seitlichen Nebenräumen und zu dem an den Hof grenzenden kleinen Kuppelraum enthält.

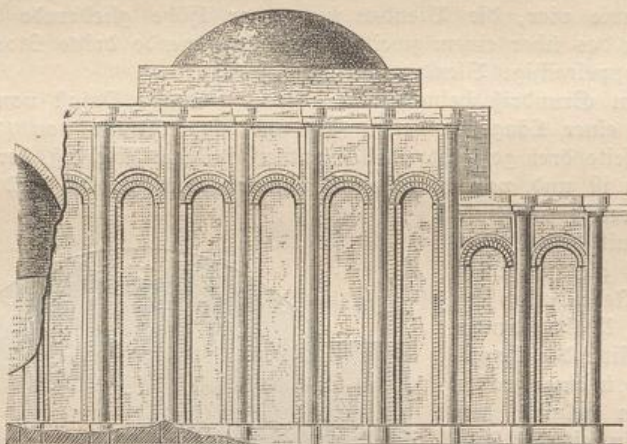
Noch besser erhalten als der Palast von Sarbistan ist der südlich von Schapur erbaute und wie jener aus der Zeit des Königs Firuz (457—488 n. Chr.) herrührende Palast von Firuz-



Figur 76. Kuppelraum aus dem Palaste zu Sarbistan.

Abad. Im Grundriß ein längliches Viereck zeigend, unterscheidet sich derselbe von den vorhin beschriebenen Palästen schon dadurch, daß sämtliche Ruinen mit Tonnengewölben oder Kuppeln überspannt und an den Gewölbbestreben kleine Säulen als Träger angebracht sind.

Das große offene Portal mit seinen drei schmalen Eingängen, welche direkt in die nebeneinander liegenden viereckigen Kuppelsäle von gleicher Größe führen, markiert die nur 170 Fuß breite, die Schmalseite des Palastes einnehmende Fassade mit ihren auch an der Längseite vorkommenden Doppelblenden mit halbkreisförmigem Bogen. Jene die ganze Höhe der Wand einnehmenden Blenden, welche flache Nischen bilden, werden durch Pfeiler mit aufgesetzten Halbsäulen ohne Kapitäl und Basen von einander getrennt, wohingegen der Abschluß des Ganzen durch ein Gesims mit Zahnschnitt bewirkt wird. Das Zurücktreten des die Nischen wölbenden Halbkreises über die Seitenvorsprünge ist eine das Bauwerk besonders charakterisierende



Figur 77. Von der Fassade des Palastes zu Siruz-Abad.

Eigentümlichkeit, die Kugler die Vorbereitung des Hufeisenbogens nennt. Fremd erscheint einem ferner die an den altpersischen Vorbildern nachgebildeten Türmen und Fenstern auftretende Einfügung des Rundbogens in eine viereckige Umrahmung des mit Stuckbekleidung versehenen Palastes, dessen eigentliche Wohnräume, ein von Gemächern umschlossener offener Hofraum, hinter den drei, die höchsten Teile des Gebäudes ausmachenden Kuppelhallen liegen.

Aus dem 6. und 7. Jahrhundert stammen das Felsenmonument Tak-i-Bostan (Gewölbe des Gartens) bei Kermanschah, die Ruinen von Serpul-Soab (Kula-i-Küna), das östlich von Kermanschah belegene Denkmal Takht-i-Schizin bei Bisutun, sowie das am Berge Zagros erbaute Denkmal bei Takht-i-Gero und zwei auf einem Stufenbau sich erhebende Feueraltäre bei Naksch-i-Rustan. Älter ist der in Diarbekir in dem alten Amidä in Armenien befindliche Palast, welcher wahrscheinlich aus der Zeit Schapurs II. (309—350 nach Chr.) stammt, und welcher nur dadurch vor dem Schicksal des in Trümmern liegenden Palastes von Al-Hathr (Altra) südlich von Mosul bewahrt blieb, daß der Hauptteil desselben in eine Moschee verwandelt wurde.

Was das Felsenmonument von Tak-i-Bostan anbetrifft, so besteht dessen Architektur in einer Bekrönung von vierfach abgestuften Zinnen, die über

der größeren der beiden aus dem Felsen gewölbeartig heraus gehauenen Nischen mit quadratischer Grundfläche sich erhebt. Der ornamentale Schmuck wird nach Art der römischen Triumphbögen aus in den Bogenwinkeln sitzenden Victorien nationalen Gepräges und durch einen Kranzwulst mit darüber liegender Blätterleiste, welche den weitgespannten halbkreisförmigen Bogen umzieht, gebildet, während das Innere der großen Grotte Reliefs enthält. Von den zwei auf der durch Halbsäulen mit Phantasiekapitälern ohne Basen in zwei Hälften geteilten Rückwand befindlichen Bildwerken zeigt die obere Hälfte den Fürsten in Prachtkleidung zwischen zwei Gestalten, die untere einen gepanzerten, mit Schild und Lanze bewehrten Reiter. Auch auf den seitlich die Hauptgrotte schmückenden Reliefs, die uns eine Eber- und Hirschjagd vorführen, ist der König dargestellt. Man sieht jedoch auf den ersten Blick, daß die ans Altassyrische anknüpfenden Darstellungen den Übergang zur indisch-persischen Kunst bezeichnen, was sich nicht von den Bildnisfiguren derselben Grotte sagen läßt, in denen Barbarisches, Klassisch-Byzantinisches und Sassanidisch-Nationales in einer sich widersprechenden Weise zum Ausdruck gebracht worden ist.

Welchen Zwecken das bei Takht-i-Geron am Zagros errichtete Denkmal oder die in Ruinen liegenden Bauten von Serpul-Zoab gedient haben, läßt sich heute kaum noch mit Sicherheit bestimmen. Ersteres, welches mit den Grottenanlagen von Tak-i-Bostan verwandt ist, hat mit Ausnahme des an dem die Hufeisenform zeigenden Bogen sich hinziehenden Bandgeflechts keinen ornamentalen Schmuck. Die eine der Ruinen von Serpul-Zoab hat eine 390 Fuß lange, 300 Fuß breite und $6\frac{1}{2}$ Fuß dicke mauerartige Umwallung, die anderen neun kuppelförmige mit einander in Verbindung stehende Ruinen.

Die Feueraltäre bei Nafisch-i-Rustan sind architektonisch insofern bemerkenswert, als sie über die altpersische Form hinausgehend, sich auf einer dreistufigen Terrasse aufbauen und bei schrägansteigender Linie eine abgestumpfte Pyramide bilden. An den Ecken von Säulen eingefast, die durch Bogen mit einander verbunden sind, auf einem rechtwinkligen Sockel stehen und eine flache Kapitälplatte haben, werden diese Altäre über dem Bogen von einem das heilige Feuer einschließenden Zinnenkranz bekrönt.

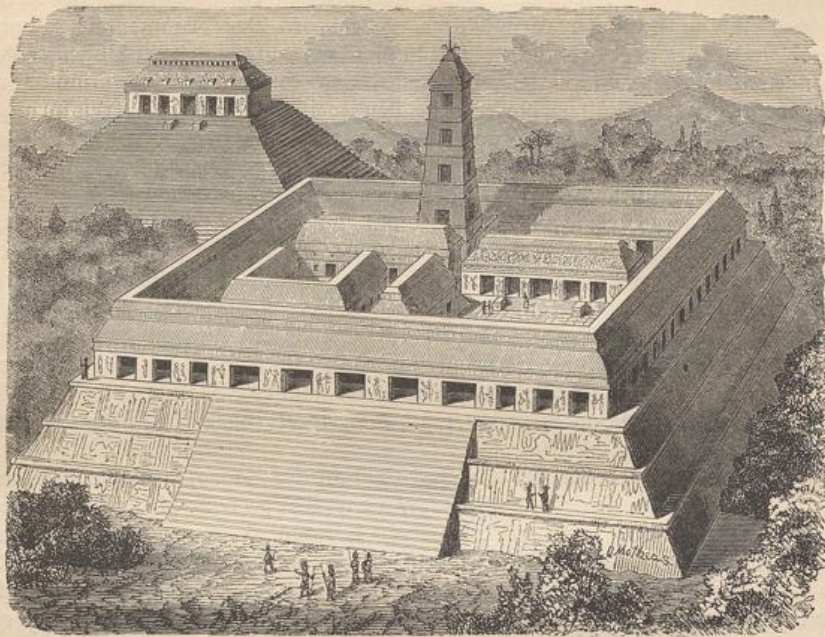
Wiewohl das Kapital der sassanidischen Säule meist höchst einfach gehalten ist, treffen wir doch auch Formen desselben, die trapezartig gestaltet, lebhaft an byzantische Muster erinnern und wie die bei Bisfutun und Ispahan mit reichem figürlichem Schmuck, Rosetten und Blätterwerk versehen sind, sowie Säulen, deren obere Schaftenden einen aus geflochtenen Bandstreifen bestehenden Wulst haben.



Der mexikanische und peruanische Stil.

Zwei völlig von einander verschiedene Kunstrichtungen begegnen uns auf amerikanischem Boden, in dem alten Lande der Inkas und in Mexiko aus der Zeit vor der Entdeckung Amerikas durch Kolumbus.

Über das Alter der mexikanischen Kunst existieren nur geringe Anhaltspunkte. Man nimmt an, daß die Einwanderung von Norden aus stattfand und das auf die Olmeken folgende Volk der Tolteken (596 resp. 648 n. Chr. bis 1170), welches von den wilden Azteken (1170 bis 1520 n. Chr.) im 12. Jahrhundert n. Chr. abgelöst wurde, der eigentliche Begründer der mexikanischen Kultur gewesen sei. Völlig unbeantwortet bleibt die Frage nach



Figur 78. Haupt-Coofalli (Reichspalast) der Tolteken zu Palenque.



Figur 79. Pyramide mit Opfertempel zu Guatusco bei Palenque.

dem Ursprunge der Tolteken, die bereits eine gewisse Bildung besessen haben müssen, als sie 648 n. Chr. von Centralamerika Besitz nahmen und sich an die Kultur der Olmeken (1000 v. Chr. bis 596 n. Chr) angeschlossen.

Die einzigen Zeugen dieser durch die fanatisch-rohen spanischen Eroberer von Grund aus zerstörte, mehr denn zweitausendjährige Kultur sind die aus dem Schutt und einer überwuchernden Vegetation herausragenden Grabhügel, Teokallis (Gotteshäuser), Pyramiden, die unterirdischen Begräbnisstätten, Brücken, Wasserleitungen, Straßen, Brunnen, Götzenbilder und Mumien, welche alle demnach die verschiedenen Entwicklungsperioden der toltekischen Kunst erkennen lassen. Was sonst noch im 15. und 16. Jahrhundert an geschichtlichen Aufzeichnungen vorhanden war, haben zugleich mit den reichen

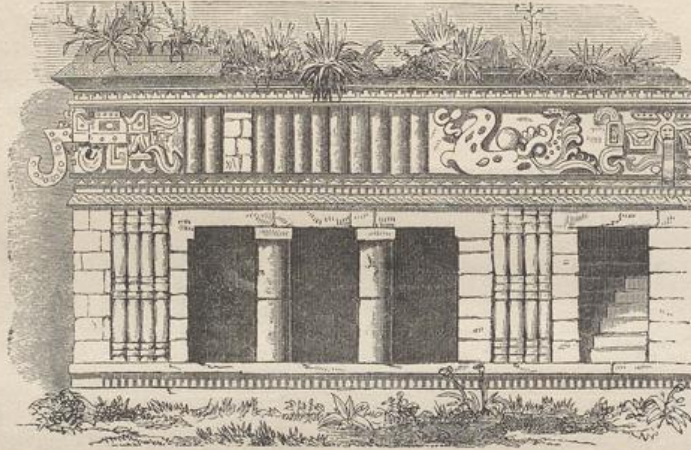


Figur 80. Bauwerk zu Chichen-Itza in Yucatan.

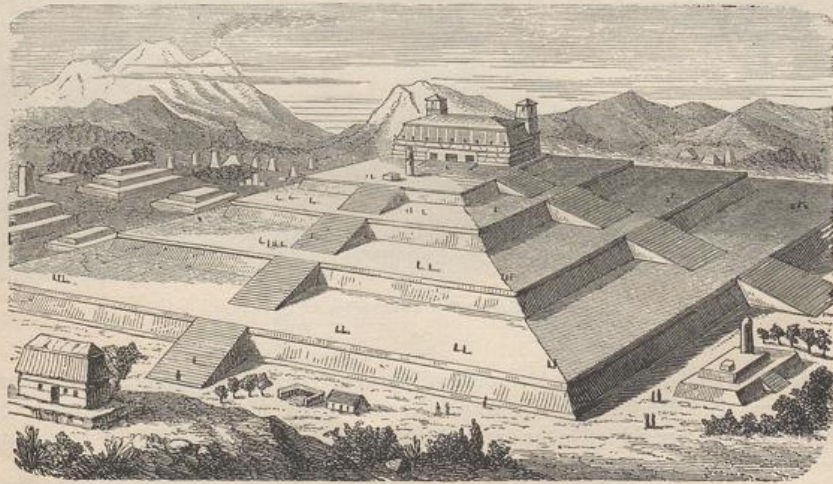
Bauten der zu feiner Kultur emporgestiegenen Azteken die spanischen Eroberer in ihrem Golddurst, wie in angeblichem Eifer für die Verbreitung des Christentums vernichtet oder reproduzierend so entstellt, daß sie einen nur sehr geringen Anhalt zu bieten vermögen.

Auch die neuesten archäologischen Entdeckungen haben in dieser Hinsicht keine Aufschlüsse gegeben, sondern nur festgestellt, daß zwischen Tonala und Palenque, zum Teil über guatemalisches Gebiet führend, eine vortrefflich angelegte, breite gepflasterte Straße in indianischer vorgeschichtlicher Zeit vorhanden war, an der, wie die aufgefundenen Ruinen nachweisen, Städte lagen, die Millionen von Bewohnern zum Aufenthalt gedient haben müssen. Ein zweiter gleichfalls gepflasterter Weg führt von Palenque quer durch das heute von fast völlig wilden Indianerstämmen bewohnte Innere von Yucatan hindurch bis zu einem der Insel Cozumel gegenüberliegenden Punkte. Palenque selbst, ein gegenwärtig völlig unbedeutender Ort, ist, was indessen bereits

bekannt war, auf mehreren Seiten von Ruinen umgeben, welche sich nach der Beschreibung der Reisenden bis in die umliegenden, nur auf dem Wasserwege zugänglichen Urwälder hineinziehen. Unter den dort und an den beiden Heerstraßen entdeckten, von der üppigsten Tropenvegetation überwucherten Ruinen befinden sich viele Häuser, welche aus großen Quadern aufgeführt sind



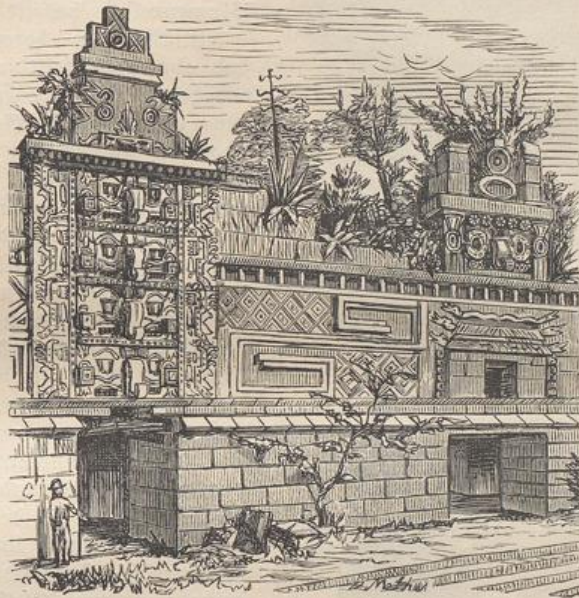
Figur 81. Teil einer Fassade im Palast zu Sals in Yucatan.



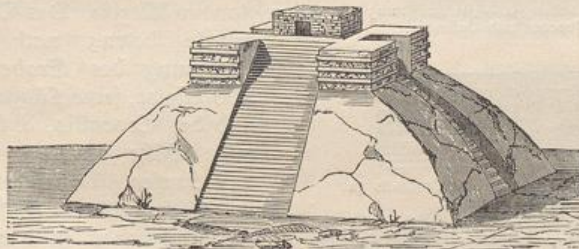
Figur 82. Olmekische Pyramide zu Cholula mit Tzacalli (Opfertempel), umgeben mit Gräbern der Könige und Großen.

und eine 4—5 Stockwerke hohe, pyramidenförmige Gestalt haben. Die Wände der Häuser sind, wie jene der Tempel und Hallen, vielfach innen und außen mit Hieroglyphen, Bildwerken und Arabesken, darunter Frauengestalten verschiedener Typen, bedeckt, die in die Steinplatten eingemeißelt sind. Auch bronzene Hausgeräte, sowie in einer der Städte 14 Standbilder, welche nach den über die Brust gelegten Armen zu urteilen, Götzen darstellen, wurden gefunden.

Die bemerkenswertesten und für die Ornamentik wichtigsten Denkmäler sind die Palastbauten und Gräber von Mitla im Staate Oaxaca, die Ruinen von Palenque und Chiapa, die Casa de las Monjas, und die Casa de las Tortugas in Uxmal, sowie die Reliefs zu Chichen-Itza (2. Periode, toltekisch) und Tlapantolt (3. Periode) etc. Die Begräbnisstätten zu Mitla stehen auf breitem Unterbau, zu welchem hinauf von drei Seiten Treppen führen.



Figur 83. Teil von der s. g. Casa del Gobernador zu Uxmal in Yucatan.



Figur 84. Pyramide für Menschenopfer bei Tehuantepec.

Die Außenmauern sind mit nehartigen Ornamenten verziert und die Mosaiken aus kleinen in den nassen Putz, den Mörtel der Mauer eingesetzten Steinchen gebildet, eine Technik, die man auch in den Souterräns, den eigentlichen Grabstätten der Könige, und an den Pfeilern wiederfindet. Der Charakter der Verzierungen ist ein ganz absonderlicher, aber dessen ungeachtet nicht ganz uninteressant und in der Form ernster, als man dem in der Form sich schnurstracks widersprechenden Detail zutrauen sollte. Den Hauptraum bildet ein vom Hause isoliert errichteter Saal mit mehreren denselben der Länge nach in zwei Hälften teilenden, 16—17 Fuß hohen und drei Fuß im Durchmesser habenden Porphyrsäulen ohne Kapital und Basis.



Figur 85. Gemach in der Casa de las Monjas zu Uxmal.



Figur 86. Raumüberdeckung und Fensteröffnung der Ruinen zu Uxcatan und Palenque.



Figur 87. Verzierung eines Denkmals zu Cabach (Uxcatan).



Figur 88. Brücke bei Los Reyes in Mexiko.

Noch überraschender wirkt die pyramidenartige Basis eines westlich Cuernavaca liegenden aztekischen Tempelbaues aus dem Jahre 1320 n. Chr., welcher den Namen das „Haus der Blumen“ (Xochicalco) führt, weil dessen Fassade mit reichen Blumenreliefs bedeckt ist.

Stilistisch am hervorragendsten sind ohne Zweifel die der 2. totekischen Bauperiode angehörenden, etwa um 1100 n. Chr. erbauten Teocallis und Paläste von Uxmal.

Die sehr sauber gearbeiteten Einear- und Schlangennotive zeigen ungeachtet ihrer wunderlichen Anordnung im Einzelnen einen feinen, den nationalen Eigentümlichkeiten entsprechenden Geschmack.

Besonders merkwürdig wird das Ornament dann, wenn, wie dies häufig vorkommt, die verschiedenen Rosetten, Quadrate und Riegel in ihrer Zusammenstellung eine Art Götzenantlitz bilden und bei Tempeln also schon äußerlich den Zweck des Gebäudes erkennen lassen.

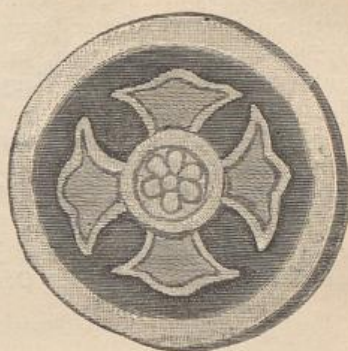
Die größte Pyramide, auf deren Spitze vor dem daselbst stehenden Tempel dem Gotte Huitzilipochtli Menschenopfer gebracht wurden, stand in Mexiko. Des Tempelplatzes Breite betrug nach einer Beschreibung des Eroberers Korte3 200 Meter, seine Länge 300 Meter und des Teocallis, d. h. der Pyramide Höhe etwa 34 Meter bei 114 Stufen. Der Form nach pyramidalisch, hatte er fünf Absätze, die sich nach oben in der Weise verjüngten, daß ein jeder Absatz einen Ausgang bildete, der drei Personen zugleich bequem Platz bot, während sich auf dem aus einer polierten Steinplatte bestehenden Gipfel zwei ebenfalls 34 Meter hohe Türme erhoben. Außerordentlich interessant ist die von Dr. O. Mothes restaurierte Ansicht des Westtores der Schlangenmauer in Tenochtitlan, denn sie giebt uns nicht nur ein vollständiges Bild von der Bauart der aztekischen Türme, sondern auch

eine treffliche Anschauung der Ornamentik der Azteken.

Die bildende Kunst steht in der Hauptsache in unmittelbarem Dienste der Architektur und trägt mithin dasselbe Gepräge. Der Zug des Seltsamen zeigt sich am meisten in dem Bestreben, die Gestalten durch phantastische Verschnörfelungen in eine ornamentale Verbindung mit einander zu bringen oder durch die Nachbildung der Tier- und Pflanzenwelt eine gewisse stilistische Idee damit zu verwickeln. Beispiele hierfür bieten die Skulpturen von Chichen-Itza und Palenque, in denen einerseits die Verworrenheit des Formeninhalts, andererseits die Bewegung überrascht, welche sich in den merkwürdig bekleideten und barock aufgeputzten, einander begegnenden Gestalten bekundet. (Siehe meine Geschichte der bildenden Kunst Seite 68).

Eine entschieden strengere Formweise zeigt die auf das Praktische gerichtete Kunst Perus, des im 12. Jahrhundert n. Chr. begründeten und im 16. Jahrhundert (1530) von den Spaniern zerstörten Reichs der Inkas. Aus großen Felsstücken, Quadern, Luftsteinen etc. erbauet, waren die Tempel in der verschwenderischsten Weise im Innern und Außern mit edlen Metallen bekleidet und von herrlichen Gärten umgeben, in denen sich Springbrunnen und Bildsäulen befanden; doch gab es auch Tempel (des Gottes Viracocha und Callontempel zu Cuyamba), welche, aus glatt und konvex behauenen Steinen aufgeführt, schon insofern merkwürdig sind, als kein Mörtel dabei zur Anwendung kam, sondern die Festigkeit nur durch sauberes Abschleifen des Materials bewirkt wurde.

Der prachtvollste Tempel, das der Sonne geweihte Heiligtum, befand sich zu Cuzco, über dessen Hauptaltar eine riesige Sonne aus gediegenem Golde angebracht war. Ihm kam in der Prachtentfaltung kein anderes Bauwerk des Landes gleich, obwohl die Paläste des Chima-Canchu künstlerisch bedeutender sind und die für die peruanische Ornamentik charakteristischsten Dekorationen in gebrochenen Linien auf und absteigender Bandverzierungen in einfacher und klarer



Figur 89. Mexikanische Rosette.



Figur 90. Mexikanisches Chongefäß.



Figur 91. Mexikanischer Krug.

Anordnung enthalten. Die peruanischen Gräber sind meist quadratisch, ein Würfel mit darauf gesetzter stumpfer Pyramide, während die Privathäuser zwei Stockwerke hoch waren, aus Lehm, mit hellleuchtendem roten Mörtel verputzt, bestanden und im Ganzen durchaus zweckentsprechend gewesen sein müssen.

Höchst eigenartig ist der unter der Bezeichnung Haus des Manco Capac bekannte, in der Front gekrümmte Palast mit seinen nach oben verjüngten Thüren und den darüber befindlichen turmartigen Aufsätzen. Dessen Erbauer, der Begründer des Inkareichs, soll um das Jahr 1200 n. Chr. mit seiner Gemahlin Mama Oello auf der Insel Coata im See von Titicaca erschienen sein und den Sonnendienst in Peru eingeführt haben.





Fünfter Abschnitt.

Klassische Kunst.

Der pelasgische Stil.



Die griechische Kunst ist nicht gleich fertig wie Pallas Athene ins Leben gerufen worden. Auch ihr ging eine Zeit voran, in welcher Rohes zur Entwicklung, Ungleichartiges zur harmonischen Einigung sich durchkämpfte, wie die aufgegrabenen Gegenstände aus jener Zeit deutlich erkennen lassen.

Dieses erklärt sich zunächst aus der Simmesverschiedenheit der hellenischen Stämme, die bei der Vermischung mit anderen Völkern deren Eigentümlichkeiten zum Teil in sich aufnahmen, in der Hauptsache aber den angeborenen Charakter so lange bewahrten, bis gegen Ausgang des zweiten Jahrtausends v. Chr. Geb. die kräftigen Dorer nach Mittelgriechenland einwanderten und dem mit den Phöniziern verwandten Pelasgertum, samt seinem unklaren Kunstprinzipe ein Ende bereiteten.

Über die Wohnsitze der Pelasger sind wir heute ziemlich genau unterrichtet. Nicht alle Hyksos-Pelasger waren aus Kaphtor (Kreta) nach der palästnischen Küste zurückgekehrt. Viele gingen vielmehr nach der kleinasiatischen Küste und wurden Pelasger genannt, während die Ersteren Philister hießen und Gaza zu ihrer Hauptstadt machten. Die Pelasger waren es, welche auf Griechenland einen bestimmenden Einfluß ausübten, nachdem dasselbe vorher von den Phöniziern, die nach Euripides auch die Mauern Mykenes erbaueten, beeinflusst worden waren. Erst bei den kleinasiatischen Pelasgern erlangte der von den Phöniziern und Philistern aus Ägypten mitgebrachte Stil seine Ausbildung. Schon Homer, der die Pelasger als Hilfsvölker der Trojaner aus Larissa kommend, anführt und das alte Argos als pelasgisch bezeichnet, läßt edle Pelasger in Kreta (Kaphtor), dem heutigen Aptera, am Jordan wohnen, wo noch jetzt ihre Felsengräber zu finden sind. Auch das bei Gortyna, südlich vom Ida befindliche, in den Felsen gehauene Labyrinth stimmt mit der in Argos entdeckten Anlage auffallend überein. Als Ureinwohner von Hellas bezeichnet Hesiod den Pelasgos, der die Eingeborenen des südlichen Arkadien kultiviert habe, während von seinem Sohne Lykaon die Stadt gleichen Namens gegründet worden sei. Die hier wohnenden Pelasger haben mit den kretischen Pelasgern nichts gemein. Überhaupt treten die Pelasger nicht überall als Volk auf, sondern hier und dort nur als

Auswanderer, Wanderscharen. Von Thessalien gelangten sie nach Epirus, von dort nach den aegäischen Inseln, nach Kleinasien (wo alle den Namen Carissa führenden Städte pelasgisch sind) und nach Umbrien, dessen feste Stadt Cortona von ihnen angelegt wurde. Die Pelasger gehen also, um es zu wiederholen, zum Teil direkt nach der Südwestküste Kleasiens oder erst nach Argos und Thessalien und von hier aus teils nach Kleinasien, teils



figur 92. Silberne Schale von Curium auf Cypern. (Nach Cesnola).

nach Lydien, Umbrien und später endlich nach Etrurien, woraus sich dann die Verwandtschaft des etruskischen Stils mit jenen der ältesten Epochen Griechenlands von selbst ergibt.

Die hellenische Kunst ist ohne die vorhergegangene Epoche und mancher anderer Einflüsse undenkbar und in Wahrheit das Produkt der Umbildung vielfach sich widerstreitender Elemente.

Am klarsten tritt uns die pelasgische Kunstübung in den von Cypern und Kreta aus kolonisierten phrygischen, lydischen und lykischen, d. h. thyrakischen (urgermanischen) Ländern, dem eigentlichen Versuchsfelde der griechischen Kunst, entgegen.

Es ist derselbe Boden, den Homer in seinen unsterblichen Dichtungen

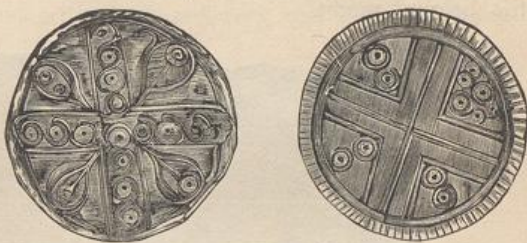
beschreibt, die pelasgische Kunst, von der er in so ausführlicher Weise Kunde giebt, wemgleich wir annehmen müssen, daß es sich nur um jene Kunst handelt, welche zu seiner Zeit bestand.

Demnach waren die Wohnungen der Helden sehr geräumig und mit einem Vorhofe versehen, aus dem man direkt in den Saal trat, in dessen Hintergrund sich, wie in Tiryns, der Herd mit dem Sitze der Frau befand, und welchem sich die Gemächer für die häuslichen Arbeiten angeschlossen.

Schliemanns Nachgrabungen bei Hisarlik und Tiryns haben ergeben, daß die in ersterem Orte ange-

troffenen Gebäudeanlagen mit der Männer- und Frauenbehausung in Tiryns sehr genau übereinstimmt, d. h. wir es hier ebenfalls mit pelasgischen Resten zu thun haben, wie sich solche auch in dem noch wenig durchforschten Innern der Burg von Mykene finden müssen, deren Löwenthor dem Ausfallthor der Burg von Tiryns hinsichtlich seiner Anlage gleichkommt. Nicht minder wichtig sind die Aufgrabungen in Bezug auf die s. g. Schatzhäuser (von denen allein in Mykene sechs freigelegt worden sind) insofern, als die Auffindung von Skeletten mit Prachtgewändern in einem bei Menidi unweit Athens belegenen unterirdischen Kuppelbau den Beweis geliefert hat, daß jene Bauten keine Schatzhäuser, sondern Grabanlagen waren und das bisher als Schatzhaus des Atreus bezeichnete Bauwerk Agamemnon zur letzten Ruhestätte diente, während wir die im Innern der Burg von Mykene von Schliemann gefundenen Leichenreste, Waffen und Geräte bergenden Gräber als solche der Atriden anzusehen haben. Wie alle Kuppelgräber, über der Erde errichtet, wurden sie während des Baues mit künstlichen Hügeln überschüttet und später die Sammelstätte kostbarer Weihegeschenke, woraus dann die frühere von Pausanias aufgestellte Behauptung bezüglich des Schatzhauses in Orchomenos erklärlich wird.

Alles glänzte von Erz und edlem Metall, aus dem die Geräte und Waffen bestanden und womit, dem phönizischen Gebrauche gemäß, die Wände bekleidet waren. Unter diesen Metallarbeiten nahm der Schild des Achilles, der möglicherweise in der Fremde auch angefertigt sein kann, die erste Stelle ein. Auf die von den Frauen gearbeiteten Webereien haben sich indessen nicht, wie Heeren meint, die Anfänge der bildenden Kunst in Kleinasien beschränkt, das beweisen schon die mit den bemalten Topfscherben, den Säulenresten vom



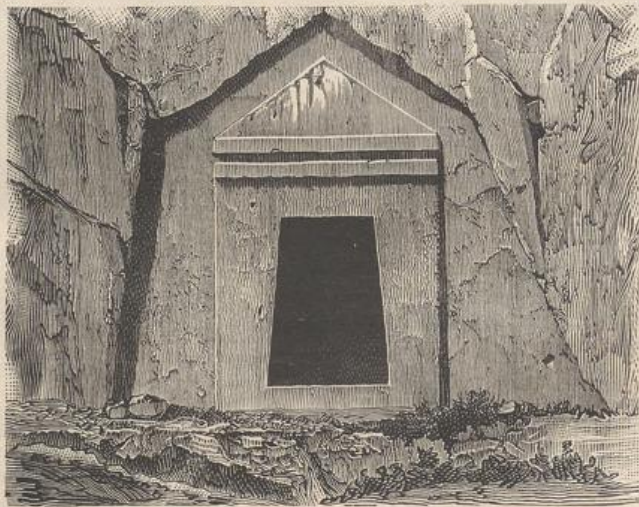
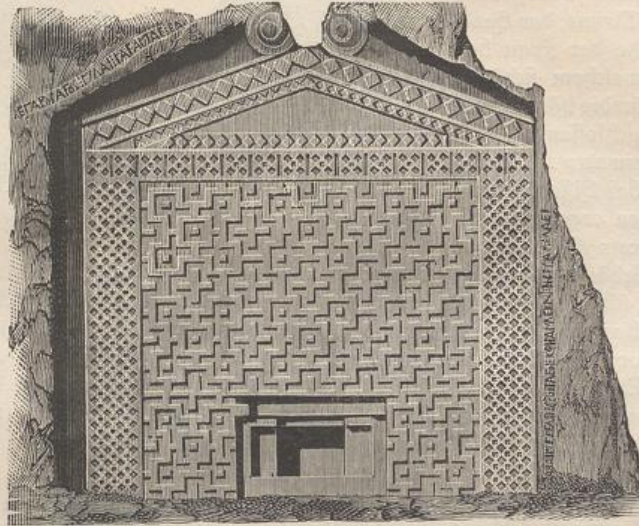
Figur 93. Goldene Knöpfe. (Schliemann.)



Figur 94. Säule aus dem s. g. Schatzhause in Mykene.

Schatzhaus des Akreus 2c so nahe verwandten Sarkophagenträger und Felsfassaden zu Lykien, vor Allem das s. g. Grab des Midas in Phrygien unweit Doganlu zur Genüge.

Letzteres Denkmal ist für die Kunstgeschichte um so wichtiger, als es uns in durchaus klarer Weise mit dem dekorativen Prinzipie des pelasgischen Stils bekannt macht.



Figur 95 und 96. Grab des Midas und Privatgrab in Nacoleia.

Die große Felsenwand ist glatt behauen und auf der so gewonnenen Fläche mit einem schönen Teppichmuster versehen, so daß das Ganze mit dem von zwei Rosetten bekrönten Flachgiebel etwa einem reichen Zeltvorhange mit Borteneinfassung gleicht, der den Eingang verhüllt. Andere Grabfassaden sind zwar weniger reich ausgestattet, jedoch mindestens an den Rändern mit einer geschmackvollen Einfassung versehen, welche, um die Substituierung noch

deutlicher zu machen, polychrome Behandlung zeigte. Bekrönt sind sie teils mit Rosetten, teils mit Palmetten, die gleich der ganzen Disposition wohl von den Assyrenern entlehnt worden ist, wie dies ein Relief in Kujundschi sehr deutlich zeigt.

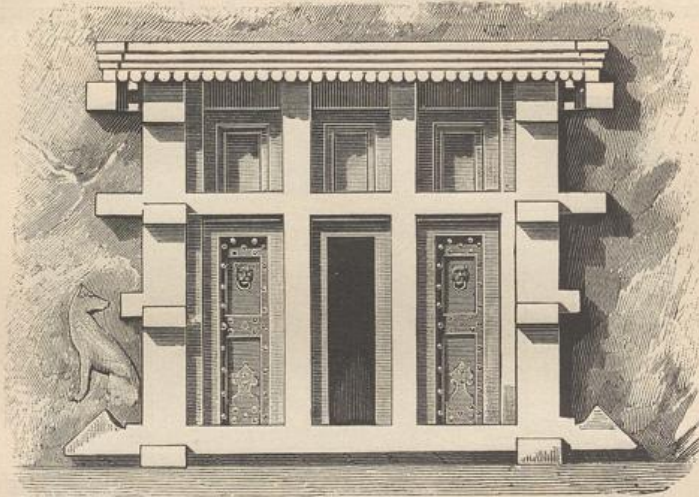
Hier sind auch die s. g. cyklopischen, aus unregelmäßig zusammengesetzten Steinen gebildeten und ehemals teilweise asiatisierend mit Metall bekleideten



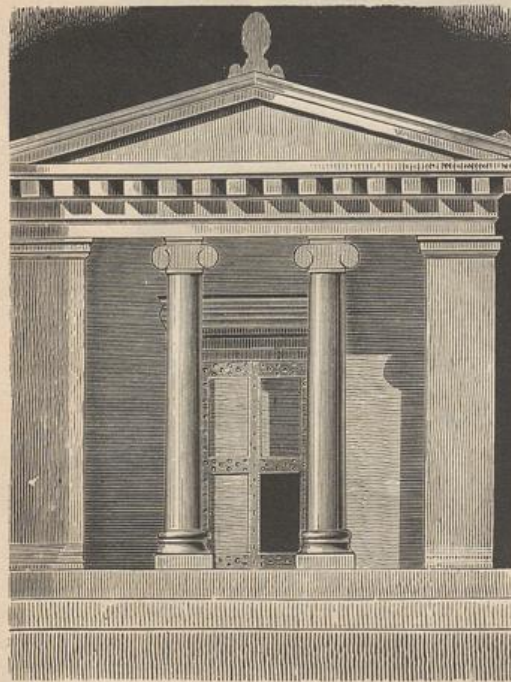
Figur 97. Felsenstädter bei Myra.

Mauern anzuführen, mit welchen die Burgen der altgriechischen Könige umgeben waren (Karien, Argolis, Lydien), während das Thor von Mykene, welches nach seinem säulenähnlichen Altar mit dem einem Scheiterhaufen gleichenden Aufsatz und ähnlicher Basis bewachenden Löwen benannt ist, bereits einen regelmäßigen Quaderbau zeigt. Dieser kam auch in den innen ursprünglich mit Erzplatten ausgelegten freisunden, durch schichtweis vorspringende Steine im Spitzbogen geschlossenen und an den Eingängen mit ornamentierten Marmorplatten ausgestatteten Schatzhäusern oder Thesauren (Schatzhaus des Orchomonos und des Altreus) in Bötien und in Mykene zur Anwendung. Nicht weniger wichtig

als die phrygischen, sind die lykischen Felsengräber, teils gleich jenen in die Felsenwand gehauen, teils aus freiliegenden Blöcken gearbeitet. Erstere in reicher Zahl erhalten, bilden entweder die aus Holzgerüsten bestehenden Häuser



Figur 98. Felsengrab zu Telmessus.



Figur 99. Felsengrab zu Telmessus.

mit Blockdecke nach, oder sie sind, wie die freistehenden Bauten, Nachbildungen von Sarkophagen, die mit der Tragbahre auf einen Scheiterhaufen gestellt sind. Diese haben mit ihrer spitzbogigen Verdachung Viele irregeleitet, die sich aber bei genauer Betrachtung als Nachbildung eines auf gebogener Stange übergespannten Felsdaches herausstellt und verwandt ist mit den Dächern vieler Gopuras (Thortürme) an ostindischen Pagoden. Bei den späteren Bauten dieser Felsengräber liegt unter der Blockdecke ein flacher Giebel, und noch spätere bekunden durch ihre mit Schmuck verzierten Säulen deutlich die letzte Vorstufe des jonisch-griechischen Stils, zeigend wie der Holzstil auf den Stein übertragen oder vielmehr die Holzkonstruktion neben der Steintechnik zum

Ausdruck gebracht wurde, und zwar von der zu Beni-Hassan schon vorkommenden Blockdecke bis zu den Säulenportiken mit Gebälk und Giebel. Über dem Architrav oder Querbalken ruhen auch bei den Gräbern in Telmessus

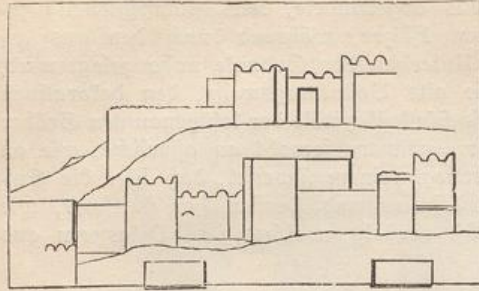
die runden, das überhängende, teils abgerundete, teils stumpfgiebelig zusammenlaufende Dach aufnehmenden Hölzer, während durch den aus gekreuzten Rundstämmen bestehenden Unterbau der Gedanke nahe gelegt wird, man habe in dieser Form auf die alte Bestattungsweise, den dekorativen Scheiterhaufen, hinweisen wollen. Die Säulenkapitälé der letztgenannten Gräber zu Telmissus (6. Jahrhundert v. Chr.) erinnern sowohl an assyrische, wie an persische Vorbilder; kurzum es unterliegt keinem Zweifel, daß hier die Einwirkung von Ägypten, Phönizien, Assyrien und Persien her stattfand, wie sich dies in einem Lande von selbst versteht, welches von Pelasgern aus



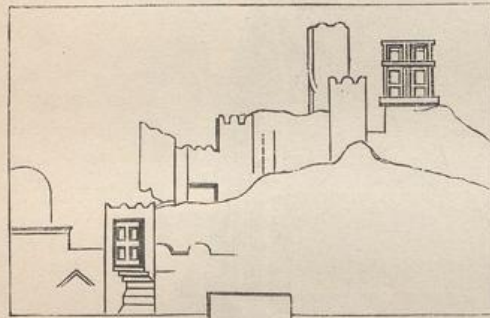
Figur 100. Sarkophagengrab zu Kanthus.

Kreta und Cypern kolonisiert wurde. Dies erklärt auch die Verwandtschaft der häufigen Formen mit denen eines Sarkophags aus Golgi auf Cypern, wohingegen beispielsweise an zwei aus Amathus auf Cypern stammenden Silberschalen Asiatisches, Ägyptisches und Althellenisches mit einander vermischt vorkommt.

Götterbilder scheint es in der pelasgischen Epoche nicht gegeben zu haben obschon nach der Meinung Herodots die Griechen von den Pelasgern dieselben erhielten, und zwar als eine Umbildung ägyptischer Vorbilder. In keinem Falle waren sie in der ältesten Zeit, d. h. vor Homer, von welchem wir die erste Beschreibung von den Göttern erhielten, kaum mehr als eine ganz rohe



Figur 101. Lykische Stadt.



Figur 102. Lykische Stadt mit Grabdenkmälern im Hintergrunde.

symbolisch ausgedrückte, oft nur in einfachen, mit den Namen der Gottheit bezeichneten Steinen bestehende Verbildlichung, für deren Aufstellung ein als geheiligt bezeichneter Ort genügte.

Was an Bildwerken in den Ländern Kleinasiens vorhanden ist, kam, von der lokalen Auffassung natürlich abgesehen, auf besondere Selbständigkeit des Stils keinen Anspruch erheben. In der Hauptsache war es die mittelasiatische, in zweiter Linie die ägyptische Kunst, welche ihre Spuren in den Skulpturen ebenso zurückgelassen haben, wie sich diese in den Werken der Griechen nachweisen lassen, die in späterer Zeit dann wieder auf die bildende Kunst der Phrygier, Lykier und Lydier in einer Weise einwirkten, daß es oft schwer ist, das wirklich Nationale herauszufinden.

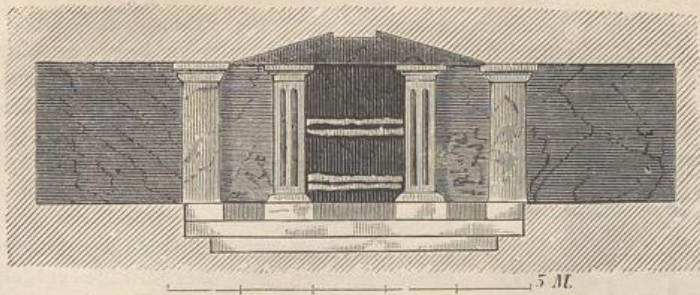


Der etruskische Stil.

Als einen Ausläufer des Pelasgertums haben wir die Kunst der im mittleren Italien, im heutigen Toskana, sesshaft gewesenen und von Tyrria an der Küste Lydiens zwischen 1200 und 1040 v. Chr. Geburt eingewanderten Etrusker anzusehen.

Der etruskische Stil ist nicht völlig asiatisch-griechisch, sondern eine Art Mischstil, der zwar in der Grundlage die alte Abstammung nicht verleugnet und die später entwickelte klassische Kunst vorbilden half, aber eben so willig auch andere Elemente, so z. B. die dem Norden entstammenden Typen des Rasener-Stammes in sich aufnahm, dabei jedoch vorwiegend das Praktische verfolgte und mit diesem auf das Römertum in dessen früheren Epochen, vorzugsweise zur Zeit der Tarquinier (616—510 v. Chr.) einwirkte.

Die Stilverwandtschaft zwischen der ältesten griechischen oder pelasgischen und altitalischen oder etruskischen Kunst bekundet sich ohne Zweifel am auffälligsten an den Felsenfassaden der Gräberbauten in den Felsthälern von Castellaccio und Norchia bei Viterbo, sowie an dem aus einem riesigen turmartigen Kegel bestehenden Grabhügel in Caere, an dem Grabe der Cucumella bei Vulci und jenem des Porsena bei Clusium. Während die Gräber der Totenstädte bei Corneto, Cervetri (Caere), Castel d'Uffo bei Orvieto und Bologna durch viereckige Räume mit geraden Decken und stützenden Pfeilern charakterisiert sind, und andererseits die auch bei den Etruskern zur Anwendung gekommenen cyclopiischen Mauern, namentlich an alten Städten des mittleren Italiens auffallen,

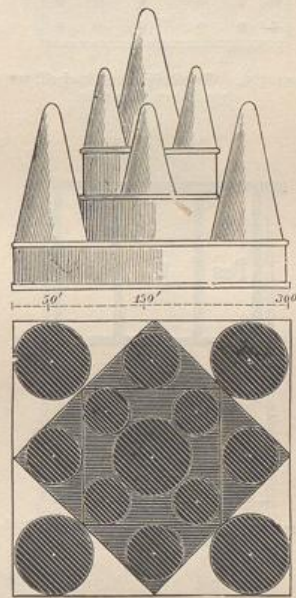


Figur 103. Durchschnitt des Pflastergrabes zu Cerveteri. Nach Canina.

wird in den Ebenen, wo ein geeignetes Material vorhanden ist, der horizontale Quaderbau angewendet und die künstliche Ausbildung des an der Cloaca maxima und dem Carcer Mamer-tius in Rom, sowie an dem Thore zu Volterra bereits durchgeführten Keilsteingewölbes ein-geleitet, welches zwar den Assyrern und Ägyptern auch schon bekannt, aber bei ihnen nicht künst-lerisch entfaltet war.

Da wir von den Pelasgern nicht genau wissen, ob sie in ihrer frühesten Periode einen ausgebildeten Tempelbau besaßen, so können wir auch nicht sagen, ob die Etrusker ihr Vorbild denselben entlehnten. In seinem Charakter wahrscheinlich auf den Holzbau der Lykier und Phrygier zurückführend, ist derselbe in seiner Entwicklung stehen geblieben. Er erinnert aber mit seinen Säulen an den altdorischen Stil, der allerdings keine Basis kannte und sich auch nicht wie der etruskische auf die von Säulen ge-tragene Vorhalle beschränkt, sondern rund herum von Säulen umgeben ist. Nicht minder unter-scheidend ist der Grundriß des Tempels, welcher vielleicht auch in Anlehnung an Altägyptisches an Stelle der einen Zelle, drei Zellen, von denen die mittlere die breitere ist, setzt, ferner eine der Dachform entsprechende hohe Giebel-konstruktion mit reichem bildnerischen Schmuck hat und eine weite, nur dem Holzbau mögliche Säulenstellung mit über den Architrav stark hervortretenden Köpfen der Querbalken zeigt.

Nach den Angaben Vitruvs verhält sich die Breite zur Tiefe beim etruskischen Tempel wie 5 zu 6. Der Tiefe nach war der Raum in zwei gleiche Teile geteilt, von denen der hintere, das s. g. Posticum, die Zelle, oder wenn er mehreren, gewöhnlich drei Gott-heiten geweiht war, drei Zellen enthielt, wohingegen der davor liegende Teil aus einer nach drei Seiten offenen Säulenhalle bestand,



Figur 104. Restaurierter Grundriß und Aufriß des Porzenagrabes. Nach Reber.

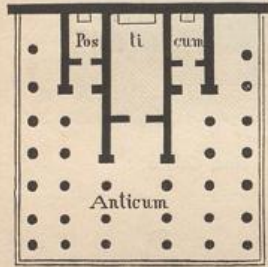


Figur 105. Etruskische Säule mit Sockel.

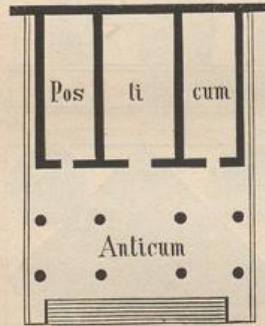


so daß ein jeder Tempel bei den Etruskern ein s. g. Prostýlos, d. h. ein Tempel mit einer Säulenreihe an der vorderen Schmalseite, war.

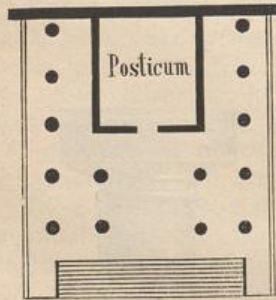
Ein Beispiel tuskischer Anordnung glaubt man in dem von Tarquinius Superbus vollendeten, von etruskischen Künstlern erbauten Tempel des



Figur 106. Grundriss eines dreizelligen etruskischen Tempels.



Figur 107. Grundriss eines kleineren dreizelligen etruskischen Tempels.



Figur 108. Einzelliger etruskischer Tempel.

Jupiter auf dem Capitol in Rom (der zweimal abbrannte, im Umkreis 800 Fuß hatte und zuletzt von Domitian wieder aufgebaut wurde), vor sich zu haben, wiewohl die von Dionysios angegebenen Maße mit dem von Vitruv aufgestellten allgemeinen Schema nicht übereinstimmen und Verhältnisse entstehen, die in der guten etruskischen Zeit, was die Höhe der Säulen und die räumliche Ausdehnung anbetrifft, nicht existiert haben können. Der Grundriss dieses Jupiter-Tempels, in dem neben Jupiter auch noch Juno und Minerva verehrt wurde, sei hier in Figur 106 wiedergegeben.

Jedenfalls aber waren die Verhältnisse der Zellen bezüglich der Breite so, wie sie der tuskische Tempel besaß, da die mittlere sich zu den beiden andern, wie Vitruv angiebt, in der That wie 3 zu 4 verhält. Im Ubrigen aber sieht der Grundriss, den Vitruv uns vom etruskischen Tempel giebt, wenigstens in seinen Maßen und seiner inneren Anordnung der Zellen und Säulenstellungen, wie aus nebenstehendem Schema (Figur 107) hervorgeht, ganz anders aus. Man sieht, wenn man beide Grundrisse mit einander vergleicht, daß dieser letztere den auguralen Vorschriften näher kommt, in ersterem dahingegen schon das den Römern eigene Bestreben nach Prachtentwicklung und räumliche Ausdehnung erkennbar wird.

An dem Verhältnisse wurde auch dann nichts geändert, wenn nur eine Zelle vorhanden war. In diesem Falle wurde die an den Seiten liegende Säulenreihe bis zur Abschlussmauer des Tempels fortgesetzt.

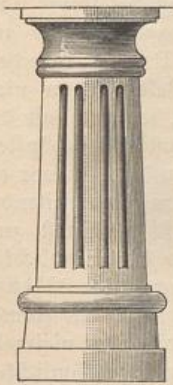
Der etruskische Stil mit seinen vom kindlich Unentwickelten ausgehenden Eigentümlichkeiten fand im Kunstgewerbe ein weites Feld der Bethätigung. Gegossene, getriebene und geschmiedete Waren in edlem und unedlem Metall, wie Schmuckkästen, Schalen, Kandelaber, Waffen, und anderes Hausgerät, Aschenkisten in Terrakotta, an denen der griechische Einfluß bezüglich des Ornaments unverkennbar ist, geschnittene Steine und hundert andere Dinge des täglichen Gebrauchs (gegenwärtig viel nachgemachte) sind redende Zeugen des etruskischen Geschmackes,

der sich in dem Maße läuterte, als die hellenische Kunst edler wurde und auf die etruskische zurückwirkte.

Minder bedeutend erscheinen die aus kolorierten Umrißzeichnungen be-

stehenden Wandmalereien und die größeren statuarischen Werke, sowie die Reliefdarstellungen in den Gräbern, die noch ganz den Charakter der alt-asiatischen Bildnerei haben und zwar sowohl in Betreff der konventionell gehaltenen Gewandmotive, wie hinsichtlich der Profilstellung der Füße.

Das etruskische Ornament in seiner Eigentümlichkeit wird nur durch die Anschauung verständlich, namentlich wenn man sich dabei die Formen des alt-griechischen und altorientalischen Stils in das Gedächtnis zurückruft; denn da finden wir sowohl die Zickzacklinie, die Wellenlinie, den Kreis, die Palmette und die Rosette, wie



Figur 109. Pfeiler aus einem Grabe zu Cervetri.

wunderliche Tier- und Menschengestalten in Verbindung mit pflanzenartigen Motiven in originellster Vereinigung.

Auch die polychrome Dekoration ist charakteristisch. Die Säulen des Tempels sind rotgelb, die Thür- und Füllungen wechseln in den Farbtönen rot, grün, bläulich, der Architrav und der Fries, die Kinnleisten, das Giebelfeld, die Mauerflächen heben sich farbig von einander ab und ebenso sind auch die Mauerbekrönungen und Substruktionen in malerische Wirkung gebracht; kurzum die dekorative Kunst der Etrusker erweist sich zwar nach der einen Seite hin als eine die ältere Stammesverwandtschaft bewahrende, nach der andern als eine durchweg fremdartige und originelle, deren Nachbildung außerordentlich schwer ist, da uns die naive-praktische Empfindung dafür völlig abgeht, die jedoch gerade wegen ihres phantastischen Lebens und ihrer technischen Vollkommenheit bezüglich des Ergusses und der Terrakottarbeiten im Altertume große Verbreitung fanden und von den römischen Schriftstellern mit einer gewissen Hochschätzung betrachtet wurde.



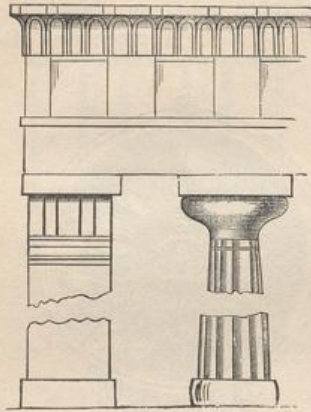
Figur 110. Etruskischer Spiegel.

Der griechische Stil.

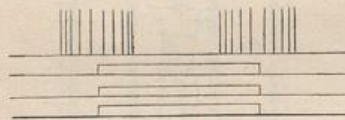
Wenngleich die pelasgischen Stämme zur griechischen Kunst in einem vorbereitenden Verhältnisse stehen und gewissermaßen das Material dazu haben zusammen tragen helfen, so waren sie indessen nicht berufen, aus der Summe der verschiedenartigen, oft sich widerstreitenden Formen eine bestimmte, die Eigenartigkeit Griechenlands in ihrem ganzen Umfange bezeichnende Kunstrichtung herauszubilden.

Die eigentliche Entwicklung der griechischen Kunst beginnt mit der

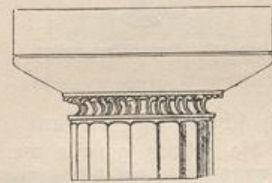
Verdrängung der alten Stämme durch die Dorer Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. Bis dahin war der achäische Stamm, der den ganzen Peloponnes, mit Ausnahme Joniens, inne hatte, der mächtigste, bis ihn nach dem trojanischen Kriege die ursprünglich dem gebirgigen Norden angehörenden Dorer mit den sie begleitenden Aetolern daraus verdrängten und sie zwangen, sich auf Achaia zu beschränken, von wo sie jedoch von den Joniern, dem zweit vornehmsten Stamme der Hellenen, ebenfalls wieder verjagt wurden.*)



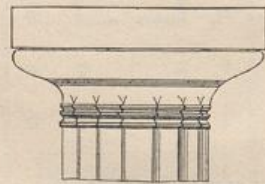
Figur 111. Frühdorische Ordnung.



Figur 112. Dorischer Unterbau.



Figur 113. Kapitäl vom kleinen Tempel zu Paestum.



Figur 114. Kapitäl vom mittleren Burgtempel zu Selinus.

Man muß es für die griechische Kunst geradezu als einen Vorzug bezeichnen, daß die Dorer noch keine ausgebildete Kultur besaßen, als sie aus Lykien kommend, das führende Volk in Griechenland wurden und aus dem Pelasgertum nicht mit der Schärfe der Reflexion, sondern mit der Naivetät des künstlerischen Instinkts schöpften. Bei alledem vergingen Jahrhunderte, bevor ein klares, auf eine bestimmte Form hinarbeitendes Wollen in der neuen hellenischen Kunst zum Durchbruch kommt, sie aus der Kindlichkeit der künstlerischen Empfindung in die ästhetisch bewußte Anschauung übergeht und das fremde bis zur Unkenntlichkeit abstreift oder vielmehr auf Grundlage der nationalen Eigentümlichkeit umbildet.

Die hellenische Kunst beginnt im Unterschiede zu der pelasgischen mit dem den Göttern geweihten Tempel, dessen Zelle mit der Bildsäule der in ihm verehrten Gottheit geschmückt war, und dessen urtümliche, auf den Holzsäulenbau zurückführende Form in Korinth ihre höchste Ausbildung erlangte und in dem Tempel zu Assos (unweit Troja), in welchem der asiatische Einfluß hinsichtlich der am Architrav angebrachten Reliefs unverkennbar ist, so zu sagen, antizipiert erscheint.**)

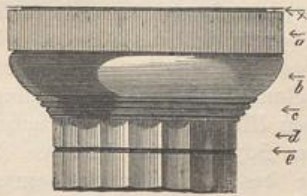
In der dem Holzbau zunächst stehenden Form des griechischen Säulenbaues, der s. g. dorischen Ordnung, ist das Notwendige stark betont. Die spätdorische Säule hat keine Basis und, ausgenommen die Bemalung, keine Verzierung am Kapitäl; der Architrav, ein glatter rechtwinkliger Steinbalken, wird von dem Fries nur durch die unter den Triglyphen oder Dreischlißen hängenden Tropfen oder Mutulen getrennt.

Über dem Fries, welcher aus den Triglyphen und den dazwischen angebrachten, aus Skulpturen

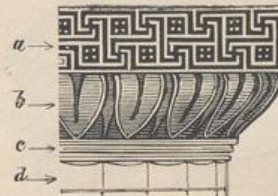
*) Es gab zwei Landschaften Doris. Die erste lag zwischen Parnax, Oeta und Korax mit den Städten Böon, Kytinia, Erineos und Pindos, die zweite an der karischen Küste mit Nalysos, Kamiro auf Rhodus, Kos, Knidos und Halikarnassos.

**) Wir unterscheiden drei Epochen im griechischen Baustil. Die erste, die pelasgische,

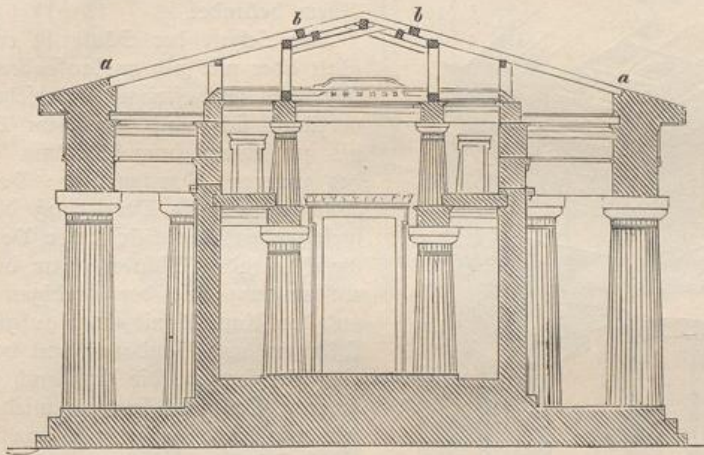
bestehenden Metopen oder Bildersfeldern besteht, liegt das einfache Kranzgesims mit der oft verzierten Sima oder Rinnleiste, Dachrinne, auf welcher letzterer die Abschluß gebenden Akroterien (Stirnziegel) als Palmettenornament, deren asiatische Abstammung unverkennbar ist, aufsitzen.



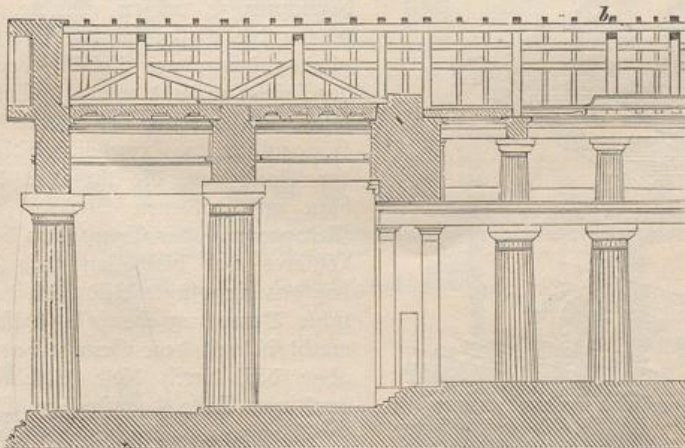
Figur 115. Dorisches Kapitäl.



Figur 116. Bemaltes dorisches Kapitäl.

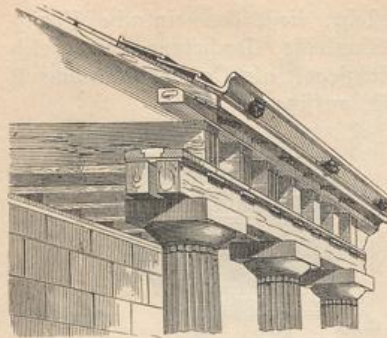


Figur 117. Deckenbildung eines dorischen Peripteral-Tempels.



Figur 118. Deckenbildung eines dorischen Anten-Tempels.

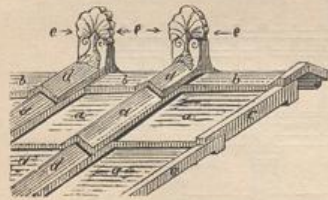
reicht von X bis 1100 v. Chr., die zweite von da bis zum Jahre 500 v. Chr., die dritte, die eigentliche Blütezeit der griechischen Kunst, von 500 bis 330 v. Chr. oder von Perikles bis zu Alexander dem Großen.



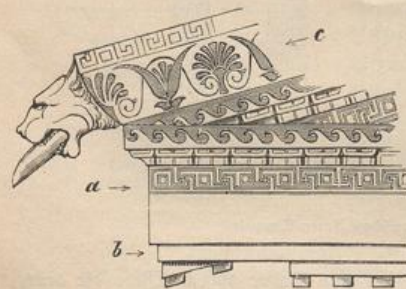
Figur 119. Balkenlagerung eines dorischen Tempels.



Figur 120. Decke eines dorischen Tempels.



Figur 121. Satteldach. a Ziegel, b und d Rücken-
ziegel, c Sturzziegel.



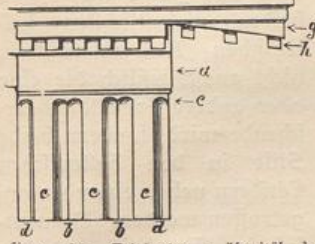
Figur 122. Geison (Kranzgesims) und Sima
(Traufsimme c).

Das Kapitäl besteht (siehe Fig. 115) aus dem Abakus (a), der Deckplatte, einem nach unten sich verjüngenden Wulste, dem s. g. Echinus (b) und dem unter den vier ganz schmalen Ringen (Hypotrachelion) (c) beginnenden und von dem Einschnitt (e) begrenzten Hals (d) der Säule.

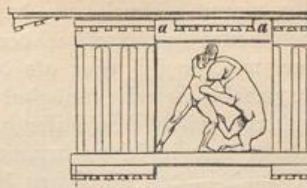
Das Giebelfeld (Tympanon) und der Raum zwischen den Triglyphen — in den Metopen — allein haben figürlichen Schmuck; im Übrigen sind alle Teile des Tempelhauses einfach und schlicht, dem Charakter völlig angemessen, den der dorische Stamm in Allem bekundet.

Der Schaft der Säule ist entweder glatt oder mit spitz auslaufenden Kanälierungen (Schafttrimmen) versehen und verjüngt sich nach oben im Verhältnis zu seinem (ungefähr um ein $\frac{1}{6}$ des unteren) Durchmesser. Das s. g. Antenkaptäl, die Verzierung der vorspringenden, die Säule der Vorhallen umschließenden Mauern, war in Übereinstimmung mit der farbigen Säule und dem Kapitäl mit einem aufgemalten Pflanzen- und Bandornament versehen, eine Verzierung, die sich auch in dem inneren Teil des Tempels wiederholte, wie wir heute wissen, nachdem man so lange Zeit jede polychrome Behandlung des Steines und Stucks als undenkbar bezeichnen zu müssen glaubte. Farblich waren die Gesimsbänder und Gesimsglieder, das obere Gebälk, der Grund des Frieses etc., und zwar die Triglyphen und Metulen blau, der untere Teil der Hängeplatte, die Tropfen und die Balken der Decke rot, die Kassetten derselben blau mit goldenen Sternen und die Metopen und das Tympanon braunrot. Letzteres war bisweilen auch blau, so daß das eingefügte Bildwerk, das durch leichte Bemalung ebenfalls kräftiger gemacht ist, mit dem Grunde harmonisiert, ohne daß durch diese Belebung der strukturellen Teile der strenge Charakter der Dorismus verwischt würde.

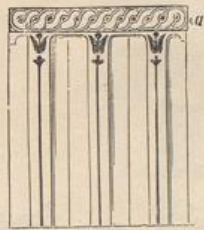
Trotz der Strenge und Einfachheit des dorischen Stils, der vorwiegend in den griechischen Kolonien in Sicilien und Unteritalien dominiert, ist derselbe höchst wahrscheinlich doch nicht der



Figur 123. Triglyphe. a Kapital, b Gyrphen, c Rippen, g h Mutulen und Tropfen, f Rinneleiste.



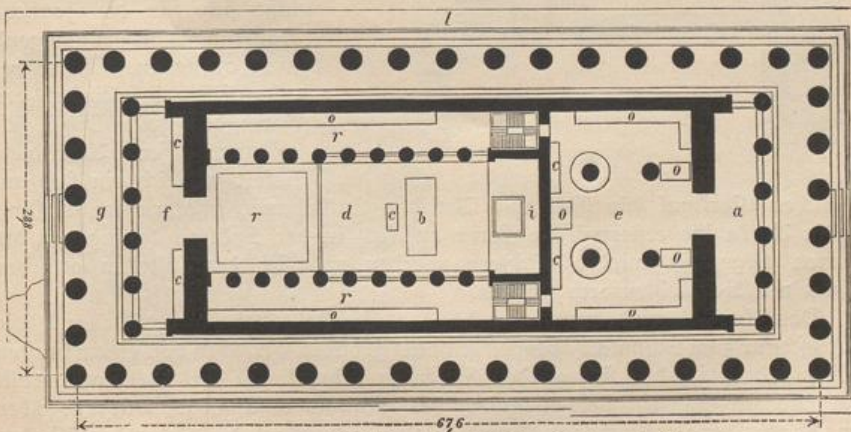
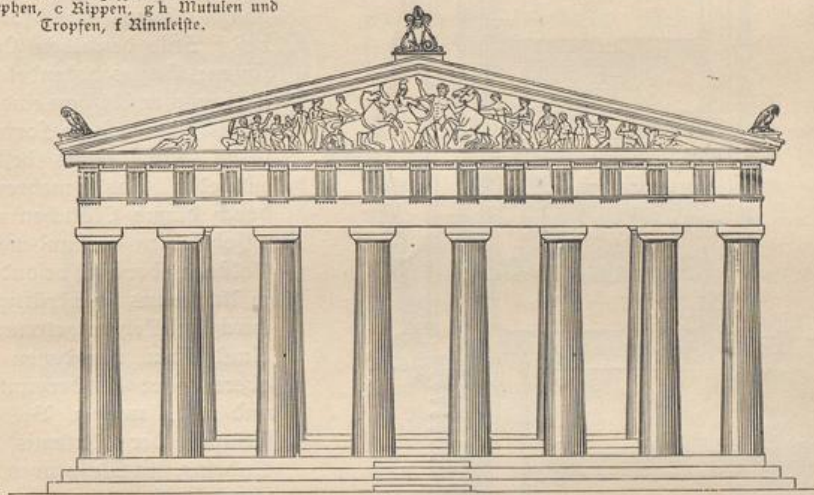
Figur 124. Metope.



Figur 125. Bemalte Triglyphe.



Figur 126. Afroterie.



Figur 127 und 128. Aufsicht und Grundriß des Parthenon in Athen.

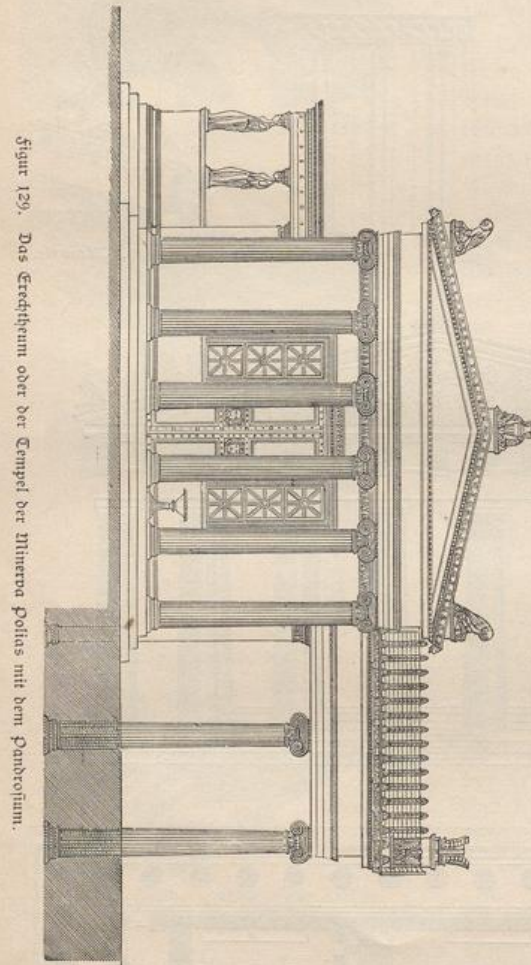
älteste. Man nimmt vielmehr an, daß der jonische Stil mit seinen überladenen Formen viel weiter zurückreiche, der dorische dahingegen nur als derjenige gelten könne, welcher sich eher als der jonische von dem Übermaß der pelagischen Vorperiode befreite und dabei in die strenge Einfachheit geriet, die ihn allen anderen griechischen Stilen gegenüber so charakteristisch erscheinen läßt.

Lebendiger und in seinen ornamentalen Formen mannigfacher bildete sich die in Attika und in den asiatischen Küstenländern gepflegte jonische Ordnung

aus, obwohl von dem Dorismus und Ionismus, diesen beiden wesentlichsten hellenischen Kulturelementen, nicht ausschließlich die eine oder andere Form die herrschende wird, sondern beide Stile in den hellenischen Ländern neben einander angetroffen werden. Namentlich im Grundriß und der ganzen Disposition folgen beide Stile denselben Prinzipien; aber es bekundet sich im jonischen Aufbau eine gefällige schmiegsame Formenweise. Die Basis besteht entweder aus mehreren, durch dünne Plättchen und

Hohlkehlen verbundenen Polstern, oder auch besonders in Attika aus zwei kräftigen, durch Hohlkehlen getrennten Rundstäben, von denen der obere enger als der untere und oft, wie z. B. am Tempel der Artemis zu Ephesus, mit Skulpturen geschmückt ist.

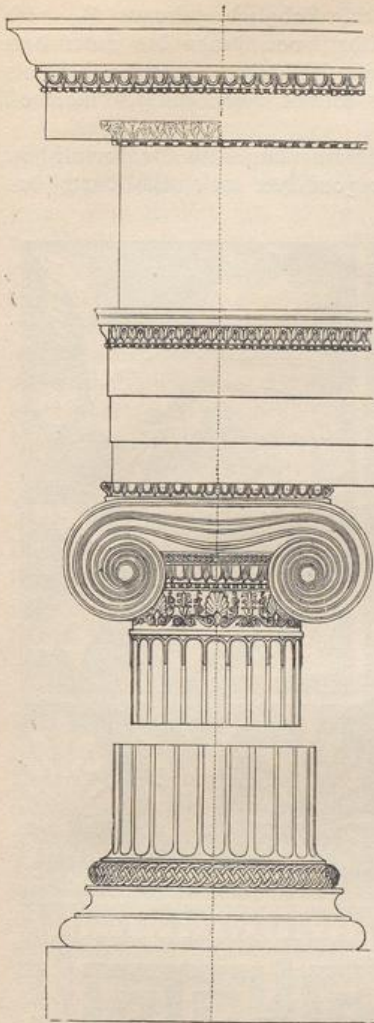
Ein einheitliches Schema läßt sich für die jonische Säulenbasis als grundlegend nicht aufstellen, obschon bei aller Mannigfaltigkeit der Form doch jene Typen sich erkennen lassen. Aber diese liefert zugleich ein fast un-



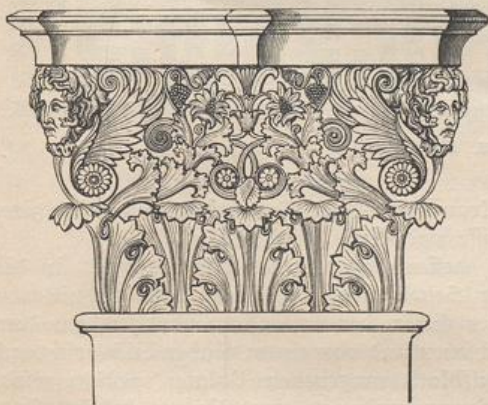
Figur 129. Das Erechtheum ober der Tempel der Minerva Polias mit dem Karyaktenporch.

trüglisches Merkmal für Zeit und Art der Entstehung, insofern im Anfang nur in Attika die ersterwähnte Form auftritt, in der Spätzeit dahingegen die Formen allgemein wieder nüchtern werden und sich dem ältesten attischen Typus mit Hohlkehlenform nähern.

Das Kapital wird aus einem den s. g. Eierstab (siehe Fig. 130a) und die Perlschnur zum Schmuck habenden Echinus gebildet, der aber von einem breiten Polster bedeckt ist, das sich an den Enden zu Schnecken (Voluten) (b) aufgerollt zeigt und sich an den beiden Enden des Echinus anschmiegt, während über dem Abakus eine nie verzierte dünne Platte (Schutzsteg) die Ecken des Abakus



Figur 130. Jonische Säule.



Figur 131. Korinthisches Antenkapitäl.



Figur 132. Korinthisches Kapitäl vom Apollo-Tempel in Milet.

vor dem Zerdrücken durch den Architrav behütet. Die reichere Ausbildung des jonischen Kapitäls zeigt auch wohl zwei in einander gewickelte Polster und einen unter dem Echinus angebrachten breiten, mit Blattwerk verzierten und vermittelst einer schmalen Perlenreihe (Perlenstab) von dem Schaft getrennten Hals. Mitunter ist dieser Perlenstab nicht ausgearbeitet, sondern durch einen einfachen Ring ersetzt, während die Enden der hochgeschwungenen Volute durch Schotenbüschel mit einer in der Mitte des Echinus angebrachten Palmette verbunden werden.

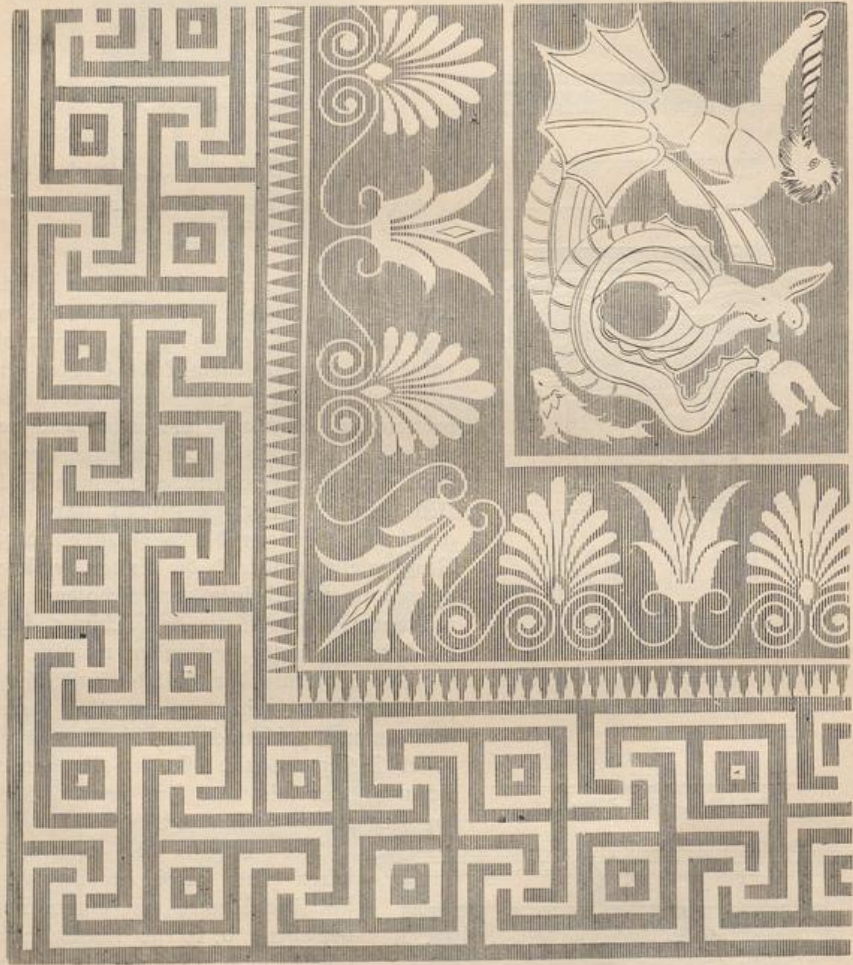
Die Kapitäle der Pilaster und Anten sind ebenfalls reich ornamentiert, aber nicht immer geschmackvoll; die Verzierung besteht in Figuren- und Pflanzen-(Arabesken) Schmuck, der als eine Art Fries (Wandkapitäl) weiter geführt ist.

Der Schaft der Säule ist selten glatt, meist kanelliert und sind die Rinnen mit einem Steg versehen, d. h. sie laufen nicht, wie beim dorischen Stil, spitz zusammen. Statt des Säulenschaftes, bedienten sich die Griechen oft der menschlichen Gestalt als Stütze, der s. g. Karyatide, für welche das Erechtheum das beste Beispiel liefert.

Während der Architrav (siehe Fig. 130c) aus drei übereinander vorstehenden schlichten Platten besteht und von dem mit Skulpturen

ausgestatteten Fries durch ein Eier- oder Perlenstabglied getrennt ist, wird das Kranzgesims aus mehreren Platten gebildet, von denen die unter dem s. g. Zahnschnitt (viereckigen Einschnitte in kleinen Abständen) liegende obere als Rinnleiste das Schlußornament bildet und als solches besonders geschmackvoll ausgestattet zu sein pflegt.

Die reichste Ausbildung des griechischen Säulenbaues ist die korinthische Ordnung, wemgleich sich dieselbe von der jonischen wesentlich durch das



figur 133. Mosaikfußboden.

Säulenkapitäl, die Befegung des Kranzgesims mit Kragsteinen und eine zierlichere Behandlung aller Verhältnisse und Teile unterscheidet.

Das Kapitäl (siehe fig. 132), dessen ornamentale Pracht sofort in die Augen fällt, hat einen nach vier Seiten, flach im Kreise ausgeschnittenen Abakus (Deckplatte) mit abgekanteten Ecken, der von pflanzenartigen, aus dem Blumenkelch gleichsam herausgewachsenen und von einem reichen Blätterschmuck (Akanthus, Bärenklaue, auch Schilfblatt) umgebenen Voluten gestützt wird, deren kleinere sich in der Mitte begegnen und von einer Rosette bekrönt sind.

An dem Korinthischen Antenkapitäl (siehe Fig. 130) sind häufig als stützende Voluten, vom Akanthus getragene, arabeskenartig behandelte Gestalten angebracht, die dem Ganzen einen recht phantasievollen Charakter geben und in dieser Verbindung durchaus ästhetisch wirken.

Auch das Kranzgesims ist im Korinthischen Stile reicher ausgebildet; dasselbe unterscheidet sich jedoch nicht hierdurch allein von demjenigen des jonischen Stils. An Stelle des Zahnschnitts finden wir nämlich s. g. Kragsteine oder Konsole als Träger des Gebälkes verwendet und die viereckigen Einschnitte mit Rosette ausgefüllt. Dieselben bestehen aus wellenförmig nach vorn und hinten gewundenen Schnecken, welche unten mit einem Akanthusblatt bekleidet sind.

Die griechische Ornamentik offenbart durchweg den Charakter stilischer Einfachheit oder auch reicher Gediegenheit, die durch die polychrome Handlung noch mehr gehoben wird.

Nebendempflanzenartigen Ornament, aus der Glockenblume, Palmette, dem Akanthus und dem Herzblatt bestehend, bildet die lineare Verzierung in den musivischen Mustern (Fußböden, Füllungen 2c.) einen hauptsächlichsten Teil der dekorativen Kunst, so z. B. das Mäanderband, die Wellenlinie (asiatischen Ursprungs, auch im germanischen und keltischen Norden vorkommend), das einfache und doppelte, mit Pflanzenteilen durchsetzte Gouilloche-Ornament und andere aus der Linie hervorgegangene Flächenmuster auf rotem, blauem und goldigem Grunde in der Form von Kassettierungen, Ornamentstreifen, Einfassungen an Decken, Wänden, Säulen, Friesen und anderen Teilen der Architektur 2c.



Figur 134. Griechische Ornamentmotive.

Eine besondere Aufmerksamkeit bezüglich der das Ornament in wunderbarer Schönheit zur Anschauung bringenden Kunst verdient das Kapitel über die Keramik oder Töpferei, die so recht eigentlich die griechische Kunst in ihrer Entwicklung begleitet und deren Anfang, Höhe und Verfall mit überraschender Schärfe bezeichnet.

Die ältesten griechischen Thongefäße erinnern mit ihren Spiralen, Wellenlinien, Kreisen, Kreuzen und Zickzacklinien an keltische und germanische Töpferarbeiten gleichen Zweckes. Es folgen hierauf Gefäße, auf welchen mit unterschiedener Anlehnung an gewebte Muster schwarze Tiere auf rotem Grunde ohne Naturwahrheit abgebildet sind, die jedoch im weiteren Verfolge dieser Stilart besser und mannigfacher werden und auf den asiatischen Einfluß noch in der Hinzunahme der Rosette und des am Fuße der Gefäße angebrachten



Figur 135. Sterndeckenmuster.



Figur 136. Vase, asiatischer Stil.



Figur 137. Vorratsvase mit roten Figuren aus der besten Zeit.

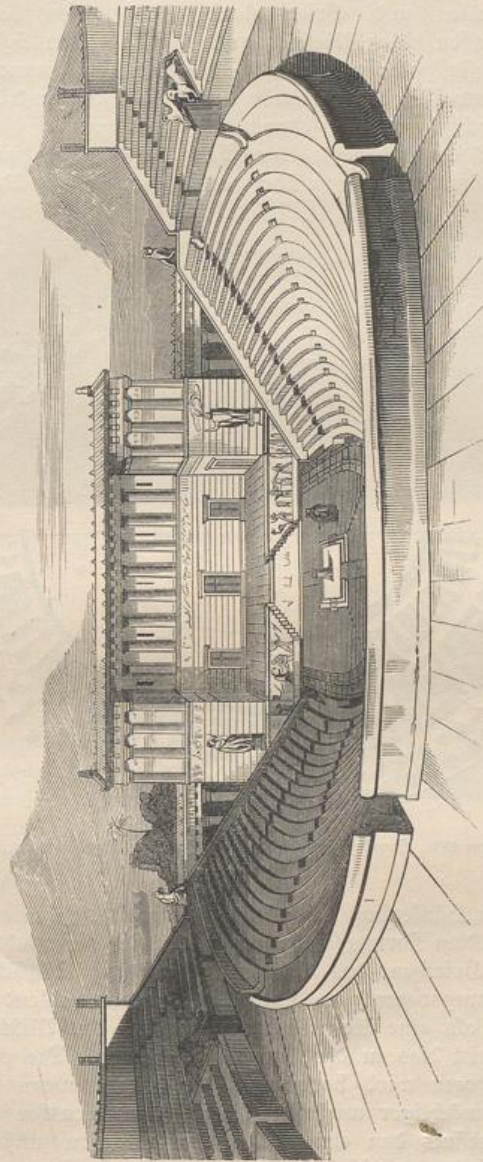
schiffartigen Kranzes hinweisen, welcher letzterer insofern in der antiken Keramik eine Rolle spielt, als er, das Streben nach Oben versinnlichend und den Gesetzen der Architektur folgend, ein für allemal beibehalten wird. Mit der Ausbildung des wirklich hellenischen Stils, der an Stelle des roten Grundes mit schwarzen Figuren, den schwarzen Grund mit roten konturierten Figuren setzt und also eine klare Durchbildung ermöglicht, verschwindet der asiatische Charakter. Das Dekorative nimmt eine maßvollere, reinere Form an und ordnet sich dem Figürlichen unter, welches von nun ab mit der antiken Malerei Schritt hält, dieselbe, was die Stilreinheit anlangt, durch alle Epochen begleitet und im Speziellen auf die durch den Zweck be-

stimmte Form des Gefäßes Rücksicht nimmt. Das Ornament und der figürliche Schmuck sind daher auch die charakteristischen Teile der verschiedenen Gefäße (Amphoren und Urnen, Aufbewahrungs-Gefäße, Krater, Mischgefäße, Schalen, Kelche, Schöpfgefäße, Hydrien, Gußgefäße, Kannen, Salbenbüchsen etc.) beschränkt, d. h. es ist ihre Aufgabe, die einzelnen Teile des Gefäßes, die Öffnung des Halses, des Bauches und des Fußes in ihrer Wesenheit zu charakterisieren.

In der Spätzeit fing man an, die Gefäße aus weißem Pfeifenthon mit enkaustischen Schmelzfarben zu bemalen, d. h. sie wurden polychrome Kunstgegenstände. Im Grunde genommen ist dies keine Neuerung, denn schon in der ältesten Periode wurde weißer Pfeifenthon schwarz glasiert und mit einem farbigen Überzug versehen, aus welchem man die Ornamente und Figuren herausstrakte und mit roten, gelben und violetten Deckfarben weiter behandelte.

Endlich sei auch noch der Grabmaler gedacht, deren Form immer einfacher wird. In der frühesten Zeit bestanden sie aus Erdhügeln (am Hellespont und der troischen Ebene, bei Marathon, Pantikapäon am kimmerischen Bosphorus), sodann in Grotten ohne äußeren Schmuck, in Erdgräbern zur Aufnahme von Sarkophagen oder mit einfacher

Ausmauerung, in Felsenhöhlen mit Fassaden am Abhänge der Berge, in freistehenden Felsengräbern, in frei hingestellten Steinsärgen (Gräber auf dem Schlachtfelde zu Platäa), in gebauten Grabkammern mit pyramidalem Außen



Figur 138. Restauration des griechischen Theaters zu Sygona. Nach Strauß.

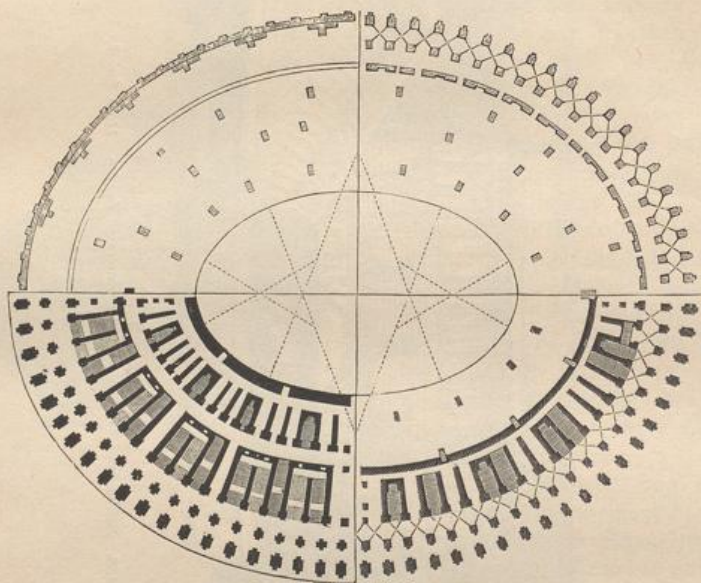
bei eckigem oder rundem Grundriß, in Grabhäusern mit Giebedach und in Grabtempeln mit Cella auf hohem Unterbau bei künstlerisch reicher Durchbildung, wie z. B. das Grabmal des Königs Mausolus bei Halikarnassos.



Der römische Stil.

Von dem Augenblicke ab, wo Rom anfing, ein Weltreich zu werden, und Italien, Sizilien und Griechenland unterworfen hatte (343—133) und neben den Massen edlen Metalls auch die köstlichen Schätze griechischer Kunst in seinen Besitz gekommen waren, beginnt die Emancipation von der etruskischen Formenweise oder vielmehr die Umbildung und Verbindung derselben mit den griechischen Stilgesetzen.

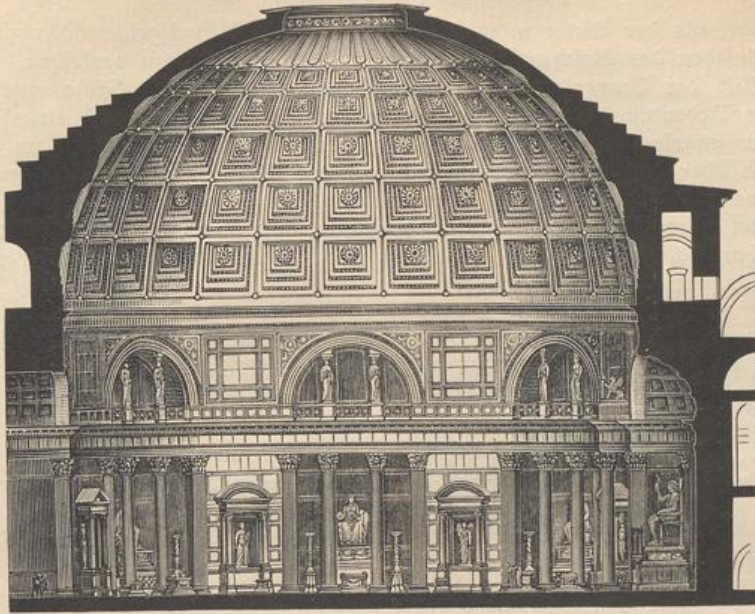
Den auf Pfeilern ruhenden etruskischen Bogen als praktisches Mittel erkennend, große Räume massiv zu überspannen, suchten die Römer diese Form



Figur 159. Grundriß des Kolosseums (Flavisches Amphitheater).

mit dem griechischen Säulenbau zu verbinden. So das Ideale dem Praktischen anpassend und aus dem Formenschatze der beiden sich verwandten Volksstämme, der Etrusker und Griechen, das dem römischen, auf Nützlichkeit und Prunk gerichtete Empfindungsvermögen Entsprechende auswählend, stellt sich uns die römische Kunst als eine Kombination, als eine Art Mischstil dar.

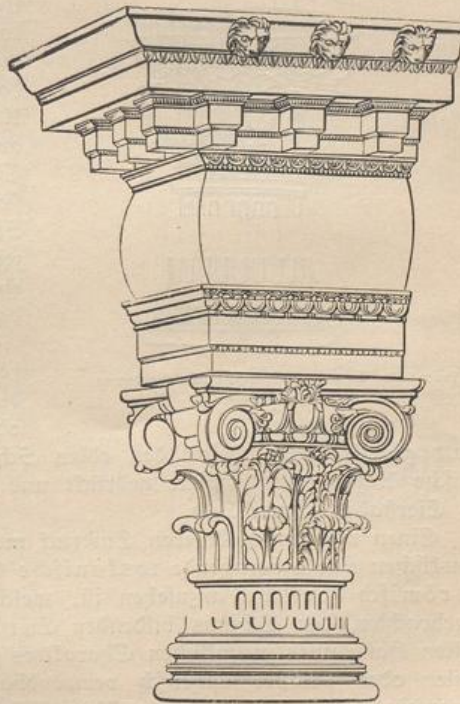
Am klarsten tritt dies in der Architektur hervor. Die prächtig wirkende korinthische Säulenform wird bevorzugt, der höhere, wenn auch derbere, ja unschönere, jedoch mächtiger wirkende Giebel der Etrusker beibehalten, das Konsol am Kranzgesims den etruskischen Balkenköpfen substituiert, aber an Stelle des wenig tiefen griechischen Prostylos eine stark vortretende Vorhalle mit mächtiger Aufgangstreppe angelegt, wo nicht die Rundform für den Tempel in Anwendung kommt. Im Innern der Gerichts- und Geschäftsbasiliken, die als Langhaus an der hellenischen Form festhalten, sind als Abschluß große halbrunde Nischen angebracht und, was besonders unterscheidend ist: mit der Aufnahme des Bogens wird die Überwölbung der geschlossenen Räume eingeführt und zwar derart, daß alle oblongen die Form des Tonnengewölbes, die kreisrunden oder polygonen (vielseitigen) die des Kuppelgewölbes und



Figur 140. Durchschnitt des Pantheon. Nach Adler.

später sogar jene des komplizierten Kreuzgewölbes erhielten, wie die kostbar ausgestatteten Thermen (Heißwasserbäder) beweisen. „Die römische Architektur hat nicht“, so sagt Kugler sehr treffend in wenigen Worten, „das einfach bestimmte Gesetz, nicht den klaren Organismus der hellenischen; aber sie bringt Wirkungen hervor, deren Elemente dennoch sehr auf einem künstlerischen Bewußtsein beruhen und nicht selten auch eine feine künstlerische Berechnung erkennen lassen.“ Recht hat auch Kugler, wenn er die derbere, von der hellenischen Behandlungsweise abweichende Profilierung des Gesims, sowie die gesamte Detailbildung aus dem Prinzipie des Massenbaues erklärt und den großen Reichtum des Ornaments, des dekorativen Elements, auf jenen als eine ästhetische Notwendigkeit zurückführt.

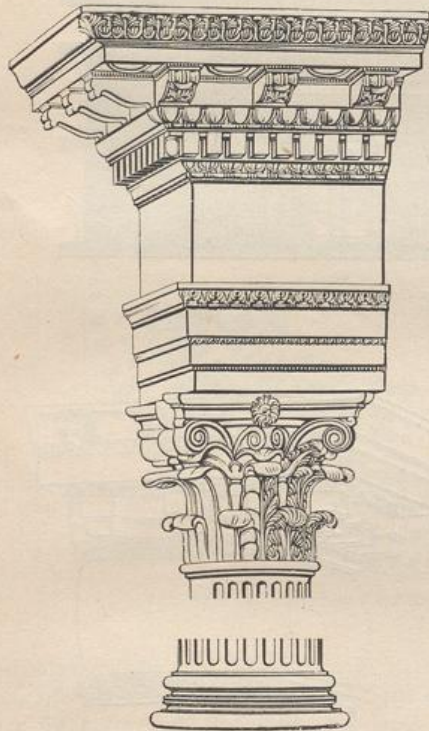
Damit ist denn auch sofort der eigentliche Charakter des römischen Ornaments, sowohl des



Figur 141. Römisches Kompositions-Kapitäl. Nach Vignola.

plastischen, wie des flächenfüllenden bezeichnet, das keinen anderen Zweck verfolgt, als der Masse in ihrer Bedeutung des Respektgebietenden zugleich das Ansehen des Reichen, Prachtvollen und Glänzenden zu verleihen.

Mit der Anwendung des Gewölbebaues erhält die Säule eine ganz andere Bedeutung. Sie findet zwar in den Vorhallen des nach etruskischem Muster angelegten Tempels als stützendes Element Verwendung, im Allgemeinen aber dient sie mehr zum Schmuck der Wand oder zur Aufnahme des Bogens und wird daher als dekorativer Bestandteil des Baues reich ausgestattet, demzufolge die schlichte dorische Säule weniger in Betracht kam und hauptsächlich die dem jonischen und korinthischen Stil entsprechende Umbildung herangezogen wurde.



Figur 142. Römisch-korinthische Säulenordnung.
Nach Vignola.

Diese Umbildung besteht darin, daß man die jonische Volute auf ihren Flächen mit Blattwerk reich verzierte und durch einen kräftigen Eierstab und Perlenstab auseinandergehalten, über einem doppelten derb gehaltenen Akanthuskranz anbrachte, den Schaft entweder glatt bildete oder nur die beiden oberen Drittel kannelierte, am untersten Drittel die Füllung der Kanneluren stehen ließ oder glatt hielt, oder auch den ganzen Schaft kannelierte. Das aus der Verbindung des jonischen und korinthischen Stils hervorgegangene Kapital nennt man Kompositionskapital und die Ordnung, in welcher es auftritt, die römisch-korinthische. Neben diesem derben Kompositionskapital kommen so z. B. am rund gebauten Vesta-Tempel zu Tivoli leichter gehaltene vor, die statt der Schnecke, Pflanzenteile zur Spirale an den Enden aufgerollt zeigen und mit dem Deckblatt an eine Rosette stoßen, welche die Mitte des Abakus ziert.

Ganz willkürlich ist die römisch-jonische Ordnung. Die Volute, die oft nur auf einer Seite an ihrem oberen Teil mit einem scharf gezackten

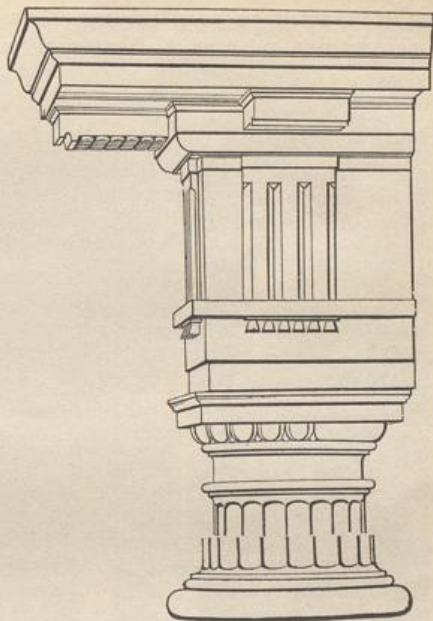
Blatt gedeckt ist, entbehrt des edlen Schwunges, wie ihn das griechisch-jonische Kapital zeigt, wirkt gedrückt und wird durch die starke Ausladung des Eierstabes schwerfällig.

Einen viel angenehmeren Eindruck macht die auf der Nachbildung der etruskischen Säule beruhende toskanische Ordnung, als deren Weiterbildung die römisch-dorische anzusehen ist, welche jedoch mit ihrem am Kapital angebrachten, den Echinus bildenden Eierstab und dem darunter folgenden glatten Hals eines eigentlichen Charakters entbehrt und höchstens als Wandpfeiler oder Pilaster ästhetisch verwendbar erscheint, obschon man hierzu immer ein reicher ornamentiertes Kapital korinthischer Ordnung oder ein dem Stile derselben verwandtes anwendet.

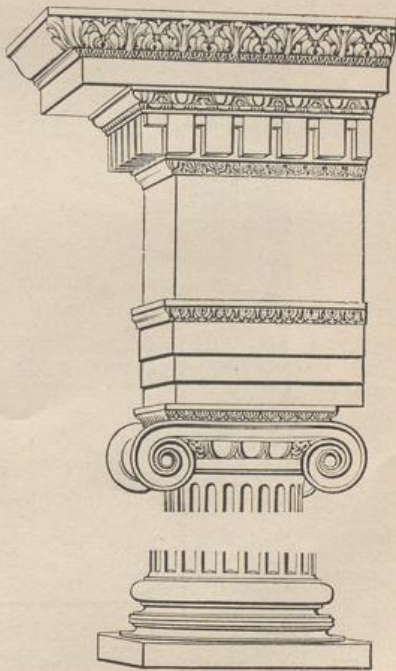
Bei allen Ordnungen spielt das Gebälk eine wichtige Rolle. Mannigfaltigkeit der Gliederung und Reichtum der Profile, die in vollen Kurven geführt werden und verziert sind, geben ihm einen imposanten Charakter.

Eine Eigentümlichkeit der römischen Architektur begegnet uns in den vorspringenden Gesimsstücken, Verkröpfungen genannt, welche notwendig wurde, als man das fortlaufende Gesims nicht mehr frei auf die zu weit von einander entfernte Säule legen konnte, sondern an der Wand fortlaufen ließ und darauf die Säulen zum Schmuck der Wände anbrachte.

Unter Attika verstehen wir einen niedrigen über dem Kranzgesims angebrachten und mit kurzen Säulen oder Pilastern dekorierten Maueransatz, der eigentlich nur dazu diente, das Dach zu verdecken oder ein übrig gebliebenes Wandstück ästhetisch zu gestalten, so z. B. über den Triumphbögen, welche mit den Ehrensäulen (Trajan, Mark Aurel) in dekorativer Hinsicht ebenfalls zu den hervorragenden Baudenkmalern der Römer gehören (Bogen des Titus, Septimus Severus, Constantin). Nicht unerwähnt können die Grabdenkmäler der Kaiser, Mausoleen, bleiben, da sie wegen ihrer oft sehr geschmackvollen Ornamentation auffallen und auch in diesem Sinne einen Gegensatz zu den Columbarien (Massengräbern) der Römer bilden. Die bedeutendsten Grabmäler sind die des Kaisers Augustus und Hadrian (Engelsburg); selbst die riesigen, schon durch den Grundriß eigenartigen Amphitheater und Zirkus, wie das Colosseum etc., zeichneten sich durch eine teilweise reiche Dekoration aus, die allerdings die der Bäder oder Thermen des Titus, Caracalla und Diocletian bei Weitem nicht erreichten; denn nirgend ist weniger gespart und die Verschwendung in großartigerer Weise zum Ausdruck gebracht worden, als an diesen Stätten des weltherrschenden Roms. Man



Figur 142. Römisch-dorische Säulenordnung.
Nach Vignola.



Figur 143. Römisch-ionische Säulenordnung.
Nach Vignola.

begnügte sich zulezt nicht mehr mit der künstlerischen Form, sondern suchte durch Kostbarkeit zu prunken; was das In- und Ausland an kostbaren Gesteinsarten und anderem Rohmaterial zu liefern vermochte, das fand in den

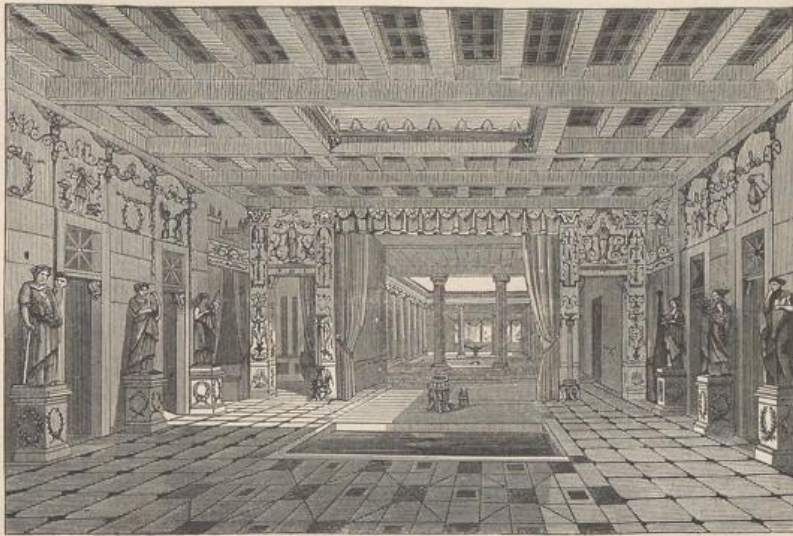


figur 144. Der Triumphbogen des Titus in Rom.



figur 145. Columbarium.

Prachtbauten des 3. Jahrhunderts und noch mehr nach der Verbrennung Roms durch Nero (65 n. Chr.) Anwendung. Die der horizontalen Decke der Griechen entlehnte und auf den Bogen übertragene skulptierte Kassetierung

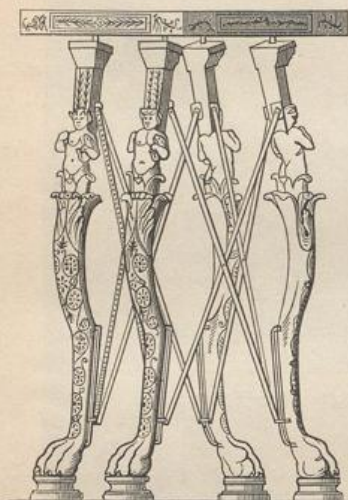


Figur 146. Atrium und Peristyl im Hause des Pansa in Pompeji (Restauriert).



Figur 147. Wandmalerei aus Pompeji.

schimmert in heiterer Bemalung und reicher Vergoldung, Bronzen, Achat, Jaspis, Perlmutter werden zur Auslegung der Wände und Decken benutzt, der Fußboden erhält Mosaiken, und für die Säule mit dem Kapitäl giebt es kaum noch einen Stoff, der für deren Dekoration zu teuer gewesen wäre. Aber wie unter dieser Überladung das Konstruktive immer mehr verschwindet, Säulen und Bogenstellungen kaum etwas Anderes als sinnlose Dekorationsmotive sind, ebenso verliert auch das formale an Wahrheit und Schönheit; ein geistloser Schematismus tritt an die Stelle der freien Durchbildung der Blattornamente und macht endlich auch diese zur Stilfrage.



Figur 148. Römischer Vierfuß.



Figur 149. Römischer Eimer.

Die Wanddekoration nähert sich der griechischen am meisten. Der Stoff der architektonisch umrahmten Bilder war entweder, je nachdem es sich um Monumental- oder Privatbauten handelte mythisch-geschichtlich oder bukolisch-heiterer, das Leben illustrierender Art, wobei Blumenschmuck und Arabeske den verbindenden Teil ausmachen und perspektivische Durchsichten zc. eine nicht unwesentliche Rolle spielen.

Das Prinzip der Wanddekoration, so sagt Semper, ist ähnlich dem griechischen der polygotischen Zeit, nämlich die allgemeine tapetenartige Ausbreitung der fortlaufenden Bilder über die ganze meistens mit einem Lambris von dunkler Färbung versehene Wand in einer oder mehreren friesartigen Zonen über einander, wobei er an einer anderen Stelle den Beweis liefert, daß die Römer in der Verfallzeit geflissentlich im Gegensatz zur griechischen Polychromie, die den Stein durch Malerei verhüllte, darauf bedacht waren, mittelst der Farbe den bunten Marmor auf der Wand künstlich nachzubilden, d. h. den Stein in seiner struktiven Thätigkeit als Füllung hervorzuheben.

Was den s. g. pompejianischen Stil anbetrifft, so ist derselbe kein Stil für sich, sondern nur eine lokale Bethätigung des römischen Stils. Bemerkenswert ist besonders die Art und Weise, in der die Wandmalereien ausgeführt wurden, die, wie vorstehende Illustration zeigt, aus figürlichen und zierlichen perspektivischen Darstellungen und zwar

in sehr lebhaften Farben (roter, gelber, himmelblauer, olivengrüner) oder auf schwarzem Grunde bestehen, während auf der teils gewölbten, teils flachen Decke leichte Ornamente oder schwebende Figuren angebracht waren und der über der Wandfläche sich hinziehende mit Blumenranken und skizzierten Architekturen gezierte Fries ganz helle Farben zeigte. Nicht blos in Pompeji, sondern auch in Rom selbst und anderwärts sind solche Malereien erhalten.

Es versteht sich von selbst, daß das Kunsthandwerk denselben Prinzipien wie die Architektur folgt, d. h. die verschiedenen Geräte des Hauses und der

Monumentalbauten dem Luxus entsprechend, außerordentlich reich decorierte. Die hauptsächlichsten zur Ausschmückung von Kandelabern, Waffen, Schalen, Geschmeiden, Sesseln, Kratern, Tischen, Stühlen und anderen Gegenständen verwendeten Motive sind dem Pflanzen-, Mineral- und Tierreiche (Ochsenhädel, Löwenfüße, Löwenköpfe, Greifenklauen 2c.) entnommen und je nach dem Zwecke des Gerätes symbolisch-allegorisch daran angeordnet oder in freier Anordnung — und zwar recht oft mit feinem Geschmack — zum Ausdruck gebracht worden.





Sechster Abschnitt.

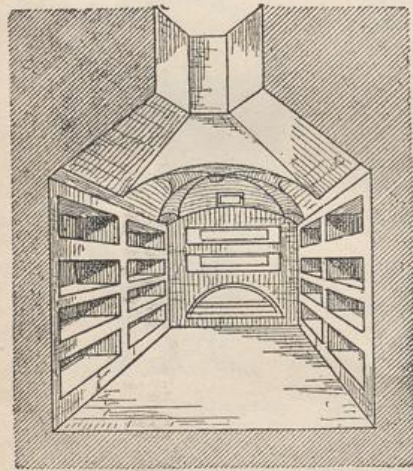
Mittelalterliche Kunst.



Der frühchristliche Stil.

Während Rom auf der Höhe seiner politischen Macht stand, äußerlich glanzvolle Denkmäler der Kunst geschaffen wurden und die Genüsse des Lebens eine Steigerung kaum noch möglich erscheinen ließen, war das Christentum in aller Stille eingezogen und bereitete seine Kräfte für den immer näher herantretenden Augenblick vor, wo die innerlich hohle Cäsarenwirtschaft zusammenbrechen und an die Stelle der im Übermaße des Materiellen verkommnen antiken Weltanschauung die trostvollere und selbstlosere des Erlösers treten sollte.

Da der Sieg der Christuslehre aber nur ein seelischer war und mit der Politik, der Bildung etc. nichts zu thun hatte, so ist die frühchristliche oder altchristliche Kunst im Anfange ihres Entstehens direkt an die Antike gewiesen. Es ist also erklärlich, daß sie, wenn wir von den symbolischen Zeichen absehen, deren sie sich zur Versinnlichung ihres Inhalts bediente, durchaus heidnisch erscheint. So wird beispielsweise der den Widder tragende Hermes und der die Leidenschaften durch den Gesang besänftigende Orpheus in den Katafombenbildern direkt auf Christus



Figur 150. Cubicula, Kapelle mit Oberlicht in der Katakombe von St. Marcellin aus dem 3. Jahrhundert.

bezogen, der den Sonnenwagen lenkende Helios zu dem gen Himmel fahrenden Elias und selbst das Kreuz, das geheiligte Symbol des christlichen Glaubens, muß sich die Nachbarschaft heidnischer Ornamente an Altären, Grabdenkmälern, christlichen Geräten gefallen lassen, wie denn auch kreuzähnliche Figuren seit undenklicher Zeit in der Skulptur und Malerei der Griechen und Römer vorkommen.

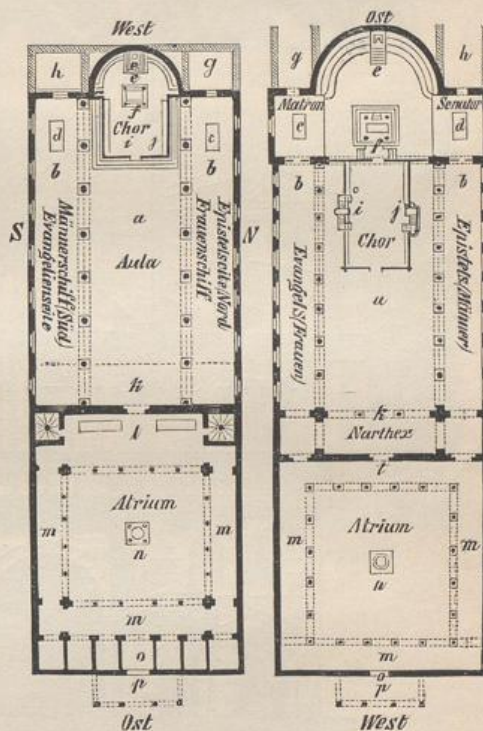
Nichts ist verkehrter als die Annahme, die christliche Kirche habe es von Anfang an als ihre heilige Aufgabe angesehen, das Heidentum auch in der Kunst zu verfolgen; denn in diesem Falle wäre selbst eine christliche Kunst nicht denkbar gewesen. Man begnügte sich damit, die heidnischen Denkmäler ihres anstößigen Charakters zu entkleiden, betrachtete die Victorien, Eroten und andere antike Kultusdarstellungen nur noch als Ornament oder unterschied zwischen Werken der profanen Kunst und solchen der geweihten Gebäude.

Noch im vierten und fünften Jahrhundert*) spielt die heidnische Allegorie und Symbolik eine so große Rolle, daß man 330 für den Schmuck des Grabmals der Konstantia bachische Szenen wählte und 425 im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna den Jordan in der Gestalt eines antiken Flußgottes darstellte. Selbst im späten Mittelalter sind derartige heidnische Reminiszenzen nicht selten und die Personifikation von Himmel und Erde, Sonne und Mond ganz gewöhnliche Dinge.

Und wie konnte es auch anders sein. Die christliche Bildung war in den ersten Jahrhunderten keine solche, die im Stande gewesen wäre, die antike Tradition mit einem Schlage zu vernichten oder vergessen zu machen. Wenn Burkhardt und R. Rahn meinen, Nichts charakterisiere jene Zeit besser als die Inschrift über der aus dem alten Trajansbogen errichteten Ehrenpforte (314 n. Chr.), welche Konstantin „auf den Wink des höchsten und besten Jupiters“ siegen lasse, so vergessen sie, daß Konstantin erst einige Tage vor seinem Tode (337 n. Chr.) durch die Taufe zum Christentum übertrat, die Ehrenpforte ihm aber schon im Jahre 314 n. Chr., nach seinem Siege über Maxentius gesetzt wurde. Nur natürlich ist es, daß die christlichen Künstler

den Inhalt ihrer Bilder immer wieder an die heidnischen Beziehungen anknüpfen. Die Stellung, welche die christliche Kunst von Anfang an der Antike gegenüber eingenommen hat, bedarf kaum einer Erklärung, zumal die heidnischen Tempel 394 n. Chr. noch nicht geschlossen waren, vielmehr erst 417 und auch da noch nicht zum Einweihen, sondern zur Benutzung preisgegeben wurden.

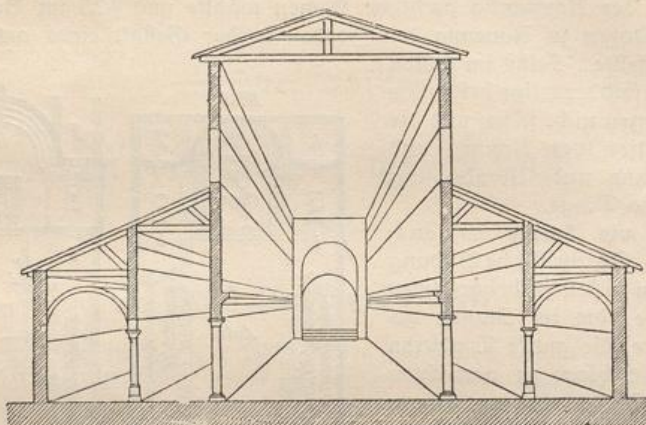
Die heidnische Kultur fängt erst an zu verschwinden mit dem Beginn des 6. Jahrhunderts, nachdem unter der glänzenden Regierungszeit Justinians infolge asiatischer, d. h. wohl syrischer, sassanidischer u. s. w. Einflüsse in Byzanz, dem heutigen Konstantinopel, ein neues Kunstleben erblüht war, das, abweichend von der bisherigen Einfachheit christlicher Darstellungen, in der höchsten Prachtentwicklung ihre Aufgabe glaubte erblicken zu müssen.



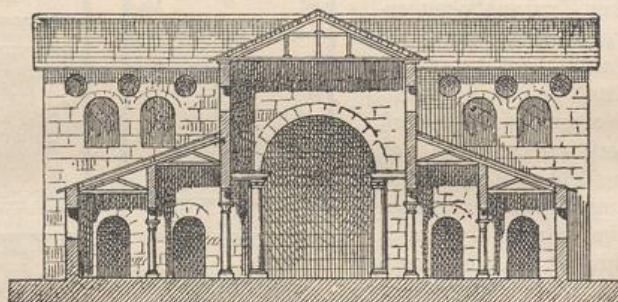
Figur 151. Grundrisse zweier christlicher Basiliken, der erstere bis um 420, der zweite von da ab an.

*) Das Christentum wurde erst 392 anerkannt und von 311 ab nur geduldet.

Am auffälligsten tritt die Anlehnung des frühchristlichen Stils an die Antike in der Architektur zu Tage. Man benutzte eben einfach, was man vorfand, zur Erfüllung der neuen Aufgabe, entkleidete Tempel, Gerichts- und Privat- oder Hausbasiliken ihrer heidnischen Dekoration, so weit diese anstößig erschien, behielt aber die basilikale Grundform mit der Teilung in Haupt- und Nebenschiffe bei, setzte in die Apsis, den halbkreisförmigen Ausbau, an die Stelle des Tribunals das Presbyterium und in dessen Mitte den Bischofsstuhl oder die Kathedra, oder man verwendete mindestens die vorhandenen



Figur 162. Fünfschiffige Basilika in perspektivischem Durchschnitt.



Figur 163. Querdurchschnitt durch das Langschiff der Basilika S. Paolo fuori le mura (386—400) mit Ansicht des Querschiffes.

Baureste, die Säulen, Kapitäle, Sockel, Gesimse 2c. zur Errichtung christlicher Kirchen. An die Stelle des von Säulen getragenen Architravs tritt indessen häufig der Bogen, welcher mit den Säulen die Abgrenzung der Schiffe bewirkt, während die Decke das horizontal liegende Holzwerk beibehält, oder auch als sichtbarer Dachstuhl erscheint.

Als größte und prachtvollste frühchristliche Basilika gilt die im 16. Jahrhundert durch die Metropolitankirche ersetzte von Konstantin dem Großen erbaute Petersbasilika in Rom. In dieselbe gelangte man zunächst durch einen weiten von Säulen getragenen Vorhof, das Atrium, in dessen Mitte sich ein Brunnen, der s. g. Cantharus, zu symbolischer Reinigung, der Vorläufer des Weihwasserbeckens, befand, demgegenüber sich als vierte Seite des Atriums die für die

härteren Büßer bestimmte Vorhalle, Pronaos, aufthat, durch welche man in die den leichteren Büßern angewiesene innere Vorhalle oder Martyr und somit in die Kirche selbst gelangte, welche, ihrem Grundrisse nach zwar in der Hauptsache der antiken Marktbasilika glich, jedoch mit dem Unterschiede, daß die Säulenhallen nur zwei Seiten begrenzen, der Altar dem Eingange gegenüber in einer Apsis, einem halbrunden Raume, aufgestellt und die Trennung dieses seit dem Gesetze Leos um 800 erhöht angelegten Teiles der Kirche vom Hauptschiffe, nicht überall, aber doch oft durch einen später meist seitwärts über das Langhaus vortretenden Querbau oder Querschiff bewirkt wurde. Das beste erhaltene Beispiel war S. Paolo fuori le mura, welche 1823 abbrannte und seitdem restauriert ist.

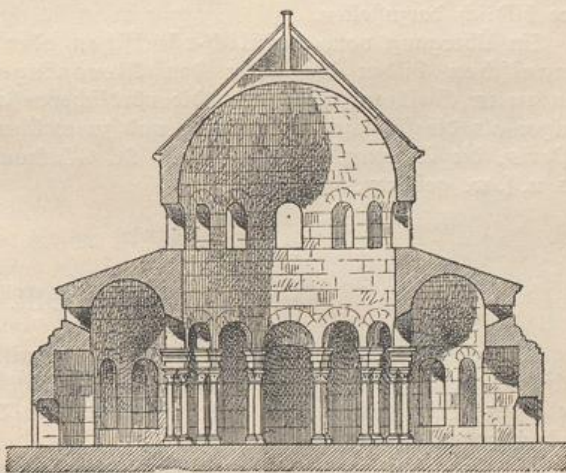
Auch wo man sich, wie z. B. an St. Apollinare in Classe, S. Ap. nuovo und an der Herkules-Basilika in Ravenna*), nicht der dem Heidentume entstammenden Baureste bediente, wählte man anfangs für die Säulen und Kapitäle das korinthische oder römische Vorbild, mindestens in der Hauptsache. Man bildete dabei insofern selbstständige Formen, als man an die Stelle des



Figur 154. Frühchristliches Flächenmuster.



Figur 155. Grabkirche St. Constanza in Rom um 350.



Figur 156. Durchschnitt der Grabkirche St. Constanza in Rom.

*) San Clemente in Rom stammt aus den Jahren 1099—1112 und hat antike Säulen, zum Teil neue S. Theodoro in Ravenna (500 n. Chr.) und S. Maria (772 n. Chr.) in Rom, neue Kapitäle S. Petro in Ravenna (425 n. Chr.).

Afanthusblattes das Schilfblatt, die Distel und anderes symbolisch gedeutetes Pflanzenwerk treten läßt, welches das Kapital umschließt oder an den Gesimsen, Ambonen, (Lesepulten) Altären, Sarkophagen der Märtyrer u. s. w. nicht immer in geschmackvoller Weise sich ausbreitet, jedenfalls aber schon eine Abweichung von der Antike bekundet und zeigt, daß die frühchristliche Kunst bestrebt war, neue eigenartige, mit der symbolischen Richtung in Einklang stehende Formen zu erfinden.

Die Decke, mochte man sie nun als flache Balkendecke mit Kassetierungen versehen, oder dem Dachwerk selbst keine Verkleidung geben, erhielt farbigen Schmuck, der überhaupt in der frühchristlichen Zeit, jener Fortsetzung der die Farbe so sehr bevorzugenden römischen Kunst, insofern überhand nahm, als die Skulptur in der altchristlichen Zeit nicht eine so bedeutende Rolle mehr spielt, sondern sowohl von den allerdings sehr kunstlosen, auf meist blauem, nach 500 aber meist auf leuchtendem Goldgrunde, ausgeführten Malereien, mit denen man die Mauern des Mittelschiffes, den Triumphbogen und die Nischen bedeckte, als durch die zur Ausstattung des Fußbodens, sowie einzelner Teile der inneren Wände, ja, oft sämtlicher Wandflächen verwendeten Mosaiken verdrängt wurde.

Auch die frühchristliche Ornamentik ist im Allgemeinen begreiflicher Weise vorwiegend symbolisch; denn „ehe die Wahrheit in klaren scharf umgrenzten Begriffen zu uns redet, spricht sie in Bildern, und ebenso, wenn wir uns zum Ewigen und Unendlichen zu erheben suchen, greifen wir zum Symbol, weil das Ewige und unendlich Höchste sich ja doch nicht in Begriffe fassen läßt.“

Hierbei kann es weniger auf Formenschönheit, als auf deutlichen bildlichen Ausdruck der Glaubenssätze ankommen, und so finden wir denn das Lamm, den Pfau, den Fisch, die Schlange, den Hirsch, Löwen, Ochsen und Adler, den Weinstock, die Lilie, die Distel, das Schilf- und Kleeblatt, den Kreis und das Kreuz u. s. w. als symbolisches Ornament überall verwertet, wo es Aufgabe der Kunst ist, zwischen der christlichen Gemeinde und ihrem erhabenen Stifter eine vermittelnde Stellung einzunehmen, in geheimnißvoller und doch dem Eingeweihten deutlicher Weise die Heilswahrheiten der Christuslehre bildlich darzustellen.

Ein Übergang vom christlich-römischen oder lateinischen Stil zum romanischen bilden die unter den Merovingern u. s. w. errichteten Bauten in Gallien, von denen die nördlicheren an ihr römisches Vorbild weniger als die südlicheren erinnern, und zu welchen St. Germain des Prés in Paris, die Martinskirche in Tours, St. G n roux und St. Jean in Poitiers u. s. w. gehören.



Der byzantinische Stil.

Ein anderer, in Konstantinopel, dem Kulturmittelpunkt des oströmischen Reiches in der Regierungszeit Justinians (527—565), seinen Anfang nehmender Zweig des altchristlichen Stils tritt uns unter der Bezeichnung byzantinische Kunst entgegen.

Ihr Gegensatz zur lateinischen Formenweise wurde schnell zu auffällig, als daß man nicht sofort den Unterschied zwischen diesen beiden ältesten christlichen Stilarten erkennen sollte, nachdem in der ersten Zeit in Konstantinopel und Rom dieselbe Kunstweise geherrscht hatte. Der lateinische Zweig begann etwa um 336, der byzantinische um 527 nach Chr.; beide Stilweisen

blühen neben einander fort. Anfangs war auch im Osten die Basilika das Grundschema für den Kirchenbau. Auf die Dauer genügte die verhältnismäßig einfache Gliederung der Basilika aber dem gesteigerten Bedürfnisse der oströmischen Kirche nach glanzvoller Raum-entfaltung nicht mehr und es trat an seine Stelle die Zentralanlage mit Kuppelbau, die zwar auch im Westen in den Baptisterien, Taufkapellen, (Santa Maria zu Nocera de Pagani bei Neapel, Grabkapelle der Constanza zu Rom u. s. w.) bereits angestrebt erscheint, indessen erst im byzantinischen Stil zu voller Entwicklung gelangt und darin besteht, daß die Kuppel auf acht, oder vier im Grundriß einen meist achteckigen, seltener quadratischen großen Mittelraum bildenden Pfeilern ruht, welche durch Bögen mit einander verbunden sind, die infolge der eingeschobenen Gewölbezwickel oder Pendentifs aus dem Unterbau einen Rundbau aufwachsen lassen, über dem sich die mächtige, aber flache Kuppel erhebt. An den Mittelraum schließen sich sodann die Seitenträume mit der Öffnung nach ersterem oder mit in den letzteren eingesetzten Säulenarkaden. An der Ostseite befindet sich eine halbrunde Apsis mit der Tribuna und an der Eingangsseite wie im weströmischen Stil der Raum für die Bänke, der Narthex.

Gegenüber der überreichen Ausschmückung des Innern und der Mannigfaltigkeit der architektonischen Gliederung macht das Äußere der byzantinischen Kirchen oft einen ernüchternden Eindruck. Die Fenster für die Nebenräume und Gallerien sind übereinander in den oft ganz schmucklosen Wänden angebracht, die Kuppeln und Wölbungen ragen über die Bedachungen der Nebenräume meist ohne besondere Verkleidung hinaus und das Ganze gleicht in diesem Falle von Außen beinahe einem großen viereckigen Kasten, an welchen sich die Einbauten anschließen. Eine von den Ausnahmen ist die Theotokoskirche in Konstantinopel, die auch in ihrem Äußern eine strenge Gliederung und Detailausbildung zeigt.

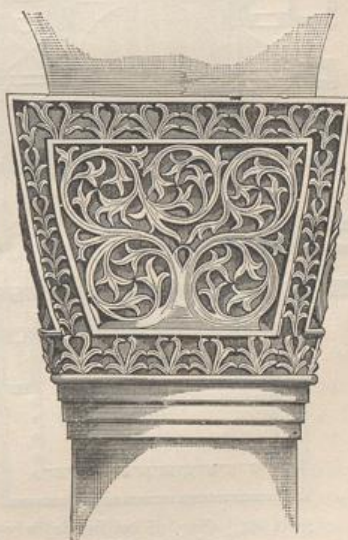
Die Säulenkapitälé des byzantinischen Stils unterscheiden sich von denen des altchristlichen sowohl durch eine neue regelmäÙigere Form, als durch anders geartete Anwendung antiker Muster, vor Allem aber



Figur 157. Kapitäl von der St. Demetriuskirche zu Thessalonice.



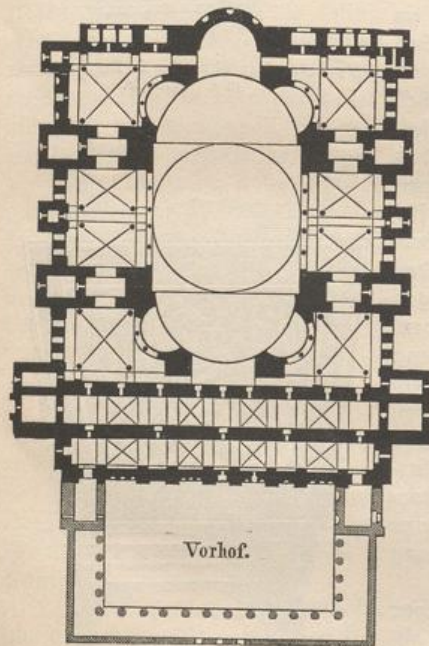
Figur 158. Kapitäl von der St. Demetriuskirche zu Thessalonice.



Figur 159. Byzantinisches Korbkapitäl aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna. 6. Jahrh.



Figur 160. Byzantinisches Würfelpapital von St. Vitale in Ravenna.



Figur 161. Grundriß der Sophienkirche zu Konstantinopel.

dadurch, daß statt des Gebälks ein trapezartiger, den Übergang zum Bogen bildender Aufsatz aufliegt, welcher meist entweder mit einem Monogramm oder mit einem Relief dekoriert ist, und sich eben dadurch als besondere Form kennzeichnet.

Wird das Kapital der Antike nachgebildet, so tritt entweder die jonische Volute mit aus ihr emporschließendem Akanthusblatt, das übrigens auch als Belegung des erwähnten Kämpferwürfels vorkommt, auf, oder es werden am korinthischen Kapital die Voluten durch hockende Vögel ersetzt, zwischen denen ein schildartiges Ornament angebracht ist.

Die selbständigere Form des byzantinischen Kapitäl besteht in einem nach unten zusammengezogenen Würfel, dessen Ränder sich mit einem feinen Muster und zwar mit Rankenverschlingungen oder korbartigem Flechtwerk bekleidet zeigen.

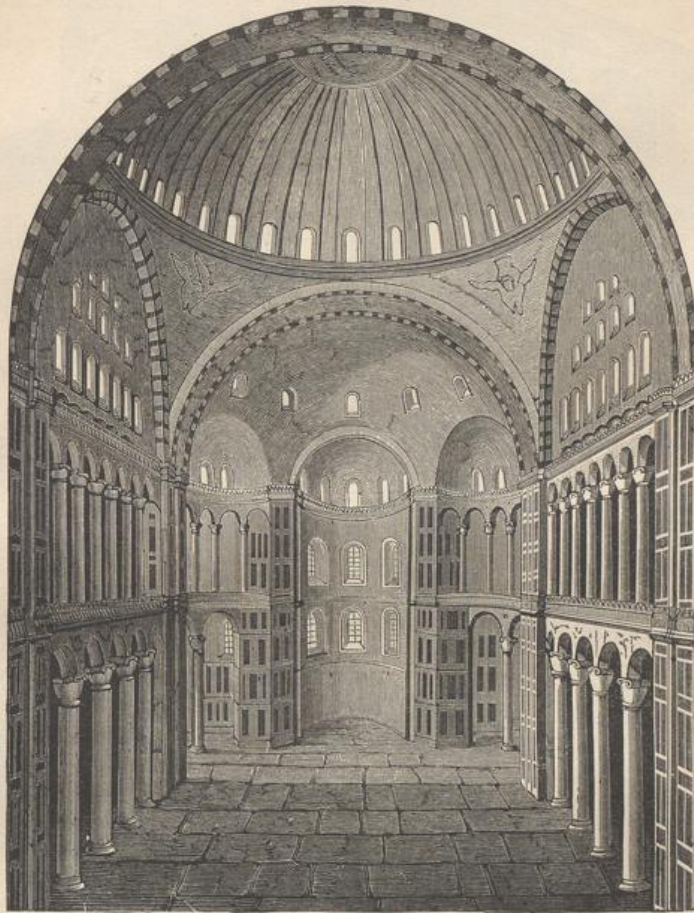
Als das glanzvollste Beispiel des byzantinischen Stils gilt die nunmehr in eine Moschee umgewandelte Aja Sophia in Konstantinopel (von Anthemios von Tralles und Isidor von Milet von 512 bis 537 erbauet).

Sie hat als Hauptraum eine 30 Meter spannende Kuppel, die auf vier Pfeilern ruhend, bis zu einer Höhe von 50 Meter aufsteigt.

Das Innere, so wird uns berichtet, war überaus kostbar. Die Wände bedeckten leuchtende Bildmosaiken auf Goldgrund, umrahmt von Ornamentstreifen, welche in den buntesten Farben erglänzten; Säulen aus Porphyry und anderem harten Gestein dienten der Kuppel und den Gallerien als Stützen; die Kuppel selbst war ein Musterwerk malerischer Wirkung und der Fußboden, herrliche Teppichmuster in Stein wiedergebend, stand hinter der übrigen Ausschmückung des Gotteshauses mit zahllosen Ampeln, Kannen, Kreuzen, Kelchen, Reliquienkästen, reich skulptierten Ambonen, Baldachinen und sonstigen Gegenständen des kirchlichen Dienstes nicht zurück. Dieser Luxus findet sich auch in anderen byzantinischen Gotteshäusern und zwar in der späteren Zeit des Stils

in so verschwenderischer Weise, daß kein Material kostbar genug war, um aus ihm kirchliche Geräte, denen man eine symbolische Form gab, anfertigen zu lassen.

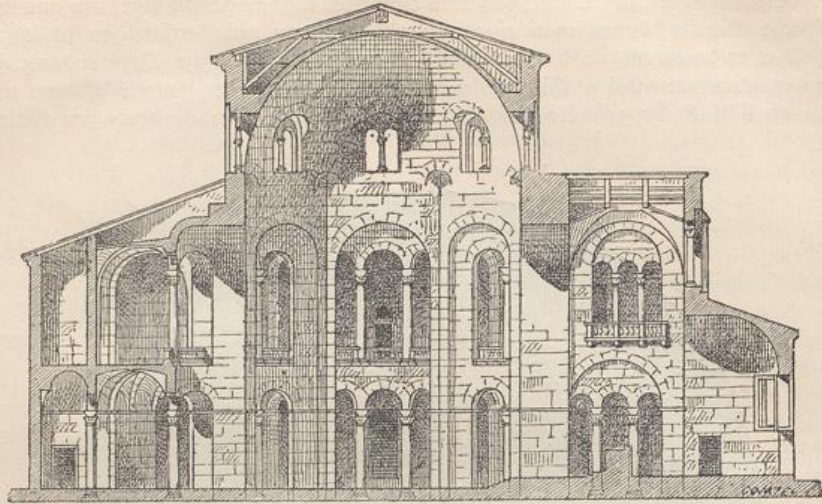
Bewunderswert ist die technische Behandlung der zur Verwendung gekommenen ornamental Motive, namentlich das durchbrochene Blattwerk und die auf Metall hergestellte Emailmalerei (Niello), die noch heute im Orient



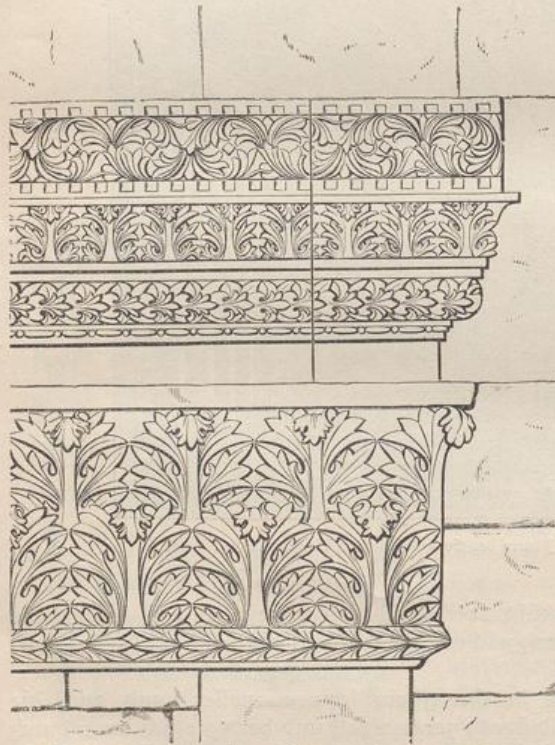
Figur 162. Das Innere der Sophienkirche in Konstantinopel.

in wundervoller Weise ausgeübt wird und darin besteht, daß die in die Metallfläche eingravierten Umrißzeichnungen mit farbigem Email (Schmalt) ausgegossen werden.

Der byzantinische Stil ist durchweg ein konventioneller, und auch die bildende Kunst wurde sehr bald streng zeremoniell und bewegte sich dann durch alle Epochen hindurch in denselben konventionellen Formen, während sie in den älteren ravenmatischen Mosaiken Anklänge an die Antike bekundet. Die späteren Mosaikdarstellungen haben durchweg einen dekorativen Charakter und demzufolge, wie das Ornament, keinen anderen Zweck, als das Ansehen der Kirche durch den Reichtum des äußeren Schmucks in ausgedehntestem Maße zu heben.



Figur 163. Längendurchschnitt von S. Vitale in Ravenna (6. Jahrhundert).



Figur 164. Von der goldenen Pforte zu Jerusalem zur Zeit Justinians.

Wie sich der auch in dem zweifellos unter Justinian erbauten Felsendom auf Moria (dem fälschlich „Moschee Omar“ genannten Kuppelgebäude des Tempelberges) zur Anschauung gebrachte byzantinische Stil über weite Länder verbreitete und besonders auf die muhamedanische Kunst einen nicht unbedeutenden Einfluß ausübte, so nimmt derselbe begreiflicherweise verschiedene dekorative Formen anderer Stile in sich auf. So wiegt in der byzantinisch-valachischen und armenisch-georgischen Ornamentik das orientalische Netz- und Flechtwerk, in der serbisch-bulgarischen, die antik-römische und arabische Formenweise in den Motiven vor, während in der, tatarischen Einflüssen unterworfenen russischen Verzierungskunst die Einien-schönheit erst in zweiter Stelle in Betracht kommt

und das Hauptgewicht auf das verwendete kostbare Material gelegt wird. Die farbige Behandlung ist in asiatischer Weise bunt und dünkt Vielen bekanntlich geschmacklos, wie dies z. B. die bunt angestrichenen, wirklich ein System

von Kuppeln darstellenden Zwiebeldächer über den Galerien, Balustraden, Bekrönungen zc. der Kirchen von Moskau (Kathedrale Maria Himmelfahrt) beweisen. Demnach wirken diese blauen und goldenen Kuppeln unter dem klaren dunkeln Himmel Moskaus oft fein und charakteristisch und verraten tatarischen und persischen Einfluß. Beispiele dafür bieten die Dorfkirche bei Zarstkoj-Selo und jene bei Kostroma. Später äugerte auch die Renaissance

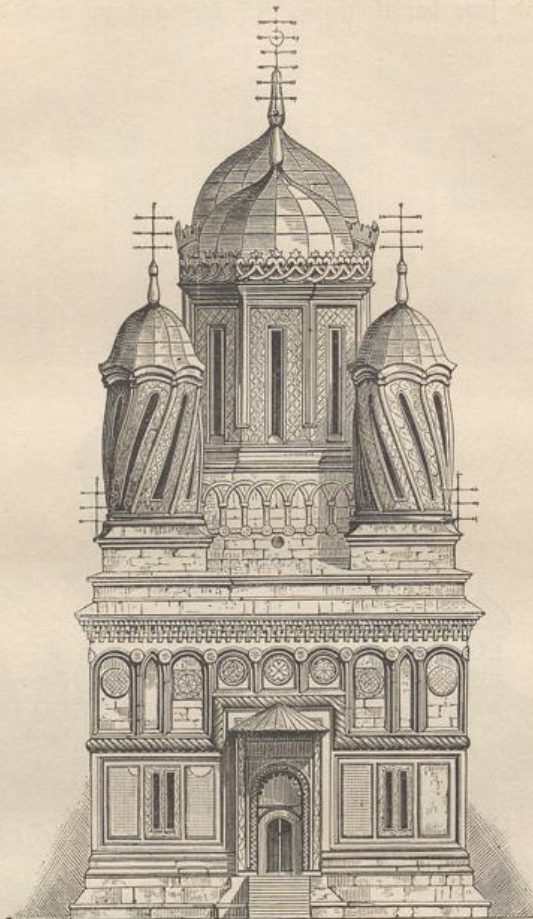


Figur 165. Kathedrale Wasili Blaginoi zu Moskau.

ihre Einwirkung auf die russische Bauweise, ohne daß sie dadurch edler geworden wäre.

Ganz anders liegen die Verhältnisse in Armenien. Den Assyrern, Medern, Persern, Griechen, Römern, Sassaniden, Byzantinern, Kurden und Türken abwechselnd angehörend, ist von einer selbständigen Architektur weder in Klein- noch Großarmenien etwas zu verspüren. Was in Großarmenien an bemerkenswerten Bauten vorhanden (Kathedrale zu Ani aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts und die noch ältere Kirche zu Pizunda aus der Regierungszeit Justinians d. G.), zeigt eine strenge Befolgung des byzantinischen Grundplanes unter Hinzunahme des sassanidischen Spitzbogens, so daß man

die armenische Bauweise als eine Vermittelung zwischen dem byzantinischen und islamitischen Stil bezeichnet, bis in späterer Zeit sarazenischer Einfluß auch hierin eine Änderung herbeiführte und der türkische Stil in den Vordergrund trat.



Figur 166. Eingang der Kirche Kurtea d'Anqytsch. Walachei, 13. bis 14. Jahrhundert.

Am engsten schließt sich außer der Walachei Serbien, namentlich im Ornament, als Abzweigung dem byzantinischen Stil (Kirche von Manassin aus dem Jahre 1400, Kirche zu Krusevac in Ravanica aus dem Jahre 1360 und die Kirche von Studenica aus dem 15. Jahrhundert) an, während die eigentlichen architektonischen Verzierungen sich sehr denen des romanischen Stils nähern.



Der muhamedanische Stil.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die Araber noch keine Kunst besaßen, als sie unter dem Banne der Lehre Muhameds die alten Kulturländer des Orients durchzogen und ebenso in Ägypten, Sicilien und Spanien ihre Herrschaft ausbreiteten, so wird es begreiflich, daß sie zunächst die künstlerischen Formen der unterworfenen Völker, namentlich die der altchristlichen und byzantinischen Kunst, in sich aufnahmen und sie dem religiösen Bedürfnisse anpassend, erst später zu einem selbständigen Stile gelangten, der indessen je nach den Ländern, in denen die Araber sich niederließen, einen verschiedenen Charakter hat.

In Folge einer mißverstandenen Stelle des Koran*), nach welcher die Nachbildung des individuellen Lebens als Eingriff in die Allmacht Gottes verboten, also die Bildlosigkeit anbefohlen sei, oder aus Furcht vielmehr, den von Allah an den Künstler gestellten Anforderungen nicht vollauf genügen zu können, blieb dem Kunsttriebe für seine Entfaltung nur die Architektur. War es da ein Wunder, daß die Phantasie, auf dieses eine Gebiet angewiesen, in der üppigsten Weise sich Raum schaffte, in der Ausgestaltung der konstruktiven Teile die wunderbarsten Formen erfand, wie den Kiel-, Spitz-, Rund-, Zacken- und Hufeisenbogen, die Stalaktitengewölbe zc., und in der Dekoration eine Fülle von scheinbar widersprechenden, aber immer interessanten Baugliedern mit einander zu verschmelzen suchte?

Ihren eigentlichen bildnerischen Ausdruck und Ersatz findet die muhamedanische Kunst im Ornament, das in innigster Wechselwirkung zur Architektur seinen Flächencharakter immer mehr ausbildete, je weiter sich die baulichen Formen unter

dem Einfluß der ererbten Gewohnheiten der früheren Nomaden von ihrem ursprünglichen Vorbilde, dem byzantinischen, entfernte. Die bald erlangte ornamentale Fertigkeit, welche selbst die an den Wänden angebrachten Koransprüche zu künstlerischer Wirkung zu bringen verstand, begnügte sich aber nicht mit dem Raum, den die Architektur ihr in anderen Stilen, den dort geltigen Gesetzen der Konstruktion folgend, anweist, sie verstand es vielmehr hier, wo so mancherlei Motive des Zeltbaues zc. in die konstruktive Zusammensetzung übertragen werden, Formen zu schaffen, welche ihr die Möglichkeit der denkbar größten Ausbreitung gewähren, wiewohl die sich bildenden Gesetze der überquellenden Phantasie doch auch gewisse Grenzen setzen.

Das muhamedanische Ornament, auch Arabeske genannt, besteht aus einer gleichmäßigen Vereinigung von geometrischen Figuren mit fein stili-



Figur 167. Wanddekoration aus der Alhambra.

*) Im Koran heißt es: „Allah fordert die Seele des Bildes von dem, der das Bild gemacht hat“, d. h. er will in der Darstellung des individuellen Lebens nichts Seelenloses.

fierten Knospen, Früchten, Rankenwerk und einzelnen, viel stärker stilisierten Tierfiguren, wie sie schon bei den Sassaniden und im byzantinischen Stile vorkommen, namentlich aber den arabisch-sicilischen Geweben eigen sind, und endlich in ornamental behandelte Schrift, die, wie der übrige Schmuck, in

Stein geschnitten, aus bunten Glasstückchen zusammengesetzt, in die Gipsfläche eingegrift oder eingepreßt, an den Wänden, Gewölben, Kuppeln, Pfeilern und Thüren, dem Beschauer in einem wahrhaft bezauberndem Farbenspiel, in Rot, Grün, Blau und Gold entgegenleuchten. Diese Wirkung wird zum nicht geringsten Teile dadurch herbeigeführt, daß die dunkle Farbe unten an den Hauptwänden, die hellen leuchtenden in entsprechender Abstufung oben an den Gewölben und Kuppeln angebracht sind.

Die muhamedanische Architektur hat für die Moschee zwei Grundformen. Bei den kleinen, den Mesdjids oder Moscheen im engeren Sinne, gruppieren sich, dem byzantinischen Zentralbau nachgebildet oder verwandt, um eine Hauptkuppel die mit Gewölben oder kleinen Kuppeln überspannten Nebenräume und der dem Atrium der Basilika völlig ähnliche, gleich diesem mit gedeckten Hallen umgebene Hof, in dessen Mitte der für die heiligen Waschungen bestimmte, von einer Kuppel überragte Brunnen liegt. Der östlich an den Hof stoßende Gebetraum ist von dem Hofe durch ein Gitter getrennt. Bei den etwa unseren Domen entsprechenden großen Moscheen, den Djamis, wird dieses Hauptgebäude unter Anlehnung an die Basilikenform durch Säulenstellungen in mehrere, bis zu 19, meist aber gleich hohe Schiffe mit freiem Dachstuhl oder mit gewölbter, selten flacher Decke geteilt.

Am Südostende des Mittelschiffes befindet sich bei beiden Arten die Kibla, die als Allerheiligstes dienende Nische zur Aufbewahrung des Korans, vor ihr der Mihrab, welcher den Cancellen der Basilika entspricht, sowie die Mimbar oder die Kanzel, während auf dem nach dem Hofe zu gelegenen Dikka, einem umgitterten

Gestell, ein Vorbeter die Koranverse für diejenigen wiederholt, welche der Kanzel zu fernstehen.

In der Moschee befindet sich auch das Grab des Erbauers, zur Seite des Hofes die Schule; außerhalb stehen die Minarets oder schlanken Türme mit kuppelbekröntem Pavillonanbau, von dem herab die Stunde des Gebets verkündet wird, oder es erhebt sich ein s. g. Migalete oder Dickturm an der Westseite des Hofes.



figur 168. Arabisches Ornament in Holz geschnitten.

Zur Bedeckung der Gebäude dient sowohl die je nach der lokalen Ausbildung des Stils halbkugelförmige, länglich kürbisartige oder flache und zwiebelgestaltete Kuppel, als die gewölbte Decke und das aus lauter kleinen Kuppelstückchen und Teilen von Kreuzgewölben, Tonnengewölbenz. bestehende, einem riesigen Bienenzellengebilde gleichende Stalaktitengewölbe zur Anwendung, das übrigens kein konstruktiver Teil ist, sondern nur dekorativ sein soll und aus aufgenagelten Holzlöschchen oder angefehten Gipsstückchen besteht.

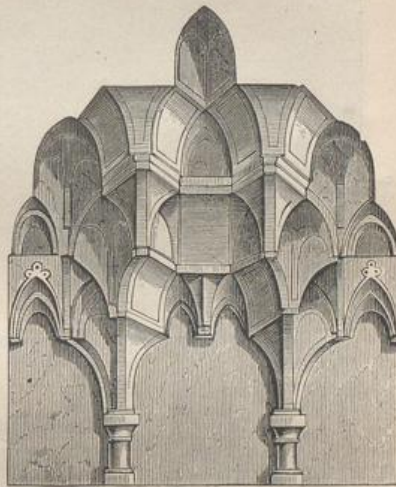
In einem ähnlichen Verhältnisse zur Konstruktion stehen, und zwar gleichfalls je nach der lokalen Stilweise, die verschiedenartig geformten, nicht aber, wie Viele glauben, willkürlich mit einander gemischten Bogen: der Jackenbogen, der Spitzbogen, der Hufeisenbogen und der Kielbogen, deren Benennung schon ihre Form erklärt.

Ganz besonders schlank ist die Säule. Das Kapitäl besteht meistens aus einem mit Blattwerk verzierten, ins Viereck übergehenden Knauf von variabler Bildung, der von einer einfachen Platte gedeckt ist, während der schlanke, nicht unschön wirkende ornamentierte Hals vom Säulenschaft durch eine ganze Reihe von Gliedern an Stelle des antiken schmalen Ringes getrennt wird.

Am stilvollsten und phantasie-reichsten entfaltete sich die arabische Baukunst mit ihrem Ornament in Spanien. Das Schloß Alhambra bei Granada, begonnen im Jahre 1136 n. Chr., mit seinen weiten Höfen, Gärten, Hallen, Bädern, Brunnen und Portalen, ist ein Wunder der dekorativen Architektur, und ebenso sind die Moscheen zu Cordova und



figur 169. Dekorativ verwendete kufische Schrift.



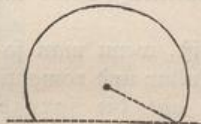
figur 170. Perspektivische Ansicht einer aus Bogenstäben gebildeten Wölbung.



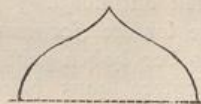
figur 171. Kapitäl aus der Alhambra zu Granada.



figur 172. Spitzbogen.



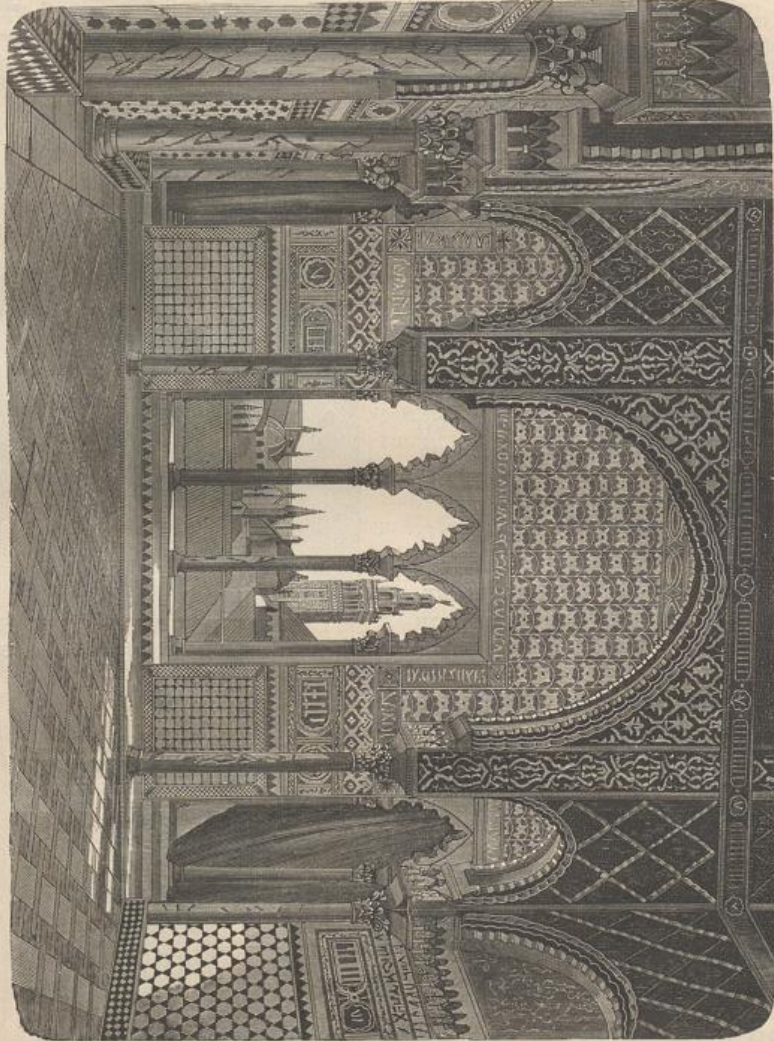
figur 173. Hufeisenbogen.



figur 174. Kielbogen.

9*

das Schloß (Alkazar) zu Sevilla glänzende Beispiele der Kunst des Islams, wobei wir jedoch zwei Perioden zu unterscheiden haben, nämlich den an die römische und byzantinische Form sich anlehnenden arabischen und sarazenischen Stil, sowie die den muhamedanischen Charakter in seiner Üppigkeit und wunderlichen Mischung mathematischen Ernstes mit spielender Phantasie



Figur 175. Sala des Don Pedro in Alkazar zu Sevilla.

zum Ausdruck bringende, selbständige maurische Bau- und Dekorationsweise, wie sie sich in dem Stalaktitengewölbe und dem fein zugespitzten Hufeisenbogen ankündigt.

Die letztere Formenweise ist, wenn man so sagen darf, die vornehmere und aus der hohen geistigen Kultur und romantisch ritterlichen Sitte erklärlich, welche letztere ganz besonders auf die sarazenische Kunst in Sicilien von Einfluß war.



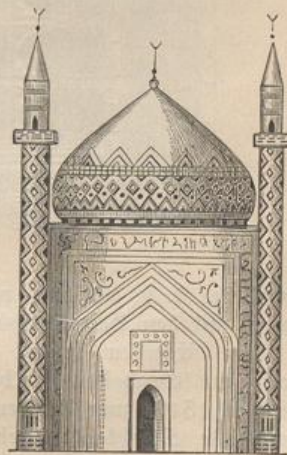
Figur 176. Sarazenisches Flächenmuster (arabisch-sicilisch).

In den Hauptdispositionen und plastischen Gliederungen schlicht und einfach, erscheinen diese Bauten in der Ornamentik prunkvoll-ernst. Gleich den Bögen, die teils rund, teils mäßig zugespitzt, dabei aber gestelzt sind, steht das sarazenische Kapital zwischen dem frühromanischen und byzantinischen, während die Kuppel in ihrem Äußern die byzantinische Form zeigt und die Mosaiken vielfach dem romanischen zum Muster dienen.

Weit zahlreichere Beispiele hinterließ uns die sarazenische Bauweise in ihrem Heimatlande Ägypten (Moschee Ibn-Tulun aus den Jahren 876 bis 885, sowie die Mamelukengräber), wo das Massige noch im Gesamtcharakter vorherrscht, die Räume an das große Viereck schließen, flache Decken vorkommen, statt der schlanken Säule schwere Pfeiler, meist durch Spitzbögen verbunden, auftreten und auch die Türme als Migalets kräftiger aufsteigen.

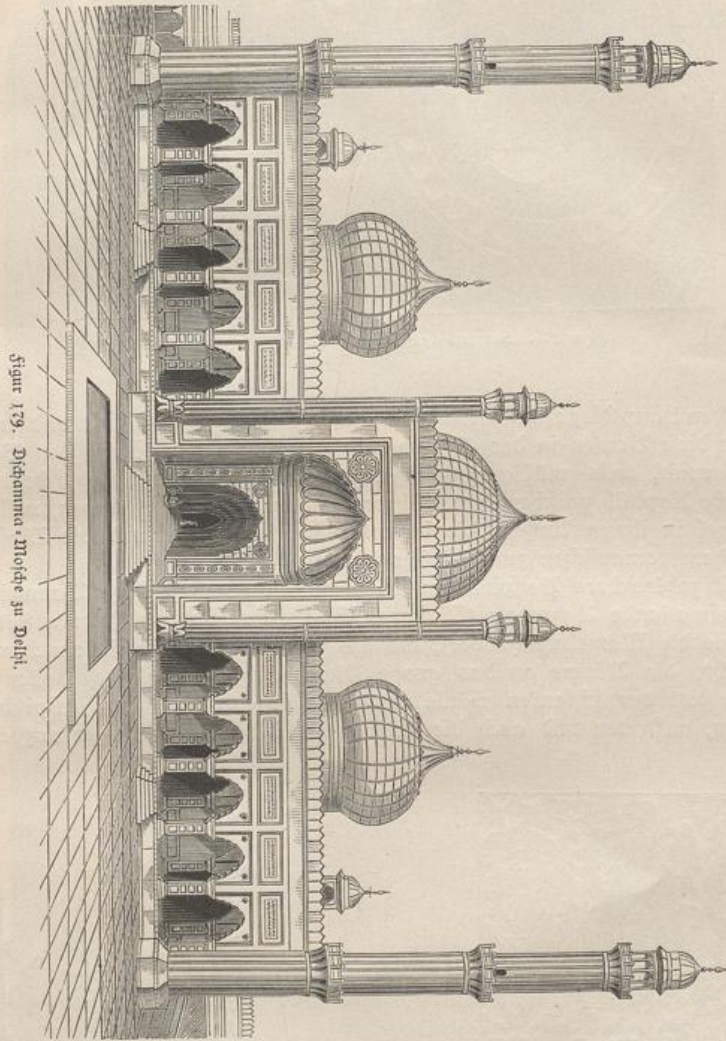


Figur 177. Arabisches Stoffmuster.



Figur 178. Persisch-arabisches Portal und Kuppel.

Dahingegen entfaltet der muhamedanische Stil in Persien zur Zeit der Abbassiden im 8. Jahrhundert, namentlich unter dem die Kunst und Wissenschaft protegierenden Kalif Harun Alraschid (786 bis 809) eine selten malerische Wirkung und Abwechslung auch in der äußeren Form, obwohl dieselbe im Ganzen genommen einfach ist, weil hier die byzantinische Disposition nur im



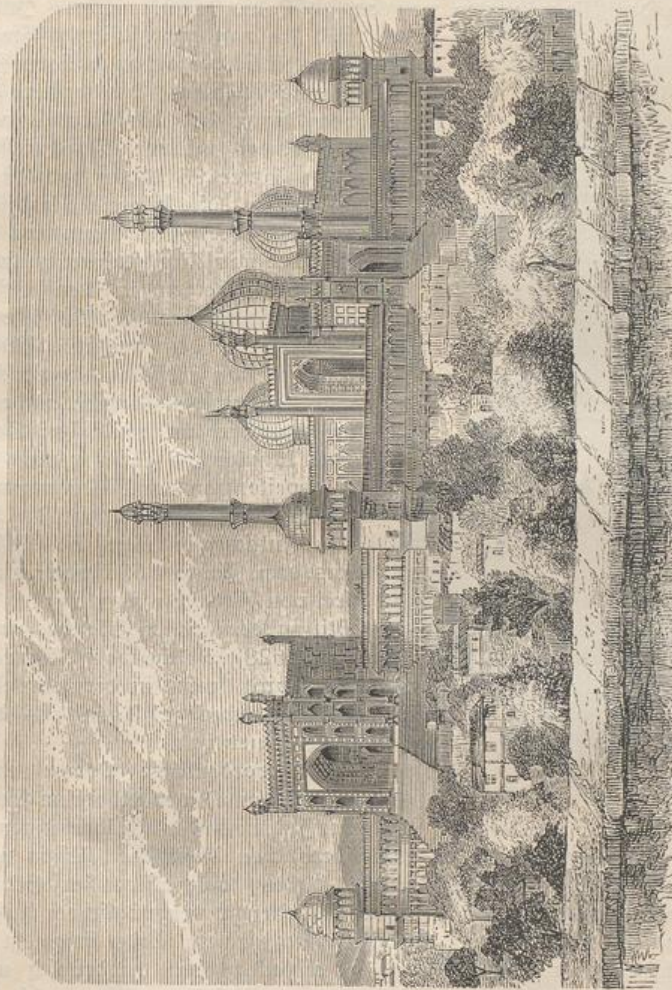
Figur 19. Dikka-Moschee zu Delhi.

Grundriß, d. h. in dem von niedrigen Nebenräumen umgebenen großen Viereck mit den Hauptkuppeln, nicht aber im Aufbau befolgt ist.

Am schönsten kommt der persisch-muhamedanische Stil an den Gräbern (Grab des Muhamed Khodaben dah zu Sultanieh aus der Zeit um 1310) zum Ausdruck, wo, wie in den Palästen und Bazaren, das Glanzvolle, Strahlende vorherrscht.

Das charakteristische Merkmal dieser Stilabzweigung bildet ein stärkeres Aufwärtstreben in den Linien der Bögen, Kuppeln zc. Deren Hauptzierde

aber besteht in dem das Gebäude in reizvollster Weise im Innern und Außern umrankenden Blumenornamente, das an der Kuppel in buntfarbigen Fayancen ausgeführt ist, so daß man den Eindruck empfängt, das Architekturgerippe sei beinahe nur dazu da, der Dekoration, die außerdem technisch den höchsten Erwartungen entspricht, als Träger zu dienen (Moschee zu Tabris und die im 16. Jahrhundert errichtete Universität Ispahan).



Figur 180. 1. Große Moschee zu Delhi, erbaut von Schah Dschehan. (17. Jahrh.)

Das früheste erhaltene Bauwerk des Islams in Persien ist die Karavanserai (Imaret) der Ahlu Dschami zu Erzerum aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Dieselben Grundformen zeigen die Bauten in Indien, wo der Islam gegen Ende des 10. Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte und Ghazni für die beiden folgenden Jahrhunderte, von 1193 ab aber Delhi der Mittelpunkt der indisch-muhamedanischen Kunst wurde, die zwar, was phantastevollen Schwung des Ornaments anlangt, mit der persischen nicht wett-

eisern kann, aber an Großartigkeit in der Abmessung, Gruppierung und Gliederung der Masse letztere bei weitem noch übertrifft, begünstigt durch die Vorbilder des einheimischen ostindischen Stils, an welche sie sich anschloß, wobei sie auch in Folge des weit besseren Materials, des Marmors, Granits und des anderen bunten Gesteins, mit welchem man bauen konnte, eine architektonisch gediegenere Wirkung erzielen mußte als in Persien.

Wir unterscheiden im ostindo-muhamedanischen Baustilen zwei Perioden. Die erste, die hindu-tatarische Bauweise blühte von ca. 990 bis 1450, die zweite, die der Mogulbauten von ca. 1450 bis 1660 n. Chr. Interessant



Figur 181. Persische Surah in Fayence.

sind die von buntglasierten Siegeln erbaueten Siegeszeichen in Form schlanker Türme (Minars) der ersten Periode, von denen der des Kortub zu Delhi bei einem unteren Durchmesser von $14\frac{1}{2}$ Meter 73 Meter hoch ist. Eben so verdient die Jumma Mesdjid (Freitags-Moschee) in Dschaampure und die Moschee von Mandu Erwähnung; beide Bauwerke zeigen in den Öffnungen reine Spitzbogen in Vierecke eingeschlossen, in den anderen Teilen ein Gemisch von indischen, ägyptischen und muhamedanischen Formen, in den Ornamenten jedoch meist indischen Geschmack. Der künstlerische Schwerpunkt fällt in die zweite, von den Hinduformen emanzipierte Periode, obwohl die Moschee von Futtichpure Sigri bei Akbarabad aus dem Jahre 1556 noch nicht ganz frei von hindostonischem Einfluß und der Stil in der großen Moschee von Delhi (um 1628), welche von Minarets flankiert wird, sowie in der sehr eleganten Perlenmoschee zu Agra aus derselben Zeit reiner ist.

Außerordentliche Pracht entwickelten die Muhamedaner seit ihrem Eindringen in Indien in den Gräberbauten. Nicht

düstere Felsenkammern umschließen die sterblichen Reste der Fürsten und Vornehmen des Reiches, sondern lustige Hallen, von blühenden Gärten und Springbrunnen umgeben, die ihnen bei Lebzeiten zu vergnüglichem Aufenthalte dienten und in welchen der Gründer nach seinem Tode beigesetzt wurde. Das Gebäude ist in seinem Grundriß achteckig oder quadratisch und von einer Haupt- und verschiedenen Nebenkuppeln bekrönt, unter welcher letzteren die Angehörigen liegen, während der Erbauer unter der Hauptkuppel ruhet. Mitunter umschließt das Grab auch eine Art Kastell mit Festungsthüren und einem künstlichen See, indessen Mitte sich dasselbe erhebt (Grab des Toglucl Schah in Neu-Delhi um 1321 und jenes des Schahs Scherr zu Sasseram), oder man benutzte ältere indische Baureste, die freistehenden Mantapas, zu Grabmälern, indem man das Pyramidaldach durch eine Kuppel ersetzte. Eines der glänzendsten Grabdenkmäler ist das von Schah Dschehan bei Akbarabad (Agra) für sich und sein Lieblingsweib erbaute, von einem ein riesiges Rechteck bildenden Vorhof umgebene Grabmal, dessen Kuppeln die Zwiebel-

form haben, von Minarets flankiert wird und im Mittelraum achteckig ist. Von den Palastbauten aus der zweiten Periode sind zu nennen, der von den Engländern zerstörte Palast Albaos zu Futtichpure Sigri und der zu Allahabad mit seinem achteckigen, auf 40 Säulen ruhenden, indessen auch abgetragenen Pavillon.

Im Flächenornament steht die indisch-muhamedanische Kunst der persisch-arabischen an Strenge nach, indem sie ihre Formen weniger stilisiert und schwellender, üppiger entwickelt; technisch aber erreichte dieselbe eine sehr hohe Ausbildung, worin die mancherlei Arbeiten in Metall, Elfenbein, Porzellan, vor Allem die Stickereien und Webereien Kunde geben. Jene mindere Strenge der indisch-muhamedanischen Ornamentik wird dadurch zum Vorzug, daß sie gleich der Gruppenbildung der Architektur sich in ein sehr nahes harmonisches Verhältnis zur landschaftlichen Umgebung setzt, wodurch ein ganz eigentümlicher Reiz entsteht, der in dieser Ausbreitung in keinem anderen Lande des Islams angetroffen wird.

Am wenigsten charakteristisch sind die Bauten in der eigentlichen Türkei, so in Konstantinopel, wo man zum Teil den vorgefundenen byzantinischen Vorbildern folgte, zum Teil von der venetianischen Renaissance beeinflusst wurde, und wo man eine selbständigere Richtung auch in den ornamentalen Formen, die meist an spätpersische Muster anknüpfen, nicht kennt, so daß sehr bald die so vielseitig beeinflusste Dekoration mit der Natur des Flächenornaments in Widerspruch kam und beinahe geschmacklos wird.

Dasselbe künstlerische Prinzip, welches die architektonische Dekoration befolgte, herrscht in der muhamedanischen Kleinkunst vor. Waffen, Gefäße, Schmuckgegenstände, sie alle geben Zeugnis von dem feinen dekorativen Geschmack der Völker des Islams, mag es sich dabei nun um Tauschierarbeiten, Majoliken, Webereien, Stickereien in Damast, Wollen- und Seidenstoff oder um Miniaturen auf Pergament handeln. Die Technik ist heute noch dieselbe wie vor Jahrhunderten und der Orient wie früher, das beweisen die verschiedenen Weltausstellungen, die ergiebigste Quelle, aus der die Kunst der gegenwärtig wieder im Aufschwung begriffenen Flächendekoration schöpft.



figur 182. Arabische Glaslampe.



Der romanische Stil.

Nicht nur in den Stammländern der weströmischen Reiche hatte der altchristliche Stil die Herrschaft erlangt, auch im westlichen Europa, diesseits der Alpen, war er bis zum 7. Jahrhundert diejenige Kunstform, in welcher ausschließlich gebauet wurde, ohne daß man es vermochte oder auch nur versuchte, den provinziellen Bauten ein eigenartiges Gepräge zu geben.

Diese Unselbständigkeit, diese Bereitwilligkeit zur Aufnahme fremder Elemente erklärt sich aus der allgemeinen kulturellen Abhängigkeit dieser Länder von Rom und ist ebenso begreiflich wie die politische Wirrnis, unter

welcher ganz Westeuropa, samt dem meist von den Römern eingenommenen Teil von Deutschland bis zum Regierungsantritt des ersten germanischen Kaisers, des großen Karl, seufzte.



Figur 183. Roman. Kapital aus dem 12. Jahrhundert.



Figur 184. Kapital aus der Klosterkirche zum heiligen Grabe zu Denkendorf (Württemberg).

Aber schon von dem Augenblicke an, wo aus dem westeuropäischen Völkergemisch selbständige Nationen und Staaten sich zu gestalten beginnen, erhält auch die Kunst derselben ein dieser Neugestaltung entsprechendes Gepräge.

Wohl bildet der römisch-christliche, die Gemeinsamkeit des religiösen Bekenntnisses bezeichnende Stil hier und da, z. B. der durch die Ostgotenbauten in Ravenna mit byzantinischen Formen vermischte Stil, die Grundlage der neuen Kunstrichtung, die wir eben nur deshalb die romanische nennen, und in welche später von Neuem byzantinische, ja, sogar mohamedanische Formen und Eigentümlichkeiten hineinspielen. Allein die Entwicklung ist eine sehr ungleichmäßige, von verschiedenen Punkten ausgehende, und am wenigsten im Norden, wo die künstlerische Vergangenheit von außerordentlich geringer Tragweite war, die neue Kunstbetheätigung im Anfange der Umbildung eine vielversprechende. Angeheuerliches, Maßloses, derbe Rohheit und abstoßende Unregelmäßigkeit laufen neben wirklicher Tiefe des Inhalts und schöpferischer Schönheit in der Behandlung der Einzelmotive einher, und während hier in begeisterter Weise ohne Rücksicht auf die Anzulänglichkeit der Kraft, die durch die Kreuzzüge genährte Phantasie den edelsten und poesievollsten Ideen nachgeht, beharrt dort der Geist indifferenten Genügsamkeit, bei den allmählig inhaltlos, schematisch gewordenen Traditionen der altchristlichen Kunst.

Im Laufe der Zeit freilich werden diese Ungleichheiten in der Entwicklung des neuen Kunstgedankens immer mehr ausgeglichen und zwar insofern, als das Rohe gemildert, das Maßlose und Überquellende ge-

bändig und das Zurückgebliebene durch das Vorbild des Edleren und Ernsten weiter gedrängt wird, ohne daß die nationalen Unterschiede aufgehoben und der „weite Spielraum für die verschiedene Gestaltung“ und Behandlung

durch bestimmte Schulregeln eingeengt würde. Die einzelnen Zweige des romanischen Stils zeigen bei der Vergleichung derselben in den verschiedenen Ländern des Abendlandes neben den nationalen Eigentümlichkeiten in gewissen Punkten eine merkwürdige Übereinstimmung, allein dieselbe beruht auf nichts Anderem als auf der Gemeinsamkeit der Grundlage und der daraus mit Notwendigkeit entstandenen Gleichartigkeit des die künstlerische Form beherrschenden christlich-kirchlichen Gedankens, nicht auf Übertragung und widerspruchsloser Aufnahme einseitig aufgestellter Prinzipien.

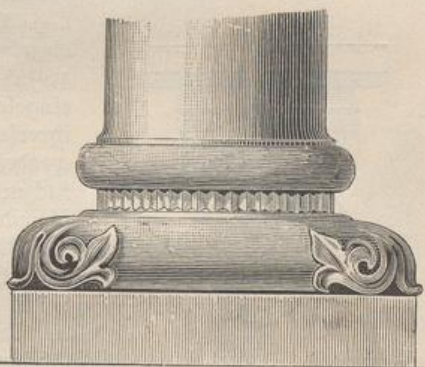
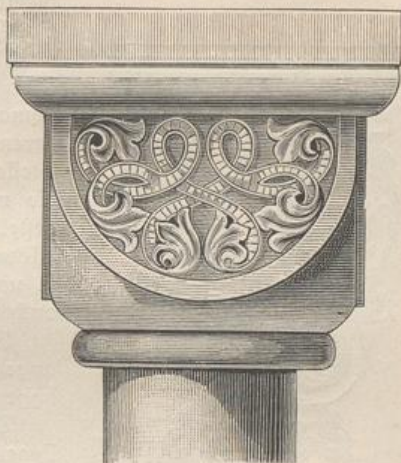
Auch der romanische Stil findet im Kirchenbau, der in der ersten Periode größtenteils von der Geistlichkeit ausgeübt wird und die Grundform der altchristlichen Basilika, des Hauses „des Königs der Könige“, mit flacher oder gewölbter Decke beibehält, seinen wesentlichsten Ausdruck, und zwar um so mehr, als die bildende Kunst, Skulptur und Malerei, zur Architektur in ein sehr nahes Verhältnis tritt und den Gedanken ergänzen hilft, der jener als Basis dient.

Nicht etwa ein unzweifelhaftes Merkmal des romanischen Baustils ist der Wechsel des aus einem viereckigen Mauerkörpers mit einfachem Sockel und Gesims (Kämpfer) bestehenden Pfeilers mit der Säule, da es bekanntlich auch altchristliche Basiliken giebt, in denen nicht nur entweder nur der Pfeiler oder nur die Säulen, sondern auch der wirkliche Stützenwechsel zur Anwendung kam.

Größte Mannigfaltigkeit in der Form zeigen das Kapitäl, der Säulenschaft, das Portal und die Fassade.

Anfangs antikisierend, dem korinthischen nachgebildet, geht später das Kapitäl unter byzantinischem Einfluß in den Würfel über, bedeckt sich mit allerlei Netz- und Flechtwerk, mit stilisierten fabelhaften Tier- und Menschenleibern, oder nimmt in Umbildung des korinthischen, die Form des zierlichen und schönen pflanzenartigen Kelchkapitälts an. Ganz schmucklos ist zuweilen das Würfelkapitäl, das aus einer nach unten gekehrten Halbkugel besteht, welche nach vier Seiten abgeflacht ist, woraus dann diese dem romanischen Stile besonders eigene Form hervorgeht.

Die Flächen erhalten jedoch meist eine blatt- und handartige oder irgend eine andere Verzierung, unter welcher die quadratische Form des Kapitälts weniger bemerkbar wird, wenn nicht dasselbe durch seine Größe und weite Ausladung über den Ring der Säulen, wie z. B. in der romanischen Kirche zu Rosheim, als Würfel vom verkleidenden Ornament unabhängig wirkt.



Figur 185 und 186. Verziertes Würfelkapitäl und Sockel aus der Klosterkirche zu Heilbronn aus dem Jahre 1152.

Ebenso reiche Abwechslung in den Formenverhältnissen zeigt der Schaft der Säule. Bald ist derselbe rund, bald vieleckig, gewunden, geflochten, schuppenartig, bandförmig, kanneliert, mit Skulpturen bedeckt oder ganz glatt gebildet. Die Wirkung dieses Formenreichtums wird dadurch noch vermehrt, daß die verschiedenartig behandelten Säulen mit einander abwechseln, namentlich an den Portalen, die gerade durch diese Anordnung — ein herrliches Beispiel

hierfür ist die goldene Pforte zu Freiberg in Sachsen — so ungemein malerisch werden.



Figur 187. Spätromanisches Konsol aus der Kirche zu Gelnhausen.

Die Basis, der attischen nachgebildet, besteht fast immer aus einer Hohlkehle, zwei schmalen Plättchen und zwei Wulsten, auf deren unterem das Eckblatt liegt, um die leere Stelle zu bedecken, welche entsteht, wenn die runde Basis auf eine viereckige Plinthe gestellt wird, die über die Basis hinausragt. Mitunter wird das Eckblatt, das schon im 8. und im 13. Jahrhundert noch vorkommt, auch durch Tier- und Menschenköpfe ersetzt.

Ein dem romanischen Stile fast allein angehörender dekorativer Schmuck ist der Rundbogen, der Fries und die Zwergarkade.

Der erstere besteht aus neben einander liegenden Halbkreisbögen, die unter dem eigentlichen, oft den Zahnschnitt zeigenden Gesims hinlaufen und so die vom Sockel aufsteigenden pilasterartigen Mauerstreifen, die s. g. Eisenen (Figur 189e) verbinden. Die einzelnen Bögen stehen auf Konsolen (Figur 189a) auch auf zur Hälfte in die Wand eingelassenen oder freistehenden Säulen, die ihrerseits wieder durch Konsolen getragen werden. Später treten an Stelle der einfachen Rundbögen zwei Serien von sich überschneidenden Bögen, die s. g. Kreuzungsbögen.



Figur 188. Kapital des Übergangsstils im Dom zu Magdeburg.

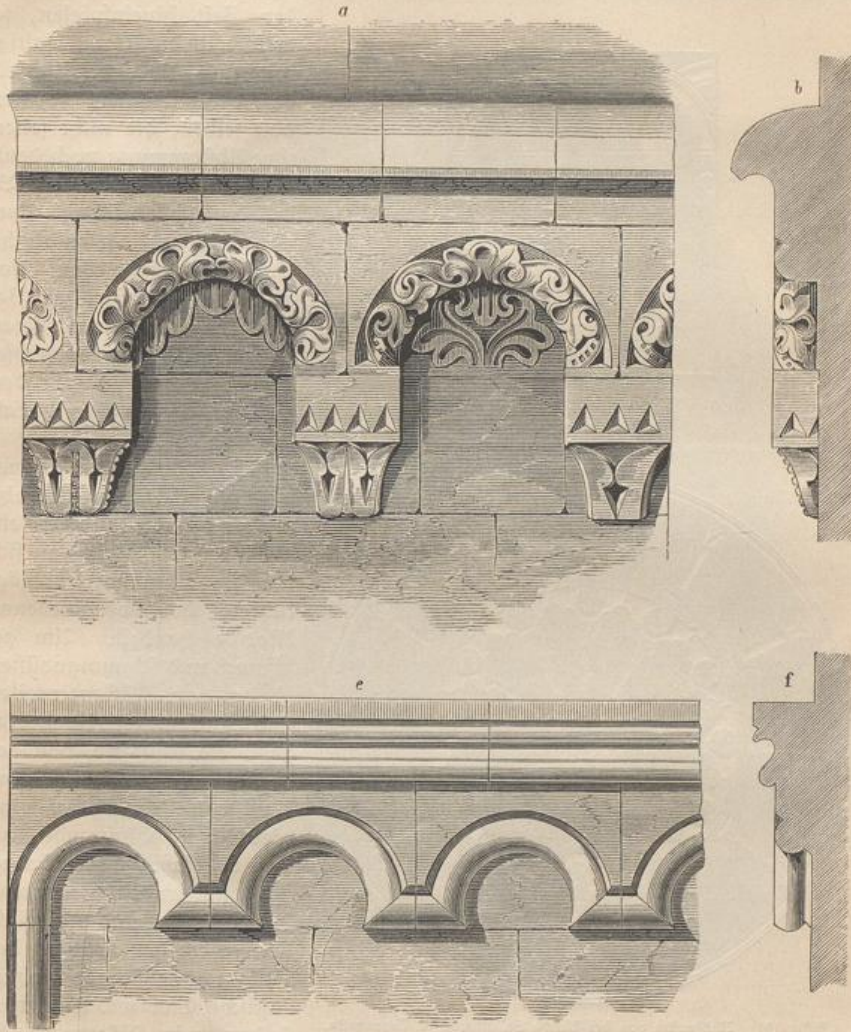
Bilden solche Bogenreihen (meist) unter dem Hauptgesims einen freien Umgang, so nennt man sie Zwergarkaden, sind sie nur auf der Wand, der Mauerfläche in dekorativer Absicht angebracht, wie z. B. in Fig. 190, so heißen sie Blendarkaden.

Solch reicher Schmuck belebt nicht nur den hinter dem Querschiff angesetzten Chor mit

seiner Apsis, sowie den Zwischenbau zwischen den in der Regel unten viereckigen, oben achtseitigen Türmen, sondern auch deren Obergeschoß und das Helmdach, sowie die dem Mittelschiffe zugekehrten Öffnungen (Triforien) der über den Seitenschiffen angebrachten Emporen, welche indessen mitunter auch nur zu einem Laufgang zusammenschumpfen.

Ornamental am glanzvollsten gestaltete sich das gewöhnlich an der Westseite des Gotteshauses angebrachte Portal; namentlich war das halbkreisförmige Bogenfeld (Tympanon) mit Werken der Skulptur versehen (Reliefdarstellungen des Heilands, der Maria etc.), und über demselben ein großes, mit der Stilausbildung Schritt haltendes Radfenster, auch Katharinenrad oder Rose genannt, mit säulenartigen, durch den Kleeblattbogen verbundenen

Speichen angebracht, während die Thüröffnung bisweilen durch einen Pfeiler in zwei Hälften geteilt wird und ihre Überwölbung in mehreren nach vorn sich erweiternden, einzeln aus den Kapitälern der an der eingehenden Laibung stehenden Säulchen aufsteigenden, übereinanderliegenden Halbkreisbögen besteht, wobei auch wohl zwischen den Säulen Figuren angebracht sind, die natürlich fehlen, wo die Bildung des Portals eine einfache ist.

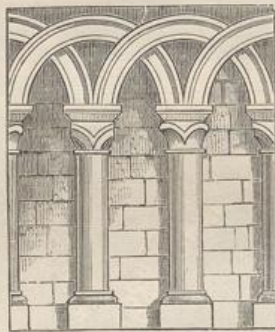


Figur 189. Rundbogenfries von der St. Sebalduskirche zu Nürnberg.

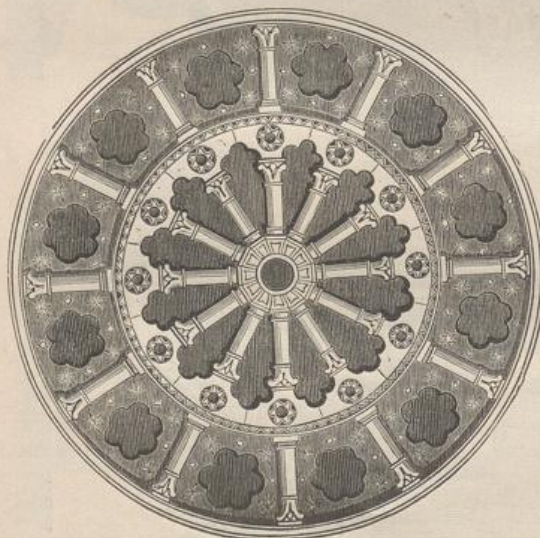
Nicht ganz so reich ornamentierte man die Umrahmungen der Fenster, die im Anfange der Periode klein waren, obschon auch hier der Halbkreisbogenschluß öfter von Halbsäulen mit verziertem Kapital aufgenommen wird. Auch hier sind es teils symbolische Pflanzenmotive, teils geometrische Figuren, doch sehr häufig auch symbolische Tiergestalten, welche für die Dekoration der Umrahmung verwandt wurden. Gegen das Ende der Periode tritt der Spitzbogen neben dem Rundbogen, dem Kleeblatt- und dem aus

mehreren Kreissegmenten gebildeten Zackenbogen auf, während als neue Kapitälform das s. g. Knospenkapital hinzukommt, das aus knollenartigen umgebogenen Blättern oder anderem feinen Blattwerk gebildet wird. Häufiger noch als früher erhalten die immer schlanker werdenden Säulen am Gewölbpfeiler, wie an dem Portal, in der Mitte gegliederte Ringe, die s. g. Bünde.

Ziehen wir die Umstände in Betracht, unter denen der romanische Stil sich ausbildete und prüfen wir die Elemente, welche in denselben im Laufe



Figur 190. Verschlungene blinde Arkaden.



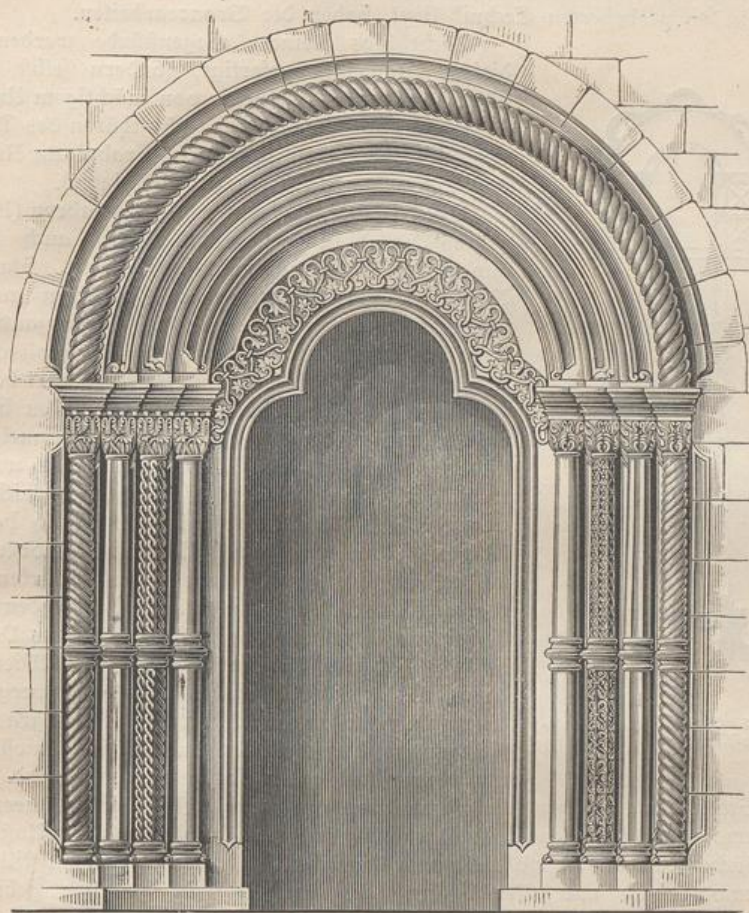
Figur 191. Radfenster von der Kirche St. Maria zu Toscanella.

der Zeit hineinspielen, so erklärt sich die Mannigfaltigkeit und Uner schöp flichkeit der ornamentalen Formen von selber, die nicht selten ihre Abstammung noch deutlich erkennen lassen, so z. B. in den pflanzlichen Verzierungen auf orientalische Stickmuster hinweisen, hier aber bei reliefartiger Behandlung einen malerischen Licht- und Schattenwechsel hervorbringen und für den Stil ganz besonders charakteristisch sind.

Das romanische Ornament ist nicht nur ein sehr reiches, sondern sogar ein unbegrenztes, sofern es sich um die Kombinationsmöglichkeit der verschiedenen Motive handelt. Am geschmack- und schwungvollsten ist das aus Pflanzenteilen und Rankenwerk (Arabeske) gebildete, stilisierte, von der Naturnachahmung und vom klassischen Geschmack zugleich sich abkehrende, oft dem vorklassischen Geschmack sich nähernde Ornament. Am wildesten und malerischsten ist die der Frühzeit des Stils angehörende phantastische, Tier- und Menschenleiber mit Blattwerk in Verbindung bringende De-

coration, am mannigfaltigsten die aus Bändern, Zickzacklinien, Schuppen, Rauten, Krystallformen, Rosetten, gewundenen Schnüren, Perlen, schachbrettartig zusammengesetzten Würfeln, sich überschneidenden Bögen, Rundstäben, Netz- und Flechtwerk bestehenden Verzierungen an den Gesimsen, Friesen, Arkaden, Säulenschaft, Kapitäl, Portalen und Fenstern, oder an den Taufbrunnen, Sarkophagen, Heiligenschreinen, Betpulten, an den Wänden und auf dem Fußboden, teils mit Bemalung, teils ohne farbigen Schmuck, je nachdem der letztere nötig erschien.

Die zur Zeit des romanischen Stils, der namentlich im Norden Deutschlands, in den niederländischen Ländern (Quedlinburg, Merseburg, Hildesheim, Gernrode etc.) eine glanzvolle Ausbreitung fand und deshalb auch wohl der sächsische Stil genannt wird, erhöhte Bauhätigkeit übte selbstredend überall auch auf die gewerbliche Kunst einen mächtigen Einfluß aus, da sie ja in erster Linie berufen war, das „Haus des Königs der Könige“ zu schmücken



figur 192. Spätromanisches Portal. Heilbronn.

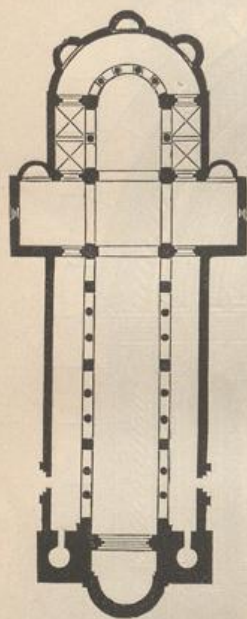
oder die für die kirchlichen Handlungen notwendigen Gefäße dem Zweck würdig zu gestalten.

Zu den schönsten Werken der dekorativen Kunst der romanischen Zeit gehören die mit den reizvollsten und stilgerechtesten Ornamenten versehenen Wandteppiche, Stickereien und Damastwebereien, ferner Weihrauchgefäße mit kräftig gebildeten Skulpturen, Reliquienschrine und die Glasmalereien für die Fenster der Basiliken und Paläste, denen gerade durch diesen Kunstzweig ein nicht unwesentliches neues Dekorationsmittel zugeführt wurde. Die ältesten Glasfenster befinden sich in Tegernsee und im Dome zu Augsburg.

Über den Ursprung der Glasmalerei herrschen verschiedene Ansichten; so viel steht aber doch wohl fest, daß sie erst im 11. Jahrhundert, also mit dem Beginn des romanischen Stils, Bedeutung gewann, vorzüglich in Baiern geübt wurde und das s. g. Teppichsystem anwandte, d. h. die Figuren mit Bordüren umgab und sie auf einem das Stükmuster zeigenden Hintergrunde darstellte, ein Gebrauch an dem man auch noch in der Zeit des gothischen Stils — wenigstens in den ersten Epochen desselben — festhielt, bis ihn die architektonische Dekoration verdrängte. Hohen künstlerischen Wert, der zum Teil in der verbesserten Technik liegt, haben die Bronzearbeiten.

Nicht blos kleinere Gegenstände werden aus diesem Material gefertigt, sondern selbst große Thorflügel und Taufbecken von mächtigem Umfang stellte man aus Bronze her. (Erzthüren des Domes von Hildesheim und Augsburg, Grabplatte Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg).

Dazu kommt, daß ein neues Verfahren (Emaux champ levés) in der Emailechnik auch diesen Zweig der Kleinkunst mächtig förderte. Statt zur Aufnahme des Schmelzflusses Goldfäden auf die Metallplatte aufzulöten, wie dies die byzantinische Emaile-Technik vorschrieb (Emaux cloisonnés) wurden die Gründe aus dem Kupfer derart herausgearbeitet, daß die Ränder erhaben stehen blieben und so die Scheidewand für die flüssige Schmelzmasse bildeten, worauf die Ränder vergoldet wurden, wenn nicht der fragliche Gegenstand, gleich von vornherein in der Hauptsache aus Gold bestand. Nachen, Köln, Siegburg, Deutz, Hannover und Hildesheim sind reich an solchen Werken des romanischen Stils. Die künstlerisch bedeutendste Arbeit, ein Altar von Meister Nikolaus aus Verdun, befindet sich im Kloster Neuburg bei Wien aus dem Jahr 1181. Derselbe enthält 51 vergoldete Erztafeln mit Szenen biblischen Inhalts in graviertem Zeichnung, deren Linien und Gründe nielloartig mit blauer und roter Farbe ausgefüllt sind.



Figur 195. Grundriß der St. Godehards-Kirche zu Hildesheim.

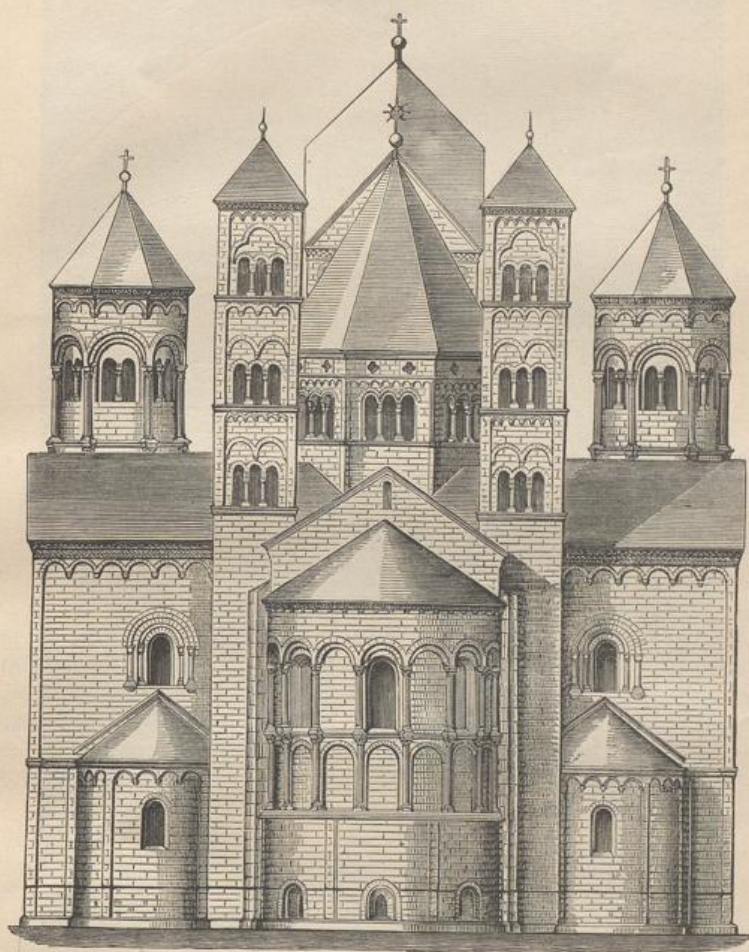
Statt der farbigen Erzplatten wurden auch Elfenbeinskulpturen zur Verzierung der metallenen Geräte, namentlich zur Dekorierung der Außenseite der Bücher verwendet, während man die Schrift selbst mit farbigem stilisierten Rankenwerk und mit allerlei aus Tier- und Menschengestalten gebildeten Ornamenten umrahmte.

In ähnlicher Weise behandelte man das Weißzeug. Auch hier sind Pflanzenmotive und Rankenwerk in Verbindung mit Tiergestalten zu Füllung der Borden verwendet, mit denen man die Tischtücher, Betttücher etc. umgab, allerdings in milderer Schönheit — meist nur einfarbig — als in der Seidenweberei und Stickerie (Teppich von Bayeux), die geradezu Wunderbares leisteten und die Wandmalerei in den Kirchen und Palästen zu ersetzen oder Prachtgewänder für weltliche und kirchliche Patrone zu liefern hatte.

Seine edelste und geschmackvollste Ausbildung erhielt der romanische Stil in Deutschland, das demselben volle zwei Jahrhunderte huldigte und auch heute noch seine künstlerischen und technischen Vorzüge zu schätzen weiß.

In den sächsischen Ländern, wo der romanische Stil bereits im 11. Jahrhundert zur Anwendung kommt und die flach gedeckte Pfeilerbasilika

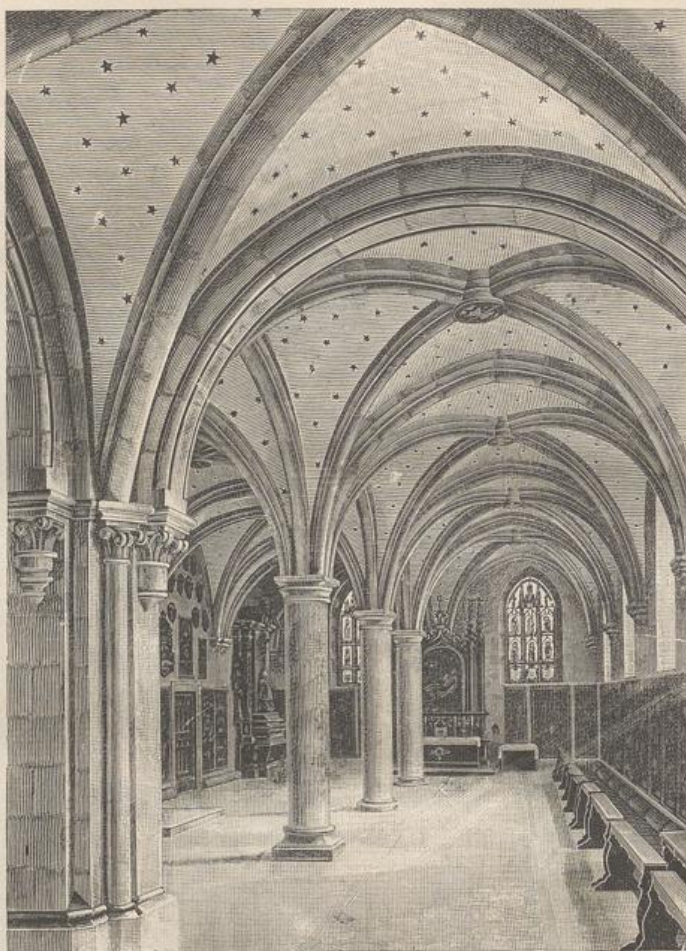
mit zweigeschossiger Halle zwischen den an der Westseite sich erhebenden Türmen am häufigsten angetroffen wird, sind die Schloßkirche zu Quedlinburg, St. Godehard und St. Michael in Hildesheim, sowie der Dom zu Braunschweig, am Rhein, wo der Übergangsstil seine höchste Vollendung erlangt, die Dome zu Mainz, Worms, Speier und die Abteikirche zu Laach, in Thüringen, Franken und Osterreich die Dome zu Naumburg, Bamberg, Gurl und die Cisterzienserabtei Lilienfeld die bemerkenswertesten Beispiele.



Figur 194. Abteikirche zu Laach. Östlicher Aufstieg. (1093—1156).

Bei weitem nicht so charakteristisch wie in Deutschland hat sich der romanische Stil in Italien entwickelt. Antikisierende Durchbildung und ein konsequent durchgeführter Gewölbekbau, wie ihn der in diesem Punkte musterergültige Norden aufweist, wechseln unaufhörlich mit den Formen byzantinischer und mohamedanischer Bauweise, inselgedessen dann auch über dem Querschiff die Kuppel auftritt und mit wenigen Ausnahmen der Turmbau für sich ausgebildet und selbständig entwickelt wird. Das glänzendste Bauwerk der romanischen Epoche in Italien ist der 1065 begonnene Dom zu

Pisa mit seinem von dem deutschen Baumeister Wilhelm von Innsbruck 1174 errichteten seitlichen Glockenturm und das dem Dome gegenüber erbaute Baptisterium (Taufkapelle) aus dem Jahre 1153. Am vollendetsten in allen ihren Theilen ist die dreischiffige Basilika St. Miniato in Florenz aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, am eigenartigsten die im byzantinischen

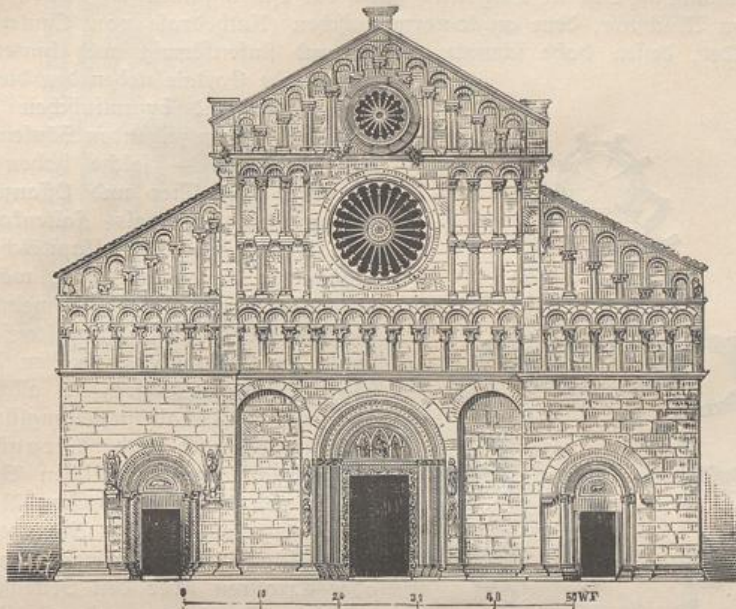


Figur 195. Aus dem Innern des Doms zu Bamberg.

Stile erbaute, mit romanischen Formen vermischte St. Markuskirche in Venedig aus dem Jahre 1071.

In Frankreich, dem die klassischen Formen geläufiger waren, wurde der romanische Stil umfassender und systematischer durchgeführt als in Italien, wie dies die Kathedrale von Toulouse und die Kirche Notre-Dame du Port in Clermont beweisen, obwohl im westlichen Frankreich Formen auftreten, die mehr an byzantinische Muster erinnern oder an die denselben Charakter tragende venetianische Bauweise streifen.

Nach England gelangt der romanische Stil erst nach der Eroberung des Landes durch den Herzog Wilhelm (1066 n. Chr.). Die flache Bedeckung bleibt im System trotz der wuchtigen Pfeiler, die darauf hinweisen, daß man den Gewölbebau im Auge gehabt hat, maßgebend und das Nationale kommt



figur 196. Dom zu Sara.

überall in kräftiger Weise zu seinem Recht. Aber wie dem auch sei, weder in England, noch Norwegen, Schweden, Dänemark oder sonst in einem Lande Europas, hat der romanische Stil eine so hohe künstlerische Ausbildung wie in Deutschland erfahren, wo selbst untergeordnete Werke dieser Epoche hinsichtlich der Eigentümlichkeiten dieser mittelalterlichen Bauweise muster- gültig sind.



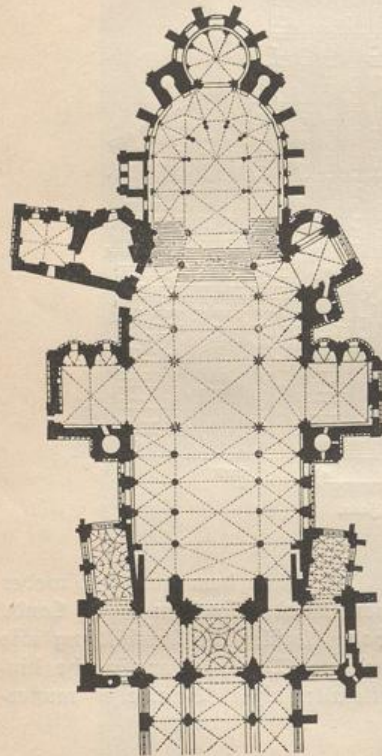
Der normannische Stil.

Ein Vorläufer des gotischen Stils ist die normannische aus frühromanischen und direkt orientalischen Ornamenten entwickelte und der Nationalität angepasste Bauweise. Erklärlich wird diese Verquickung durch den unstillen, auf Raub, Eroberung und Handel gerichteten Sinn dieses ernstkräftigen Stammes germanischer Abkunft, der die in den verschiedenen Ländern vorgefundenen baulichen Formen aufnahm, um sie dann seinem Charakter entsprechend, zu einer gewissen Selbständigkeit auszubilden.

So kommt es, daß wir bei den Normannen die Basiliken-Anlage des frühromanischen Stils, sowie die Apsidengruppe und die Kuppel über der Kreuzung aus dem byzantinischen Stil, den Spitzbogen der Sarazenen und die Kapitäl- und Pfeilerbildung aus der spätromanischen Zeit antreffen, und

der Stil in Sicilien, Unter- und Oberitalien, England, Frankreich, Spanien und Skandinavien mit Rhode-Island die eine oder andere Modifikation zeigt.

Sind in Skandinavien und Rhode-Island die normannischen Formen mit deutschromanischen vielfach gemischt und erstere meist nur in den Rundbauten wirklich originelle, auf die Urheimat hinweisende Elemente, so wird der normannische Stil in England durch das Hineinspielen sächsischer Formen zu einem Mischstile, dem anglo-normannischen (Kathedrale von Canterbury) umgebildet, dessen hohe schmale Fenster und stufenförmig nach hinten sich



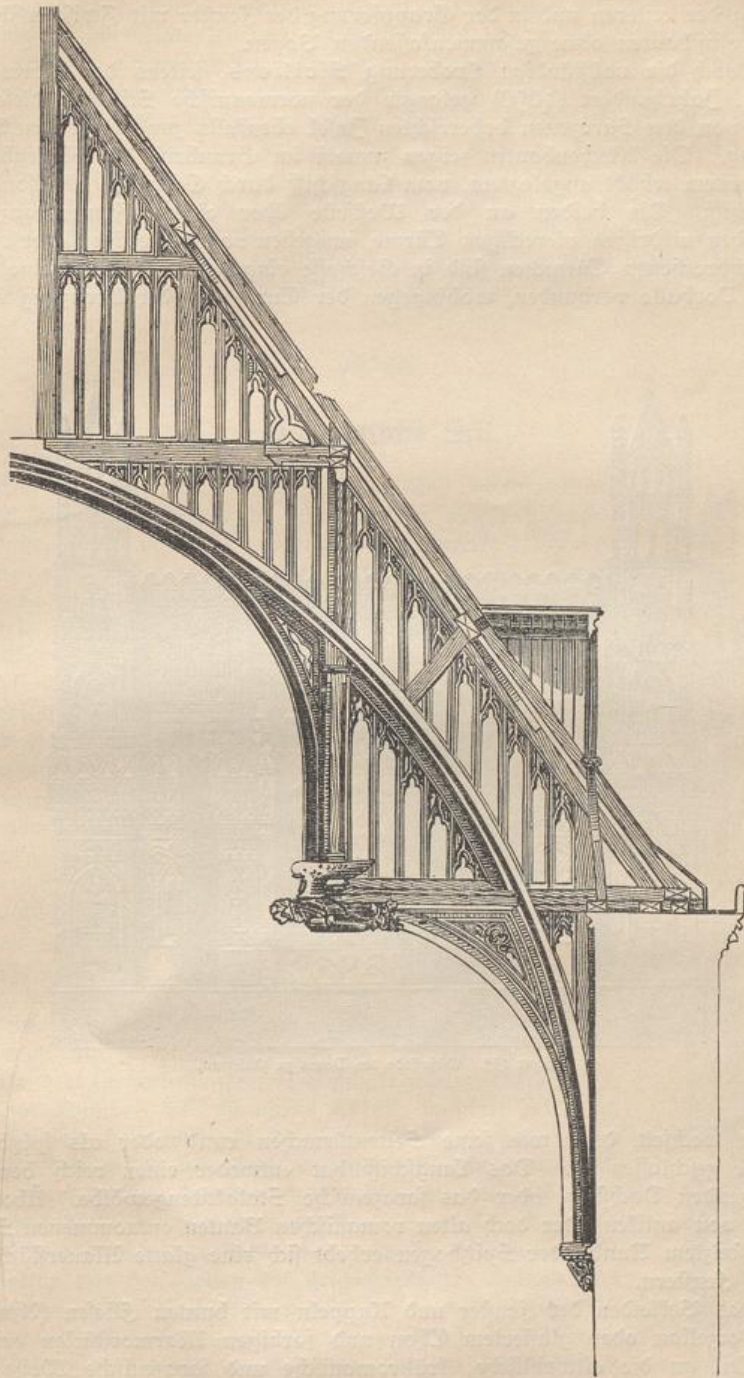
Figur 197. Grundriß der Kathedrale von Canterbury. Östlicher Teil. 1174—1185.

verengende Portale neben den die spätromanischen und byzantinischen kontinentalen Formen zeigenden Säulenfüßen und Kapitälern — solche haben auch die durch ihre Tier- und Pflanzenverschlingungen oder als Faltenkapitälere d. h. Reihen von Würfelskapitälern — selbständige Erzeugnisse sind, während die Überlegung eines gemeinsamen Bogens über je zwei gekuppelte Fenster, sowie die ineinander gesteckten Rundbögen (Kreuzungsbögen) als allgemein normannisch, nicht als speziellenglisch gilt.

Außerordentlich reich ist Frankreich an normannischen kirchlichen Bauten, welche von der flachgedeckten Basilika zwar ausgehen, aber das Kreuzgewölbe sehr zeitig aufnehmen und Emporen oder Triosfren über den Seitenschiffen und den Querarmen zeigen. In die Augen fallend sind die runden, mit Seitentürmchen geschmückten steinernen Turmhelme, die das Gesims stützenden phantastisch gebildeten Konsolen, die durch Blendarkaden verbundenen kräftig hervortretenden Eisernen, die über den spitzbogigen hohen und vielfach gegliederten Portalen statt der Rosen angebrachten Reihen einfacher Rundbogenfenster und namentlich auch die mehrfarbige Behandlung der Architekturteile. In der Provence und anderen Länderstrichen des südlichen Frankreichs gab man dem

Mittelschiff der ganz aus Steinen gebauten Kirchen Tonnengewölbe und den Seitenschiffen Halbtonnengewölbe, an denen der Spitzbogen schon sehr frühzeitig in die Erscheinung tritt. Auch in der Ornamentik ist die Einwirkung fremder Vorbilder nachweisbar; denn die darin vorkommenden Zickzacklinien, die Raute, Sterne, Schuppen, das Tau, das Schachbrett, die Nagelkopfsfrießen etc. kommen auch in anderen Stilen vor. Besonders beliebt ist die Zickzacklinie, welche wir insbesondere in den spanisch-normannischen Bauten mit einer gewissen Vorliebe angewendet finden.

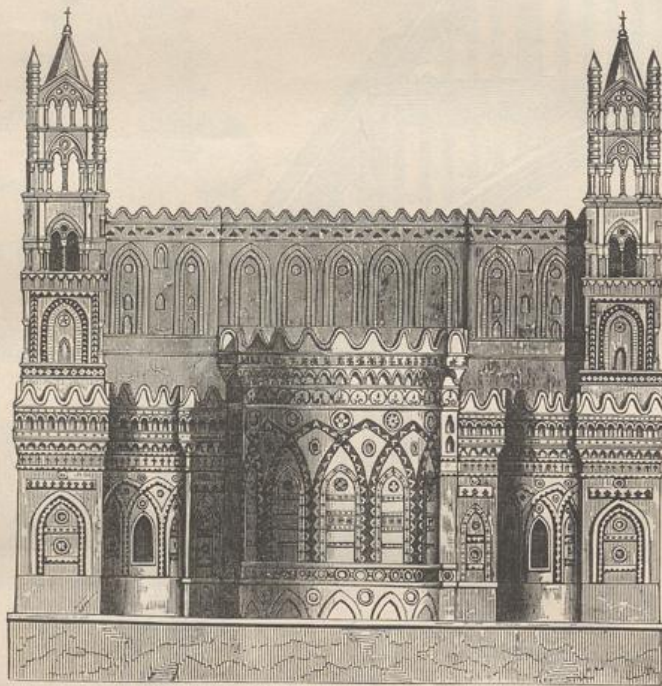
Der Unterschied der normannischen Bauten Spaniens von denen in Frankreich, liegt einmal in der zierlichen Behandlung der geschnitzten Holzteile, der Thürklopfer und der anderen aus Eisen gefertigten Dinge, sodann in dem niedrigen Portal des meist an der Westseite stehenden einen Turmes,



Figur 198. Normannische Hallendecke aus dem Schlosse Westminster in London.

sowie im Übergang der Eisele zum Strebepfeiler durch mächtigere Herausbildung der ersteren und in der Gruppierung der Fenster mit Zwischensäulchen an Profanbauten ohne zusammenfassenden Bogen.

Durch die vollständige Eroberung Siciliens, seitens der Normannen im 11. Jahrhundert (1090) gelangte der normannische Stil auf dieser bis dahin von den Sarazenen beherrschten Insel ebenfalls zur glänzenden Durchführung. Die Kirchenbauten zeigen zumeist im Grundriß die Säulenbasilika mit breitem erhöht angelegtem, vom Langschiff durch Cancellen abgesetzten Querschiff. Die beiden an der Westseite über einem Zinnenkranz aufsteigenden niedrigen viereckigen Türme, umgeben von achtsseitigen oder runden undurchbrochenen Türmchen sind in Geschosse eingeteilt und durch eine breite offene Vorhalle verbunden, wohingegen der Turm auf der Kreuzung in der



Figur 199. Ostfassade des Doms zu Palermo.

Gestalt wechselt, d. h. wie seine Seitentürmchen rund oder als spitzbogige Kuppel geschlossen ist. Das Langschiff hat entweder einen reich bemalten freiliegenden Dachstuhl oder das sarazenische Stalaktitengewölbe. Über den häufig von antiken oder doch alten romanischen Bauten entnommenen Säulen mit gestelztem Rund- oder Spitzbogen erhebt sich eine glatte Mauerfläche mit kleinen Fenstern.

Das Bekleiden der Fenster und Kuppeln mit bunten Fliesen (Azulejos) aus Porzellan oder glasiertem Thon und farbigen Marmorstücken erinnert zum Teil an die altchristliche, frühromanische und sarazenische Weise, das Innere des Gotteshauses glänzend auszustatten. Strebepfeiler traten nur selten an die Stelle der Eisele, auf denen der aus sich kreuzenden Rundbögen gebildete Spitzbogenfries ruhet.

Wo der Grundplan der Säulenbasilika verlassen ist, finden wir das mit einer Kuppel überdeckte griechische Kreuz oder die aus der Umwandlung der Moscheen in christliche Kirchen erklärliche Disposition des sarazenischen Stils. Die schönsten normannischen Bauten in Sizilien sind die Kathedrale von Messina aus dem Jahre 1098 (Holzdecke 236 Jahre später), die 1109 begonnene und 1185 beendete, jedoch mehrfach veränderte Kathedrale von Palermo und der glanzvoll ausgestattete, im Westbau 1186 vollendete Dom von Monreale.

Auch in Unteritalien fand der normannische Stil nach Gründung der Stadt Aversa (1020) und nach Unterwerfung Apuliens durch die Normannen vielfach Eingang, ja, selbst in Oberitalien, so z. B. in Genua und Umgegend, ist dessen Einfluß auf die Architektur nachgewiesen.



Der gotische Stil.

Der mittelalterlichen Kunst zweite und höchste Stufe ist der den Romanismus in seiner letzten Phase successive ablösende oder vielmehr architektonisch weiter führende gotische oder Spitzbogenstil, der ungefähr mit dem Jahre 1230 beginnt und mit dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts endet.

Wenn wir im romanischen Stil die Fülle des Stoffes, die Lebendigkeit des Volkstümlichen Gedankens, die Assimilationsfähigkeit der künstlerischen Phantasie bewundern, so bezeichnet der in Deutschland seine höchste architektonische Vollendung feiernde und deshalb von den Italienern auch „La maniera te desca“ genannte gotische Stil mit überraschender Schärfe die vor sich gegangene Umwandlung des gesamten geistigen Lebens, sowohl auf romanischem wie germanischem Boden; doch ist es ein Irrtum, zu glauben, der gotische Stil sei fertig, gewissermaßen als neue Erfindung aufgetreten und habe sofort die begeisterte Nachahmung gefunden. Dagegen spricht schon die nur allmählich verschwindende Mischung romanischer und gotischer Formen; aber einmal voll entwickelt und als berechtigt aufgenommen, hielt man um so leidenschaftlicher an der im 14. und 15. Jahrhundert zur unbestrittenen Herrschaft gelangten Gotik fest.

Im gotischen Stil ist nichts Zufall, sondern Alles ein zum Ganzen strebendes künstlerisches Gefüge, das seinen Wert in dem festen berechneten Organismus hat, der auch den geringsten Teil harmonisch durchdringt und ihm seine bestimmte Stelle im System anweist.

Die horizontale Gliederung, wie sie bis dahin die Architektur aus den Zeiten der geschossmäßigen Anlage auch bei Kirchen noch beibehalten, weicht der vertikalen; die der Malerei und Skulptur bislang zur glanzvollen Verherrlichung des kirchlichen Lebens angewiesenen breiten Wandflächen werden durchbrochen und mit hohen Fenstern versehen, die Stützen in mächtige Bündelpfeiler und Streben umgewandelt, die Decke in sich durchschneidende hohe Gurtgewölbe auf-

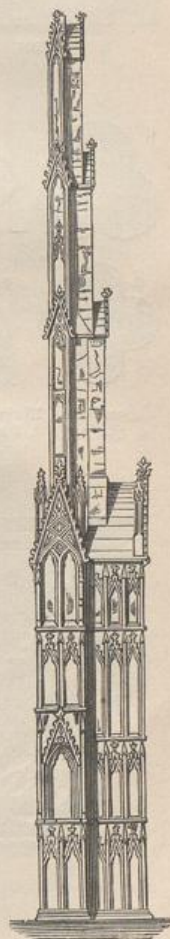
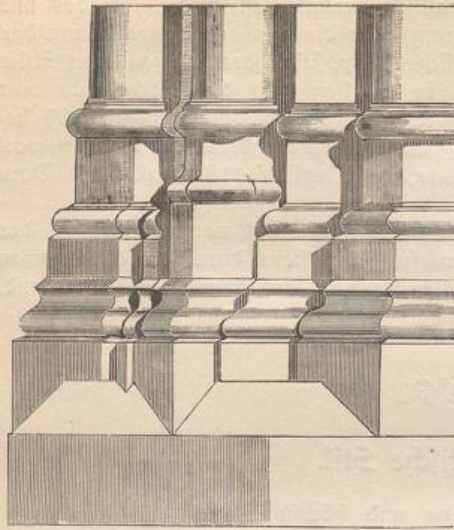
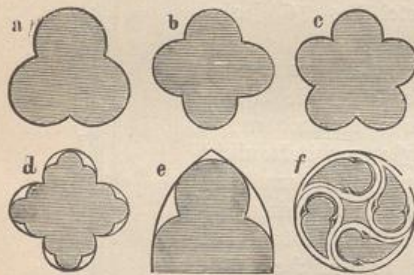


Fig. 200. Strebe Pfeiler vom Kölner Dom.



Figur 201. Basis eines Bündelpfeilers.



Figur 202. Maßwerk. a. Dreipaß, b. Vierpaß, c. Fünfpäß, d. Vierpaß mit Nasen, e. Spitzbogen, f. Fischblase.



Figur 203. Gotisches Kapitäl vom Kölner Dom.

gelöst, deren Kappen mit goldenen Sternen auf blauem Grunde übersät sind und deren Befestigung durch außen sich anlegende Strebepfeiler bewirkt wird.

Nirgend findet das Auge einen eigentlichen Ruhepunkt; immer flüssiger werden die Massen immer gipfelnder die Höhentteile, bis die letzte Siale in der Luft verschwimmt und die vielgegliederte Masse sich in eine einzige fast schwebende Blume auflöst.

In einem Stile aber, dessen Bedeutung vor allen Dingen doch wohl in der künstlerischen Kühnheit besteht, hat das Ornament einen ganz anderen Charakter, wie in den übrigen christlichen Stilen. Plastik und Malerei, die im romanischen Stile noch als selbständige Faktoren auftreten, sind in der Gotik mit ihren durchbrochenen Wänden und reich profilierten Pfeilern und Strebebögen von geringerer Wichtigkeit, wemgleich die Skulptur alle architektonischen Teile als künstlerisch abschließendes Element begleitet.

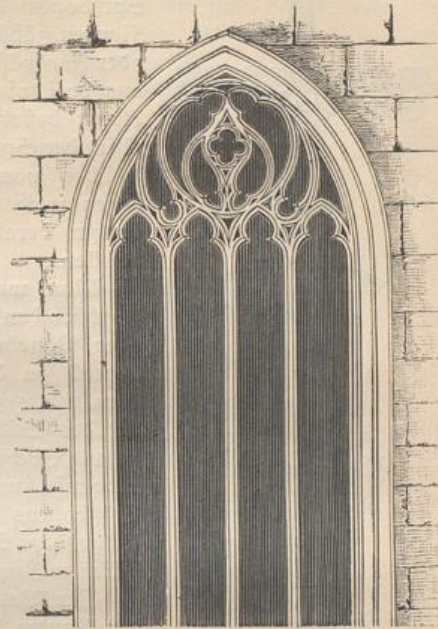
Nur die Glasmalerei, welche im romanischen Stile zuerst auftritt und für die hohen Fenster eine Notwendigkeit wurde, bildete sich in wirklich schöner Weise aus und ist mit ihrer Farbenpracht die anmutendste Dekoration der gotischen Baukunst, während jeder andere ornamentale Schmuck die strengste Beziehung zum architektonischen Aufbau hat und den Spitzbogen und das Pfeilersystem, soweit es sich nicht um Verkleidung mit Blattwerk handelt, neben dem damit in Verbindung stehenden s. g. Maßwerk nicht außer Acht lassen kann.

Ein System, das wie der gotische Stil auf thunlichste Reduzierung der Massen dadurch hinstrebt, daß es den Seitenschub der Gewölbe durch deren überaus kluge Gruppierung auf einzelne Punkte konzentriert, welches also für seine luftigen Wölbungen nur noch einiger Stützen bedurfte, mußte auf die Pfeilerbildung ein besonderes Gewicht legen.

Ein solcher Pfeiler hat einen vier- oder vieleckigen (polygonen) Sockel und besteht aus einer runden Aufmauerung, welchem sich, wie zu einem Bündel vereinigt, die zur Einteilung der Gewölbe entsprechende Anzahl von Halbsäulchen oder s. g. Dienste von stärkerem oder schwächerem Durchmesser (alte und junge Dienste) anschmiegen, deren Zwischenräume abgekantet und ausgehöhlt (eingekehlt) sind. Aus den Diensten entwickeln sich die Gewölbegurten und Gewölberippen, die durch den meist runden Schlussstein mit einander verbunden werden, in großer Mannigfaltigkeit (Querlängen- und Diagonalgurten zc.), aus deren Gruppierung, Gliederung und Profilierung die verschiedenen Stilperioden sich nachweisen lassen.

Das Kapitäl hat als solches keine so große Bedeutung wie in anderen Stilen, denn es vermittelt bloß den Übergang der Dienste zu den Gewölbegurten und besteht daher nur in einer einfachen Deckplatte und einem um die Halbsäule oder den Pfeiler sich schlingenden Kranz von scharfmodellierten Blättern. Vom romanischen Kapitäl unterscheidet sich schon das frühgotische, insofern das Blattwerk zwar immer noch den Voluten ähnlich, aber bei weitem fecker nach den Seiten umbiegt, gewissermaßen einen Überschuß von Kraft andeutend, während das spätgotische mit dürren Galläpfelknorren nur noch den verhüllenden Charakter des Ornaments zeigt. Auch an dem Konsol, welches zur Aufnahme der Gewölberippen bestimmt ist, wenn nicht Wappen, Figuren und Tiere zur Dekoration verwendet werden, erscheint das Laubwerk anfangs noch feck anstrebend, später bekränzend, nicht, wie an dem eigentlichen Rundsäulenkapitäl der besten Epoche des gotischen Stils, mit dem Körper des Konsols organisch verbunden.

Die Fenster, Giebel, Galerien, Türme und Portale erhalten den meisten Schmuck, namentlich das über dem Hauptportale befindliche große Rundfenster (Rose), welches man schon im romanischen Stil als einen wichtigen Teil der baulichen Verzierungskunst betrachtete. Die Gotik begnügte sich nicht mit der einfachen Gliederung mittels der durch den Kleeblattbogen mit einander verbundenen Säulen, sondern verwendete dazu in ausgedehntester



Figur 204. Fischblasenmaßwerk an einem Fenster der Wiesenkirche zu Soest (15. Jahrh.).



Figur 205. Gotisches Fenster im f. g. Flamboyantstil von St. Ouen in Rouen.



Figur 206 u. 207. Kreuzblume und Krabbe des 14. Jahrhunderts.

Ausblühen auf der Spitze des Turmes wegen der einem Kreuze gleichenden Gruppierung der Blätter um einen Stiel oder eine Knospe, die Kreuzblume (Fig. 206) heißt und meist am untern Ende von einem platten Gesimsstück oder von einem mit Band umwundenen Kranz umgeben ist. Die vornehmste Verzierung der sich nach oben verjüngenden Türme, zwischen den Grat-sparren und den Querriegeln bildet durchbrochenes Maßwerk, das jedoch bei einfacher Gestaltung durch Schieferbedachung *z.* ersetzt wird.

Das Ornament der Gesimse (Kranzgesims, Gurtgesims, Fußgesims), welche unter genauer Berücksichtigung des Klimas bei nördlichen Bauten in sehr steilem Winkel sich abschrägen und unterhalb eine tiefe Hohlkehle zeigen, besteht aus der Natur getreu nachgebildetem Blattwerk (Weinblatt,

Weise das aus geometrischen Figuren gebildete Maßwerk, das charakteristische Ornament des gotischen Stils.

Die einfachste und älteste Form des Maßwerkes ist die Nase. In Figur 204 sind die vier unteren Spitzbögen damit versehen. Zu den beliebtesten Figuren zählen die *s. g.* Pässe, die als Drei-, Vier- oder Fünfpässe unterschieden werden, je nachdem sie aus drei, vier oder fünf in einen Kreis eingefetzte Nasen bestehen. In vorstehender Abbildung 204 ist in der Spitze des Fensters ein Vierpaß zu sehen, welcher von sechs Fischblasen umschlossen wird, denen nach unten sich die mit Nasen versehenen, vorhin bereits angedeuteten Spitzbögen sich zugesellen.

Man wendet diese Verzierungen, nicht blos durchbrochen, sondern auch als Blindverzierung oder Panelwerk im Innern der Kirche an, um überall an den geometrischen Grundcharakter des Ornaments zu erinnern. Eine unreine, der Spätzeit des Stils angehörende Form ist die eben genannte Fischblase oder Flamme (Fig. 205), richtiger Schenke, welche auf der Verbindung des genahten Spitzbogens mit gekrümmten und endlich sich vereinigenden Schenkeln beruht, wie aus der beigegebenen Fensterbildung genau ersichtlich wird.

Zur Belebung der Schräge des Giebels, sowie der Kanten vom größeren wirklichen Turme oder von Fialen (kleine Türmchen) verwendete man aus den Kanten herauswachsendes, später sich anschmiegendes Blattwerk, Knorren, Krabben oder Kirchblumen genannt (*s.* Figur 207), das in seinem

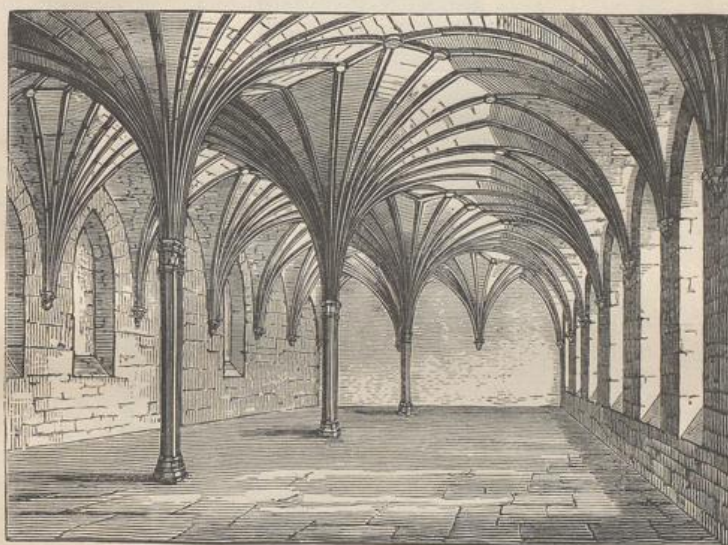


Figur 208 und 209. Wasserspeier am Kölner Dom.

Alhorn, Distel, Rose, Eichel, Ephen, Blaufohlblatt, Erdbeere, Malve, Cichorie, Stechpalme, Ranunkel, Viole, Klee, Mohn 2c.), das wegen seiner fecken Durcharbeitung wie aufgelegt erscheint und den damit verzierten Portalbögen, Kapitälern 2c. das Gepräge festlichen Schmuckes verleiht.

Mit dem Kranzgesimse vereint sind die Wasserspeier, welche an den Enden der Rinnen zur Ableitung des Wassers dienen und in schmückender, symbolisierend-phantastischer Weise mit Köpfen von Drachen und anderen eine Sünde oder Tugend personifizierenden Tieren an langgestreckten, mit den Beinen gegen das Gesims oder an die Stirnseite der Strebepfeiler sich stützenden Leibern gebildet wurden.

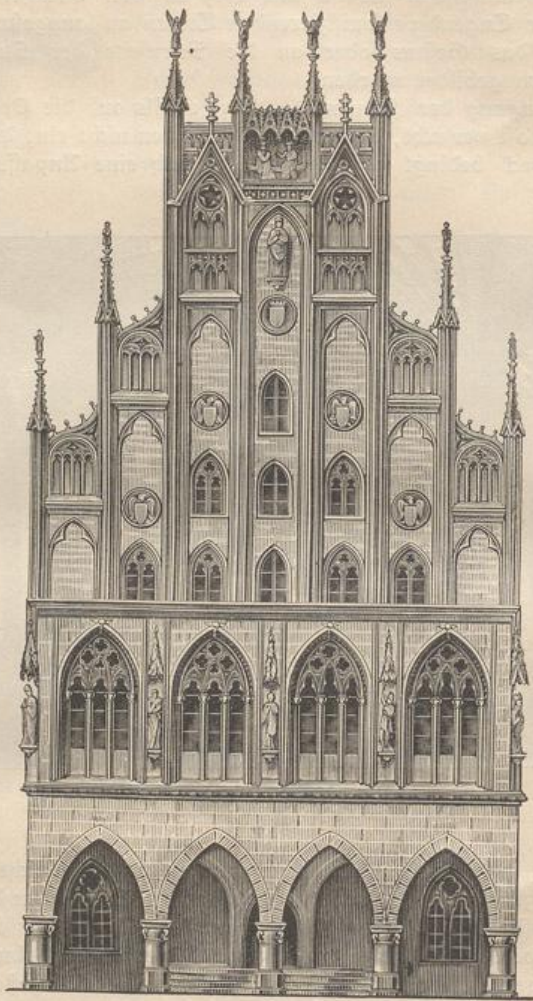
Die Übertragung der Formen des Kirchenstils auf die Profanarchitektur, die man jetzt so oft versucht, fiel unseren Vorfahren nicht ein, denn der anders geartete Bauzweck bedingt selbstverständlich auch eine Anpassung der grund-



Figur 210. Ordensrefektor der Marienburg.

legenden Prinzipien. Beim Bauen 2c. war man zwar nicht genötigt, den Gewölbebau aufzugeben sondern konnte sogar, wie z. B. die dem deutschen Ritterorden gehörige Marienburg in Ostpreußen, der Arthushof in Danzig, das Rathaus zu Upern, die Halle zu Brügge, die Albrechtsburg in Meissen beweisen, denselben außerordentlich reich und imponierend gestalten. Zugleich gestattete der Zweck der Gebäude bei Rathhäusern, Burgen und Schlössern die Hochführung der Fassade, eine Anlage von Türmen 2c., so daß die Form dieser Bauten in mancher Beziehung den kirchlichen gleichen; bei bürgerlichen Wohnhäusern mußte man anderen Regeln folgen, natürlich auch in Bezug auf das dekorative Element. Die Hauptabschnitte waren horizontal und die dach-gegliederte Fassade erhielt ihren Schmuck hauptsächlich durch Erker, Balkone, Galerien und Lauben (unter dem Parterre hinlaufende offene Arkadenhallen); das hohe Satteldach wurde mit einem abgetreppten Zimmengiebel verkleidet und der gewölbte Hausflur bekam einen aus gemusterten Backsteinen oder Steinplatten gebildeten Fußboden, während die oberen Stockwerke gerade, aus getäfelm Balkenwerk bestehende Decken haben. Ebenso zeigen die Fenster und Thüren

nicht immer den Spitzbogen, sondern sind zum größten Teil viereckig gebildet; doch kamen in der Spätzeit des gotischen Stils der wenig schöne geschweifte Eßelrücken, sowie der s. g. Sternbogen (umgekehrte Spitzbogen) zur Anwendung oder es wurden Spitzbogen zc. über den gradlinigen Fenstern als Blindumrahmung angebracht.



figur 211. Rathaus zu Münster.

Zu keiner Zeit haben die Kleinkünste, wie die Goldschmiedekunst, Bronze-gießerei, Bildschnitzerei, Kunstdrechslerei, Keramik, Weberei und Stickerei, Kunstschlosserei, Glas- und Miniaturmalerei zc. technisch Vollendeteres geliefert, als während der Zeit des gotischen Stils, der, wie schon angedeutet wurde, in dem soliden handwerksmäßigen Betriebe eine Hauptstütze fand.

Aber das Ornament, welches bestimmt war, die Denkmäler und Geräte für Kirchen und Haus zu schmücken, gleichviel, ob es sich dabei um Monstranzen, Leuchter, Kreuze, Kelche und andere Trinkgeschirre, Teller und

Kannen oder um Kanzeln, Stühle, Tische und Schränke, Waffen, Brunnen, Fenster zc. handelt, ist bei weitem nicht so streng an die architektonischen Vorschriften gebunden, wie im romanischen Stil.

Baldachine, Giebel, Kreuzblumen, Säulen und Pfeiler bilden zwar an Gefäßen und Geräten die Grundform der dem Kern angefügten Dekoration, welcher sich der übrige aus Blattwerk, Wappen, Figuren, Tieren zc. bestehende Zierrat anschließt, aber dieser, besonders das Flächenornament, gestaltet sich freier. In ihm finden sich sogar orientalische Motive wieder, wie der Granatapfel, der ein beliebtes Muster für gewebte Stoffe bildet und in verschiedenartiger Weise wiederkehrt.

Auch der Glasmalerei wird erst in der Spätzeit des gotischen Stils eine architektonische Umrahmung gegeben, wemgleich man für den Hintergrund das Teppichsystem ohne perspektivische Verjüngung beibehält, bis am Ende des 15. Jahrhunderts das musivische Verfahren ganz aufhörte und der realistische Geist, welcher mit dem Beginn der neuen Zeit die Kunst erfüllte, andere Anforderungen an die Glasmalerei stellte, die der Gotik so große Dienste leistete, ja, ohne welche die hohen weiten durchbrochenen Räume nur kalt und abstoßend auf das Gemüt des nach frommer Erhebung ringenden Menschen gewirkt haben würden.

Trotz seines universell christlichen Charakters zeigt der gotische Stil in England, Frankreich, Italien und Spanien eine andere Physiognomie als auf deutschem Boden, indem überall das Nationale zum mehr oder minder glücklichen Ausdruck kommt.

In England erwuchs aus dem anglo-normannischen Stil der früh-englisch-gotischen Bauweise das Charakteristische dadurch, daß die Mauern weniger stark als früher, aber doch stärker als in Deutschland gebildet wurden, die

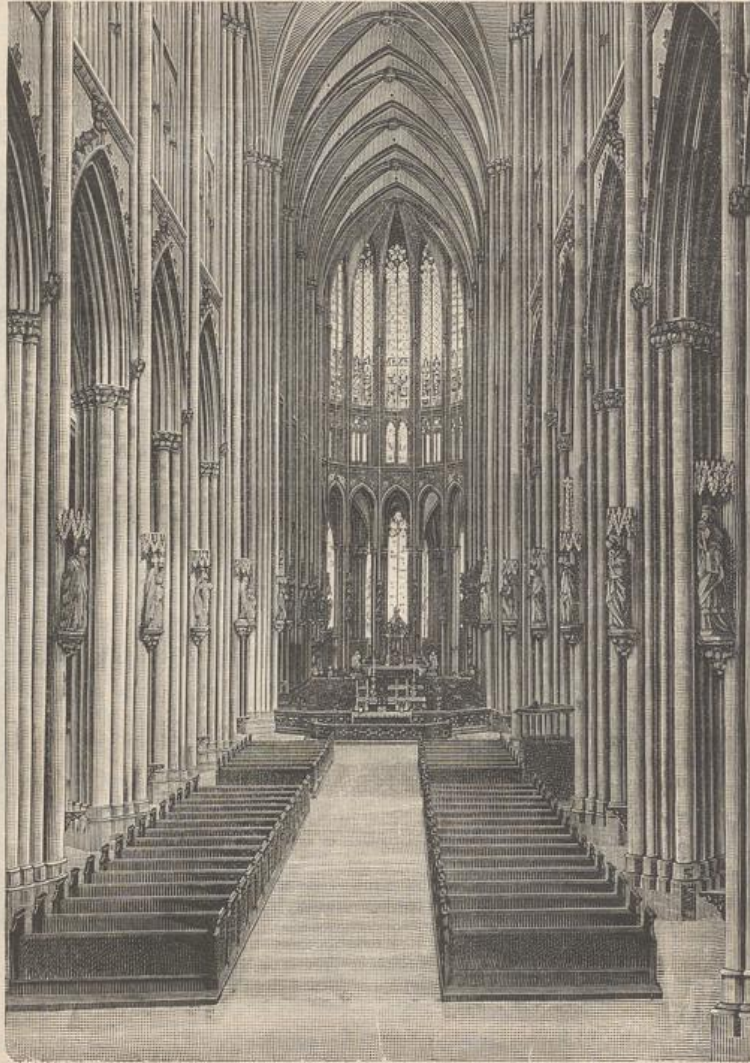
Bogen ungemein spitz verlaufen, die schlank gebildeten Türme zwar allgemein spitz werden, aber im Unterbau niedriger sind als auf dem Kontinent, während die Hauptfinse kühnere Profile erhalten, in den Fensterbögen die Nasen häufiger auftreten, und die Hauptform der Kapitäle eine glockenförmige Gestalt mit schnabelförmigen Gliede zeigen. Außerdem werden die Säulen schmaler, jeder Dienst ist mit einem eigenen Kapital versehen und in der Ornamentik spielt die Symbolik eine größere Rolle als in der anglo-normannischen.

Gegen Ende der etwa bis zum Jahre 1275 dauernden Periode des frühenglischen Stils (Kathedralen von Canterbury und Salisbury) wird die Verzierung dann steifer und nüchterner, wobei man auf romanische und selbst byzantinische Vorbilder zurückgreift, wohingegen die Turmhelme, welche hier und



Figur 212. Gotische Einfassung.

da durchbrochen auftreten und mit Maßwerk ausgestattet sind, höher gipfeln. Die zweite mit der Regierungszeit Eduards I. zusammenfallende, bis zum Jahre 1380 (Eduard III.) währende Epoche weicht schon merklich von der frühenglischen Bauweise ab und entspricht etwa unserem hochgotischen Stile.

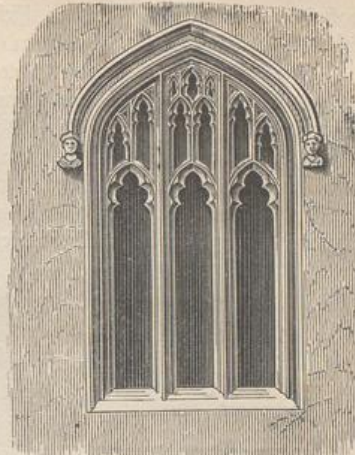


Figur 215. Das Innere des Kölner Domes.

Allein bald tritt ein Stillstand ein, die Spitzbogen werden stumpfer, die Auskühlungen in den Simsprofilen flacher, und wenn auf der einen Seite reichere Verzierung, so z. B. an den tief herunterhängenden Schlußsteinen und an den Fenstern durch Hinzunehmen der Fischblase zc. bemerkbar wird, so ist die Einfügung des geschweiften Bogens (Efelsrückens), die massige Entwicklung der Giebel-, Kreuz- und Kriechblume, sowie der kurze Turmleib doch nicht als ein Fortschritt zu bezeichnen.



Figur 214. Portal der Kirche von Fotheringhay.

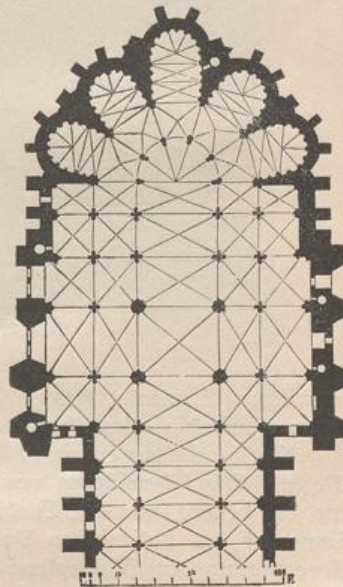


Figur 215. Maßwerk des Perpendikularstils von St. Michael in Oxford.

Noch bedenklicher gestaltet sich die Gotik in England in der Zeit von 1380 bis 1540, welche Epoche man die des Tudorstils, oder wegen der häufigen Vertikalteilungen in den Details, den Perpendikular-Stil nennt und in dem der Eselsrücken übrigens ebenfalls häufig auftritt. Die Gliederungen sind willkürlich, das Blumenwerk in den Simsen ist konventionell nüchtern, alle Teile sind schwerer und die tragende Masse im Vergleich zur getragenen ist schwächlich, wohingegen die innere Ausschmückung, wie die Kapelle Henrys VII. in Westminster beweist, an Prachtentwicklung nichts zu wünschen übrig läßt.

Auch auf französischem Boden hat die Gotik natürlich verschiedene Perioden durchzumachen gehabt, von denen die französischen Kunsthistoriker dem 15. und 16. Jahrhundert allein sechs zuweisen, auf die wir, da es sich hier nicht um eine Geschichte der Architektur handelt, nicht näher eingehen können.

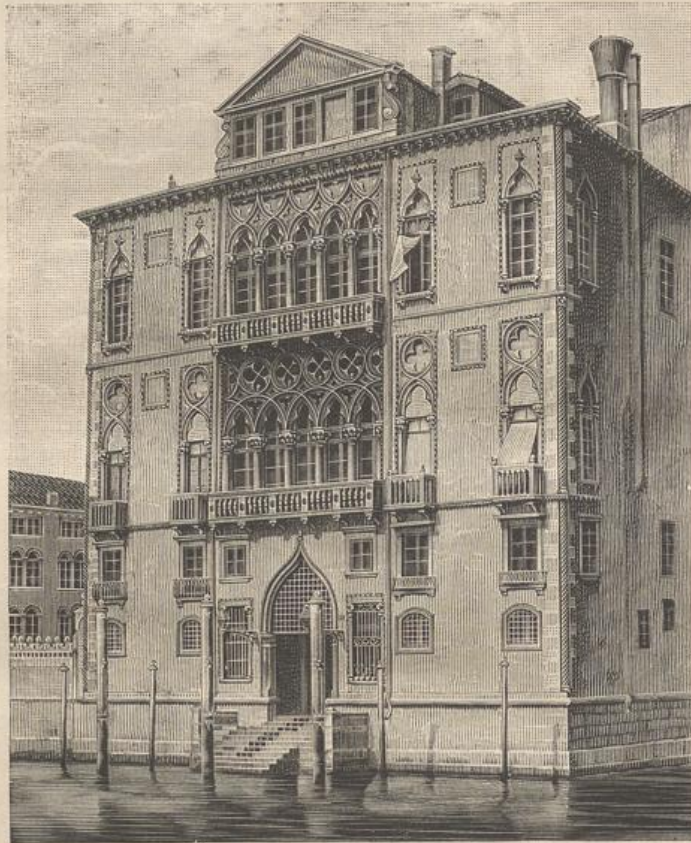
Der Unterschiede zwischen der französischen (Kathedrale von Rheims, Amiens, Rouen) und der deutschen Gotik (Dom zu Köln, Erfurt, Straßburg, Oppenheim, Regensburg etc.) giebt es, ungeachtet mancher Übereinstimmungen in der Entwicklung des Stils sehr viele. Die hauptsächlichsten beruhen darin, daß die Franzosen die Gewölbe weniger organisch zu gliedern verstanden, sie die Hauptmassen mehr auf einander lagern lassen und die Pfeiler, welche häufig einfache Säulenform haben, nicht so hoch, wie in Deutschland bilden. Auch die gesamte Durchführung der Massenteilung zeigt sich nicht ganz frei von horizontalen Durchkreuzungen, und auf eine überreiche, wenn auch elegante und saubere Ornamentik ist ein Hauptgewicht gelegt,



Figur 216. Grundriß der Kathedrale von Rheims. 1212—1241.

wobei normannische Formen sich stetiger als in Deutschland, aber nicht so zäh wie in England behaupten.

Für Spanien beginnt die Epoche des gotischen Stils mit der 1221 begonnenen Kathedrale von Burgos und dem sechs Jahre später in Angriff genommenen alten Teile des Doms von Toledo. Der Umstand, daß fremde Werkmeister und Steinmetze in Spanien thätig waren, unter ihnen Johann v. Köln und Dietrich Copin aus Holland, erklärt das Verwandtschaftliche des spanischen Spitzbogenstils mit der deutschen Gotik, den wechselnden Einfluß französischer und italienischer Baukünstler neben der Einwirkung



Figur 217. Palast Cavalli in Venedig.

maurischer Elemente, das phantastische Abweichen von der Reinheit des Systems und die alles überwuchernde Dekoration.

Am wenigsten entspricht die italienische Gotik ihrem ursprünglichen Wesen. Die Abweichung von letzterem wird indessen erklärlich, wenn wir uns die heitere, von den Traditionen antiker Kunst zu allen Zeiten beherrschte Sinnesart des italienischen Volkes vergegenwärtigen, mit welcher zwar bei Bevorzugung der Glasmalerei die Durchbrechung der Wände und Gewölbeflächen, nicht aber die streng berechnete Gliederung und noch weniger die Anwendung von Strebebogen, an deren Stelle stark vorspringende Eisen treten, in Einklang zu bringen war. Eine besondere Eigentümlichkeit der italienischen

Bauweise ist der seitlich angebrachte Campanile oder Glockenturm (Dom von Florenz), die den Hauptturm bildende Verzierungskuppel, die aus der basilikalischen Disposition des Langhauses sich nicht mit logischer Notwendigkeit ergebende reine Dekoration von drei Giebeln gekrönte Fassade, die Anbringung von Giebeln an den Seitenschiffen und die durch die breiten Wandflächen bedingte schwerfällige Bogenbildung. Die schönste Ausbildung erhält die Fassade durch die Portale, welche unter dem Spitzbogen oft den Rundbogen bei romanischer oder byzantinischer Disposition zeigen. Nicht unwichtig ist ferner die Verwendung des malerisch wirkenden mannigfaltigen Materials, das Auslegen der Füllung mit prachtvollen Mosaiken und Intarsien und die farbige Behandlung der Fläche (Seitenfassade des Domes von Florenz, Dom von Siena) sowie der verschiedenen Glieder, wobei die Hinzunahme von Gold nicht ausgeschlossen ist. Selbst die aus Rohziegeln bestehenden Bauten dieser Epoche sind bewunderungswürdige Zeugen eines malerischen, dekorativen Sinnes, der auch in dem zu den kirchlichen Bauwerken indessen in sehr abfälligen Verhältnissen stehenden, Erker, Ecktürmchen u. dergl. entbehrenden, meist platt und gerade angelegten Profanbauten (Paläste zu Venedig) zum Ausdruck gelangt und ebenso in den vielen Werken der Kleinkunst: in den Tabernakeln, Grabmälern, Taufsteinen, Weihbecken, Brunnen, Einzelportalen zc. seine Triumphe feiert und den Mangel einer strengen, dem Wesen der Gotik entsprechenden Durchbildung vergessen macht.

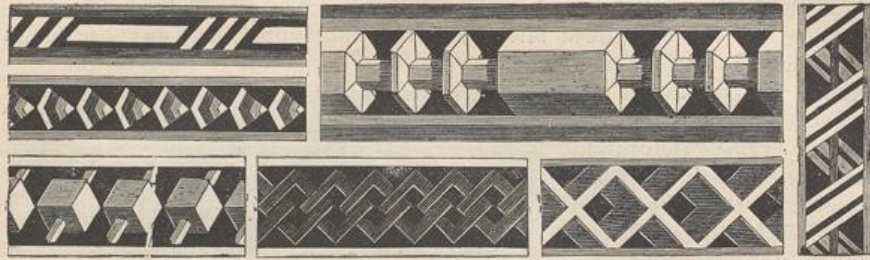
Was endlich das gotische Ornament für die Handschriften anlangt, so



Figur 218. Schrankflügel in gotischem Stil (französisch).



Figur 219. Gotisches Flächenmuster.



Figur 220. Intarsien aus dem Mittelalter.



Figur 221. Mittelalterliche Intarsie.

besteht dasselbe in der Frühzeit in der Hauptsache aus großen farbig gehaltenen Initialen mit fein stilisiertem Rankenwerk, das auf und zwischen den Konturen des Buchstabens sich ausbreitet, wenn nicht das Blatt der Schriftstücke wie auf Miniaturen, von einem Rande umgeben ist, welcher den Text dekorierend umschließt.

Später wird das Ornament der Initialen meist dem Maßwerk nachgebildet, das Rankenwerk aber immer naturalistischer, dabei in der Färbung minder frisch, fast nüchtern.





Siebenter Abschnitt.

Die Kunst der neuen Zeit.



Der Renaissancestil.

Das Hereinbrechen einer wirklich neuen Geistesrichtung innerhalb des Kunstlebens vollzieht sich im Anfange des 15. Jahrhunderts, und zwar auf italienischem Boden, wo man zuerst wieder an die dort nie ganz vernachlässigte Antike anknüpfte und in Übereinstimmung mit der durch die Humanisten aus den Banden der mittelalterlichen Mystik erlösten Wissenschaft das Studium des klassischen Altertums zur Grundlage aller Bildung machte. Diese Wiedergeburt der Antike im realistischen Sinne nennt man Renaissance, wobei wir jedoch mit Rücksicht auf den Gang der Entwicklung dieses Stiles eine Frührenaissance (1420—1500) von der s. g. Hochrenaissance (1500 bis 1580) und der Spätrenaissance oder dem Barock (1600—1800) zu unterscheiden pflegen.

Die Renaissance, so äußert sich der gründlichste Kenner dieser Epoche, Jakob Burkhardt, treffend, hatte schon lange gleichsam vor der Thür gewartet. In den romanischen Bauten Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert zeigt sich bisweilen eine fast rein antike Detailbildung. Dann war der aus dem Norden eingeführte gotische Stil dazwischen gekommen, scheinbar allerdings eine Störung, aber verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im Großen und daher eine unvergleichliche Schule in mechanischer Bedeutung. Während man so zu sagen, unter dem Vorwand des Spitzbogens die schwierigsten Probleme bewältigen lernte, entwickelte sich das eigentümlich italienische Gefühl für Räume, Ebnen und Verhältnisse und dieses war die Erbschaft, welche die Renaissance übernahm. Für das 15. Jahrhundert kommt noch eine besondere Richtung des damaligen Formgeistes in Betracht. Der phantastische Zug, der durch diese Zeit geht, drückt sich in der ganzen Kunst durch eine oft übermäßige Verzierungslust aus, welche bisweilen auch in der Architektur die wichtigsten Rücksichten zum Schweigen bringt und scheinbar der ganzen Epoche einen wesentlich dekorativen Charakter giebt. Allein die besseren Künstler ließen sich davon im Wesentlichen nicht übermeistern, und dann hat auch diese Verzierungslust selber eine gesetzmäßige Schönheit erstrebt; sie hat fast hundert Jahre gedauert ohne zu verwildern und ihre Arbeiten erreichen gerade um das Jahr 1500 ihre reinste Vollendung.

Am glücklichsten kennzeichnet sich die neue Richtung im Profanbau und in dem damit in innigster Verbindung stehenden Kunstgewerbe, das im Zeitalter der Renaissance in eine Art Gleichberechtigung mit den übrigen Künsten, der Plastik und Malerei, tritt, ohne ihnen gerade den Vorrang streitig machen zu wollen.



Figur 222. Säulenkapitäl aus dem Palast Scrofa in Ferrara.



Figur 223. Pfaster-Kapitäl aus S. Maddalena de Pazzi in Florenz von G. da San Gallo.

Wer den Geist der Renaissance nur nach dem zur Ausführung gekommenen beurteilen wollte, würde, so herrliche Beispiele dasselbe auch aufweisen mag, doch nur einen unvollkommenen Begriff von dem Reichtum der waltenden Phantasie erhalten. Die Sammlungen von Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz zu mehreren von Brunnellesco, Rosellini und Bramante entworfenen Plänen und ebenso die baulichen Hintergründe einer Menge von Reliefs und Gemälden vieler jener Epoche angehörenden Bildhauer und Maler wie Mantegna, Pinturicchio, Botticelli, Gozzoli, Peruzzi, Rafael, del Sarto u. c. legen von dem schöpferischen Geist, welcher in der Architektur der Renaissancezeit zum Ausdruck kommt, ein redendes Zeugnis ab.

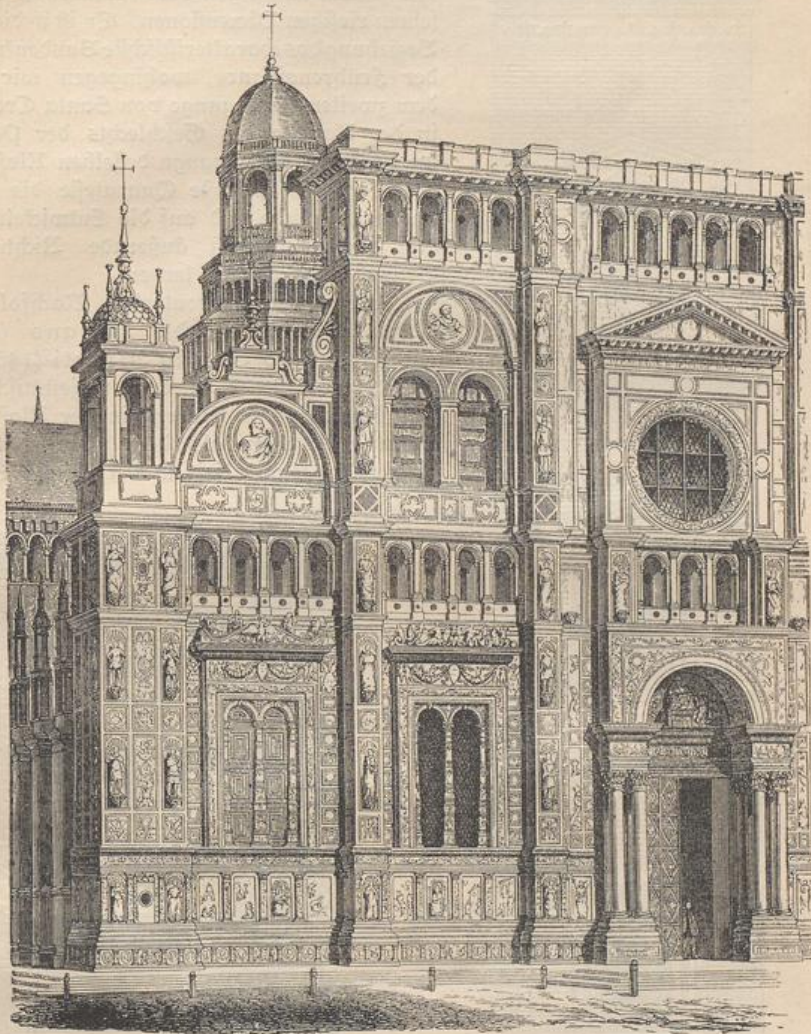
Während die Frührenaissance (Quattrocento), als florentinische, toskanische und venetianische Richtung sich kennzeichnend, das Hauptgewicht auf ernste Würde und Massenwirkung legt, neben einer wirklich maßvollen Dekoration, auch sehr viel Spielendes, Ueberladenes, im Charakter Schwankendes enthält, dagegen seltene frische, Naivität und Anmut der eine glänzende Phantasie bekundenden ornamentalen Formen zeigt, suchen die Künstler der Hochrenaissance (Cinquecento), sich streng

an die Regeln der Antike haltend, durch malerische Anordnung der baulichen Masse, reiche Dekoration und schöne Übereinstimmung der Verhältnisse zu wirken.

Der eigentliche Begründer des neuen Stils ist der Florentiner Filippo Brunellesco (1377—1446). Von dem Studium der antiken Werke Roms zwar ausgehend, lag es ihm doch völlig fern, sie in allen Punkten zum Vorbilde seines Schaffens zu machen, ganz abgesehen davon, daß die veränderten Verhältnisse an sich schon nach einer anderen Ausdrucksweise verlangten.

Die Säule erhält allerdings wieder wie das Gebälk und die Bögen nebst der Bekleidung der niedrigen reihenweisen Nischen, antike Bildung;

aber auch hierin weicht er im Detail doch wesentlich von der Antike ab; das zeigt die Behandlung des korinthischen Kapitäls, das er mit dem römischen Kompositionskapitäl am meisten anwandte, das beweisen uns die Bogenfüllungen im Palaste Quaratesi, die ungeachtet der daran angebrachten antiken Köpfe, einen durchaus modernen Charakter haben, oder mit anderen Worten:



Figur 224. Ansicht eines Teiles der Certosa bei Pavia.

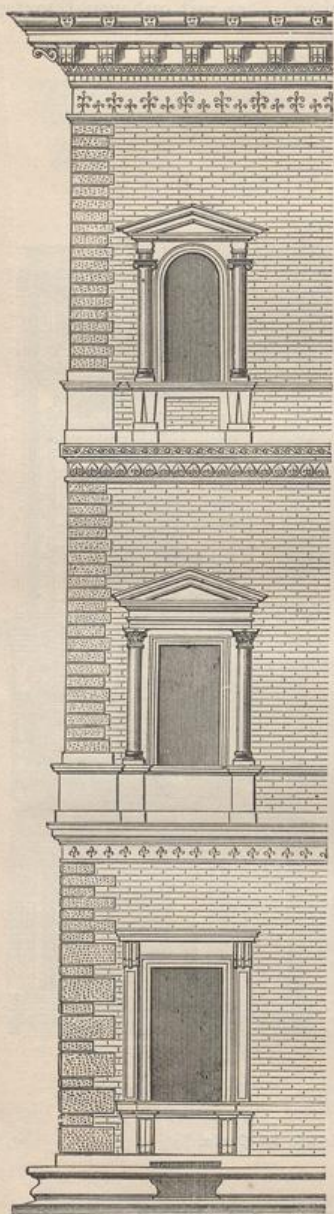
den nach Selbständigkeit ringenden Künstler bekunden, der darum nicht immer glücklich in der Umbildung des Vergangenen ist oder ohne die Einwirkung der klassischen Vorbilder gedacht werden kann.

Als Brunellescos größtes Meisterwerk in konstruktiver Hinsicht bezeichnet man gewöhnlich die Kuppel des Domes von Florenz. Dies ist aber falsch; denn einmal war er bei der Anlage derselben an die Ideen Arnolfo's, des

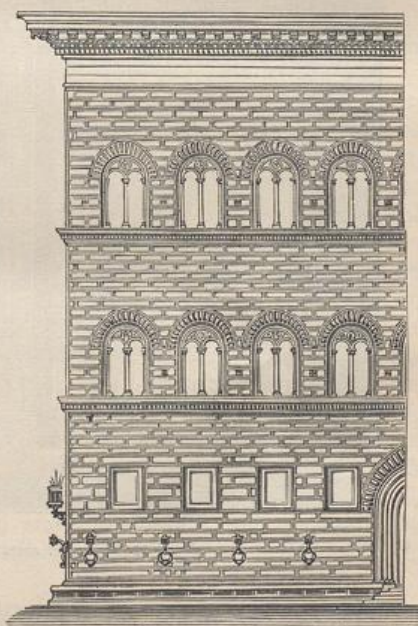
ehemaligen Baumeisters des Domes gebunden, und dann ist sie auch in ihrer Wirkung, wenn wir sie mit der Kuppel des St. Peter in Rom vergleichen, nicht so bedeutend, daß man sie als das mustergiltigste Beispiel der ganzen Zeit ansehen könnte.

Brunellescos gewaltigstes Werk ist unzweifelhaft der Palast Pitti in Florenz mit seinem mächtigen Rustikaunterbau und seinen riesigen Dimensionen. Er ist in dieser Beziehung das charakteristischste Baudenkmal der Frührenaissance, wohingegen wir in dem zweiten Kreuzgange von Santa Croce, in der Kapelle des Geschlechts der Pazzi im vorderen Kreuzgange desselben Klosterhofes und im Palaste Quaratesie die anmutige, zierliche und auf die Entwicklung des Stiles Einfluß äuffernde Richtung Brunellescos kennen lernen.

Brunellescos bedeutendste Nachfolger waren Benedetto da Majano (um 1480) und Leo Batista Alberti (1450), von denen ersterer in dem majestätischen Palaste Strozzi in Florenz in der Massenwirkung, letzterer als der größte Kunsttheoretiker seiner Zeit in der Kirche San



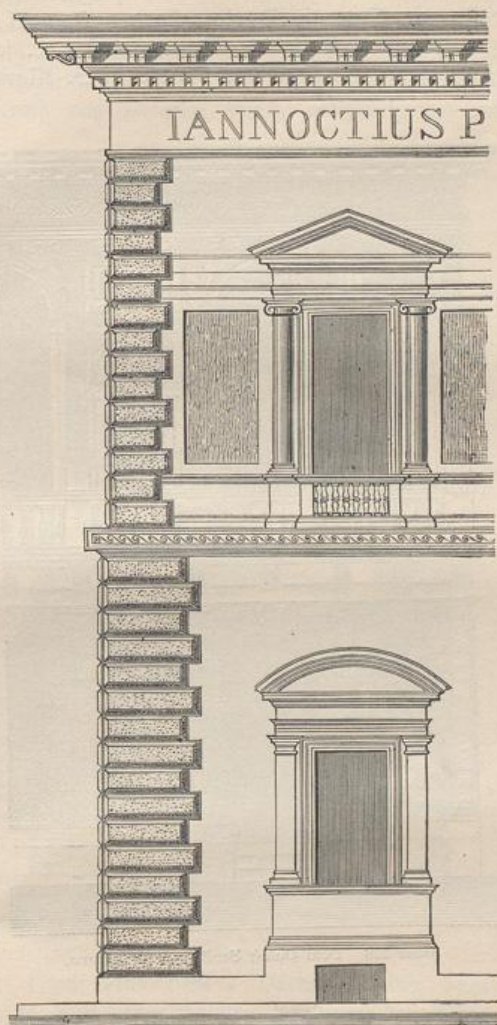
Figur 225. Vom Palast Farnese in Rom.



Figur 226. Palast Strozzi zu Florenz.

Francesco in Rimini, sowie im Palast Piccolomini, im Palast Rucellai und im heiligen Grabe der Kirche S. Pancrazio zu Florenz die antikisierende und zugleich zierlichere, anmutigere Richtung Brunellescos weiter führte, und

mit seinen Werken auf der Grenzscheide zwischen der Frührenaissance und dem Cinquecento, der Hochrenaissance, steht, während er in seinem oft nachgebildeten Portal der Santa Maria Novella in Florenz mit dem von forinthischen Pfeilern eingefassten kassettierten Bogen in dekorativer, auf die



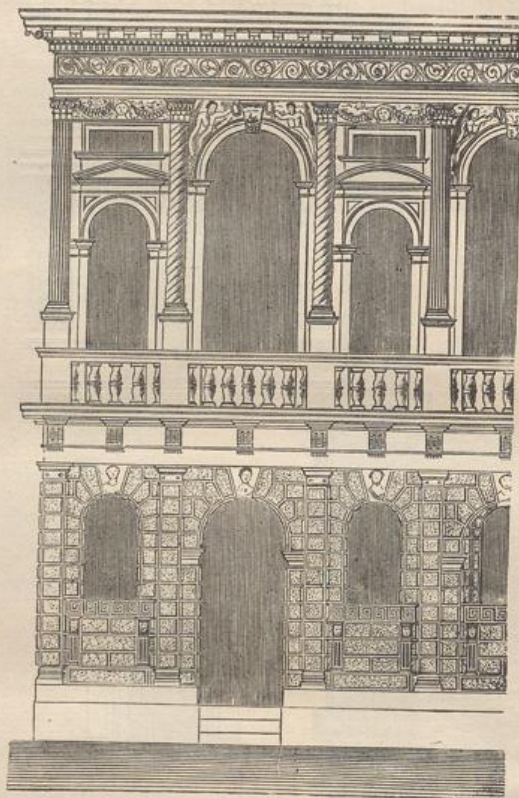
figur 227. Vom Palast Pandolfini in Florenz.

Antike zurückgreifender Weise ein für die Frührenaissance geradezu muster-giltiges, in allen Verhältnissen maßvolles Werk geschaffen hat.

Das dekorativ-glanzvollste Werk der Frührenaissance ist neben dem Dome von Orvieto die Fassade der Certosa bei Pavia von Ambrogio Bor-gognone. Vom Sockel bis zur Bekrönung zeigt dieses in weißem Marmor ausgeführte Wunderwerk der dekorativen Architektur eine beispiellose Fülle der zierlichsten Details en relief in Verbindung mit figürlichem Schmuck, Pilaster- und Nischenwerk, deren Naivität und Frische der Empfindung über-

rascht, und auf welche hinsichtlich des Reichthums der Motive die ornamentale Kunst der Gegenwart nicht genug aufmerksam gemacht werden kann.

Eine besondere Rolle in der Frührenaissance spielt, wie schon angegeben, die reich decorierte, dem Charakter der mächtigen Handelsstadt völlig entsprechende Architektur Venedigs, wo die Familie Lombardie und die Baumeister Antonio Rizzo und Antonio Scarpagnino berufen sind, in den Palästen Vendramin Calergi, Dario, Corner Spinelli, Contarini della figure, Trevisan, Malipiero, Teile des Dogenpalastes u. sowie in den kirchlichen Bauten S. Giovanni Evangelista, Scuola di S. Marco, Santa Maria

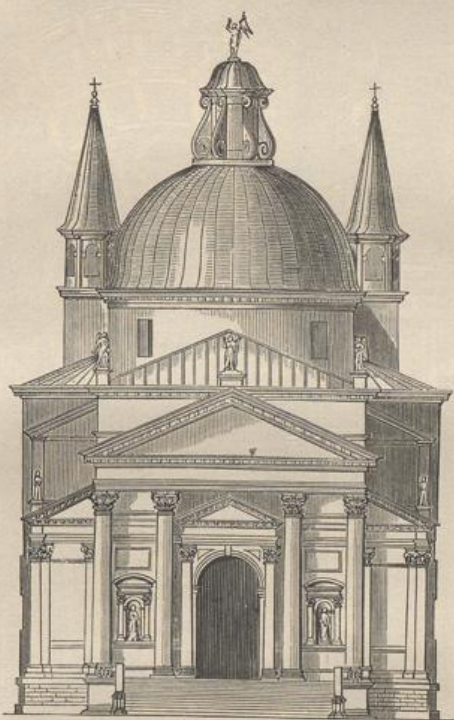


Figur 228. Vom Palast Bevilacqua zu Verona.

dei Miracoli, S. Giovanni Crisostomo, S. Michele, S. Zaccaria und andere den Charakter der Frührenaissance zu bethätigen. Die lokalen Verhältnisse Venedigs, der dem Architekten zugemessene beschränkte Raum, die Nothwendigkeit, mit Pfählen zu fundamentieren und vor Allem der Einfluß des gotischen Stils, der sich in Venedig so eigenartig umgebildet hatte, lassen eine Entwicklung der Renaissance, wie wir sie in Florenz und Siena antreffen, nicht zu. Das Decorative herrscht daher vor und die Phantasie muß sich bemühen, den gegebenen Raum in diesem Sinne so gut es eben gehen will, auszunutzen, infolgedessen neben manch Reizendem und geschickt Arrangiertem, doch auch viel Überladung und geschmacklose Zusammendrängung der ornamentalen Motive angetroffen wird.

Die nächste Periode, die Hochrenaissance, bezeichnet die eigentliche Blütezeit der modernen italienischen Kunst. Sie konnte erst eintreten, nachdem eine Menge Vorbedigungen erfüllt waren, insbesondere, nachdem konstruktive und technische Schwierigkeiten für den Künstler nicht mehr existierten und man die bunte Überfülle der Details, den Reichtum der überquellenden künstlerischen Phantasie verdauet hatte.

Die Hochrenaissance, welche in Rom ihren Mittelpunkt findet und unter dem kunstsinigen Papst Julius II. ihre höchste Blüte erreichte, unterscheidet sich von der Frührenaissance durch eine maßvolle, dem antiken Geiste näher liegende Behandlung des Details, durch entsprechendere Charakterisierung



Figur 229. Kirche del Redentore in Venedig von Palladio 1476 erbaut.

der Glieder und durch eine bessere Verteilung der baulichen Masse, auf Grundlage der aus dem eingehendsten Studium der Alten gewonnenen Anschauungen.

Brunellescos Zeit charakterisiert sich zwar auch in einem gewissen Streben nach Massenwirkung; aber es fehlt an einer glücklichen Bewältigung derselben durch die Schönheit der Verhältnisse, wie dieses in der in die Höhe und Breite gehenden, die Säulenhallen durch Wölbungen und Kuppeln ersetzenden Hochrenaissance in so überaus herrlicher Weise vergegenwärtigt wird.

Der glückliche Umstand, daß außer dem großen Begründer der römischen Schule Bramante (1444—1514), von dem der Palast Cancelleria herrührt, dem gewissenhaften Befolger römischer Stilgesetze Andrea Palladio und den minder gewissenhaften, aber doch auch trefflichen Architekten Vignola, Peruzzi und Antonio da San Gallo, die genialsten Künstler, wie die Trias Michel

Angelo, Rafael und Giulio Romano gerade dieser Epoche angehören und auf allen Kunstgebieten gleich Bedeutendes leisteten, giebt derselben ihren innerlich fertigen, harmonisch durchgebildeten Charakter, wie die Peterskirche mit ihrem riesigen Kuppelbau, die herrlichen Arbeiten im Vatikan, der Palazzo Pandolfini, die Villa Farnesina und mehrere Arbeiten des berühmten Florentiners Jacopo Tatti (gen. Sansovino), unter ihnen die Bibliothek von San Marco in Venedig, das prächtigste Profangebäude Italiens, beweisen.

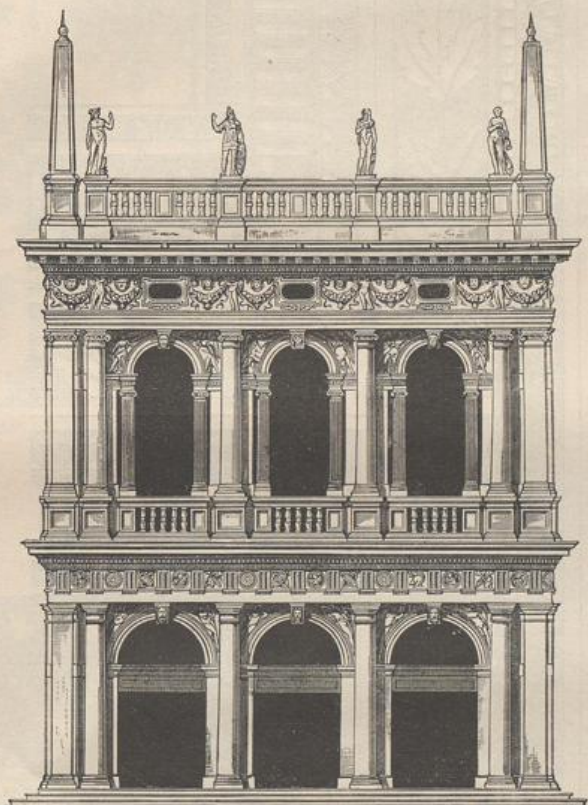
Wie schon angedeutet, bildet das Ornament im Zeitalter der Renaissance einen wesentlichen Faktor der Wirkung des modernen Stils. Dasselbe hat



Figur 230. Inneres der Peterskirche zu Rom.

seinen früheren symbolischen Charakter ganz abgestreift und besteht in der Hauptsache in seiner Eigenschaft als Umrahmung und Füllung, in der Arabeske, in dem schön geschwungenen Rankenwerk, in der Natur zwar nachgebildeten, aber dennoch korrekt stilisierten Blumen, Früchten, in dazwischen angebrachtem Schildwerk, antiken Emblemen, Hermen, Masken, Sphingen, Köpfen, Figuren 2c., teils in farbiger Behandlung, in Sgraffitto (aus den herausgefrachten Mustern des mit hellerem Farbton überzogenen dunklen Grundes) in Stuckmalereien oder in vom zartesten Basrelief bis zum kräftigsten Hautrelief gehaltenen Skulpturen, sowie in köstlichen Intarsien an den Thüren, Schränken, Stühlen, Pulten, Altären, neben Flächenmustern der aus allerlei Material hergestellten Stiftniosaiken 2c.

Die hervorragendsten Meister des Ornaments sind: Ghiberti, Donatello, Michelozzi, Bernardo Rossellini, Verocchio, Pollajuolo, Mino da Fiesole (besonders stilvoll schön, an griechische Formenweise erinnernd), Majano, San Gallo, Benedetto da Rovezzano (kräftige und derbe Formen) Agostino Busti (einer der Hauptmeister des Schmuckes der Certosa), die Robbias (technische Vollkommenheit in der Terrakotta), Jacopo della Quercia (im Anfang der Frührenaissance), Baldasare Peruzzi (Blütezeit der Renaissance) und mit bezeichnend Sansovino mit dem Ornament am Grabmal Lonati und Grabmal Rocca, sowie an den Prälatengräbern im Chor der Kirche



Figur 231. Fassade der Bibliothek von San Marco, Venedig.

San Maria del popolo, dessen Sockelverzierungen Burchhardt für die schönsten der ganzen Renaissancezeit hält. Ihnen schließen sich an Ant. Sangallo der Jüngere (charakteristisch durch die architektonische Form des Ornaments), der Venetianer Alles. Leopardo, Andrea Riccio (dessen eherner Kandelaber in der Kirche S. Antonio zu Padua das berühmteste Dekorationsstück der ganzen Renaissance ist), Michel Angelo, Giovanni Barile, Fra Giov. da Verona, Orazio, Fontana etc. Im aufgemalten Ornament glänzen eine Menge Künstler, von denen hauptsächlich Filippo Lippi, E. Signorelli, And. Mantegna, Rafael, Giov. da Udine, Giulio Romano und Falconetto genannt werden mögen, unter ihnen Rafael (Loggien des Vatikans), auch im Ornament der genialste Meister, dem Giov. da Udine ausführend zur Seite stand.

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissance über Spanien, Frankreich, die Niederlande, England, Deutschland, überall auf nationaler Grundlage den herrschenden Stil verdrängend. Am phantastischsten gestaltet sie sich in Spanien, oft sehr schwülstig, bisweilen dekorativ interessant und mit gotischen und maurischen Motiven (Hof des Palastes der Herzöge del Infantado zu Guadalajara) durchsetzt. Auch in Frankreich spielt das Gotische anfangs noch mannigfach in den neuen Stil und bringt ein Gemisch von Formen



Figur 252. Von einer Chaire der Stenzen Rafaels im Vatikan zu Rom.

hervor, die mitunter recht schwerfällig wirken und den freien Schwung vermissen lassen, welcher der italienischen Renaissance in so hohem Grade eigen ist und sie zu einem ewigen Muster des schönen Geschmacks macht.

Der glücklichsten Übertragung der modernen italienischen Kunstrichtung begegnen wir in Deutschland, wo sich im 16. Jahrhundert bei gotischer Anlage und Hineinbeziehung des dem deutschen Wesen eigentümlichen phantastischen Beiwerks ein Mischstil ausbildete, den wir die deutsche Renaissance nennen, dem jedoch alle jene Vorbedingungen — nämlich die Unmittelbarkeit der Antike — fehlen, um das sein zu können, was die Renaissance in ihrem Heimatlande Italien ist.



Figur 253. Flächenmuster aus dem 15. Jahrhundert.



Figur 255. Aus der Certosa bei Pavia.

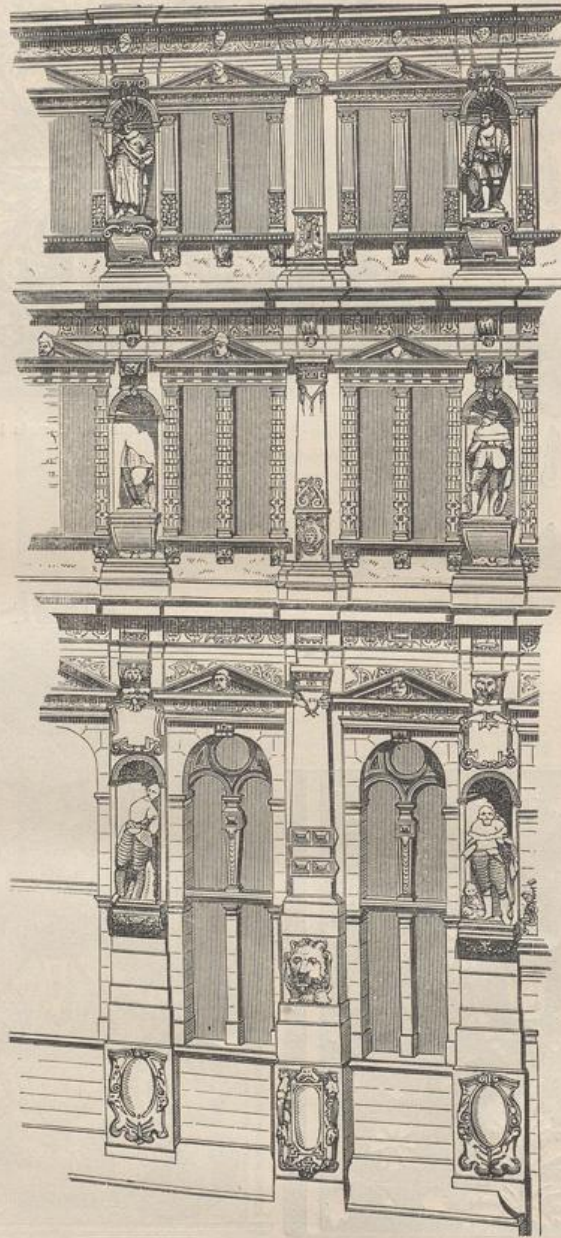


Figur 254. Vom Stuhlwerk der Certosa bei Pavia.



Figur 256. Intarsia.

Und doch darf man nicht, wie dies neuerdings vielfach ohne Grund geschieht, absprechend über die nicht aus einem einzigen Mittelpunkte sich entwickelnde und 100 Jahre später als in Italien bei uns beginnende

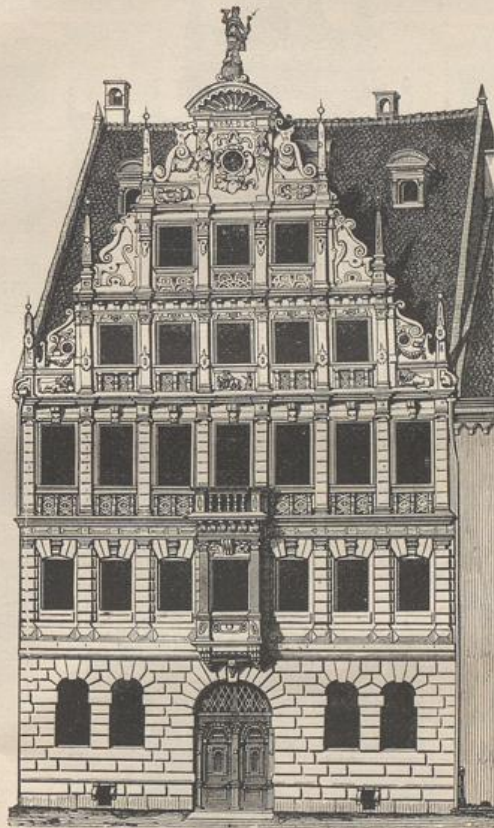


figur 237. Teil vom Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses.

Richtung urteilen. Sie hat etwas Eigenartiges, aber eben darin liegt ihr kunstgeschichtlicher Wert und ihre Berechtigung, namentlich im Ornament, welchem die handwerkliche Thätigkeit der gotischen Periode nicht wenig zu

stätten kam, und dessen architektonische Durchbildung ihm einen so echt monumentalen Charakter verleiht, daß es für die deutsche derb-burgartige Renaissance — falls sie nicht von italienischen Baumeistern herrührt — wie geschaffen scheint, und hauptsächlich an den die Privatarchitektur charakterisierenden Erkern, den Fensterumrahmungen, Thüreinfassungen, Giebelbekrönungen sich künstlerisch wirksam erweist.

Der Schwerpunkt der deutschen Renaissance liegt im Kunsthandwerk, was begreiflich wird, wenn wir bedenken, daß die hervorragendsten Künstler und Kleinmeister, wie Hans Holbein, Albrecht Dürer, Peter Vischer, Beham, Alde-

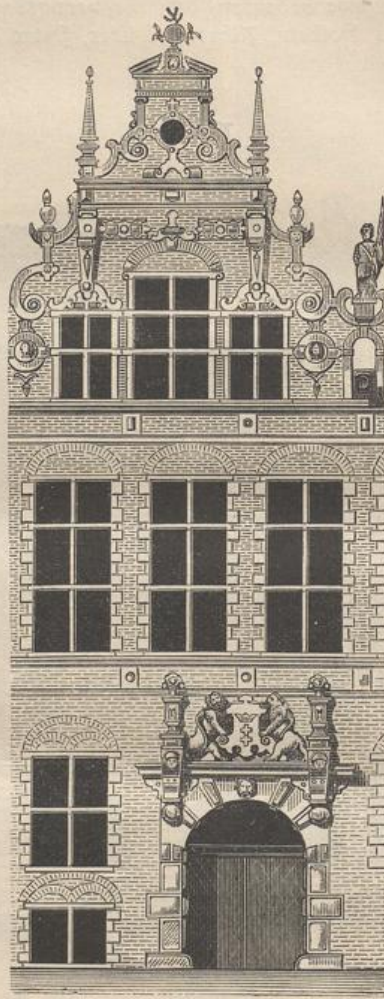


Figur 238. Das Pressler'sche Haus in Nürnberg.

grever, Mülich, Peter Flötner, Georg Wächter, Hieronymus Bang, Hirschvogel, Sibmacher, Proger zc. mittelbar aus der Antike oder den Werken Italiens schöpfend, der gewerblichen Kunst die Vorlagen lieferten, während Männer wie Wenzel und Christoph Jamnitzer, Anton Eisenhut (der zugleich Kupferstecher war und in Rom seine Studien gemacht hatte), Melchior Bayr, Jonas Silber, Daniel Kellertaler, Desiderus Kolmann zc. sie in Gold, Silber, Zinn, Steingut, Thon, Holz, Bronze, Messing, Stein, Eisenkupfer ausführten oder nach eigener Erfindung arbeiteten. Thatsache ist, daß das deutsche Kunsthandwerk im Auslande keines geringeren Rufes als in der

Heimat genoß und manch Prachtstück angefertigt wurde, das über den Rhein oder die Alpen ging, um dort als französische oder italienische Arbeit verkauft zu werden.

Den schlagendsten Beweis für die Tüchtigkeit des deutschen Kunsthandwerks liefert wohl der vor einem Jahrzehnt mit fünf andern Gegen-

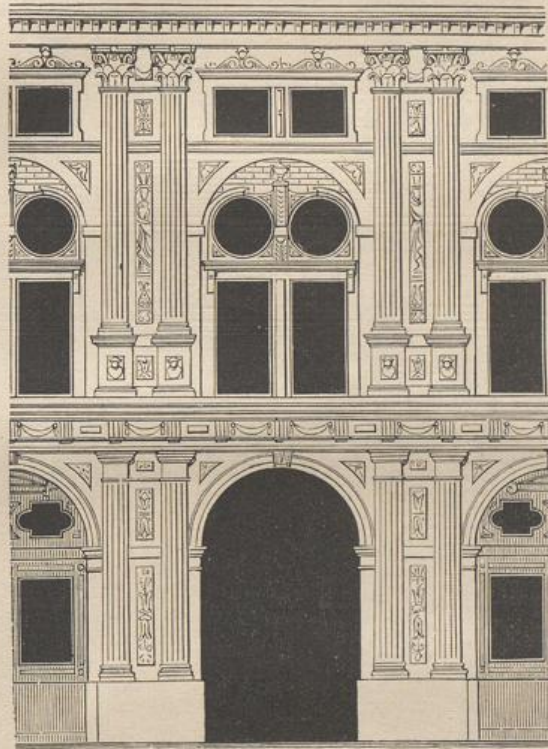


Figur 239. Vom Zeughause in Danzig.

ständen in der Silberkammer des Grafen Fürstenberg aufgefundenen silbernen Weihwasserkeßel von Anton Eisenhut, der den besten Arbeiten des großen Benvenuto Cellini zur Seite gestellt werden kann, ein Werk, das 300 Jahre lang verschollen war und dessen Meister man bis dahin nur als einen tüchtigen Kupferstecher gekannt hatte. Diese für die Geschichte der deutschen Renaissance wichtige 16 cm hohe und 26 cm im Durchmesser haltende Arbeit ist aus Silber getrieben und enthält von Kartuschenwerk (aufgerolltes, aus der

fläche scharf herausgeschnittenes Ornament) eingerahmt, in vier ovalen Feldern bildliche Darstellungen aus dem neuen Testament, während auf dem Sprengewedel allegorische Figuren von wahrhaft klassischer Schönheit angebracht sind.

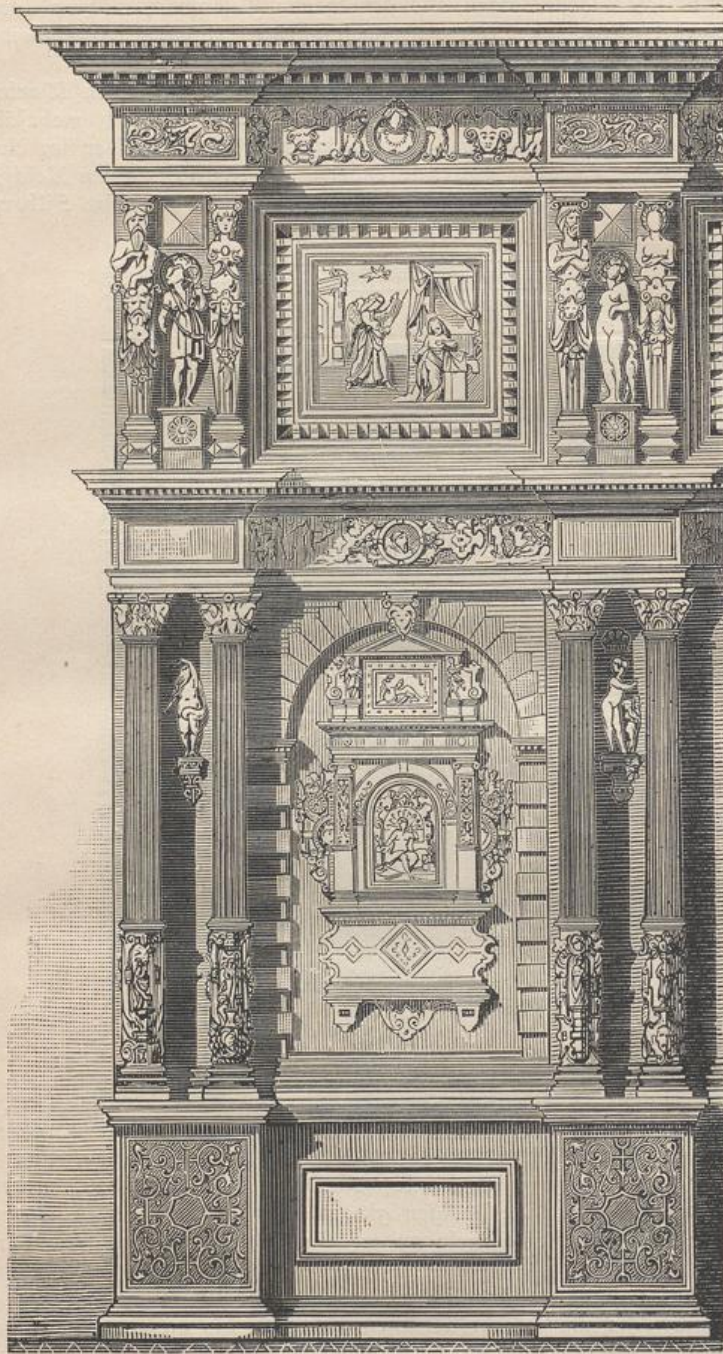
Eisenhuts Geburtsort ist das kleine westfälische Städtchen Warburg in der Nähe Paderborns, wo er 1554 geboren wurde. Nach mehrjährigem Aufenthalt aus Italien in seine Heimat zurückgekehrt, schuf er im Auftrage des Fürstbischofs Theodor von Fürstenberg ein Kruzifix, einen Kelch, einen Weihwasserkessel mit Rute, ein Weihrauchfaß und zwei in Silberplatten



Figur 240. Vom Kaiserhof in der Residenz zu München (1600).

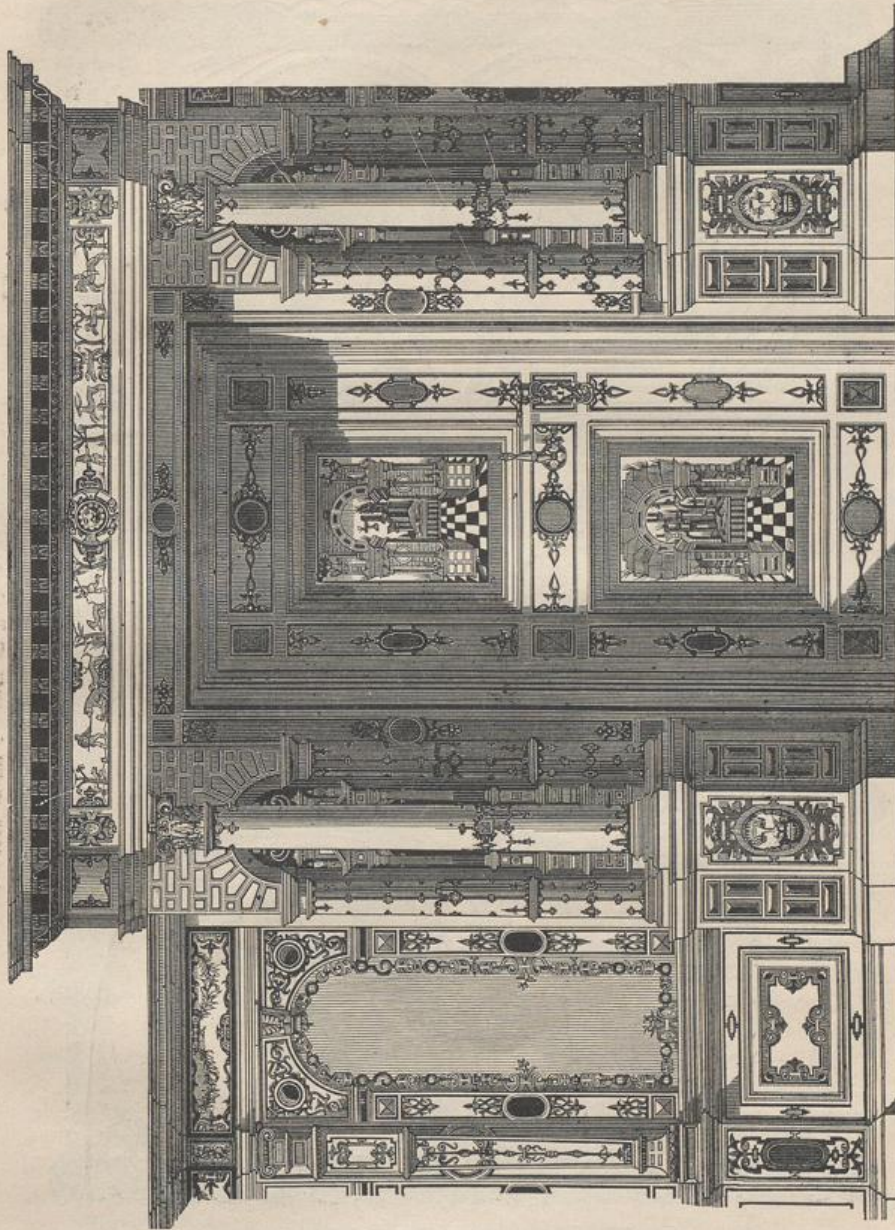
gebundene Bücher, welche mit einer Monstranz, einem Messkännchen, einer Hostienbüchse, einer Schelle und anderen Gegenständen zu dem Kirchenschatze der Fürstbischöflichen Prachtkapelle zu Schnellenberg gehörten, von denen jedoch nur die ersteren sechs Stücke, allerdings die kostbarsten, wieder aufgefunden worden sind. Die übrigen gingen höchstwahrscheinlich während des 30jährigen Krieges, wie so viele andere Kunstschätze früherer Jahrhunderte, zu Grunde.

Entstanden sind die fraglichen Arbeiten Eisenhuts in der Zeit von 1589—1600, was um so merkwürdiger erscheint, als uns in ihnen stark mit Renaissance vermischte gotische Formen entgegentreten und das Studium der Werke Rafaels und Michel Angelos daraus mit Sicherheit zu erkennen ist. Namentlich zeigt der Aufbau des Kruzifixes, daß dem Künstler gotische Vorbilder vorschwebten und diese auch für den Fuß und den Knauf des



Figur 241. Wandtafelungen aus Lübeck.

Kelches maßgebend waren, während das Ornament und die sonstigen Einzelheiten die Formen der entwickelten Renaissance zeigen. Das letztere gilt auch von den beiden Buchdeckeln und dem Weihwasserkessel, deren im Flach-



Figur 242. Thür und Tafelung im Fürstenzimmer auf Schloß Velthurns.

relief gehaltenen Figuren mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit modelliert und in dem Raume so vorzüglich eingefügt worden sind, daß zwischen den ornamentalen und figürlichen Theilen der Kunstwerke das denkbar glücklichste Verhältnis herrscht. Gleichzeitig erkennen wir aus den in der Spätzeit der

Renaissance entstandenen Arbeiten, daß für gewisse kirchliche Geräte die Formen des 16. Jahrhunderts sehr schwer Eingang fanden und nur ein



Figure 245. Eisernes Gitter aus dem 16. Jahrhundert.

Meister befähigt war, eine derartige Formenverschmelzung vorzunehmen, der die rückwärtsliegenden Stilarten eben so vollkommen beherrschte, wie die Geschmacksrichtung seiner Zeit.

Wie aus den Urkunden hervorgeht, beschäftigte der Fürstbischof außer Eisenhut noch andere Silberschmiede, die sicherlich ebenfalls Werke von hervorragendem Kunstwert geschaffen haben. Augsburg und Nürnberg waren mithin nicht die alleinigen Sitze heimischer Kunstfertigkeit, sondern auch Westfalen und andere Gegenden unseres Vaterlands haben Teil an dem Ruhm, welcher der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts im Auslande in so reichem Maße gezollt wurde, wiewohl ein Meister wie Eisenhut ungeachtet er in den Urkunden nur als „Einer von Vielen“ angeführt steht, immerhin zu den seltenen Talenten seines Jahrhunderts gehört haben dürfte.

Einen besonderen Aufschwung nahm im 15. und 16. Jahrhundert die Hautliffweberei, namentlich in Flandern, woselbst bereits seit sehr langer Zeit dieser Zweig des Kunstgewerbes in hervorragender Weise gepflegt worden war, und von wo geschickte Weber nach Italien berufen wurden, um die Teppichweberei dort ebenfalls heimisch zu machen. Florenz, Perugia, Bologna, Correggio, Ferrara, Genua, Mantua, Modena und Urbino sind die bedeutendsten Pflegstätten der für die Ausschmückungen der italienischen Höfe benötigten Webereien, namentlich Ferrara unter dem kunstliebenden Markgrafen Nikolaus III. von Este und dessen Söhnen in dieser Hinsicht hervorragend. Der berühmteste Teppichweber am Estischen Hofe gegen Ende des 15. Jahrhunderts war Livino, neben welchem Jean de Lattre aus Arras, Renaud Boteram und Jakob Virgières aus Lille als vielbegehrte Meister der Hautliffweberei genannt werden, nachdem schon im Jahr 1436 ein Meister namens Jakob von Flandern an den Hof des Markgrafen berufen worden war, um seine schöne Kunst im Dienste des Fürsten zu üben und zu lehren. Auch Nicol. Karcher, Johann Roost, Louis Engelbrecht, Gerhard Sloet, von denen die ersten zwei im Auftrage des Cosmio di Medici in Florenz gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Teppichweberei anlegten und dort Tüchtiges leisteten, waren zuerst in Ferrara thätig.

Dessen ungeachtet wurden die herrlichsten Arbeiten dieses Kunstindustrie-Zweiges in den Niederlanden geschaffen, aus welchem Guido dann auch Leo X. die für die Sixtinische Kapelle bestimmten 10 Wandteppiche nach den von Rafael entworfenen Cartons durch Pietro von Aelst, einem niederländischen Weber in Brüssel (nach Andern in Arras) ausführen ließ, der dieselben später im Auftrage des Papstes noch einige Male nach den Originalzeichnungen webte, woraus sich die Wiederholungen dieser Darstellungen in Dresden, Wien, Berlin und Madrid erklären. Die Herstellung der in der Sixtinischen Kapelle befindlichen Tapeten, welche 1527 durch plündernde Soldaten geraubt, 1554 zurückgegeben, 1798 versteigert und 1808 von Pius VII. wieder erstanden wurden, soll sich auf 15,000 Golddukaten belaufen haben. Sieben dieser Originalcartons, welche gegenwärtig zum Besitze des Kensington-Museums in England gehören, entdeckte in Streifen geschnitten, durch Zufall Peter Paul Rubens in Brüssel.

In Frankreich, wo in Fontainebleau schon unter Franz I. eine Teppichmanufaktur bestand und auch von Heinrich IV. dieselbe gefördert worden war, gelangte die Kunstweberei erst nach dem Regierungsantritte Ludwigs XIV. unter der Bezeichnung „Gobelins“ zu besonderem, noch heute gerechtfertigtem Ansehen, wiewohl der Bedarf dieser kostbaren Wandbekleidungen aus begreiflichen Gründen immer ein nur ganz geringer gewesen ist.

Nicht ganz so günstig wie die Teppichweberei entwickelte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts die Glasmalerei. Bis etwa gegen Ende des 14. Jahrhunderts war diese kaum mehr als eine Mosaik von verschiedenen in der Masse gefärbter Gläser und die einzige Glasmalerfarbe, das s. g. Schwarzlot, mit dem man die Figuren konturierte und schraffierte. Erst am Aus-

gange des 14. Jahrhunderts fing man an, das Glas auf einer Seite mit einer beliebigen Farbe zu über-schmelzen, nach Bedürfnis einzelne Stellen aus demselben herauszuschaben und diese mit anderen Schmelzfarben zu überziehen oder auch wohl Schatten und Mitteltöne auf der entgegengesetzten Seite der Glastafel anzubringen, so daß die Figuren aus der architektonischen Umgebung kräftiger hervortraten, resp. sich von dem teppichartig behandelten Hintergrunde lebendiger abhoben.

Der Grundsatz, die Farben voll und gesättigt anzuwenden und die Glasmalerei als eine Malerei in gefärbtem Lichte erscheinen zu lassen, bestimmte auch das technische Verfahren. Wählte man auch nicht mehr wie früher, für eine jede Farbe ein besonderes Glasstück, so wurden die Figuren und Gewänder der im Ornamentstil gehaltenen Fenstergemälde derart in Stücke zerlegt, daß diese in den Umrissen der Körperteile und Falten zusammenpaßten, d. h. das sie verbindende Blei den dunkeln Kontur bildete.

In der Vervollkommnung der Mittel lag leider der Keim des späteren Verfalls der stilreinen mittelalterlichen Glasmalerei; denn mit der Auffindung einer reicheren Skala von Schmelzfarben und der daraus hervorgehenden Möglichkeit auf weißen Glascheiben zu malen, wurden die Künstler zu Darstellungen verleitet, welche mit dem ursprünglichen Zweck der als Fortsetzung der dekorierten Wandfläche gedachten farbigen Fenster nichts zu schaffen haben. Dabei wird die Technik eine so schwierige, daß Entwurf und Ausführung nicht von einer Person allein ausgeführt werden können. Durch die bestehenden Malerschulen beeinflusst, folgte im 16. Jahrhundert die Glasmalerei nur nach malerischen Gesetzen, indem sie ihre Darstellungen als ganz selbstständige, mit der Architektur des gegebenen Raumes in beinahe gar keinem Zusammenhange stehende Bilder behandelte und Effekte anstrebte, die ganz außerhalb dieser monumentalen Kunst liegen und mit Notwendigkeit daher zum Verfall derselben führen mußten.

Ist es nun auch zweifellos, daß die Einführung von gedruckten Gesang- und Gebetbüchern beim Gottesdienste und das daraus sich ergebende Bedürfnis heller, die Buchstabenschrift besser leserlich machenden Räume die Glasmalerei mehr und mehr verdrängte, so darf doch auch nicht außer Acht gelassen werden, daß der im 16. Jahrhundert allgemeiner werdenden Ausstattung der Kirchen und Paläste mit kunstvollen Gemälden das gefärbte Licht wenig günstig war und man sich gezwungen sah, auf den Schmuck farbiger Fenster entweder ganz Verzicht zu leisten oder ihn doch möglichst zu beschränken, woraus sich dann der Verfall der Glasmalerei von selbst erklärt.



Der Barock- und Zopfstil.

Die Entartung, welche im 17. Jahrhundert eintrat und die Bezeichnung Barockstil führt, ist nicht urplötzlich über die Kunst hereingebrochen. Schon in den letzten Bauten Michel Angelos, dieses nur in gewaltigen Formen denkenden Meisters, zeigt sich dieselbe und nimmt von da ab immer größere Dimensionen an.

Die Künstler des Barock, an deren Spitze Bernini und Borromini marschieren und ein ganzes Heer von in Geschmacklosigkeiten sich überbietenden Anhängern nach sich ziehen, erstreben dasselbe, was ihre Vorgänger zu erreichen suchten, aber mit anderen Mitteln und mit einem größeren Aufwande von Außerlichkeiten, Dekorationseffekten von ungewöhnlichen Formen,

perspektivischen Künsteleien, derben Verhältnissen, sinnlosen Profilierungen, Verschiebungen, Verkröpfungen und Unterbrechungen der konstruktiven Teile.

Die oft sogar plump gewundene Säule, erhält nicht nur schwülstige Kapitäle, sondern auch die widerspruchsvolle Aufgabe, der Wand als Bekleidung zu dienen, während die Giebel nach allen Richtungen hin zu schwanken beginnen, die Profile und Gesimse mit Zierraten überladen werden und das



Figur 244. Bemaltes Kartuschenwerk des Schlosses Heiligenburg.

Gebälk mit dem Sockel aus seinem organischen Zusammenhang herausgerissen wird.

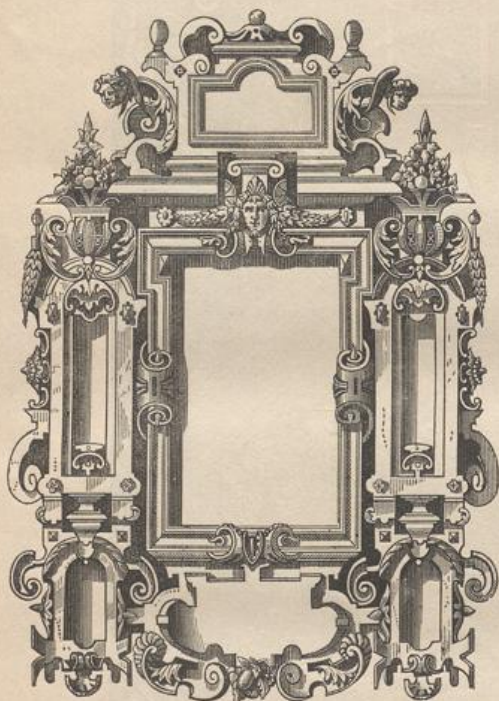
Als Hauptziel des Barockstils in der Architektur kann man die Schaffung großer Haupträume aus einem Stück bezeichnen und zwar auf Kosten der bis dahin konstruktiv wichtigen Nebenräume, die hier nur in wenig tiefen Kapellen bestehen, welche aber den Schein erwecken sollen, als seien sie die Durchgänge zu den nicht vorhandenen Nebenräumen.

Mit dieser Lüge stehen alle anderen Ungereimtheiten des Barockstils in der engsten Verbindung, denn der zu einander in einem Mißverhältnis sich befindende überladene dekorative Schmuck ist nichts Anderes als die Notwendigkeit, den Schein durch den Schein zu decken und ein System von sich bedingenden Hilfsmitteln zu bilden, wozu die Skulptur, Malerei, Inkrustation in jeglicher Gestalt und in jeglichem Material herangezogen wurde, und auch diese Künste wieder in einer Weise, daß die Skulptur im Mosaik den Schein des Aufgemalten, die Malerei unter der Maske der Skulptur an der großen Kunstlüge teilnehmen mußten. An die Stelle der kassettierten Decke oder Gewölbe treten offene Räume mit aufgemalten Balustraden, Säulen und Pfeilern, durch welche der Himmel mit seinem Glorienschein hereinschaut.

Da es sich auch hierbei um die größtmögliche Täuschung handelte, so ließ man die „Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen.“

Den Mittelpunkt der dekorativen Kunst des Barockstils bilden die Altäre der Kirchen, die in der Geschmacklosigkeit der einzelnen Teile an sich und im Verhältnis zu einander Alles überbieten, was bis dahin geleistet worden ist; nächst ihnen sind es die Sockel, Pödestale, Gesimse und Füllungen der Wände, an denen das aus vegetabilischen und architektonischen Motiven in Verbindung mit der Muschel seltsam zusammengesetzte Ornament sich auslebt.

Am erträglichsten gestaltet sich die Ornamentation, so weit sich dieselbe auf die Architektur bezieht, in Deutschland, wo man noch mitten in der Renaissance stand, als der



Figur 245. Kartusche von Wendelin Ditterlin.

Barockstil in Italien und Frankreich bereits seine vollkommenste Ausbildung gefunden hatte, und wo bei der Fülle an eigenartigen, als Barock im besseren Sinne sich vielfach äuffernden Motiven, ein Bedürfnis nach maßloser Dekoration nicht vorhanden war, oder wo tonangebende Künstler, wie Andreas Schlüter (Zeughaus in Berlin) und Matthias Daniel Pöppelmann (Zwinger in Dresden) die Kunst — von Einzelheiten nach französischen Vorbildern abgesehen — vor der Wildheit bewahrten, in welche der Barockstil in Frankreich unter der Herrschaft Ludwigs XIV. und XV. überging und als Rokoko oder Zopfstil bis tief in das 18. Jahrhundert hinein seinen verderblichen Einfluß auf den Kunstgeschmack äußerte, insbesondere an den einfachen und eingelegten (Boule-Arbeit) Möbeln und dem Rahmenwerk, von welchen die geschweiften, gebogenen, gebrochenen und unorganisch gebundenen Linien und Formen auch auf andere Gegenstände und Materialien:

als Porzellan (Meißner Ware), Steingut, Bronze zc. übertragen wurden. Nichts ist bezeichnender für die mittelbare Übertragung des Rokokostils als die Behauptung, Friedrich d. Gr. habe die Fassade seines Schlosses in Berlin (jetzige Bibliothek) einer Kommode nachbilden lassen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts beginnt eine Mäßigung in den dekorativen Künsten, insofern man in der Baukunst an die antike Tradition



Figur 246. Wanddecoration nach Anton Watteau.

anknüpft (Stil Ludwigs XVI.), die Blumen in das aus geraden Linien, Karyatiden, Arabesken, Bandverzierungen bestehende Ornament einbezieht und Porzellan-Platten mit aufgemalten Schäferszenen, Blumenbouquets zur Füllung der Flächen verwendet. Charakteristisch hierfür sind die Arbeiten Gauthiers in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, deren vornehme Trockenheit indessen kalt läßt, nur im Vergleich zu der geschmacklosen Rokoko-decoration, die in Dresden im Porzellan an ihrem Platze sein mag und gegenüber der steifen Wiederaufnahme der Antike unter Napoleon (Stil des Empire) ein Fortschritt zum Bessern genannt werden kann, bis tief in unser Jahrhundert hineinragt und neben dem reinsten Zopf weiter gepflegt wurde.





Achter Abschnitt.

Der Holzbaustil.



Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß der Steinarchitektur vieler älteren Völker (Ägypter, Etrusker, Inder etc.) der Holzbau vorangegangen sei und derselbe in China, Japan und Birma noch heute Anwendung finde.

Wenngleich nun in den meisten Ländern der Steinbau im Laufe der Zeit im Allgemeinen den Holzbau verdrängte, so bezeugen doch die hier und dort vorhandenen Denkmäler dieser Bauweise, daß durch die Entwicklung der Stile der Holzbau nicht aufhörte fortzuleben, sondern er, durch die lokalen Verhältnisse bedingt, neben dem Steinbau weiter bestand und namentlich in Norwegen (Stab- und Reiserkerkirche zu Hitterdahl, Borgund, Tind, Wang etc. aus dem 11. und 12. Jahrhundert), Dänemark (Dreifaltigkeitskirche zu Roeskilde aus dem 16. Jahrhundert), England (Kirche zu Greenstead in Essex), Rußland (Dorfkirche zu Jarzkoje-Selo, Kostroma in Ost-rußland, in Ostsibirien), in der Lausitz und Schlesien (Syrin bei Königsbrück im Elsterwald aus dem 12. Jahrhundert, Lobum und Ratibor aus derselben Zeit) im romanischen Stil, in Böhmen (Braunau, Pardubitz und Praslavis) in byzantinischer und in Mähren (Nesselsdorf, Tychau und Wietrowice) teils in romanischer, teils in gotischer Formenweise Anwendung fand, abgesehen von der Menge von Profanbauten, die wir, dem jeweiligen Stile sich anschließend, am Harz, im Hildesheimischen, Halberstädtischen, in der Mark, im Erzgebirge und Vogtlande, in Thüringen, im Schwarzwalde, in Nürnberg, Frankfurt a. M. und an anderen Orten Deutschlands antreffen, und welche von einer glücklichen Durchbildung des Holzstils oder Fachwerkbaues Zeugnis ablegen.

Die Grundform der erwähnten norwegischen Stab- oder Reiserkerkirchen, welche in rücktreibenden Geschossen sich aufbauen und mit einem Glockentürmchen, steilen, durch das Klima bedingten Dächern und kleinen Fenstern versehen sind, besteht aus hohem Schiff mit niedrigen Nebenräumen, einem halbrunden, von einem Laufgang umschlossenen Thor und einem offenen durch Säulen mit Würfelskapital oder einfachem Ring gestützten Dachstuhl, während die Ecken blockhausartig, aus runden, aufeinander gelegten Baumstämmen gebildet werden und die Wände mit Bohlen verkleidet sind. Bei

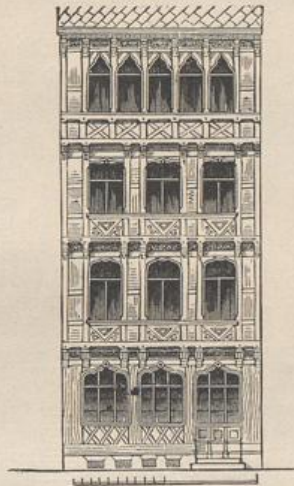
dem s. g. Schrotbau werden die von einander entfernt stehenden Säulen oder Pfosten mit Nuten versehen, in welche die Enden der liegenden Stämme eingelassen sind.

In der Gegenwart kommt der Holzbau nur noch in der Schweiz, Tirol und in den angrenzenden Gebirgsländern vor, wo er sich seine Eigentümlichkeiten am reinsten bewahrt hat und mit einer gewissen Selbständigkeit in die Erscheinung tritt.

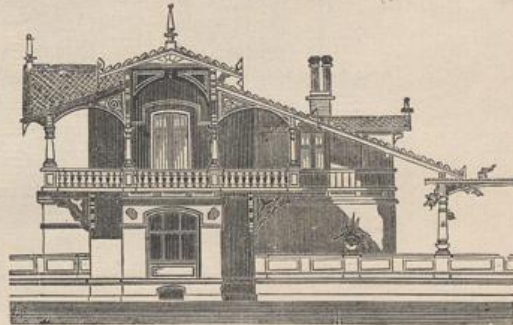
Im Unterbau massiv, besteht der Oberbau durchweg aus Holz oder doch aus Fachwerk. Das Dach ist steil, mit Ziegeln gedeckt oder mit Schindeln belegt und mit großen Steinen beschwert und so weit vorragend, daß es die rund um das Haus laufende, auf Konsolen ruhende Galerie mit durchbrochenem Geländer überragt. Die Giebel, Sparren, Winkelbänder und die an der Außenseite des Hauses befindlichen Treppen zeigen zierliches Schnitzwerk, das dem Ganzen ein durchaus einheitliches Gepräge giebt, demzufolge man dieser Bauart den Namen „Schweizerstil“ beilegte, so ungerechtfertigt er auch, genau genommen, sein mag, da ihre dekorativen Formen beinahe durchweg der Renaissance entlehnt sind.

Im frühen Mittelalter findet der Holzbau hauptsächlich am Dachstuhl Anwendung, und um die Mitte des 12. Jahrhunderts kommt im Norden in Folge der steilen Dächer die der Form des Gewölbes sich nähernde Holzdecke zu besonderer Geltung. Während man anfangs nur die Hauptbalken und Hängesäulen sichtbar machte, das Gespärre dagegen mit Brettern verschalte, wurde später, wie dies die köstliche Hallendecke des Schlosses von Westminster beweist, die ganze Struktur des Daches freigelegt und durch kunstvolle Zimmerei hervorgehoben.

Seine schönste Seite zeigt der Holzbau in der Behandlung der Wandtäfelung und Flachdecke. Das Getäfel, welches in den Kirchen zuerst als Bildumrahmung auftritt und von hier in das Wohnhaus überging, gewann im 14. und 15. Jahrhundert eine solche Ausdehnung, daß man genötigt war, die oft nur vom Abschlußgesims durch einen Fries getrennte Täfelung zu teilen, d. h. die oberen Felder entweder durch Mittelquerriegel zu gliedern



Figur 247. Fachwerksbau in Braunschweig von Cappe.

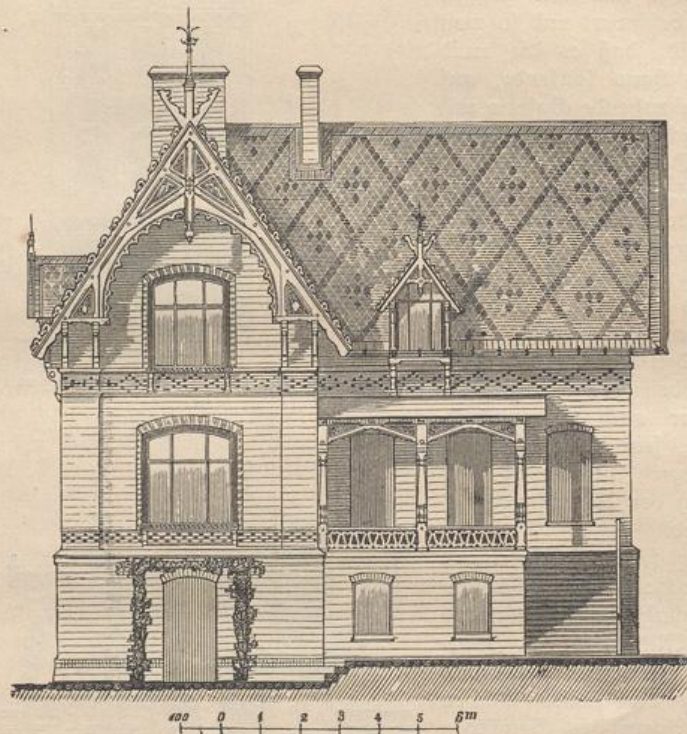


Figur 248. Parthaus.

oder die unteren Felder so niedrig zu halten, daß sie gleichsam als die dem architektonischen Aufbau die nötige Stütze gewährenden Sockel gelten konnten.

Die Anlegung oberer Stockwerke führte dann von selbst zur Einfügung einer Zwischendecke, welche in der ersten Zeit nur die horizontale Balkenlage kenntlich machte, später jedoch durch Anwendung von Unterzügen und Knappen zum Zwecke der Unterbrechung größerer Spannweiten derartig behandelt wurde, daß das Strukture des Holzbaues, welches später durch Verschalung und Verdeckung der Bretterfugen dem Auge verloren ging, erkennbar blieb.

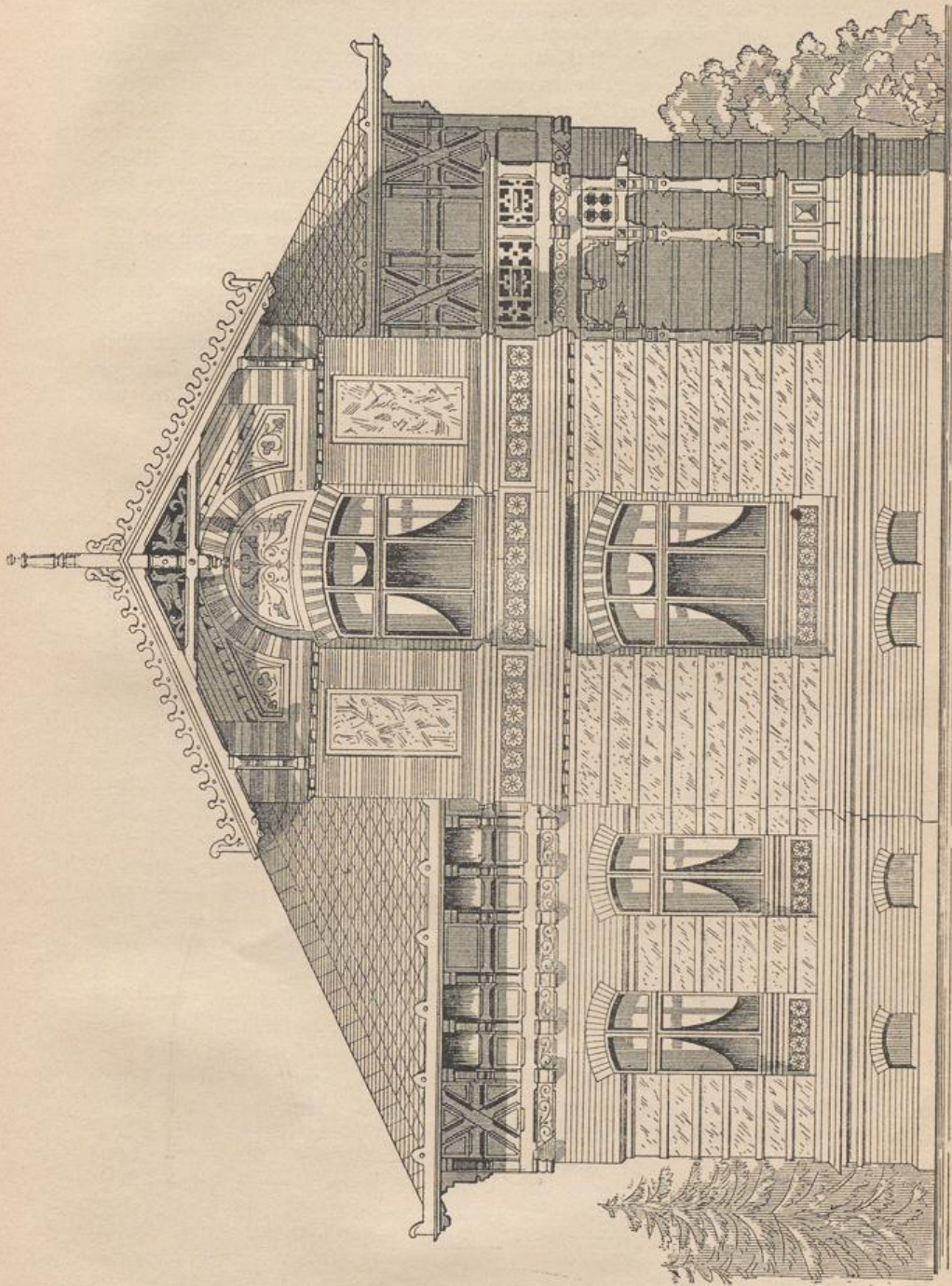
Im 16. Jahrhundert wurde in Holz im Allgemeinen nur die Decke ausgeführt, in den Kirchen und Klöstern die hölzerne Wandbekleidung bei-



Figur 249. Villa auf Wilhelmshöhe.

behalten, das struktive Rahmengerüst indessen durch allerlei Stütz- und Gehälkformen verdeckt. In der guten Zeit handelt es sich dabei vor Allem um die Schönheit der Profilierung und um maßvolle Gliederung des Unter- und Aufbaues, während nachher die Holzdecoration ihren Charakter mehr und mehr einbüßt und man die Wandbekleidung wie eine von mächtigen Säulen gestützte Palastfassade behandelt.

Auch in der deutschen Renaissance, die wie die italienische, sich anfänglich der maßvollsten Ausgestaltung befleißigte, sehen wir in der Wandbekleidung das Strukture des Holzbaues infolge der eintretenden ungeheuerlichen Verzierungslust im Gegensatz zu der einfacher gehaltenen, durch eingeschobene Wechselbalken richtungslos erscheinenden Decke mehr und mehr verschwunden.



Figur 250. Villa in Gofia.

Bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts war man hinsichtlich der Wandtäfelung in Frankreich insofern noch den architektonischen Gesetzen gefolgt, als die früher über dem Getäfel beginnenden Fresken nun mit in das Rahmenwerk der Wandbekleidung hineinbezogen und durch eine klare Einteilung und einen bescheidenen ornamentalen Schmuck das Gefüge der durch Bemalung charakteristisch werdenden französischen Balkendecke sichtbar gemacht wurde. Aber schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts hat die Lust an Überkleidung der Täfelung mit Gold so zugenommen, daß die Wandbekleidung ihren struktiven Charakter völlig einbüßt und nur der die Fläche einschließende bemalte und vergoldete Rahmen als der kümmerliche Rest der einst so überreichen Wandtäfelung übrig blieb. Mythologische und allegorische Darstellungen, Genrebilder, Landschaften und andere Dinge füllen die viereckigen oder oval gestalteten Paneele, bis endlich im 18. Jahrhundert mit dem seine Herrschaft an tretenden Rokokostil die Rahmen, Leisten und Sockel sogar nur noch aus Stuck hergestellt, die Wände mit Papiertapeten überzogen und die im 17. Jahrhundert wenigstens noch mit Gemälden geschmückten flachen Plafonds mit Stuckornamenten der ärmlichsten Art verkleidet wurden.





Neunter Abschnitt.

Der Stil der Gegenwart.



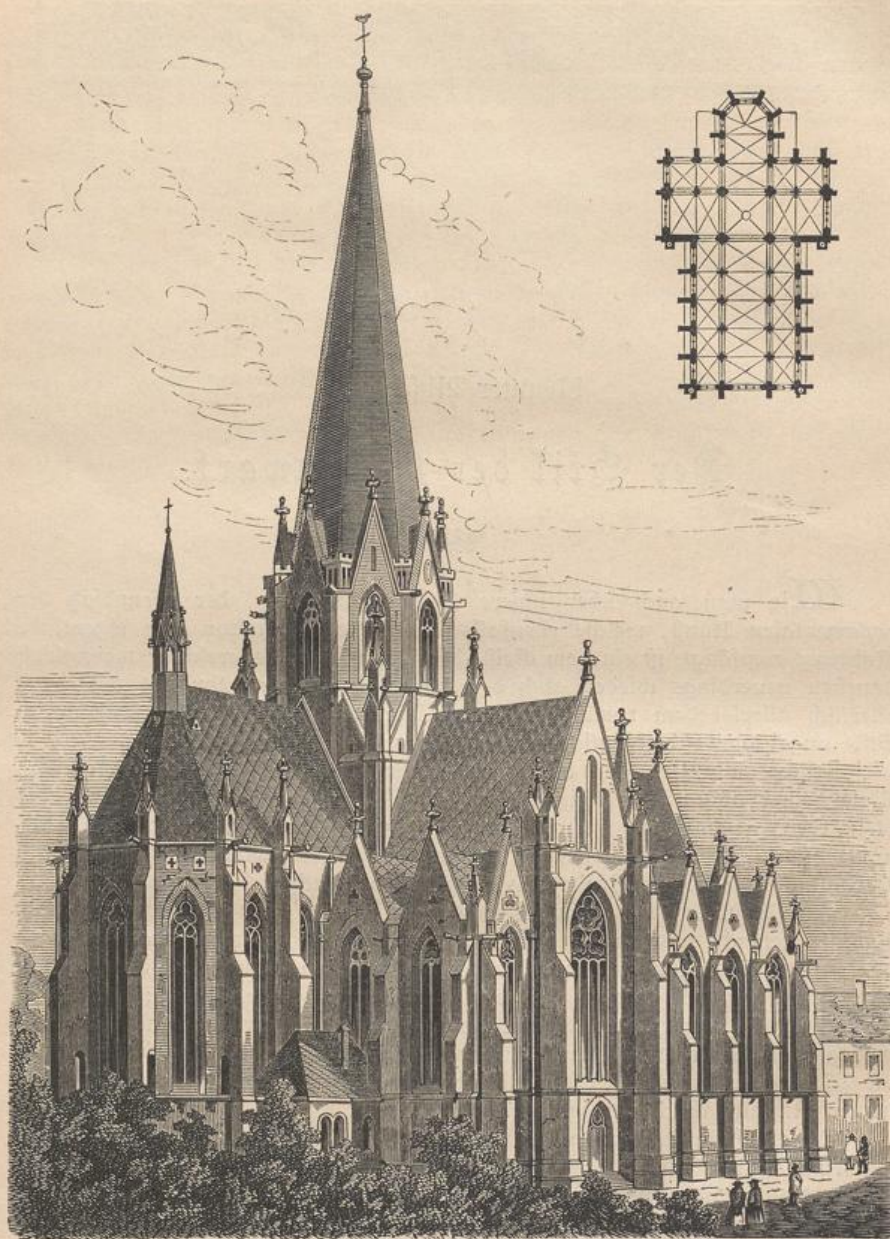
Wie man auch über unsere Zeit denken mag, der Grundsatz der ornamentalen Kunst, welche ebenfalls durch die Architektur ihre eigentliche Nahrung empfängt, ist ein vom Geiste der Renaissance beherrschter, wemngleich daneben neuerdings wieder auch den barocken Formen gehuldigt wird und ekflettisch allerlei dem romanischen, gotischen, orientalischen oder sonst einem Stile angehörende Dekorationsmotive Anwendung finden.

Stillos ist unsere Zeit insofern, als wir keinen Stil besitzen, in dem das Wesen einer völlig selbständigen Formenweise ausgedrückt wäre; stilvoll sind viele der geschaffenen Werke, weil das Streben auf reine Wiederanwendung älterer Stilarten im Sinne der unsere Zeit charakterisierenden Verhältnisse im hohen Grade aus ihnen hervorleuchtet.

Zur Bildung eines wirklich neuen Stils sind zwar die mannigfachsten Anläufe gemacht worden, sie mußten aber scheitern, da, wenn man so sagen darf, jene Bedingungen fehlen, unter welchen die älteren Stile entstanden. Vor Allem mangelt unserer Zeit ein gemeinsames großes Ideal; das Leben spaltet sich in tausenderlei Interessen, in allerlei Parteien und Koterien, bewegt von den materiellsten Bestrebungen und nur zusammengehalten durch die Macht der äußersten Notwendigkeit, aber dennoch nicht unfähig, einem neuen Stil allmählich entgegenzureifen.

Den Anfang der neuen Bewegung bildet das epochemachende Zurückgreifen Schinkels auf die einfachen edlen Formen der griechischen Baukunst, soweit die veränderten Verhältnisse das Weiterführen dieser grundlegenden Richtung durch Männer wie Klenze, Haase, Tieß, Perßius, Strack, Soller, Stüler, Hitzig, Ottmer und Knoblauch gestatten.

Durchgreifender wirkt die durch die romantische Schule eingeleitete Richtung, welche zur Wiederaufnahme der mittelalterlichen Stile, des romanischen und gotischen Stils, führte und als eine Reaktion gegen die der deutschen Gemütsiefe fremd gegenüberstehende klassische Formenweise anzusehen ist. Hauptsächlich waren es Eisenlohr, Heideloff, Ohlmüller, Hübsch, Gärtner und Cassauy, welche in Baiern und Baden die romantische Richtung, Zwirner und Ungewitter, die sie am Rhein antraten, jetzt sind es Schmidt, Schmitz,



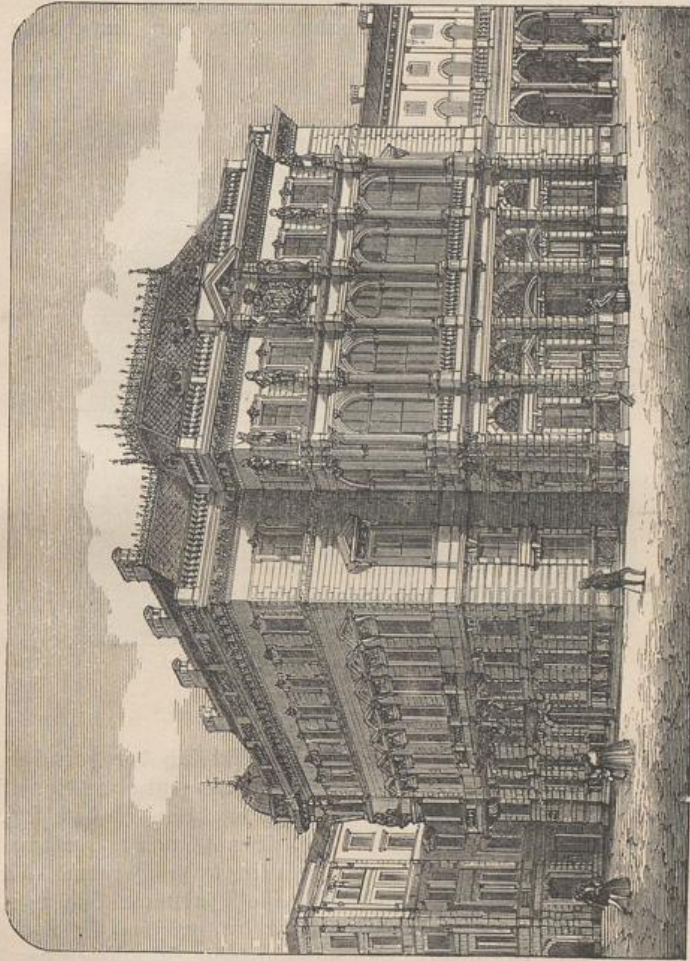
Figur 251. Die Kazzaristenkirche in Wien von Friedr. Schmidt.

Staz und Haase nebst ihren vielen Schülern, die den gotischen Stil in Österreich, am Rhein und in Hannover neu beleben und auf das Kunstgewerbe außerordentlich befruchtend wirken.

Aber das sind nur vereinzelte Strömungen, denn es kann sich ein Stil, der mit unseren gesamten Anschauungen, mit unseren täglichen Bedürfnissen

jeden Augenblick in Konflikt gerät, welcher so ganz wie der gotische und romanische Stil in seiner Zeit wurzelt, keine dauernde Geltung schaffen.

Eben darum ist die unsern ganzen Verhältnissen näher liegende Formweise der Renaissance und zwar die direkt aus der Antike und der besten Zeit der Italiener schöpfende, derjenige Stil, welchen wir zur Grundlage der modernen Kunst zu machen haben, einmal weil sie dem Künstler die



Figur 252. Palais des Erzherzogs Rudolph in Wien. Von Geyssel.

freieste Bewegung gestattet und dann, weil sie in der That das Schönste ist was die Kunst hervorgebracht hat.

Die Renaissance ist es denn auch, die in mannigfachen individuellen Schattierungen die gegenwärtige Zeit beherrscht. Von den Meistern aber sind wohl Semper (gest. 15. Mai 1879) und der jüngst verblichene Hitzig in Berlin diejenigen, welche in monumentaler Hinsicht den größten und bleibendsten Einfluß auf den modernen Stil ausübten, ohne darum den übrigen Meistern nahe zu treten, unter denen der Nachfolger Sempers als

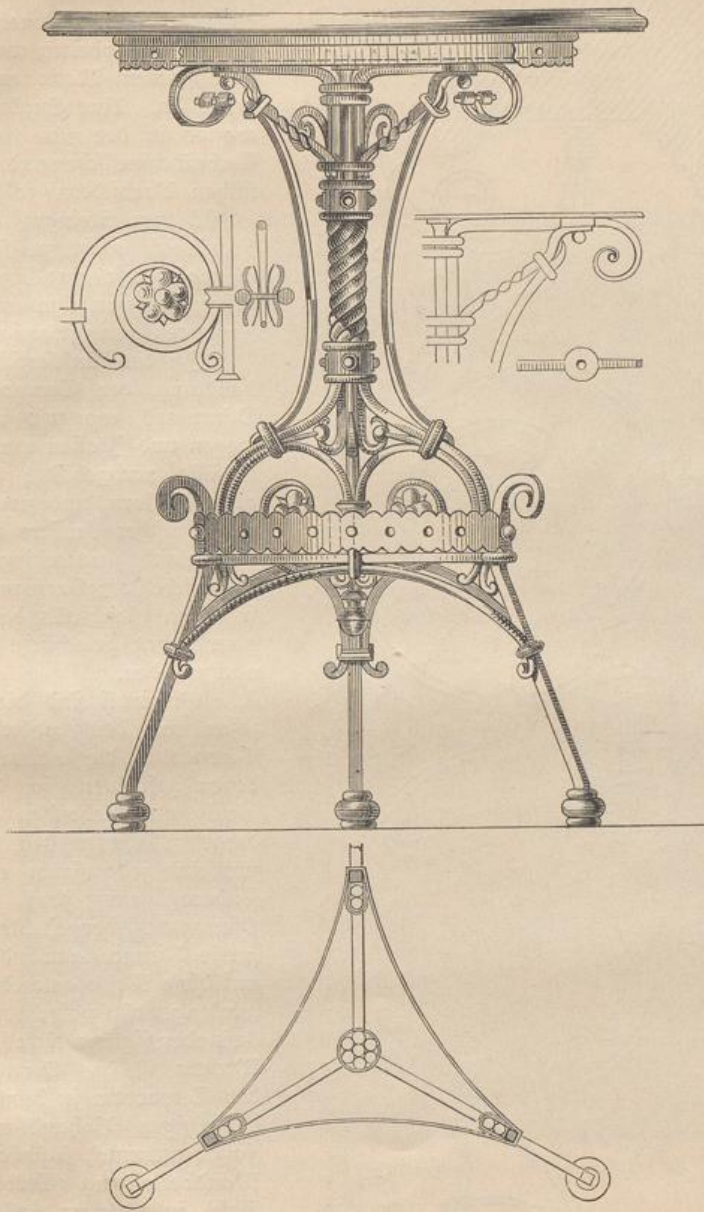
führer der Dresdner Schule, Hermann Nicolai und der an des Letzteren Stelle getretene Architekt Eipsius, ferner Zenetti und Bürklein in München, Hansen und Hasenauer in Wien, Raschdorf in Köln und endlich Leins und Egele in Stuttgart außer Wallot in Frankfurt und viele andere noch in Deutschland neben Duban und Labrousse in Paris, jeder in seiner Art, die Renaissance im modernen Sinne weiterführen, während Viollet le Duc in seiner Kirche St. Denis in Paris an die frühesten Formen des gotischen Stils anknüpft und Granier mit der großen Oper dem Barockstil in seiner üppigsten Ausdrucksweise huldigt, welcher letzterer neben dem Rokoko neuerdings vielfach auch in der Privatarchitektur zur Anwendung kommt.



Figur 253. Börse in Chemnitz, von Const. Eipsius.

Das Kunstgewerbe der Gegenwart, das hinsichtlich der Formbehandlung ebenfalls gern auf die Vergangenheit zurückgreift und jetzt ohne eigentliche Berechtigung beim Rokoko wieder angelangt ist, nachdem es dem s. g. anglo-japanischen Stil nicht hat gelingen wollen, über schwache Versuche hinauszukommen, leistet auf nahezu allen Gebieten in technischer und ästhetischer Hinsicht Tüchtiges. Der Teppich- und Möbelstoff-Industrie Englands, Frankreichs, Oesterreichs und Deutschlands, welche die größten Erfolge erringt, wo sie altorientalischen Vorbildern folgt und durch die Stilreinheit des Musters und die wechselreiche Schönheit der Farben wirkt, steht die Spitzen- und Stickereimanufaktur derselben Länder, namentlich die außer den Renaissanceformen die Rokokotechnik wieder aufnehmende Hand- und Klöppelspitze ebenbürtig zur Seite.

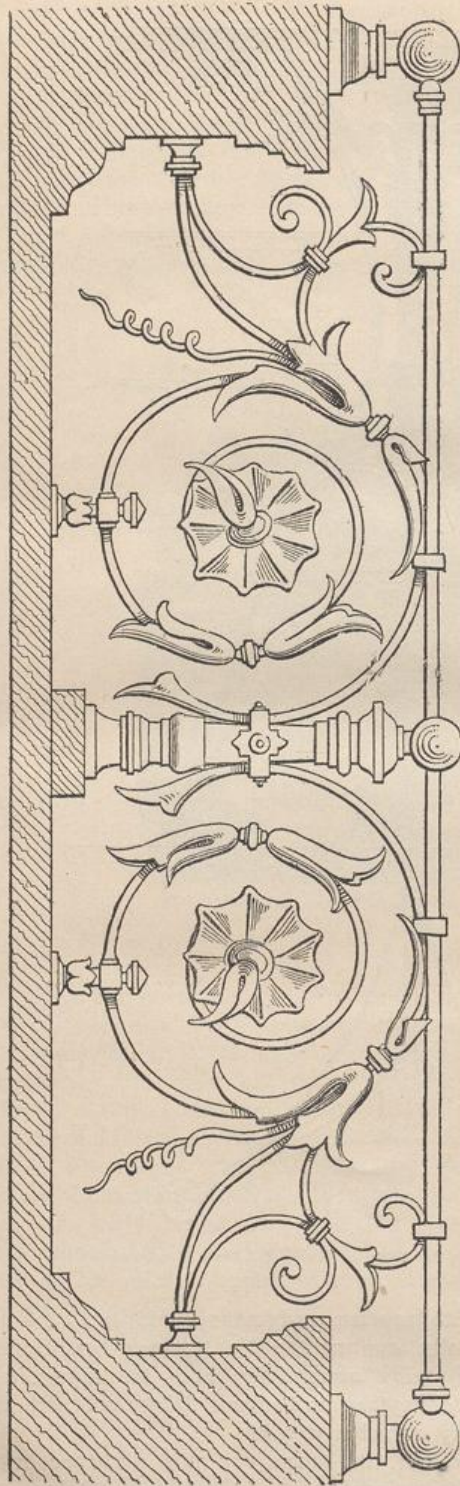
In Bucheinbänden gebührt England unzweifelhaft im industriellen Wettkampfe der erste Platz. Strenge der Zeichnung, Originalität und Solidität des Materials bei genauester Berücksichtigung des Zwecks der Einbände stellen die Erzeugnisse Englands weit über die mehr auf Zierlichkeit und Eleganz berechneten Arbeiten Frankreichs und die mit emailierten Bronzen oft allzusehr überladenen Bucheinbände Oesterreichs, während im Tapetendruck —



Figur 254. Tisch aus Schmiedeeisen von Prof. A. Weise, Moderne Renaissance.

die Imitation von Leder- und Stofftapeten nicht ausgeschlossen — dessen Muster jetzt in Deutschland ebenfalls am meisten die Formen des Barock- und Rokokostils zeigen, Frankreich selbst ohne Elsaß noch die erste Stelle einnimmt, in echten Ledertapeten dahingegen weder mit Dänemark noch mit Japan eine erfolgreiche Konkurrenz aufnehmen kann.

Auch in Fayancen und Majoliken, in denen vor wie nach der orientalischen Stil der herrschende ist, steht Frankreich, namentlich mit seinen die



Figur 235. Kaffengitter in moderner Renaissance von Prof. Merschbach.

ostasiatische Technik der Email cloisonné (Zellenschmelz) nachmachenden Arbeiten unter den europäischen Nationen unerreicht da. Nur England hat, wo es in der pâte sur pâte Technik chinesischen und japanesischen Vorbildern folgt oder es sich um Steingut handelt, Frankreich nicht zu fürchten, wiewohl diese seine Erzeugnisse neben den von ihm imitierten Fayancen geringwertiger sind.

In der künstlerischen Behandlung der Terracotta ist Dänemark, wo wie in Norwegen und Italien nur antike Gefäße nachgebildet werden, allen Völkern, und zwar auch in technischer Hinsicht, voraus, wemgleich neuerdings die kaiserliche Porzellanmanufaktur in Wien gleichfalls damit begonnen hat, griechische Gefäße nachzubilden.

Originell sind die Franzosen in den polychromen Terracotten, die sie aus verschiedenen gefärbten, im Brande gleich gut stehenden Pasten derart zusammensetzen, daß sie für eine jede Farbe eine besondere, aus dem weißen Pfeifenton hergestellte nicht grelle Nuance anwenden und auf diese Weise entweder sehr wirkungsvolle polychrome Reliefs oder Figurenstücke schaffen. Wichtig ist die Verwendung der Terracotta in bunter und einfarbiger Behandlung für Fassadenschmuck, Fußböden und Wandbekleidung (Terrakottensiese), in welchem Falle meist ältere, seltener moderne Muster nachgebildet werden.

Eine nicht unwichtige Rolle im Kunstgewerbe spielt der Ofen, der lange Zeit hindurch unverdient als ein nebensächlicher Gegenstand des Zimmers angesehen wurde und in seiner ehemaligen lang-

weiligen Farblosigkeit allerdings keine wohlthuende Wirkung auf das Auge ausüben konnte. Die Wiedereinsetzung der glasierten Kachelöfen in ihre alten Rechte war eine Konsequenz der Rückkehr zur Kunst des 16. Jahrhunderts, die bekauntlich in den nördlichen Ländern dem Ofen den wichtigsten Platz im Zimmer einräumte und ihm eine Form gab, die seinem Zwecke



Figur 256. Bronzerelief im Rokostil der Gegenwart von Prof. Harald Richter.

besser entspricht, als jene der Kunst des 18. Jahrhunderts, die dahingegen für das ungemein bildungsfähige Porzellan charakteristisch wurde und deshalb heute noch in Meissen, Passau und in anderen Orten die herrschende ist, nachdem man in diesem Zweige der Keramik ohne sonderlichen Erfolg die klassische Richtung angestrebt hatte. In der geschmackvollen Bemalung des Porzellangeschirrs leisten die Franzosen jedoch ungeachtet der trefflichen figuralen und ornamentalen Dekorierung, welche Meissen berühmt machten, immer noch am meisten.

Zu einer bewundernswerten Vollkommenheit hat es unsere Zeit in der Glaswarenindustrie gebracht. Die Imitation antiker Gläser, maurischer, persischer, Renaissance- und Rokokomuster, bemalter, emailierter, geschliffener, gestrickter, überfangener und im Material gefärbter Gläser oder solche mit eingepreßtem Goldrand zc., wird in Venedig am tadellosesten ausgeführt, wie sich dies bei der Jahrhunderte alten Übung von selbst versteht, so sehr auch andere Länder, wie Österreich, Deutschland, England, und Frankreich — Amerika kommt nur für Stapelartikel in Betracht — sich bemühen mögen, den Venetianern den Rang streitig zu machen.

Von der Mitte unseres Jahrhunderts ab bis vor wenigen Jahren beherrschte im Mobilar in Deutschland und Österreich, zum Teil auch in Italien, nicht so in England, wo der gotische Stil eine Sache der Gewohnheit ist und in seiner Anwendung in der Kirchen- und Zimmerausstattung würdevoll wirkt, die Renaissance den Geschmack, insofgedessen die Intarsie wieder reichlicher angewendet wurde und die Schönheit des reichen Wechsels der Glieder vervollständigte. Während man aber in Deutschland und Österreich diese Stilrichtung Jahrzehnte lang nahezu ausschließlich verfolgte, sind in Frankreich neben dem Renaissancemöbel zugleich solche im Stile Ludwigs XV., Ludwigs XVI. und des Kaiserreichs modern gewesen, so daß wir in den siebenziger Jahren in Paris nicht allein überreiche Schnitzereien und prunkende Boulearbeiten, sondern ebenso feine Intarsien und elegant lackierte Zimmerausstattungen antreffen konnten.

Erreicht die Gegenwart im Schmieden, Schneiden und Treiben von Oberlichtfenstern und sonstigem Gitterwerk in Stabeisen weder die stilischen Werke des 16. noch die üppigen Arbeiten des 18. Jahrhunderts, so ist nichts desto weniger Deutschland, und besonders Österreich auf diesem Gebiete der Metalltechnik musterhaft und Frankreich, England und Amerika, die nur im Eisenkunstguß alle Länder der Welt übertreffen mögen, weit vorausgeeilt.

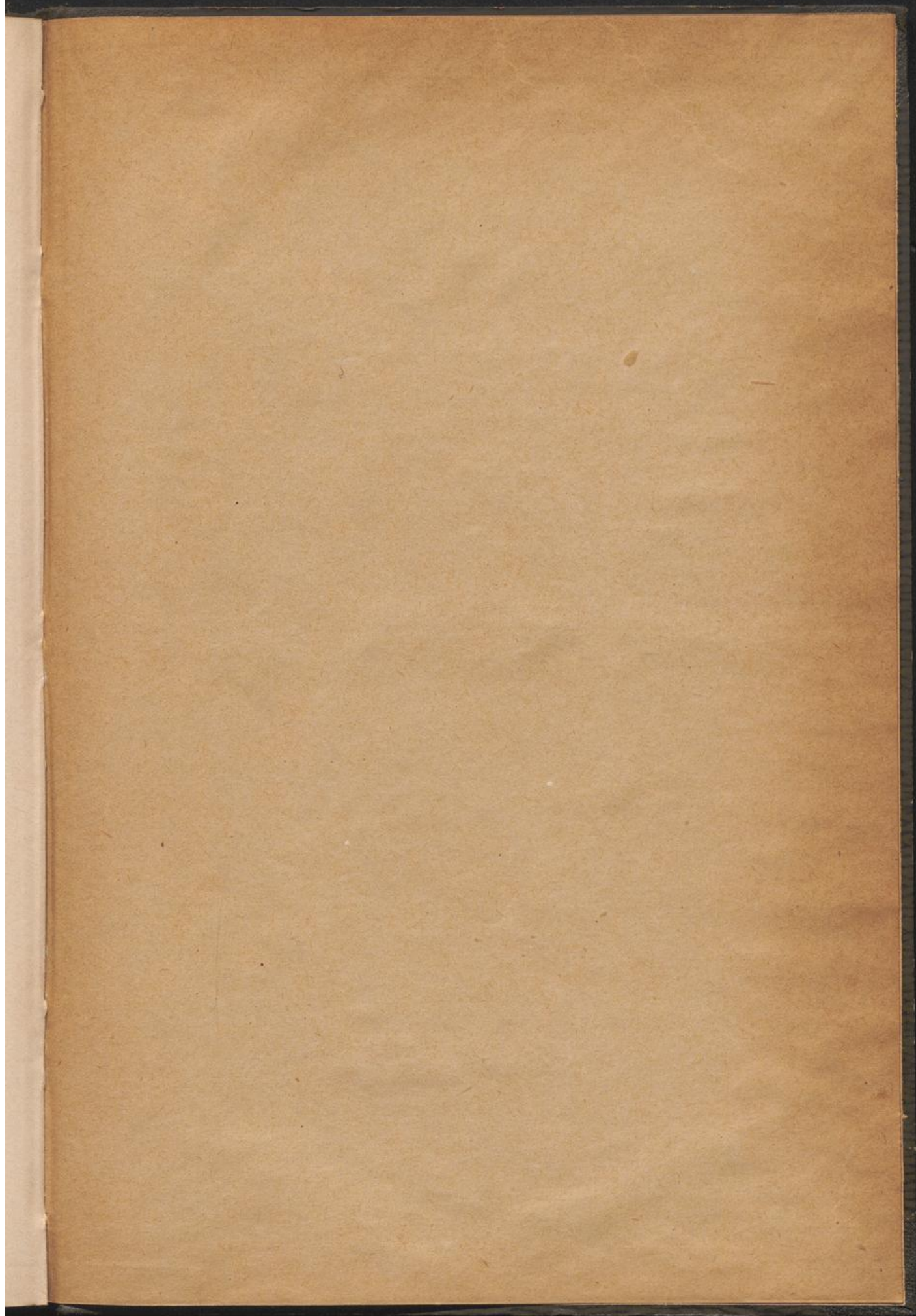
Unbedeutend ist die Verwendung von Zinn, seitdem die Tafelgeschirre, aus Glas und Porzellan angefertigt werden, insofgedessen ornamentierte Teller und Schüsseln, Kammern und Krüge aus Zinn beinahe zu den Werken einer vergangenen Periode gehören. Nur das Zinn wird gegenwärtig zur Herstellung von Bauornamenten, Fenstergiebeln, Turmverzierungen und dergleichen mehr reichlich verwendet und das lange vernachlässigte Kupfer und Messing wieder mehr und mehr zur Anfertigung von getriebenen Kühlgefäßen, Wasserbecken, Krügen und Schalen im Stile des 16. und 17. Jahrhunderts, ja selbst zu figuralen Gegenständen verarbeitet, oder es werden diese Metalle wegen ihres Farbtones in geschmackvoller Weise mit verschiedenen Hölzern und Steinarten verbunden in der Kunstindustrie angetroffen.

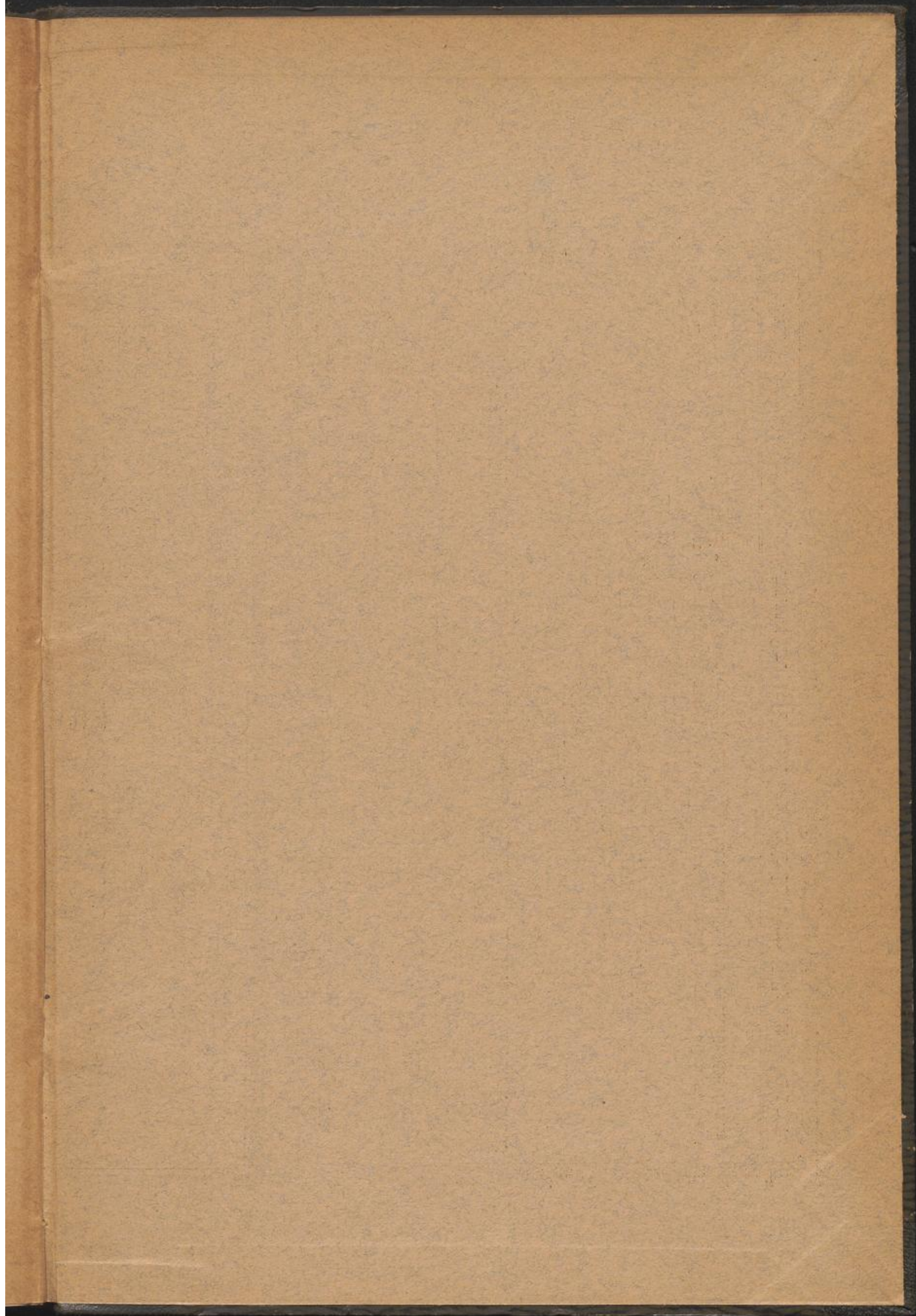
Von allen unedlen Metallen ist die Bronze in der Kunstindustrie augenblicklich das mit Vorliebe benutzte Material und Japan neben Indien dasjenige Land, das in der Legierung und Verbindung der Bronze mit anderen Metallen, im Glanz der Oberfläche und in der Mannigfaltigkeit des Tons für die ganze Welt das wohl noch lange Zeit unerreichte Vorbild bleibt. Der zunehmende Import dieser Erzeugnisse und die relative Billigkeit derselben hat den japanischen Stil in Europa mehr verbreitet, als wünschenswert sein dürfte und auch unsere Fabrikanten zur Nachahmung ostasiatischer Formen veranlaßt, wemgleich in England der romanische und gotische, in Deutschland, Österreich und Frankreich neben der Renaissance der Rokokostil für Leuchter, Uhren, Ständer, Beschläge und sonstige Gebrauchsgegenstände aus Bronze noch vorwiegend gewählt wird.

Im Allgemeinen gilt dies auch von der Goldschmiedekunst und Silberwarenindustrie, die, was den Stil anbelangt, mehr oder weniger an den

edlen Linien der Renaissance und den lustig geschwungenen Formen des Rokostils festhält, im Einzelnen ägyptische, altassyrische, griechische, römische, persische, sogar altnordische Muster nachbildet und nebenbei den Versuch macht, zu einem neuen, von der Realistik der in der Technik der Goldschmiedekunst unübertrefflichen Japanesen sichtlich beeinflussten Stil vorzudringen. Vorzügliches leistet unsere Zeit im Tauschieren, Gravieren, Treiben, Emailieren, Hämmern, Guillochieren, im Filigran und in der Fassung von Juwelen, auch in diesem hervorragenden Zweige des Kunstgewerbes den vergangenen Jahrhunderten nicht unwürdig gegenüberstehend.









GHP: 03 M21623

P
03

*Loc-
mest
Anghel
Focian
de
1825*

0727
C
T
S
4