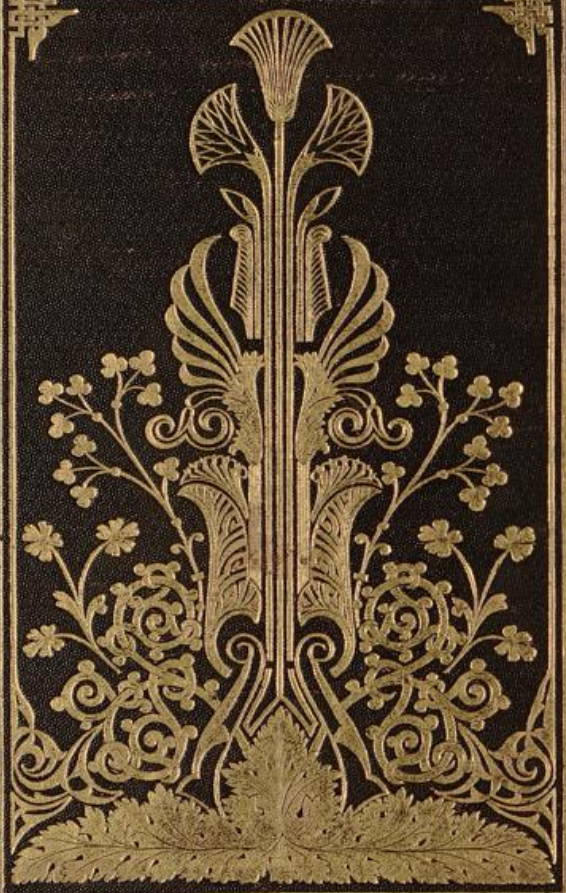
GRAMMATIK DER ORNAMENTE



Nicht ausleihbar

Nur im Lesesaal zu benutzen

ULB Düsseldorf

+4054 385 01

GRAMMATIK DER ORNAMENTE

VON

OWEN JONES,

ILLUSTRIRT MIT MUSTERN
VON DEN VERSCHIEDENEN STYLARTEN
DER ORNAMENTE.

IN

HUNDERT UND ZWÖLF TAFELN.

LONDON:
BERNARD QUARITCH,
15 PICCADILLY.
1868.

Yi W 13657 (4°)

LANDES-
UND·STADT-
BIBLIOTHEK
DÜSSELDORF

58.9.2088

Ornamentik
der
Ornamente

VORREDE ZUR FOLIO AUFLAGE.

Es läge ganz ausser dem Bereich eines einzelnen Individuums die Illustrationen all der unzähligen und beständig wechselnden Phasen der Verzierungskunst in einem Werke sammeln zu wollen. Eine solche Arbeit dürfte höchstens von Seiten einer Regierung mit Erfolg unternommen werden, doch selbst dann müsste der nothwendig grosse Umfang des Werkes dessen allgemeine Nutzbarkeit unmöglich machen. Ich habe mir daher beim Bilden dieser Sammlung, der ich den Namen *Grammatik der Ornamente* zu geben wagte, bloss die Aufgabe gestellt, einige der hervorragendsten Typen von gewissen, innig miteinander verbundenen Stylarten, auszuwählen, in denen gewisse allgemeine Gesetze zu herrschen scheinen, abgesehen von den besondern Eigenheiten eines jeden derselben im Einzelnen. Ich wagte es der Hoffnung Raum zu geben, dass diese unmittelbare Zusammenstellung der vielen Schönheitsformen, die jeder einzelne Styl der Ornamente darbietet, dazu beitragen dürfte, der unglücklichen Tendenz unseres Zeitalters Einhalt zu thun, die sich damit begnügt, so lange die herrschende Mode es erheischt, gewisse, einem frühern Zeitalter angehörigen Formen, nachzubilden, ohne erst ermitteln zu wollen, ja oft sogar ohne im Geringsten zu berücksichtigen, unter welchen besondern Umständen ein Ornament wohl schön gewesen sein mochte, weil es angemessen war, welches jetzt aber, auf fremden Boden verpflanzt und als der Ausdruck anderer Bedürfnisse seine Wirkung ganz verfehlen muss.

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass das erste Resultat der Herausgabe dieser Sammlung sein wird diese gefährliche Tendenz noch zu vermehren, und dass nur zu viele sich damit begnügen werden, der Vergangenheit jene Formen zu entlehnen, die nicht schon früher *ad nauseam* abgenutzt worden sind. Mein Bestreben jedoch

war darauf gerichtet diese Tendenz zu hemmen und einen höhern Ehrgeiz anzuregen.

Wenn der Kunstforscher sich nur bemühen wollte, den in so vielen verschiedenen Sprachen ausgedrückten Gedanken nachzuforschen, so fände er unfehlbar, anstatt eines halbvollen Behälters stehenden Wassers, eine unversiegbare, ewig sprudelnde Quelle.

In den kommenden Capiteln bestrebe ich mich folgende Thatsachen festzusetzen:—

Erstens. Dass jeder Styl der je allgemeine Bewunderung erregt hat, unverkennbar mit den Gesetzen im Einklange ist, welche in der Natur die Vertheilung der Form reguliren.

Zweitens. Dass, so verschiedenartig sich auch diese Gesetze äussern, die ihnen zu Grunde liegenden Hauptideen doch nur sehr wenige an der Zahl sind.

Drittens. Dass die Modifikationen und Entwickelungen die von einem Styl zum andern führten, durch die plötzliche Beseitigung irgend einer festgewurzelten Fessel verursacht wurden, wodurch dem Gedanken eine Zeit lang freies Spiel gegönnt wurde, bis die neue Idee, wie früher die alte, feste Wurzeln fasste, um ihrerseits wieder neue Erfindungen in's Leben zu fördern.

Endlich. Habe ich im zwanzigsten Capitel darzuthun versucht, dass man auf keine Weise den künftigen Fortschritt der Verzierungskunst besser sicher stellen könne, als indem man auf die aus der Vergangenheit abgeleitete Erfahrung alle die Kenntnisse pfropft, die zu erlangen sind, wenn man wieder zur Natur Zuflucht nimmt um frische Eingebungen an ihrem Busen zu schöpfen. Jeder Versuch Kunsttheorien aufzubauen oder einen Styl zu bilden ohne Rücksicht auf die Vergangenheit, wäre ein Unternehmen der höchsten Thorheit. Das hiesse die seit Jahrtausenden angehäufte Erfahrung und Kenntnisse muthwillig verwerfen. Wir müssen im Gegentheil alle die erfolgreichen Bemühungen der Vergangenheit als ein Vermächtniss betrachten, und ohne ihnen blindlings zu folgen, sollten wir sie als Leitfaden gebrauchen uns im Auffinden des rechten Pfades beizustehen.

Indem ich von diesem Gegenstande Abschied nehme und meine Arbeit dem Publicum zur Beurtheilung vorlege, verberge ich es mir keineswegs, dass meine

Sammlung nichts weniger als vollständig ist: Es sind der Lücken viele, die jedoch jeder Künstler leicht selbst ausfüllen kann. Ich hege daher das Vertrauen meinen Hauptzweck erfüllt zu haben, die Typen jener Stylarten nebeneinander zu stellen, die am besten geeignet sind dem Kunstforscher als Gehülfen und Landmarken auf seinem Pfade vorwärts beizustehen.

Es bleibt mir nur noch übrig, meinen Freunden, die mir in diesem Unternehmen ihren Beistand gewährten, hiermit meine dankbare Anerkennung auszudrücken.

Bei der Bildung der ägyptischen Sammlung wurde mir viel und schätzbare Unterstützung von Seiten der Herren J. Bonomi und James Wild zu Theil. Dieser letztere lieferte auch die Materialien zur arabischen Sammlung da ein langer Aufenthalt in Kairo ihm Gelegenheit gab eine sehr bedeutende Sammlung der dortigen Ornamente zu bilden, eine Sammlung von welcher die in diesem Werke aufgenommenen Muster nur einen unvollkommenen Begriff geben können, und ich hoffe er möge sich eines Tags veranlasst fühlen die ganze Sammlung in vollständiger Form herauszugeben.

Herrn T. T. Bury verdanke ich die Tafel der Glasmalerei. Vom Herrn C. J. Richardson empfing ich den grössten Theil der Materialien der Elisabetheischen Sammlung; die der byzantinischen von Herrn Waring, dem ich auch die sehr geschätzten Aufsätze über die byzantinischen und Elisabetheischen Ornamente verdanke. Herr J. O. Westwood, der den Ornamenten der keltischen Stämme seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, gab mir seinen Beistand in der keltischen Sammlung und schrieb die merkwürdige Geschichte und Exposition dieses Styls.

Herr C. Dresser von Marlborough House hat die interessante Tafel No. 8 im zwanzigsten Capitel geliefert, auf welcher die geometrische Anordnung der natürlichen Blumen dargestellt wird.

Mein College im Crystal Palace, Herr Digby Wyatt, hat das Werk mit seinen bewundernswerthen Aufsätzen über die Ornamente der Renaissance und der italienischen Periode bereichert.

So oft ich früher erschienenen Werken etwas entlehnte, habe ich die Quelle an der ich geschöpft im Werke immer gehörig angegeben.

Die übrigen Zeichnungen sind grössten Theils von meinen Schülern Herrn Albert Warren und Herrn Charles Aubert ausgeführt worden, die mit Hülfe des Herrn Stubbs sämmtliche Original Zeichnungen im verjüngten Massstabe zur Herausgabe bereitet haben.

Die Steinzeichnungen wurden der Sorgfalt des Herrn Francis Bedford anvertrauet, der mit dem Beistand seiner fähigen Gehülfen Herren H. Fielding, W. R. Tymms, A. Warren und S. Sedgfield, und mit manchmaliger anderer Mitwirkung, in weniger als einem Jahre die Hundert Tafeln verfertigt hat.

Mein innigster Dank gebührt dem Herrn Bedford, der es sich mit ganz besonderer Sorgfalt angelegen sein liess, frei von jeder persönlichen Rucksicht, das Werk so vollkommen zu machen, als der vorgerückte Fortschritt der Chromolithographie es nur erfordern konnte; und ich bin überzeugt, dass seine unschätzbaren Dienstleistungen eine würdige Anerkennung finden werden von Seiten aller derjenigen, die mit den Schwierigkeiten und der Ungewissheit dieses Verfahrens vertrauet sind.

Die Herren Day & Son, die Verleger sowohl als die Drucker dieses Werkes, haben alle die Mittel ihres Etablissements aufgeboten, so dass sie, ungeachtet der nöthigen Sorgfalt und des zum Drucken erforderlichen Zeitaufwandes, doch im Stande waren nicht nur den Subscribenten ihre Lieferungen regelmässig zukommen zu lassen, sondern auch das ganze Werk vor der bestimmten Zeit zu vollenden.

OWEN JONES.

9 Argyll Place,
15 December, 1856.

ALLGEMEINE UND DURCHGEHENDS IN DIESEM WERKE ANEMPFOHLENE PRINCIPIEN ZUR ANORDNUNG DER FORM UND DER FARBE IN DER ARCHITEKTUR UND DEN DECORATIVEN KÜNSTEN.

Allgemeine Principien.

PROPOSITION 1.

Die decorativen Künste haben ihren Ursprung in der Architektur deren unzertrennliche Begleiterinnen sie auch bleiben sollten.

PROPOSITION 2.

Die Architektur ist der materielle Ausdruck der Bedürfnisse, der Fähigkeiten und der Empfindungen des Zeitalters dessen Schöpfung sie ist.

Der Styl in der Architektur ist die eigenthümliche Gestalt, welche jener Ausdruck unter dem Einfluss des Klimas und der zer Verfügung stehenden Materialien annimmt.

PROPOSITION 3.

Wie die Architektur, so sollten auch alle zu den decorativen Künsten gehörigen Werke Angemessenheit, Ebenmass und Harmonie besitzen, und das Resultat dieser Eigenschaften insgesammt ist die Ruhe.

PROPOSITION 4.

Die wahre Schönheit ist das Ergebniss jener Ruhe die das Gemüth empfindet wenn Auge, Verstand und Gefühle befriedigt sind, weil nichts mangelt.

PROPOSITION 5.

Die Construction sollte verziert; die Verzierung aber nie eigens construirt werden.

Was schön ist, ist wahr; was wahr ist muss nothwendig schön sein.

PROPOSITION 6.

Ueber die allgemeine Form.

Die Schönheit der Form erzeugt man mittelst Linien die allmälig und wellenförmig aus einander entspringen, und zwar ohne Auswüchse, so dass man weder etwas hinzufügen noch etwas hinwegnehmen könnte, ohne die Schönheit des Ganzen zu beeinträchtigen.

PROPOSITION 7.

Verzierung der Oberfläche.

Nach dem Entwurf der allgemeinen Formen, müssen diese unterabgetheilt und mittelst allgemeiner Linien verziert werden; die Zwischenräume füllt man sodann mit Ornamenten aus, die ihrerseits wieder abgetheilt und geschmückt werden können, um einer näheren Besichtigung Genüge zu leisten.

PROPOSITION 8.

Alle Ornamente sollten eine geometrische Construction zur Grundlage haben.

PROPOSITION 9.

Ueber Verhältniss.

Gerade wie in jedem vollkommenen Werke der Baukunst ein wahres Ebenmass zwischen all den Gliedern herrscht aus denen das Werk besteht, so sollte auch durchgehends in den decorativen Künsten jeder Verein von Formen nach gewissen bestimmten Verhältnissen an-

geordnet sein; so dass das Ganze sowohl als jedes besondere Glied die Vervielfältigung irgend einer einfachen Einheit bilde.

Jene Verhältnisse werden um so schöner sein je schwerer es dem Auge wird sie zu entdecken.

Also wird das Verhältniss einer doppelten Geviertzahl, oder 4 zu 8, minder schön sein als die subtilere Proportion von 5 zu 8; 3 zu 6, als 3 zu 7; 3 zu 9, als 3 zu 8; 3 zu 4, als 3 zu 5.

PROPOSITION 10.

Ueber Harmonie und Contrast.

Die Harmonie der Form besteht im gehörigen Gleichgewicht und Contrast der geraden, krummen und geneigten Linien.

PROPOSITION 11.

Vertheilung. Strahlung. Ununterbrochener Zusammenhang.

In der Verzierung der Oberfläche sollten alle Linien aus einem Mutterstamm entspringen. Jedes Ornament, so fern es auch sein möge, muss bis an seinen Zweig und seine Wurzel fortgeführt werden. *Morgenländische Praxis.*

PROPOSITION 12.

Bei jeder Verbindung von krummen Linien mit krummen, oder von krummen Linien mit geraden, muss dafür gesorgt werden, dass diese Linien die Tangenten zu einander bilden. *Naturgesetz. Morgenländische Praxis ist im Einklange mit diesem Gesetz.*

PROPOSITION 13.

Ueber die conventionelle Behandlung natürlicher Formen.

Blumen und andere Naturgegenstände sollten nicht zu Ornamenten gebraucht werden, sondern eine bloss conventionelle Vergegenwärtigung derselben, hinlänglich andeutend um die Vorstellung des beabsichtigten Bildes im Gemüthe anzuregen, ohne die Einheit des Gegenstandes zu zerstören, zu dessen Verzierung sie dienen sollen. *Allgemein befolgt in den besten Kunstperioden und ebenso allgemein verletzt wenn die Kunst in Verfall geräth.*

PROPOSITION 14.

Ueber Farbe im Allgemeinen.

Die Farbe gebraucht man als Gehülfin zur Entwickelung der Form, und um Gegenstände oder Theile derselben von einander zu unterscheiden.

PROPOSITION 15.

Die Farbe dient auch zum Hervorbringen des Helldunkels, und mittelst der gehörigen Vertheilung der verschiedenen Farben befördert man die Undulation der Form.

PROPOSITION 16.

Diesen Zweck erzielt man am besten indem man auf kleinen Oberflächen die Grundfarben in kleiner Quantität verwendet, und diese durch die Anwendung der secundären und tertiären Farben auf grössern Oberflächen balancirt und unterstützt.

PROPOSITION 17.

Die Grundfarben sollten auf den obern Theilen der Gegenstände gebraucht werden, die secundären und tertiären auf den untern.

PROPOSITION 18.

(*Chromatische Aequivalenten von Field.*)

Die Grundfarben gleicher Intensität harmonisiren oder neutralisiren sich gegenseitig im Verhältnisse von 3 Gelb, 5 Roth, und 8 Blau—im Ganzen 16.

Die secundären oder Nebenfarben im Verhältnisse von 8 Orange, 13 Purpur, 11 Grün—im Ganzen 32.

Die tertiären, Citrongelb (aus Orange und Grün zusammengesetzt) 19; Braunroth (Orange und Purpur) 21; Oliven-

grün (Grün und Purpur), 24—im Ganzen 64.

Es folgt also dass:—

Jede secundäre, die aus zwei Grundfarben zusammengesetzt ist, durch die bleibende Grundfarbe im selben Verhältnisse neutralisirt wird: also 8 Orange durch 8 Blau, 11 Grün durch 5 Roth, 13 Purpur durch 3 Gelb.

Jede tertiäre die eine gezweite Zusammensetzung zweier secundären ist, wird durch die bleibende secundäre neutralisirt, und zwar 24 Olivengrün durch 8 Orange, 21 Braunroth durch 11 Grün, 19 Citrongelb durch 13 Purpur.

PROPOSITION 19.

Das obige ist in der Voraussetzung, dass die Farben in ihrer prismatischen Intensität angewendet werden, aber jede Farbe bietet eine grosse Mannichfaltigkeit des Tones dar, wenn sie mit Weiss gemischt wird, und die verschiedensten *Schattirungen* wenn sie mit Grau oder Schwarz gemischt wird.

Ueber Contrast und harmonische Aequivalenten des Tones der Schattirungen und Tinten.

Wenn eine volle Farbe mit einer andern von matterm Tone contrastirt wird, so muss die Flächenausdehnung der letztern verhältnissmässig vergrössert werden.

PROPOSITION 20.

Jede Farbe hat eine Mannichfaltigkeit von Tinten die aus der Zumischung anderer Farben entstehen, die ausser dem Weiss, Grau oder Schwarz, noch hinzugethan werden: so hat man von Gelb—Orangegelb auf der einen Seite und Citrongelb auf der andern; ebenso von Roth—Scharlachroth und Hochroth; und in jeder von diesen insbesondere jede mögliche Verschiedenheit des *Tons* und der *Schattirung*.

Wenn eine mittelst einer andern ursprünglichen Farbe schattirte Grundfarbe mit einer secundären contrastirt wird, so muss diese secundäre eine Tinte der dritten Grundfarbe haben.

PROPOSITION 21.

Ueber die Stellen welche die verschiedenen Farben einnehmen sollten.

Bei der Anwendung der Grundfarben auf modellirte Oberflächen, sollte Blau, die sich zurückziehende gedämpfte Farbe, auf den concaven Oberflächen, Gelb, die hervorragende auf den convexen; und Roth, die Mittelfarbe, auf den Unterseiten angebracht werden; indem man die Farben mit Weiss auf den senkrechten Flächen von einander absondert.

Wenn man die in Proposition 18 verlangten Verhältnisse nicht erlangen kann, so kann das Gleichgewicht mittelst einer Veränderung der Farben selbst hergestellt werden: sollte z. B. die zu färbende Oberfläche zu viel Gelb abgeben, so muss das Roth mehr Hochroth und das Blau mehr Purpur gemacht werden —das heisst, man muss das Gelb daraus entfernen; ebenso wenn die Oberflächen zu viel Blau abgeben, muss man das Gelb mehr Orange und das Roth mehr Scharlach-roth machen.

PROPOSITION 22.

Die verschiedenen Farben sollten derart mit einander verschmolzen werden, dass die colorirten Gegenstände, aus der Entfernung angesehen, einen neutralisirten Glanz darstellen.

PROPOSITION 23.

Keine Composition kann je vollkommen sein in der irgend eine der drei Grundfarben fehlt, entweder im natürlichen Zustande oder im Zustande der Combination.

PROPOSITION 24.

Gesetz der gleichzeitigen Contraste der Farben, vom Herrn Chevreul abgeleitet.

Wenn zwei Tonarten derselben Farbe neben einander gesetzt werden, so wird die helle Farbe heller, und die dunkle dunkler erscheinen.

PROPOSITION 25.

Wenn zwei verschiedene Farben nebeneinander gesetzt werden, erleiden sie eine zweifache Modification: erstens

hinsichtlich des Tons (indem die helle Farbe heller und die dunkle dunkler erscheint); zweitens hinsichtlich der Tinten, indem jede derselben einen Anstrich der ergänzenden Farbe der andern empfängt.

PROPOSITION 26.

Die Farben erscheinen auf weissem Grund dunkler; und auf schwarzem Grund, heller.

PROPOSITION 27.

Ein schwarzer Grund leidet wenn er sich mit Farben die eine lichte Ergänzung liefern im Gegensatz befindet.

PROPOSITION 28.

In keinem Falle dürfen die Farben mit einander zusammenstossen.

PROPOSITION 29.

Ueber die Mittel den harmonischen Effect der neben einander gesetzten Farben zu vermehren. Bemerkungen die von der Beobachtung morgenländischer Praxis hergeleitet sind.

Wenn farbige Ornamente auf einem Grund von contrastirender Farbe angebracht sind, sollten die Ornamente mittelst eines Randes von hellerer Farbe vom Grunde abgesondert werden; daher muss eine rothe Blume auf grünem Grunde einen Rand von hellerm Roth haben.

PROPOSITION 30.

Wenn farbige Ornamente auf einem Gold Grund angebracht sind, sollten die Ornamente mittelst eines Randes von dunklerer Farbe vom Grunde abgesondert werden.

PROPOSITION 31.

Gold Ornamente auf farbigem Grunde, was auch dessen Farbe sein mag, sollten schwarze Contouren haben.

PROPOSITION 32.

Farbige Ornamente, was auch deren Farbe sein mag, können mittelst weisser, goldener oder schwarzer Ränder vom Grunde abgesondert werden.

PROPOSITION 33.

Ornamente von jedweder Farbe oder von Gold können auf weissem oder schwarzem Grunde ohne Contouren und ohne Ränder angebracht werden.

PROPOSITION 34.

In "Selbst-Tinten," Tonarten oder Schattirungen derselben Farbe, kann man eine helle Tinte auf dunklem Grunde auch ohne Contouren gebrauchen; ein dunkles Ornament aber auf hellem Grunde muss mit Contouren einer noch dunklern Tinte versehen sein.

PROPOSITION 35.

Die Nachahmung der geäderten Holzarten und der verschiedenen farbigen Marmore sind nur da zulässig, wo der Gebrauch der nachgeahmten Substanz selbst nicht unangemessen gewesen wäre.

PROPOSITION 36.

Die in den Werken der Vergangenheit zu entdeckenden Principien gehören uns wohl an; doch nicht die Ergebnisse derselben. Das hiesse den Zweck mit den Mitteln verwechseln.

PROPOSITION 37.

Es lässt sich kein Fortschritt in den Künsten der gegenwärtigen Generation erwarten, bis alle Klassen, Künstler, Fabrikanten und das Publikum im Allgemeinen zu einer vollkommeneren Einsicht in die Kunst herangebildet werden, und eine vollere Kenntniss der ihr zu Grunde liegenden allgemeinen Prinzipien erlangen.

VERZEICHNISS DER TAFELN.

Capitel I. Ornamente der wilden Stämme.

Tafel. No.

1 1 Ornamente von manchen, den verschiedenen wilden Stämmen angehörigen Gegenständen die im Britischen Museum und im United Service Museum ausgestellt sind.

2 2 Ditto ditto ditto.

3 3 Ditto ditto ditto.

Capitel II. Aegyptische Ornamente.

4 1 Der Lotos und der Papyrus, Typen ägyptischer Ornamente.

5 2 Ditto ditto, mit Federn und Palmzweigen.

6 3 Säulen Capitäle, Muster der verschiedenen Anwendungen des Lotos und des Papyrus.

6* 3* Ditto ditto ditto.

7 4 Verschiedene Kranzgesimse aus dem überhangenden Lotos gebildet.

8 5 Ornamente von Mumien Kasten im Britischen Museum und im Louvre.

9 6 Geometrische Ornamente von Decken in Gruftkammern.

10 7 Ornamente mit krummen Linien von Decken in Gruftkammern.

11 8 Verschiedene Ornamente von Decken und Wänden in Gruftkammern.

Capitel III. Assyrische und Persische Ornamente.

12 1 Gemalte Ornamente von Ninivch.

13 2 Ditto ditto.

14 3 Geschnitzte Ornamente von Persepolis, und sassanische Ornamente von Ispahan und Bi-Sutoun.

Capitel IV. Griechische Ornamente.

15 1 Die verschiedenen Formen des griechischen Mäanders.

16 2
17 3
18 4
19 5 } Ornamente von etruskischen Vasen im Britischen Museum und im Louvre.
20 6
21 7

22 8 Gemalte griechische Ornamente von Tempeln und Grabmälern in Griechenland und in Sicilien.

Capitel V. Pompejische Ornamente.

Tafel. No.
23 1 Sammlung von Borten aus verschiedenen Gebäuden in Pompeji.
24 2 Ditto von Pilastern und Friesen ditto.
25 3 Mosaiken von Pompeji und dem Museum zu Neapel.

Capitel VI. Römische Ornamente.

26 1 Römische Ornamente von Abgüssen im Crystal Palace.
27 2 Ditto aus dem "Museo Bresciano."

Capitel VII. Byzantinische Ornamen

28 1 Geschnitzte byzantinische Ornamente
29 2 Gemalte ditto.
29* 2*Ditto ditto.
30 3 Mosaiken.

Capitel VIII. Arabische Ornamente.

31 1 Arabische Ornamente des neunten Jahrhunderts, aus Kairo.
32 2 Ditto des dreizehnten Jahrhunderts, ditto.
33 3 Ditto ditto ditto.
34 4 Theil eines illuminirten Exemplars des "Koran."
35 5 Mosaiken von Wänden und Fussböden der Häuser zu Kairo.

Capitel IX. Türkische Ornamente.

36 1 Ornamente in Relief von Moscheen, Gräbern und Brunnen zu Constantinopel.
37 2 Gemalte Ornamente von der Moschee des Soliman, Constantinopel.
38 3 Verzierung der Kuppel des Grabmals Soliman I. zu Constantinopel.

Capitel X. Maurische Ornamente aus dem Alhambra.

39 1 Mannichfaltige verschlungene Ornamente.
40 2 Bogen Spandrillen.
41 3 Bunte Rauten Muster.
41* 3*Ditto ditto.
42 4 Viereckige bunte Muster.
42* 4*Ditto ditto.
42† 4†Ditto ditto.
43 5 Mosaiken.

Capitel XI. Persische Ornamente.

44 1 Ornamente aus persischen Manuscripten im Britischen Museum.
45 2 Ditto ditto.
46 3 Ditto ditto.
47 4 Aus dem Musterbuch eines persischen Fabrikanten, im Museum zu South Kensington.
47* 4*Ditto ditto ditto.
48 5 Aus einem persischen Manuscript im Museum zu South Kensington.

Capitel XII. Indische Ornamente.

Tafel.	No.	
49	1	Ornamente von Metall Arbeiten in der Ausstellung von 1851.
50	2	Ditto von gestickten und gewobenen Zeugen, und von Malereien auf Vasen in der indischen Sammlung der Ausstellung von 1851, gegenwärtig im Museum zu South Kensington.
51	3	
52	4	
53	5	Muster von gemalter Lackarbeit, aus der Saamlung im India-House.
53*	5*	
54	6	
54*	6*	
55	7	Ornamente von gewobenen und gestickten Zeugen, und von gemalten Kästchen in der Pariser Ausstellung von 1855.

Capitel XIII. Ornamente der Hindus.

56	1	Ornamente von einer Bildsäule im Hause der Asiatic Society.
57	2	Von der Sammlung im Crystal Palace, Sydenham.
58	3	Von der Sammlung im India-House.

Capitel XIV. Chinesische Ornamente.

59	1	Chinesische auf Porzellan und Holz gemalte Ornamente, und von gewobenen Zeugen entnommen.
60	2	
61	3	
62	4	Conventionelle Darstellung von Früchten und Blumen.

Capitel XV. Keltische Ornamente.

63	1	Lapidarische Ornamente.
64	2	Verschlungene Stylarten.
65	3	Spiralförmige, diagonale, zoomorphische und spätere angelsächsische Ornamente.

Capitel XVI. Ornamente des Mittelalters.

66	1	Conventionelle Blätter und Blumen aus illuminirten Manuscripten
67	2	Ränder aus illuminirten Manuscripten und von Malereien.
67*	2*	Ditto ditto ditto.
68	3	Bunte Muster aus illuminirten Manuscripten, und Hintergründen von Gemälden.
69	4	Glasmalereien aus verschiedenen Epochen.
69*	4*	Ditto ditto.
70	5	Encaustische Kacheln.

Illuminirte Manuscripte.

71	1	Theile illuminirter Manuscripte des zwölften und des vierzehnten Jahrhunderts.
72	2	Ditto ditto des dreizehnten und des vierzehnten Jahrhunderts.
73	3	Ditto ditto des vierzehnten und des fünfzehnten Jahrhunderts.

Capitel XVII. Ornamente der Renaissance.

Tafel.	No.	
74	1	Von den Photographien verschiedener Abgüsse im Crystal Palace zu Sydenham.
75	2	
76	3	
77	4	Email Arbeiten aus dem Louvre und dem Hôtel Cluny.
78	5	Ornamente von Fayance, im Museum zu South Kensington.
79	6	Ditto ditto, im Hôtel Cluny und im Louvre.
80	7	Ditto ditto ditto.
81	8	Ornamente von Stein und Holzarbeiten aus den Sammlungen im Louvre und im Hôtel Cluny.
82	9	

Capitel XVIII. Elizabetheische Ornamente.

83	1	Verschiedene Ornamente in Relief von der Zeit Heinrichs VIII. bis zur Zeit Karls II.
84	2	
85	3	Gemalte Ornamente, und andere von gewobenen Zeugen, ditto.

Capitel XIX. Italienische Ornamente.

86	1	Pilaster und Ornamente von den Loggie im Vatican, verjüngt nach den im Museum von South Kensington befindlichen Gemälden natürlicher Grösse.
86*	1*	Ditto ditto ditto ditto.
87	2	Ornamente vom Palazzo Ducale, Mantua.
88	3	Ditto vom Palazzo Ducale und der Kirche St. Andrea zu Mantua.
89	4	Ditto vom Palazzo del Te, Mantua.
90	5	Ornamente aus gedruckten Büchern.

Capitel XX. Blätter und Blumen nach der Natur.

91	1	Rosskastanien-Blätter, natürlicher Grosse.
92	2	Weinblätter.
93	3	Epheublätter.
94	4	Eichen-, Feigen-, Ahorn-, Teufelskirschen-, Lorbeer- und Lorbeerbaumblätter, natürlicher Grösse.
95	5	Wein-, Rosenpappel-, Türkische Eichen- und Linsenbaumblätter, natürlicher Grösse.
96	6	Wilde Rosen, Epheu und Brombeeren, natürlicher Grösse.
97	7	Hagedorn, Eibe, Epheu, und Erdbeerenstaude.
98	8	Verschiedene Blumen in Plan und Aufriss.
99	9	Geissblatt und Winden, natürlicher Grösse.
100	10	Passionsblumen ditto.

Capitel I.—Tafeln 1, 2, 3.

ORNAMENTE DER WILDEN STAEMME.

TAFEL I.

1. Leinenzeug. Otaheite.—United Service Museum.
2. Matten von Tongotabu. Freundschafts Inseln.
3. Leinenzeug. Otaheite.—U.S.M.
4. Leinenzeug. Sandwich Inseln.—U.S.M.

5–8. Leinenzeuge. Sandwich Inseln.—British Museum.

9. Leinene Matten von Tongotabu. Freundschafts Inseln.
10. Leinenzeug. Otaheite.—U.S.M.
11. Leinenzeug. Sandwich Inseln.—U.S.M.
12. Leinenzeug.
13. Leinenzeug vom Papiermaulbeerbaum angefertigt. Fidji Inseln.—British Museum.

TAFEL II.

1. Süd Amerika.—United Service Museum.
2. Sandwich Inseln.—U.S.M.
3. Owaihi.—U.S.M.
4. Neu Hebridische Inseln. Eingelegter Schild.—U.S.M.
5. Sandwich Inseln. U.S.M.
6. Südsee Inseln.—U.S.M.

7, 8. Sandwich Inseln.—U.S.M.
9, 10. Tahiti. Deissel.—U.S.M.
11, 12. Freundschafts Inseln. Trommel.—U.S.M.
13, 14. Tahiti. Deissel.—U.S.M.
15. Sandwich Inseln.—U.S.M.
16, 17. Neu Seeland.—U.S.M.
18–20. Sandwich Inseln.—U.S.M.

TAFEL III.

1. Owaihi. Keule.—United Service Museum.
2. Sandwich Inseln. Keule.—U.S.M.
3. Neu Seeland. Patu-Patu.—U.S.M.
4. Tahiti. Deissel.—U.S.M.
5. Neu Seeland. Ruder.—U.S.M.
6. Neu Seeland. Padschi, oder Kriegskeule.—U.S.M.
7. Südsee Inseln. Kriegskeule.—U.S.M.
8. Griff, natürliche Grösse der Fig. 5.—U.S.M.
9. Fidji Inseln. Keule.—U.S.M.

Es erhellt aus dem einstimmigen Berichte aller Reisenden, dass es schwerlich ein Volk geben dürfte, so primitiv auch sonst der Keim seiner Cultur sein möge, dem der Hang zur Verzierung nicht als ein mächtiger Instinkt eigen sei. Dieser Hang fehlt bei keinem, und bei allen wächst er oder nimmt ab im Verhältnisse der Fortschritte in der Cultur. Der Mensch empfindet überall den mächtigen Eindruck der ihn umgebenden Naturschönheiten, und bestrebt sich, so weit dies in seiner Macht steht, die Werke des Schöpfers nachzuahmen.

Schaffen ist der erste im Menschen aufkeimende Ehrgeiz. Diesem Drange muss das Tatuiren des Gesichtes und des Leibes zugeschrieben werden, von dem der Wilde Gebrauch macht, entweder um die Kraft des Ausdrucks zu erhöhen, womit er seinen Feinden oder Nebenbuhlern Entzetzen einzujagen wünscht, oder auch bloss um eine neue Schönheit, wie sie ihm erscheint, hervorzubringen.* Derselbe

* Die hier eingeschaltete Abbildung eines tatuirten Kopfes, aus dem Museum zu Chester, ist bewundernswerth, als Beweis, dass selbst in dieser barbarischen Sitte die Principien der höchsten Ornamentationskunst sich offenbaren: jede Linie auf dem Gesichte ist aufs beste dazu geeignet die natürlichen Gesichtszüge zu entwickeln.

Wunsch äussert sich überall, indem wir höher hinaufsteigen, von der Verzierung des rohen Zeltes oder Wigwams bis zu den erhabenen Werken eines Phidias oder Praxiteles: des Menschen höchster Ehrgeiz ist noch immer zu schaffen, und dieser Erde den Stempel des individuellen Geistes einzuprägen.

Von Zeit zu Zeit gelingt es einem Manne von kräftigerem Verstand als seine Zeitgenossen, das Gepräge seines Geistes einer ganzen Generation aufzudrucken und eine Menge anderer minder kräftiger Naturen mit sich fortzureissen, die ihm auf seiner Bahn folgen, doch nie so ganz genau um den individuellen Ehrgeiz des Schaffens aufzuheben; auf diese Weise entstehen die Stylarten und deren Modificationen. Die Bestrebungen der Völker die erst auf der niedrigsten Stufe der Cultur stehen, gleichen denen der Kinder; es fehlt ihnen zwar an Kraft, aber sie besitzen eine Anmuth, eine Naivetät die man selten im mittlern Alter, nie aber im vorgerückten abnehmenden Mannesalter, antrifft. Eben so verhält es sich mit der Kindheit einer Kunst. Cimabue und Giotto besitzen weder den materiellen Zauber Raphaels noch die mannhafte Kraft Michelangelos, aber sie übertreffen den einen und den andern an zarter Anmuth und an ernsthafter Wahrheit. Der Reichthum der zu Gebote stehenden Mittel führt zum Missbrauche derselben: es glückt der Kunst so lange sie zu kämpfen hat; wenn sie aber im Genusse ihres Erfolgs schwelgt, verlässt das Glück sie und alles schlägt fehl. Das Vergnügen das wir beim Betrachten der rohen Verzierungsversuche der meisten wilden Stämme empfinden, hat seinen Ursprung in unserer Würdigung der Schwierigkeit einer glücklich vollbrachten Aufgabe; wir sind entzückt von der Augenscheinlichkeit der Absicht, und erstaunt zugleich über das einfache und sinnreiche Verfahren mittelst dessen das Resultat erlangt worden ist. Was wir in jedem Kunstwerke, bescheiden oder anspruchsvoll, hauptsächlich suchen, ist die Aeusserung des Geistes—das Zeugniss jener bereits oben erwähnten Lust zum Schaffen, und alle die einen natürlichen Instinkt inne haben, sind erfreuet, wenn sie denselben bei Andern entwickelt finden. Es ist auffallend, aber doch ganz wahr, dass diese Aeusserung des Geistes sich leichter in den rohen Ornamentsversuchen eines wilden Stammes entdecken lässt, als in den unzähligen Erzeugnissen einer hoch entwickelten Cultur. Die Individualität nimmt ab, im Verhältniss wie das Vermögen des Hervorbringens zunimmt. Wenn die Kunst durch vereintes Bestreben erzeugt wird, und nicht aus der individuellen Machtanstrengung entsteht, so vermisst man darin jene wahrhaften Instinkte die deren grössten Reiz ausmachen.

Kopf eines Weibes von Neu Seeland, im Museum zu Chester.

Tafel I. Die Ornamente dieser Tafel sind von Theilen verschiedener, meistens von Baumrinden verfertigter Kleidungsstücke. Muster 2 und 9 sind von einem Kleide das Herr Oswald Brierly von der Insel Tongo-Tabu, der vorzüglichsten in der Gruppe der Freundschaftsinseln, mitgebracht hat. Es ist aus den dünnen Schichten der innern Rinde der Borke einer gewissen Species des Altheabaumes verfertigt, die flach geschlagen und zusammengestellt werden um ein Parallelogramm des Stoffes zu bilden, der als Unterrock mehrere Male um den Leib gewickelt, so dass Brust, Arme und Schultern entblösst bleiben, die einzige Bekleidung der Eingebornen bildet. Es kann nichts primitiveres geben, und doch offenbart die Anordnung

des Musters einen höchst verfeinerten Geschmack und die grösste Geschicklichkeit. No. 9 ist die Borte am Rande des Zeuges; es wäre schwer, mit denselben beschränkten Mitteln, Schöneres zu leisten. Die Muster werden mittelst kleiner Holzstempel gebildet, und obgleich die Ausführung etwas roh und unregelmässig sein dürfte, so ist doch die Absicht überall sichtbar; und beim ersten Blick fällt einem die Geschicklichkeit in's Auge, mit welcher die Massen balancirt sind, so wie die sinnreiche Methode die Tendenz des Auges in einer Richtung fortzulaufen, durch das Anbringen anderer in entgegengesetzter Richtung sich bewegenden Linien zu hemmen.

Als Herr Brierly die Insel besuchte, lieferte eine einzige Frau alle die daselbst gebrauchten Muster, und für jedes neue Muster bekam sie zur Belohnung eine gewisse Quantität des Zeuges. Das Muster No. 2, vom selben Orte, enthält ebenfalls eine vortreffliche Lehre der Composition die wir uns zu Nutze machen können, obgleich sie von der Künstlerin eines wilden Stammes herkommt. Nichts könnte sinnreicher sein als die allgemeine Anordnung der vier Vierecke und der vier rothen Flecken. Ohne diese rothen Flecken auf gelbem Grunde wäre ein Mangel der Ruhe in der allgemeinen Anordnung empfindbar gewesen; ohne die rothen Linien, die diese Flecken umgeben, und dazu dienen dem Roth auf dem gelben Grunde durchzuhelfen, wäre die Anordnung noch immer unvollkommen gewesen. Wären die rothen Dreiecke nach aussen gewendet anstatt einwärts, so wäre die Ruhe gleichfalls gestört und der auf's Auge hervorgebrachte Eindruck wäre der des Schielens; bei der gegenwärtigen Anordnung hingegen findet das Auge, mittelst der rothen, um die mittlern Vierecke angebrachten Flecken, einen Mittelpunkt in jedem Viereck und in jeder Gruppe. Die das Muster bildenden Stempel sind ganz einfach, indem jedes Dreieck und jedes Blatt mittelst eines einzelnen Stempels gebildet werden. Dies beweist wie ein einfaches Werkzeug selbst in der ungebildetsten Hand, die sich aber von der instinktartigen Beobachtung der in den Naturwerken herrschenden Anordnung der Formen leiten lässt, leicht zu all den uns bekannten geometrischen Anordnungen der Form führen würde.

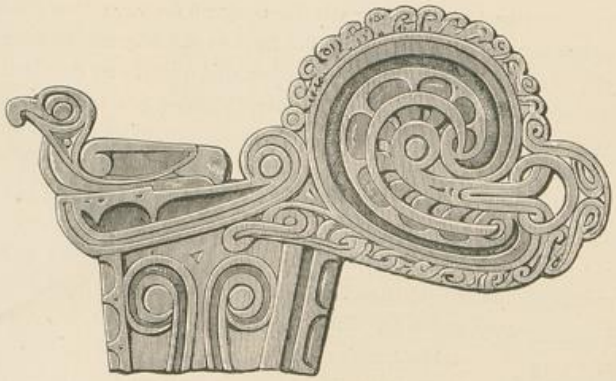
Der achtspitzige Stern in der obern Ecke, links, des Musters No. 2 wurde mittelst einer achtmaligen Auflegung desselben Werkzeugs hervorgebracht. Dasselbe geschah mit der schwarzen Blume, die aus sechzehn einwärts und sechzehn auswärts gerichteten Spitzen besteht. Die verwickeltsten Motive der byzantinischen, arabischen und maurischen Mosaiken liessen sich auf diese Weise erzeugen. Das Geheimniss des Erfolgs in jedem Ornamente liegt darin, einen allgemeinen kühnen Effect durch die Wiederholung einiger einfachen Elemente hervorzubringen, die Mannichfaltigkeit sollte vielmehr in der Anordnung der verschiedenen Theile der Zeichnung gesucht werden, als in der Vervielfältigung verschiedener Formen. Die nächste Stufe in der Verzierung, nach der Tatuirung des Leibes, ist natürlich das Aufdrucken verschiedener Muster auf die dem Leibe zur Bedeckung dienende Kleidung, und zwar mittelst desselben Verfahrens. In beiden diesen Verzierungsarten muss die Mannichfaltigkeit grösser und die Individualität mehr ausgeprägt sein als in den nachfolgenden Verfahrungsweisen, die immer mechanischer werden. Der Gebrauch die Strohhalme oder die Baumrinden Streifen zu flechten, anstatt sie in dünnen Blättern anzuwenden, muss natürlich den ersten Gedanken des Webens eingeben, und kann nicht verfehlen den Geist allmälig zur Würdigung der gehörigen Disposition der Massen heranzubilden. Das Auge des Wilden, gewohnt daran nur die Harmonie der Natur zu betrachten, muss leicht auf die Empfindung und Wahrnehmung des richtigen Gleichgewichts eingehen, hinsichtlich der Farbe; und dies ist auch wirklich der Fall in den Ornamenten der Wilden, wo das richtige Gleichgewicht der Farbe und der Form immer streng erhalten wird.

Geflochtenes Stroh von den Sandwich Inseln.

Nach der Bildung von gedruckten und gewobenen Ornamenten folgt die Lust geschnitzte und Relief Ornamente hervorzubringen. Die zur Verthei-

digung oder zur Jagd dienenden Waffen werden der erste Gegenstand dieser neuen Verzierungsweise. Die Gewandtesten und Tapfersten wollen sich unter ihren Nebenmenschen durch den Besitz von nützlichern sowohl als schönern Waffen auszeichnen. Erfahrung hat sie schon über die Form belehrt, welche zu ihrem Zwecke die geeignetste ist, und es folgt natürlich der Wunsch, die Oberfläche mit Schnitzwerk zu schmücken; und da das Auge schon an die beim Weben erzeugten geometrischen Formen gewöhnt ist, so sucht die Hand dieselben Formen durch entsprechende und wiederholte Einschnitte mit dem Messer nachzuahmen. Die Ornamente der Tafel II. verrathen diesen Instinkt auf's Deutlichste. Sie sind mit der grössten Präcision ausgeführt und zeugen von grossem Geschmack und richtigem Urtheil in der Vertheilung der Massen. No. 11 und 12 sind höchst interessant, denn sie beweisen in welchem Grade der Geschmack und die

Von der Seite eines Kahnes, Neu Seeland.



Vordertheil eines Kahnes, Neu Guinea.

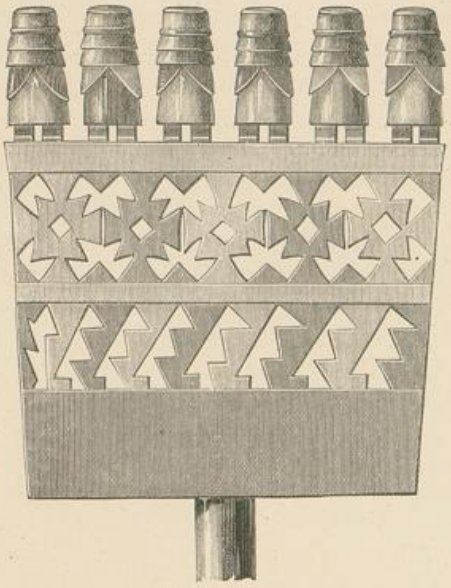
Geschicklichkeit in der Bildung von geometrischen Mustern vorhanden sein kann, während die aus krummen Linien entstehenden Motive und die menschliche Gestalt insbesondere, noch auf der ersten niedersten Stufe der Ausbildung verbleiben.

Vordertheil eines Kahnes, Neu Guinea.

Die Ornamente in den hierunten und an der Seite befindlichen Holzschnitten verrathen schon einen weit höhern Fortschritt in der Vertheilung der krummen Linien; das gewundene Seil bildet den Typus derselben, wie dies natürlich mit allen krummen Linien in Ornamenten der Fall sein würde. Das Vereinen

zweier Duchten, um einem Seile grössere Stärke zu geben, müsste schon das Auge an die Spiralform gewöhnen, und wirklich finden wir in den Ornamenten aller wilden Stämme, zusammen mit den geometrischen Mustern auch diese Spiralform, die durch das Verschlingen gleicher Linien gebildet und in den vorgerücktern Kunstwerken aller civilisirten Nationen beibeha'ten wird.

Die Ornamente eines wilden Stammes müssen, als Ergebniss eines natürlichen Instinkts nothwendiger Weise dem beabsichtigten Zweck entsprechen, während bei vielen Ornamenten der civilisirten Nationen, wo der erste Antrieb, welcher gewisse allgemein angenommene Formen erzeugte, durch beständige Wiederholung geschwächt wird, die Verzierung oft unrecht angewendet ist, und anstatt sich zu bemühen zuerst die passendste Form zu schaffen und diese nachher mit Schönheit zu schmücken, vernich-



Griff eines Ruders.

Keule vom östlichen Archipel.

tet man die Schönheit gänzlich, weil man die Angemessenheit ausser Acht lässt, indem man zu einer übel ersonnenen Form noch Verzierung hinzufügt. Wenn wir uns wieder in einen erspriesslichern Zustand versetzen wollen, so müssen wir es den Kindern oder den Wilden nachthun. Wir müssen uns von allem angewöhnten und erkünstelten frei machen und zur Entwickelung der natürlichen Instinkte zurückkehren.

Das schöne Ruder von Neu Seeland No. 5–8, Tafel III. könnte mit den Werken der höchsten Civilisation wetteifern:* es giebt auf der ganzen

* Capitän Cook und auch andere Reisende gedenken auf's lobreichste und zu wiederholten Malen, des Geschmackes und des Scharfsinns der Inselbewohner des Stillen Meeres und der Südsee, und führen als Beispiel die verschiedenen Zeuge an: "mit solch einer endlosen Mannichfaltigkeit von Figuren bemalt, dass man zu glauben geneigt wäre sie hätten ihre Muster dem Laden eines Seidenhändlers entlehnt, in welchem die zierlichsten Erzeugnisse Chinas und Europas zur Schau ausgelegt sind, abgesehen von den originellen Mustern die ihnen allein eigen sind." Auch geschieht häufige Erwähnung der "Tausend verschiedenen Muster" ihres Flechtwerks, ihrer Matten, sowohl als der sinnreichen Einbildungskraft die sich in ihren reichen Schnitzereien und ihrem eingelegten Muschelwerk offenbart. Vide *The Three Voyages of Captain Cook*, 2 Bände, London 1841–42; DUMONT D'URVILLE, *Voyage au Pole du Sud*, 8vo., Paris 1841; Ditto *Atlas d'Histoire*, Fol.; PRICHARD's *Natural History of Man*, London 1855; J. W. EARLE's *Native Races of the Indian Archipelago*, London 1852; KERR's *General History and Collection of Voyages and Travels*, London 1811–17.

Oberfläche desselben keine einzige übel angebrachte Linie. Die Gestalt im Allgemeinen ist höchst elegant und die Verzierung ist durchgehends auf's beste dazu geeignet die Form zu entwickeln. Ein moderner Fabrikant mit seiner Vorliebe zu quer und kreuz Streifen, hätte die den Griff umgebenden Bande oder Ringe über's Blatt oder die Schaufel fortgesetzt. Der Instinkt des Neu Seeländers belehrte ihn eines bessern. Sein Wunsch war nicht nur, dass das Ruder stark sei, sondern dass es auch stark erscheine, und die Verzierung ist darauf eingerichtet, demselben einen weit grössern Anschein von Stärke zu verleihen, als es bei unverzierter Oberfläche hätte haben können. Das mittlere, der Länge nach an der Schaufel hinlaufende Band erstreckt sich ganz herum und auf der andern Seite weiter fort, und umschlingt die Kante am Rande, die ihrerseits alle die andern Bande zusammenhält. Wären diese Bande, gleich dem mittlern, über den Rand fortgesetzt worden, so hätte es den Anschein gehabt, als ob sie herabgleiten wollten. Das mittlere Band allein konnte so fortgeführt werden ohne die Ruhe aufzuheben.

Die schwellende Form des Griffes an den Stellen wo ein grösseres Gewicht erforderlich war, zeugt von einer bewundernswerthen Auffassung, und das Entstehen der Schwellung mittelst des kühnern Entwurfs der Ringe ist vollkommen gut angegeben.

WILDE STAMME

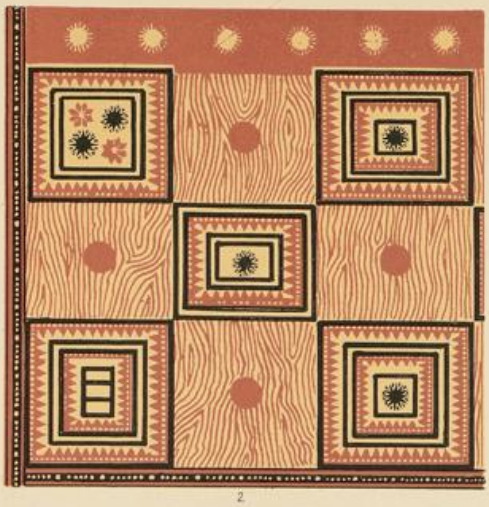
TAFEL I.

SAVAGE TRIBES N°I.

TRIBUS SAUVAGES

PL. I.

1

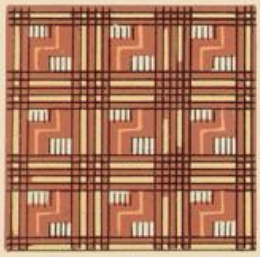


2

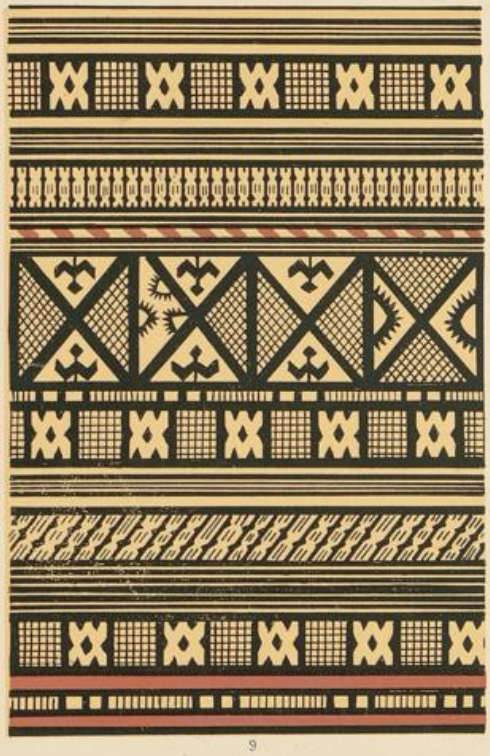
3

4

5



6



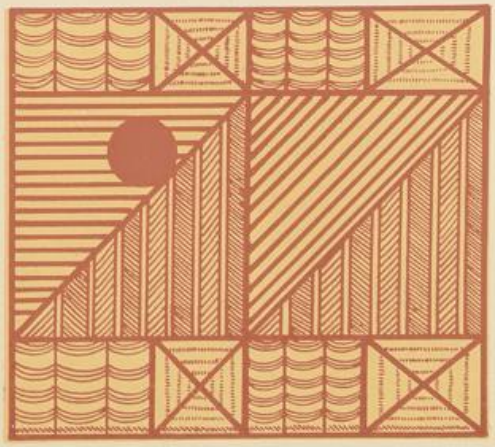
9

7

8

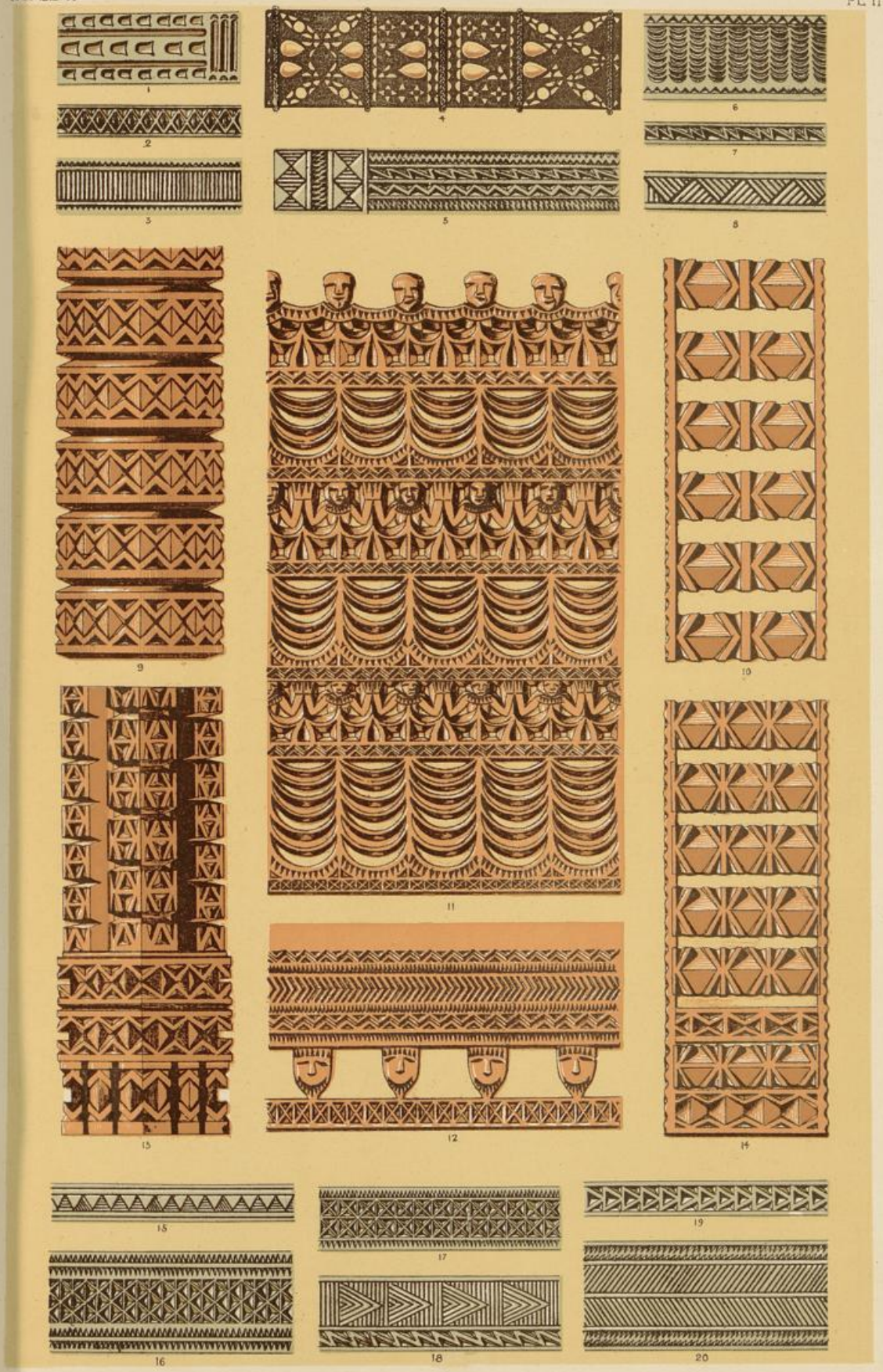
10

11



12

13


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

2
3
4
6
7
8
9

Capitel II.—Tafeln 4, 5, 6, 6*, 7, 8, 9, 10, 11.

AEGYPTISCHE ORNAMENTE.

TAFEL IV.

1. Der Lotos, nach der Natur gezeichnet.
2. Aegyptische Darstellung des Lotos.
3. Eine andere, in einem verschiedenen Grade des Wachsthums.
4. Drei Papyrus Pflanzen, und drei aufgeblühte Lotosblumen nebst zwei Knospen, die ein König als die einem Gott dargebrachte Gabe in der Hand hält.
5. Eine aufgeblühte Lotosblume nebst zwei Knospen mit Bändern zusammengebunden, Typus der ägyptischen Säulen-Kapitäle.
6. Der Lotos nebst Knospen in der Gestalt einer Säule mit Matten umwunden, von einem Gemälde einen Porticus vorstellend.
7. Die Basis des Papyrus Stammes, nach der Natur gezeichnet; Typus der Basen und der Schäfte ägyptischer Säulen.
8. Eine sich entfaltende Knospe des Papyrus, nach der Natur gezeichnet.
9. Eine andere, minder vorgerückt im Wachsthum.
10. Aegyptische Darstellung der Papyrus Pflanze, vollständiger Typus des Kapitäls, des Schafts und der Basis ägyptischer Säulen.
11. Ditto in Verbindung mit Lotosknospen, Weintrauben und Epheu.
12. Eine Verbindung des Lotos und des Papyrus, eine mit Matten und Bändern umwundene Säule vorstellend.
13. Aegyptische Darstellung des Lotos nebst Knospen.
14. } Darstellungen des Papyrus, von einem ägyptischen Ge-
15. } mälde.
16. Darstellungen von Pflanzen die in der Wüste wachsen.
17. Darstellung des Lotos und des Papyrus wie sie im Nil wachsen.
18. Eine andere Varietät von Pflanzen der Wüste.

TAFEL V.

1. Ein aus Federn gebildeter Fächer in einen hölzernen Stamm eingesetzt, der die Gestalt eines Lotos hat.
2. Federn aus dem Kopfputz der Pferde der königlichen Wagen.
3. Eine andere Varietät von Abu-Simbel.
4. Fächer von trockenen Blättern verfertigt.
5. Ditto.
6. Fächer.
7. Königlicher Kopfputz.
8. Ditto.
9. Darstellung einer Species des Lotos.
10. Der wahre Lotos.
11. Insignien wie sie gewisse Beamten zur Zeit der Pharaos trugen.
12. Eine andere Varietät.
13. }
14. } Gold und Email Vasen in der Gestalt des Lotos.
15. }
16. Ein Steuerruder, geschmückt mit dem Lotos und dem Auge, die Göttlichkeit darstellend.
17. Ditto eine andere Varietät.
18. } Böte aus zusammen gebundenen Papyrus Pflanzen ver-
19. } fertigt.

TAFEL VI.

1. Kapitäl von den grossen Säulen des Tempels von Luxor, Theben, aus der Zeit Amunophs III., 1250 v. Chr., nach der Angabe von Scharpe. Es stellt eine Papyrusblume in voller Blüthe dar, abwechselnd von Papyri und Knospen umgeben.
2. Kapitäl von den kleinern Säulen des Memnoniums, Theben, 1200 v. Chr. Es stellt eine einzige Knospe des Papyrus dar, geschmückt mit den farbigen hängenden Binden die man in den gemalten Darstellungen von Säulen auf der Tafel IV. No. 5, 6, 12 sehen kann.
3. Kapitäl von den kleinern Säulen des Tempels von Luxor, 1200 v. Chr., stellt acht zusammen gebundene Knospen des Papyrus dar, mit hängenden farbigen Binden geschmückt.
11. Kapitäl vom unvollendeten hypethrischen Tempel der Insel Philä, Römische Periode, 140 v. Chr., besteht aus der Papyrus Pflanze in drei verschiedenen Graden des Wachsthums, und in drei Reihen angeordnet. Die erste Reihe besteht aus vier aufgeblühten und vier grossen, sich entfaltenden Blumen; die zweite Reihe aus acht kleinen sich entfaltenden Blu-

men; und die dritte Reihe aus sechzehn Knospen: bildet also im Ganzen einen Bund von zwei und dreissig Pflanzen. Den Stamm jeder Pflanze kann man mittelst der Grösse und Farbe des Stiels, bis zu den horizontalen Binden hinab, verfolgen. *Vide* Tafel IV. No. 5, 6, 12.

12. Kapitäl vom Tempel Kum-Ombos. Vollgewachsener Papyrus von verschiedenen Blumen umgeben.
13. Kapitäl vom Haupttempel, zu Philä, stellt zwei Reihen des Papyrus dar, in drei verschiedenen Graden des Wachsthums. Die erste Reihe besteht aus acht Pflanzen, vier in voller Blüthe und vier sich entfaltend; die zweite Reihe besteht aus acht Knospen: im Ganzen sechzehn Pflanzen. In diesem Kapitäl ist keine Störung der kreisförmigen Gestalt wie in No. 11.
14. Kapitäl vom unvollendeten hypethrischen Tempel zu Philä. Besteht aus drei Reihen der Papyrus Pflanze in drei verschiedenen Graden des Wachsthums. Die erste Reihe enthält acht vollblüthige und acht sich entfaltende Pflanzen; die zweite Reihe sechzehn sich entfaltende Blumen; die dritte Reihe zwei und dreissig Papyrus Knospen: im Ganzen vier und sechzig Pflanzen. Der Stamm einer jeden Pflanze lässt sich durch seine Grösse und Farbe unterscheiden und läuft fort bis an die horizontalen Bande die sie um den Schaft befestigen.
16. Kapitäl vom Porticus zu Edfu, 145 v. Chr., stellt einen Palmbaum mit neun Aesten dar. Die horizontalen Bande des Palmbaum Kapitäls unterscheiden sich von den Banden aller andern Kapitäle darin, dass sie immer eine hängende Schleife haben.

TAFEL VI*.

4. Kapitäl von einem Tempel in der Oase zu Theben, stellt eine Sammlung von Wasserpflanzen dar, mit dreieckigen Stielen um eine einzige Papyrusblume in voller Blüthe gebunden.
5. Kapitäl vom Porticus zu Edfu, 145 v. Chr., von ähnlicher Bauart wie No. 4.
6. Kapitäl vom Haupttempel der Insel Philä, 106 v. Chr. Vollblüthige Papyrusblume von andern Blumen derselben Art in verschiedenen Graden des Wachsthums umgeben.
7. Kapitäl von einem Tempel in der Oase zu Theben.
8. Kapitäl vom Säulengang auf der Insel Philä, stellt sechzehn Lotosblumen dar, in drei Reihen zusammen gebunden. Im Aufriss dargestellt.
9. Das Kapitäl No. 8 in Perspective.
10. Kapitäl von einem Tempel in der Oase zu Theben stellt acht Lotosblumen dar, in zwei Reihen zusammen gebunden.
15. Kapitäl vom unvollendeten hypethrischen Tempel zu Philä. Besteht aus zwei Papyruspflanzen in zwei verschiedenen Stufen des Wachsthums in drei Reihen angeordnet. Die erste Reihe besteht aus vier vollblüthigen und vier sich entfaltenden Blumen: die zweite, aus acht kleinern in voller Blüthe; und die dritte aus sechzehn noch kleinern.
17. Kapitäl der griechisch-ägyptischen Form, aber zur römischen Periode gehörend. Dies Kapitäl is sehr merkwürdig, insofern es die griechischen und ägyptischen Elemente im Verein miteinander darstellt, nämlich den Papyrus in zwei verschiedenen Graden des Wachsthums, zugleich mit dem Acanthus Blatt und den Ranken des Geissblattes.

TAFEL VII.

1. Ornamente vom obern Ende der Wände einer Gruft zu Benihassan.
2. Ditto. Ditto.
3. Ditto von Karnak, Theben.
4. Ditto von Gourna, Theben.
5. Ditto von Sakhara.
6. Verzierung des Pfühl Gesimses von einigen der frühesten Gräber in der Nähe der Pyramiden von Giza.
7. 8. 9. Von einem hölzernen Sarkophag.
10. Von Gräbern, El Kab.
11. Von den Gräbern, Benihassan.
12. Von den Gräbern, Gourna.
13. Ditto.
14. Ditto.
15. Von einem Halsband.
16. Von der Wand einer Gruft zu Gourna, unmittelbar unter der Decke.
17. 18. 19. Theile eines Halsbandes.
20. Von der Wand eines Grabes.
21. Von einem Halsbande.
22. Vom obern Theil der Wand einer Gruft, Sakhara.
23. Ditto, zu Theben.
24. Von einem Halsbande.
25. Von der Wand einer Gruft, Gourna.
26. Von einem Sarkophag.
27. Von der Wand einer Gruft.
28. Von einem Sarkophag.
29. Vom obern Theil eines Gemäldes.
30. Anordnung von Linien, von Würfel-Vertäfelungen.
31. Von einem Sarkophag im Louvre.
32. Von der Wand eines Grabes, Gourna, stellt den Lotos in Plan und Aufriss dar.
33. Von einer Zimmerdecke zu Medinet Habu.
34. Anordnung von Linien, von Würfel-Vertäfelungen in Gräbern.

* Die Nummern 1–5, 10, 11, finden sich immer auf senkrechten Oberflächen und am obern Theil der Wände in Gräbern und Tempeln. Die Nummern 7–9, 12, 14, 18, 20, sind alle von denselben Elementen gebildet, nämlich vom Lotos in hängender Lage und einer Weintraube dazwischen. Dieses beständig sich wiederholende Ornament ist in einigen seiner Formen dem griechischen so genannten Eierstab Gesims so ähnlich, dass es kaum einem Zweifel unterliegt, dass dieses griechische Gesims von jener Quelle abgeleitet worden ist. Die Nummern 13, 15, 24, 32 zeigen ein anderes Element der ägyptischen Ornamentation, aus den getrennten Blättern des Lotos abgeleitet.

TAFEL VIII.

Sämmtliche Ornamente dieser Tafeln sind von Mumienkasten im British Museum und im Louvre, und sie bestehen, wie die der letzten Tafel, meistens aus der Lotosblume, oder aus den einzelnen Blättern derselben Pflanze. In No. 2, sieht man, oberhalb der Lotosblätter, ein weisses Ornament auf schwarzem Grund, ein Ornament, welches in Gräbern sehr häufig vorkommt; und der Gedanke daran entsprang aus dem in einander Weben zweier Seilduchten; in No. 7 finden wir ein gewürfeltes Muster, eines der frühesten Ornamente, das augenscheinlich im Verweben von Duchten verschiedener Farben seinen Ursprung hat. Im untern Theil von No. 18 finden wir wieder ein sehr allgemeines Ornament, welches von Federn hergeleitet ist.

TAFEL IX.

Die Ornamente dieser Tafeln sind den Malereien der Gräber in verschiedenen Theilen Aegyptens entnommen, nach Original-Zeichnungen. Die Muster sind grösstentheils von der Art, wie man sie auf dem Webstuhl hervorbringen könnte, und beim ersten Blick wird man es gewahr, dass dies ohne Zweifel der Ursprung der meisten unter denselben ist.

1–8 sind Darstellungen von Matten auf denen die Könige stehen. Sie sind augenscheinlich von verwebtem Stroh verschiedener Farben gebildet. Der Uebergang von dieser Stufe zur Bildung von Mustern, wie die von 9–12, 17–19, 21, wäre sehr rasch, und diese letztern sind wahrscheinlich nur die Reproductionen gewobener Stoffe zum alltäglichen Gebrauch. Die Nummern 9 und 10 haben wahrscheinlich den Griechen die Idee des Mäanders eingegeben, es wäre denn, dass die letztern, in Folge eines ähnlichen Verfahrens, von selbst darauf verfallen seien.

20 ist von der Decke eines Grabes zu Gourna, stellt das mit einem Weinstock überzogene Gatterwerk eines Gartenpfades dar. Dieses Ornament ist gar nicht selten an den gekrümmten Decken kleiner Gräber, und nimmt gewöhnlich die ganze Decke einer jeden Aushöhlung in den Grüften der Periode der neunzehnten Dynastie ein.

21–23 sind verschiedenen im Louvre befindlichen Mumienkasten einer jüngern Periode entnommen.

TAFEL X.

1–5. Verschiedenen im Louvre befindlichen Mumienkasten einer jüngern Periode entnommen. Geometrische Anordnung des einzelnen Lotosblattes.

6. Von einem Grabe zu Theben. Jeder Kreis ist aus vier Lotosblumen und vier Knospen gebildet; der dazwischen kommende Stern soll wahrscheinlich vier Lotosblätter vorstellen.

7. Von einem Grabe zu Theben.

8, 9. Von einem Mumienkasten.

10–24 sind von den Decken der Gräber in verschiedenen Theilen Aegyptens. In den Nummern 10, 13–16, 18–23, sieht man mehrere Beispiele von Ornamenten, die das Abwickeln eines Haufens von Seilen vorstellen, welches vielleicht den ersten Gedanken der Volute eingegeben haben mag. Die ununterbrochene blaue Linie, Nummer 24, ist augenscheinlich auf demselben Typus gegründet.

TAFEL XI.

1, 4, 6, 7, von Gräbern zu Theben, stellen fernere Beispiele des in der letzten Tafel dargestellten Seil-Ornaments dar. No. 2 und 3 sind verschiedenartige Anordnungen von Sternen, gar nicht ungewöhnlich an den Decken der Gräber und der Tempel. No. 2 ist auf Vierecken gebildet, und No. 3 auf gleichseitigen Dreiecken.

9. Von einem Mumienkasten.

10. Von der Stickerei eines königlichen Gewandes.

11–16. Verschiedene Ränder von Malereien in Gräbern.

17. Vom Gewande einer Figur in einem der königlichen Gräber von Biban el Moluk. Stellt die Schuppen der Rüstung vor, die von den Helden und den Göttern Aegyptens getragen wurde.

18–20. Sind einander ähnlich, und die Idee derselben wurde wahrscheinlich von den Federn der Vögel hergeleitet.

21. Ornament am Kleide des Gottes Amun, von Abusimbel.

22. Von einem Bruchstück im Louvre.

23. Würfelvertäfelung vom Grabe des Ramses, Biban el Moluk, stellt wahrscheinlich im Abriss, einen Papyrus Hain vor, da sie eine ähnliche Position einnimmt als die Vertäfelungen einer jüngern Periode, die aus Knospen und Blumen des Papyrus gebildet sind.

24. Von einem sehr alten, von Dr. Lepsius geöffneten Grabe zu Giza. Der obere Theil stellt das gewöhnliche ägyptische Pfühlsims vor; der untere Theil ist der Würfelvertäfelung desselben Grabes entnommen, und beweiset, dass die Nachahmung der geäderten Holzarten in der Malerei schon im höchsten Alterthum im Gebrauch war.

AEGYPTISCHE ORNAMENTE.

Die Baukunst Aegyptens hat vor allen andern Stylarten der Architektur diese Eigenthümlichkeit voraus, dass die Kunst um so vollkommener, als das Denkmal älter ist. Alle uns bekannten Ueberbleibsel zeigen uns die ägyptische Kunst im Zustande des Verfalls. Denkmäler, zwei Tausend Jahre vor der christlichen Zeitrechnung errichtet, sind aus den Trümmern noch älterer und vollkommenerer Gebäude gebildet. So finden wir uns in eine Periode zurück versetzt, die zu fern von unserem Zeitalter ist, um uns in den Stand zu setzen die Spuren des Ursprungs der Kunst zu entdecken; und während wir die griechische, die römische, die byzantinische mit ihren Ausläufern, die arabische, die maurische und die gothische Baukunst in unmittelbarer Folge von diesem grossen Mutterstamm abzuleiten vermögen, müssen wir von der Architektur Aegyptens annehmen, dass sie ein reiner Originalstyl ist, der zugleich mit der Cultur im Mittlern Afrika* entstand, durch zahllose Jahrhunderte seine Bahn verfolgte, um den culminirenden Punkt der Vollkommenheit zu erreichen, und dann zur Stufe des Verfalls herabzusteigen, worin wir ihn sehen. So sehr aber auch diese Stufe, ohne Zweifel, hinter der uns unbekannten Vollkommenheit ägyptischer Kunst zurückbleibt, so übertrifft sie doch bei weitem alles, was nachher folgte; die Aegypter stehen keinem, als sich selbst nach. In jeder andern Stylart können wir den raschen Aufschwung der Kunst verfolgen, von der Kindheit, die auf irgend einem den vergangenen Zeiten angehörigen Styl beruht, bis zum culminirenden Punkt der Vollkommenheit, wo der fremde Einfluss modificirt oder ganz beseitigt wird, und dann abwärts zu einer Periode des langsamen, schleichenden Verfalls, der seine eigene Elemente aufzehrt. Im Styl der Aegypter aber haben wir keine Spur von Kindheit oder fremdem Einfluss; wir müssen also glauben, dass sie ihre Eingebungen unmittelbar von der Natur schöpften. In dieser Ansicht werden wir bestätigt, wenn wir insbesondere die Ornamente der Aegypter betrachten; die Typen sind wenige an der Zahl, und lauter Naturtypen, und die Darstellung weicht nur sehr wenig vom Typus ab. Je weiter wir in der Kunst herabsteigen, desto mehr finden wir, dass man sich von den Originaltypen entfernt, bis es endlich in manchen Ornamenten, in den arabischen und maurischen zum Beispiel, ganz schwer wird, die ursprünglichen Typen zu erkennen, von welchen die Ornamente, durch wiederholte Geistesanstrengungen, nach und nach entwickelt worden sind.

Der Lotos und der Papyrus, die an den Ufern ihres Flusses wachsen, und die Nahrung des Leibes und des Geistes sinnbildlich darstellen; die Federn seltener Vögel die den Königen als Embleme der Oberherrschaft vorgetragen wurden; der Palmzweig, nebst dem aus dessem Stamme verfertigten gewundenen Seil: dies sind die wenigen Typen, die der ungeheuern Mannichfaltigkeit von Ornamenten zur Basis dienten, mit welchen die Aegypter die Tempel ihrer Götter, die Paläste ihrer Könige, die Kleidungen die sie bedeckten, ihre Artikel des Luxus, ja selbst die bescheidensten zum täglichen Gebrauch dienenden Gegenstände, zu schmücken pflegten, vom hölzernen Löffel, der ihnen zum Einnehmen der Speise diente, bis zum Boote das ihre ebenfalls verzierten einbalsamirten Leichen, nach ihrer letzten Heimath im Thale der Todten jenseits des Nils zu schaffen bestimmt war. Da sie sich in der Befolgung dieser Typen so nahe als möglich an der

* Im British Museum ist der Abguss eines Basreliefs von Calabshee in Nubien zu sehen, welches die Siege Ramses II. über ein schwarzes Volk darstellt, wahrscheinlich die Aethiopier. Es ist bemerkenswerth, dass unter den von diesem Volke dem König als Tribut dargebrachten Gaben, ausser Leopardsfellen und seltenen Thieren, ausser Elfenbein, Gold und andern Erzeugnissen des Landes, sich auch drei geschnitzte elfenbeinerne Sessel befinden, und zwar in jeder Beziehung gleich dem Sessel, auf welchem der König sitzt, die Gaben zu empfangen. Dies scheint darauf hinzuweisen, dass diese höchst kunstvoll ausgearbeiteten Luxus Artikel von den Aegyptern aus dem Innern Afrikas bezogen wurden.

natürlichen Form hielten, so konnte es kaum fehlen, dass sie dieselben Gesetze beobachteten, die sich in allen Werken der Natur beständig kundgeben; daher finden wir auch, dass die ägyptischen Ornamente, wenn sie auch noch so conventionell behandelt sind, doch immer wahr bleiben. Wir finden nie eine verkehrte Anwendung oder eine Verletzung der Principien der Natur, die uns Anstoss geben könnte. Auf der andern Seite aber geschah es auch nie, dass die Aegypter die Absicht und den Einklang der Darstellung durch eine zu knechtische Nachahmung des Typus beeinträchtigten. Ein Lotos, in Stein ausgehauen, um die zierliche Krone einer Säule zu bilden, oder an die Wand gemalt, als eine den Göttern dargebrachte Opfergabe, war keine Darstellung der Blume, wie man sie pflücken möchte, sondern eine architektonische Vergegenwärtigung derselben: in beiden Fällen, jedoch auf's beste geeignet, dem beabsichtigten Zwecke zu entsprechen, und dem Typus ähnlich genug, um im Geiste des Beschauers die poetische Idee anzuregen, die sie vorzustellen bestimmt war, ohne das Gefühl des Einklanges zu verletzen.

Die ägyptische Verzierungskunst zerfällt in drei Ornamentsarten: das constructive Ornament, welches einen Theil des Denkmals selbst ausmacht, dessen innerem Gestelle es zur äussern schmuckvollen Bedeckung dient; das repräsentative oder bildnerische Ornament, dessen Darstellung jedoch nur conventionell ist: und das bloss decorative Ornament. In jedem Falle aber war es symbolisch und beruhete, wie schon bemerkt, auf einigen wenigen Typen, die während der ganzen Periode der ägyptischen Cultur nur sehr geringe Veränderungen erlitten.

Zur ersten Art, oder dem constructiven Ornamente, gehört die Verzierung der Stützen und der krönenden Glieder der Mauern. Die Säule, ob sie nur einige Fuss hoch war, oder, wie die von Luxos und Karnak, die Höhe von vierzig Fuss erreichte, war nichts weiter als ein im Grossen entworfener Papyrus: die Basis stellte die Wurzel dar; der Schaft den Stamm; und das Kapitäl die in voller Blüthe stehende Lotosblume, von einem Strauss kleinerer Pflanzen umgeben (No. 1, Tafel VI.), und mittelst Bande zusammen gebunden. Nicht nur stellte jede Reihe von Säulen einen Papyrushain dar, sondern jede einzelne Säule war ein Hain an sich selbst; so sehen wir Tafel VI. No. 17, die Vergegenwärtigung eines Haines von Papyrusbäumen von verschiedenen Stufen des Wachsthums; nun dürfte man nur diese Bäume, gerade wie sie da stehen, zusammenstellen und mit einem Bande umschlingen, um den ägyptischen Schaft mit seinem hoch verziertem Kapitäl zu bilden. Ferner haben wir, Tafel VI. No. 5, 6, 10, 11, 12, gemalte Darstellungen von Tempelsäulen in denen die Originalidee unverkennbar abgebildet ist.

Wir können uns denken, dass es in uralten Zeiten bei den Aegyptern der Gebrauch war, die einheimischen Blumen als Schmuck um die hölzernen Pfeiler ihrer primitiven Tempel zu winden; als aber nachher ihre Kunst einen bleibendern Charakter erhielt, nahm auch dieser Gebrauch eine festere Gestalt auf ihren Steindenkmälern an. Nachdem diese Formen einmal die Weihe der Heiligkeit erhalten hatten, konnten sie, nach den ägyptischen Religionsgesetzen, nicht mehr abgeändert werden, doch glaube man ja nicht, dass die Besitznahme einer einzigen Hauptidee, Einförmigkeit zur Folge gehabt habe; ein Blick auf die Tafeln VI. und VI*. wird uns vom Gegentheil überzeugen. Der Lotos und der Papyrus bilden die Typen der fünfzehn zu unserer Illustration gewählten Kapitäle; und doch, welche sinnreiche Mannichfaltigkeit wir darin sehen, welche gute Lehren, die wir uns zu Nutze machen können! Seit der Periode der Griechen bis zu unserer Zeit hat sich die Welt, zur Bildung aller Säulenkapitäle der sogenannten classischen Architektur, mit dem um den Korb des Kapitäls angebrachten Acanthusblatt begnügt, ohne fernern Unterschied als in der mehr oder minder vollkommenen Modellirung der Blätter, in den zierlichen oder unzierlichen Verhältnissen des Korbes, während an die Modifikation des Planes nur in höchst seltenen Fällen gedacht wurde; und doch war es diese Modifikation, die bei den Aegyptern die mannichfaltigste Entwickelung ihres Kapitäls erzeugte: sie fingen mit dem Zirkel an, den sie mit vier, acht, ja bis sechzehn Zirkeln umschlossen. Der Versuch einer ähnlichen Abänderung im korinthischen Kapitäl, würde unfehlbar eine ganz neue Ordnung von Ideen erzeugen, obgleich die Hauptidee, das Acanthusblatt auf der Oberfläche des glockenförmigen Korbes anzubringen, noch immer beibehalten würde.

Um im ägyptischen Schaft, so oft er rund war, die Idee der dreieckigen Gestalt des Papyrus beizubehalten, versah man ihn mit drei erhabenen Linien, die dessen Umfang in drei gleiche Theile absonderten; wenn aber die Säule aus dem Vereine von vier oder acht miteinander verbundenen Schäften gebildet wurde, so wurde ein jeder derselben an der Aussenseite mit einer scharfen Kante versehen, die zum selben Zwecke diente. Das Krongesims ägyptischer Gebäude war mit Federn verziert, die, wie es scheint, dass Sinnbild der Oberherrschaft waren, während im Mittelpunkte eine geflügelte Erdkugel sich befand, dass Sinnbild der Göttlichkeit.

Die zweite Art der ägyptischen Ornamente entsteht aus der conventionellen, an den Wänden der Tempel und der Grabmäler angebrachten Darstellung wirklicher, dem Leben entnommener Gegenstände; und auch hier in der Vergegenwärtigung der Opfergaben, den Göttern dargebracht, in der Darstellung der Artikel zum alltäglichen Gebrauch, ebenso wie in den Malereien häuslicher Scenen, war jede Blume, jeder Gegenstand nicht als eine Wirklichkeit, sondern als eine rein ideale Darstellung abgebildet. Das Ganze diente zugleich als Erinnerung einer Begebenheit und als architektonische Zierde, deren Effect durch die symmetrische Anordnung der zur Erklärung dienenden Hieroglyphen selbst noch erhöhet wurde. No. 4, Tafel IV. ist die Darstellung dreier Papyruspflanzen und dreier Lotosblumen, nebst zwei Knospen, die ein König als eine den Göttern dargebrachte Opfergabe in der Hand hält. Die Anordnung ist symmetrisch und anmuthsvoll, und wir sehen, dass die Aegypter in der conventionellen Darstellung des Lotos und des Papyrus instinktartig das Gesetz befolgten, welches sich überall in den Pflanzenblättern kund thut, nämlich die Strahlung der Blätter selbst, sowohl als die der Blattadern, die in anmuthvollen Krümmungen von dem Mutterstamm ausgeht; und dies Gesetz der Strahlung befolgen sie nicht nur im Zeichnen der einzelnen Blume, sondern auch in der Gruppirung der verschiedenen Blumen miteinander. Dies erhellt aus No. 4, und auch aus den Darstellungen der Pflanzen der Wüste, No. 16 und 18 derselben Tafel, und No. 13. Aus No. 9 und 10, Tafel V. ergeht, dass sie dieselbe Lehre der Strahlung von der Feder ableiteten, die ebenfalls einen Ornamentstypus bildet (11 und 12, Tafel V.); derselbe Instinkt war auch in No. 4 und 5 thätig, wo eine der im Lande so zahlreichen Gattungen der Palmen als Typus dient.

Die dritte Verzierungsart der Aegypter, die rein decorative, wie sie uns wenigstens erscheint, hat ohne Zweifel ihre eigenen Gesetze und Gründe der Anwendung, obwohl sie sich uns nicht so klar kund thun. Die Tafeln VIII., IX., X., XI., sind dieser Gattung von Ornamenten gewidmet, und wurden verschiedenen Malereien an Gräbern, Gewändern, Geräthen und Sarkophagen entnommen. Sie zeichnen sich alle durch graziöse Symmetrie und vollkommene Eintheilung aus. Die Mannichfaltigkeit, welche aus den wenigen, einfachen, von uns erwähnten Typen sich erzeugen lässt, ist erstaunlich.

Tafel IX. enthält Muster von Decken, die die Reproduction von gewobenen Mustern zu sein scheinen; denn, zugleich mit der conventionellen Darstellung wirklicher Gegenstände, muss, bei jedem Volke der erste Versuch zur Hervorbringung von Verzierungswerken, nothwendig diese Richtung nehmen. Die Nothwendigkeit, Stroh oder Baumrinden zusammen zu flechten, zur Anfertigung von Kleidungsstücken, wie auch zur Bedeckung ihrer rohen Wohnungen, oder des ihnen zur Lagerstätte dienenden Bodens, gab ihnen wohl den Gedanken ein, Stroh und Rinden von verschiedenen Farben zu gebrauchen, und die natürlichen Farben wichen nachher den künstlich erzeugten Farben. Auf diese Weise entstand die erste Idee, nicht nur der Ornamentation, sondern auch die der geometrischen Anordnung. No. 1–4, Tafel IX., sind von ägyptischen Malereien entnommen, und stellen Matten vor, worauf der König steht; während No. 6 und 7 von Grabdecken genommen sind, die augenscheinlich Zelte mit Matten bedeckt vorstellen. No. 9, 10, 12 zeigen, wie natürlich der griechische Mäander mit denselben Mitteln erzeugt wurde. Der allgemeine Gebrauch dieses Ornaments in jeder Stylart der Architektur, welches sogar in den ersten Verzierungsversuchen aller wilden Stämme, immer unter einer oder der andern Gestalt vorkommt, ist ein frischer Beweis, dass der Ursprung desselben durchgehends derselbe war.

Das Bilden der Muster mittelst gleicher Abtheilung ähnlicher Linien, wie dies beim Weben geschieht,

muss einem in der Entwickelung begriffenen Volke die ersten Begriffe der Symmetrie, der Anordnung, der Anlage, und der Eintheilung der Massen einflössen. Die Aegypter beschränkten sich in der Verzierung grosser Oberflächen, wie es scheint, nur auf geometrische Anordnung. Strömende Linien kommen bei den Aegyptern, verhältnissmässig, sehr selten vor, und dienen nie als Motiv der Composition, doch existirt in ihrem Seilornament, der Keim selbst zu dieser nachherigen, in der Volutenform sich entwickelnden Verzierungsweise. (Tafel X., No. 10, 13–16, 18–24; und Tafel XI., 1, 2, 4, 7.) In diesen Mustern sind die verschiedenen Seilknäuel einer symmetrischen Anordnung unterworfen, aber aus dem Entrollen dieser Seile entstünde schon jene Form, die in manchen spätern Stylarten zur Quelle so grosser Schönheit wurde. Wir wagen daher die Behauptung, dass der ägyptische Styl, der älteste zwar, doch zugleich in allem, was den wahren Kunststyl ausmacht, auch der vollkommenste ist. Die Form in der er sich offenbart, mag uns fremdartig, eigenthümlich, förmlich und steif erscheinen, aber die Begriffe und Lehren die er uns beibringt, gehören zu den zuverlässigsten. Indem wir mit den andern Stylarten fortfahren, werden wir finden, dass sie der Vollkommenheit nur dann nahe kommen, wenn sie, gleich dem ägyptischen Styl, die wahren Principien befolgen, die in jeder wachsenden Blume sich kund thun. Wie die Blumen, die Lieblinge der Natur, so sollte auch jedes Ornament seinen eigenen Duft haben, d. h. einen Grund für seinen Gebrauch; jedes Ornament sollte an zierlicher Construction, an harmonischer Mannichfaltigkeit der Formen, an gehörigem Ebenmass und untergeordneter Abstufung der Theile zu einander, mit dem Modell zu wetteifern suchen. Wenn in einem Ornamente eines dieser Merkzeichen abgeht, so können wir mit Gewissheit annehmen, dass es einem entlehnten Style angehört, worin der Geist welcher das Originalwerk belebte, beim Copiren veloren gegangen ist.

Die Architektur der Aegypter ist durchgehends polychromatisch,—sie bemalten alles; wir haben also in dieser Beziehung so manches von ihnen zu lernen. Sie behandelten die Malerei in flachen Tinten, gebrauchten weder Schattirung noch Schatten, und doch fanden sie keine Schwierigkeit, die Identität des darzustellenden Gegenstandes im Geiste des Beschauers anzuregen. Der Gebrauch ihrer Farben, wie der der Form, war conventionell. Man vergleiche die Darstellung des Lotos (No. 3, Tafel IV.), mit der natürlichen Blume (No. 1), um zu sehen wie herrlich die Kennzeichen der natürlichen Blume in der Darstellung wiedergegeben sind! Wie richtig die äussern Blätter mittelst eines dunklern Grüns unterschieden sind, und die innern, geschützten Blätter mittelst eines hellern Grüns; während der purpurne und gelbe Ton der innern Blume, mittelst rother, auf gelbem Felde schwebender Blätter dargestellt ist, wodurch die schimmernde Gluth des Originals auf's vollkommenste hervortritt. So finden wir Kunst mit Natur vereint, und erfreuen uns eines verdoppelten Genusses beim Gewahrwerden der Geistesanstrengung, die diesen glücklichen Verein zu Stande gebracht hat.

Die am meisten von den Aegyptern gebrauchten Farben waren Roth, Blau und Gelb, nebst der gelegentlichen Anwendung von Schwarz und Weiss um die verschiedenen Farben zu begrenzen und ihnen die nöthige Deutlichkeit zu verleihen; und Grün gewöhnlich, obwohl nicht immer, als Localfarbe, wie in den grünen Lotosblättern. Doch waren diese Blätter eben so oft blau als grün gefärbt: blau in den ältesten Zeiten, und grün während der ptolomäischen Periode, ja, in dieser letztern Zeit wurde auch Purpur und Braun hinzugefügt, welches jedoch den Effect verringerte. Auch das Roth, welches man an Gräbern und Mumienkasten der griechischen oder römischen Periode findet, ist von matterem Tone als das der alten Zeiten; und es kann, wie es scheint, als allgemeine Regel gelten, dass in den archäischen Perioden der Kunst die Grundfarben, Blau, Roth und Gelb die vorherrschendsten waren, und zugleich mit der grössten Harmonie und dem glücklichsten Erfolg angewendet wurden. In den Perioden aber, wo die Kunst als ein Ergebniss der Ueberlieferung, nicht instinktmässig ausgeübt wird, stellt die Tendenz sich ein, die secundären Farben und Tinten, nebst Schattirungen jeder Varietät zu gebrauchen, doch geschieht das selten mit gleichem Erfolg. Wir werden oft Gelegenheit haben in den folgenden Capiteln darauf hinzuweisen.

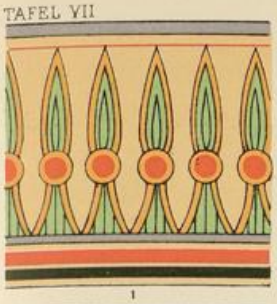
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18

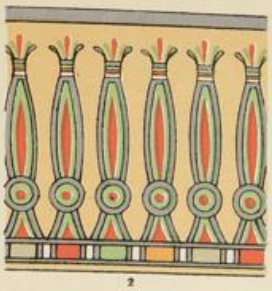
EGYPTIAN Nº 2.

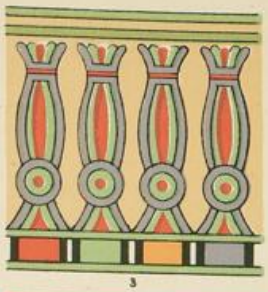
EGYPTIAN N° 3

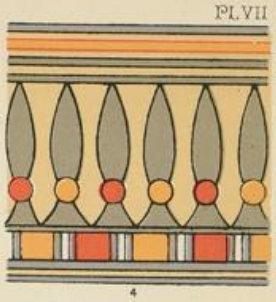
4
5
6
7
8
9
10
15
17

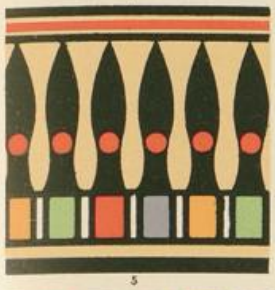
EGYPTIAN N°4


1


2


3


4


5

6

7

8

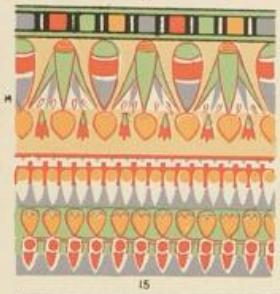
9

10

11

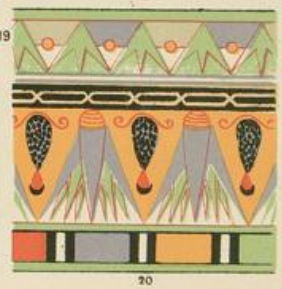
12

13

14

15

16
17

18

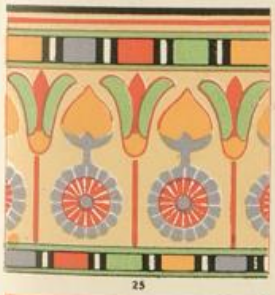
19

20

21

22

23

24


25

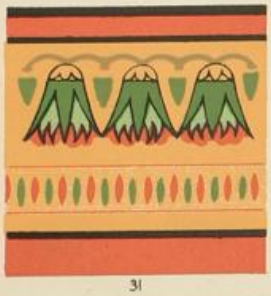
26

27

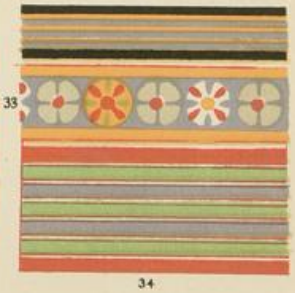
28

29

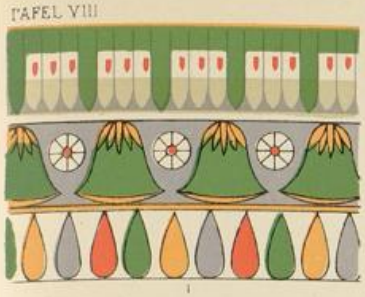
30

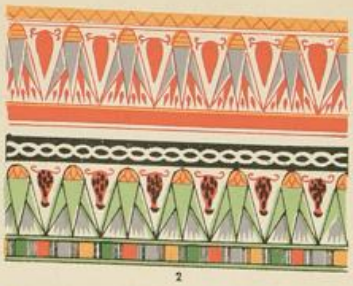

31

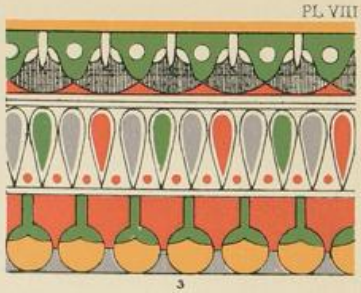
32

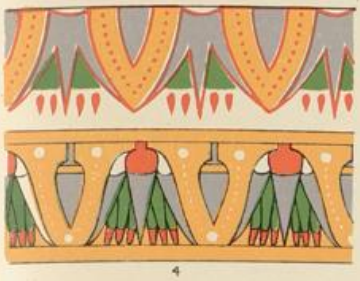
33

34

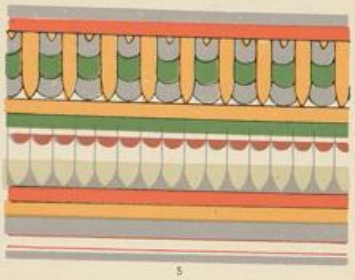
EGYPTIAN N° 5

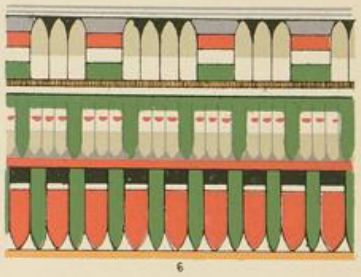

1

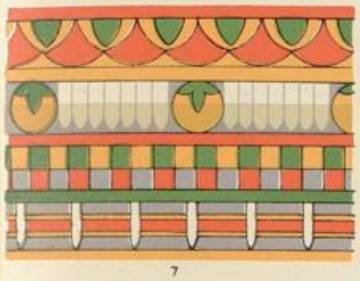

2

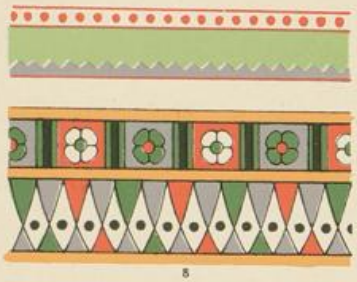

3

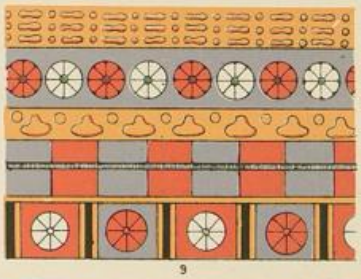

4

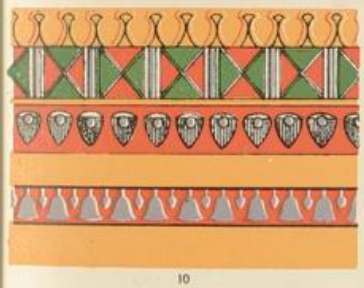

5

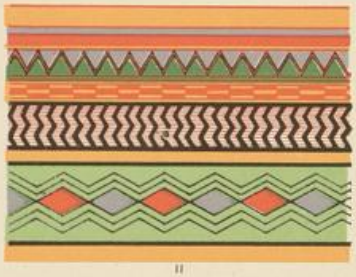

6

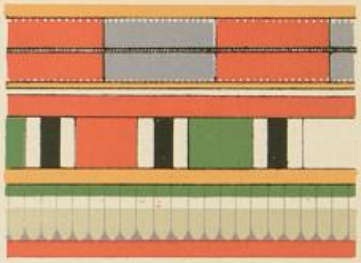

7

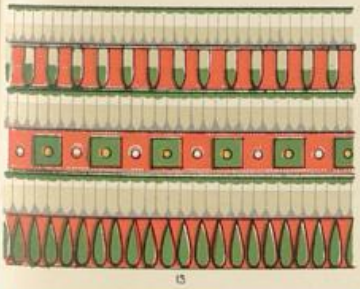

8

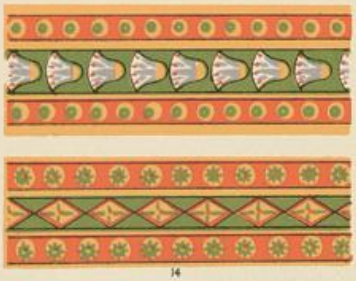

9

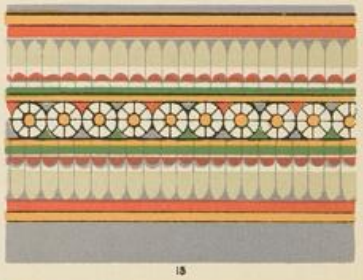

10

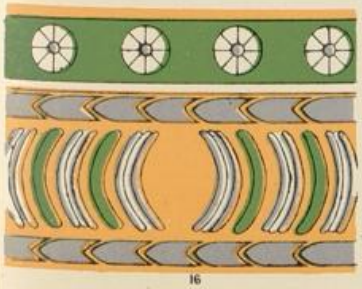

11

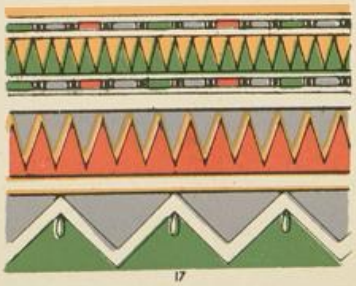

12

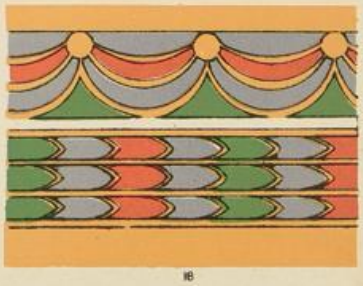

13


14


15

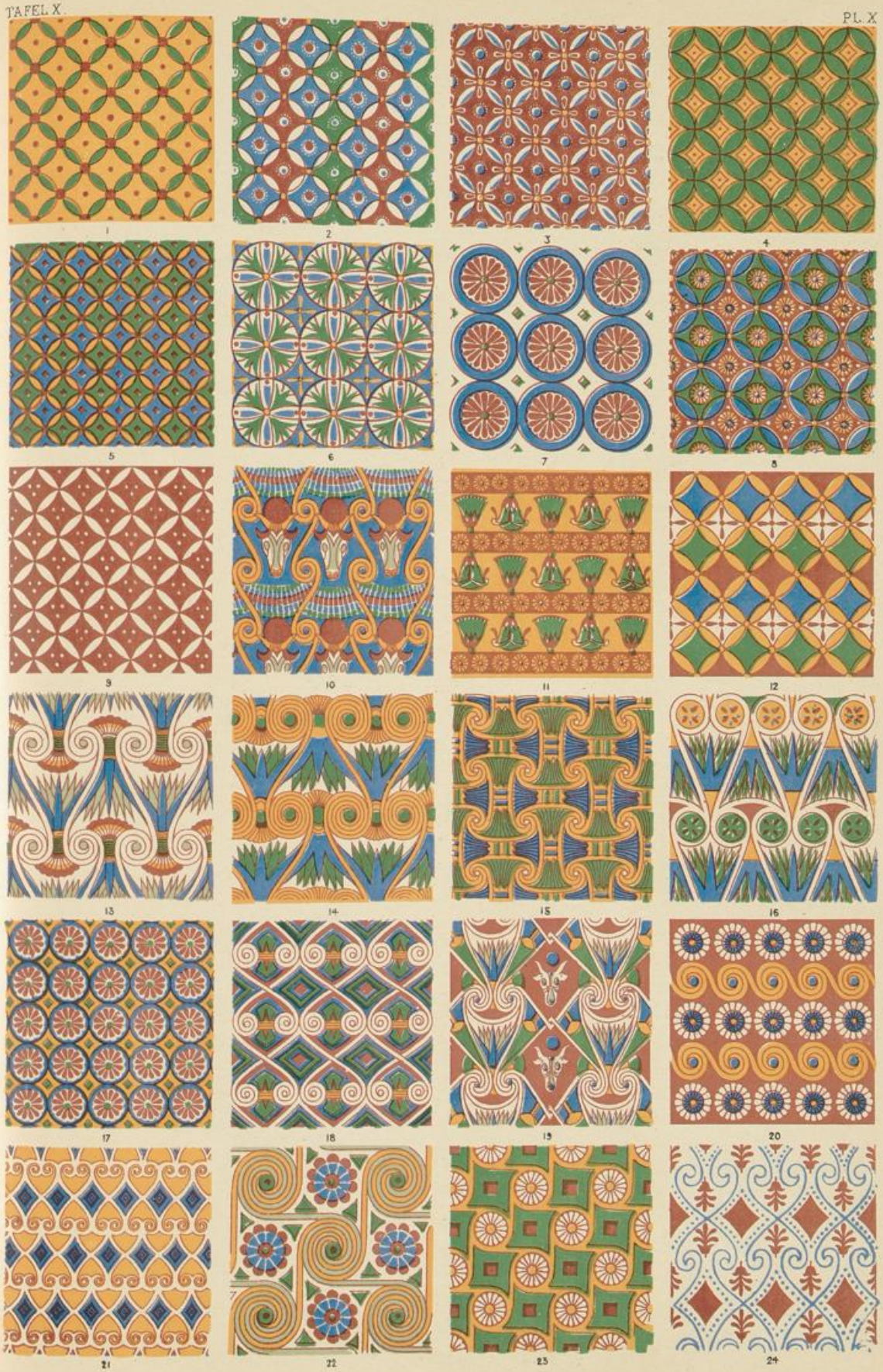

16

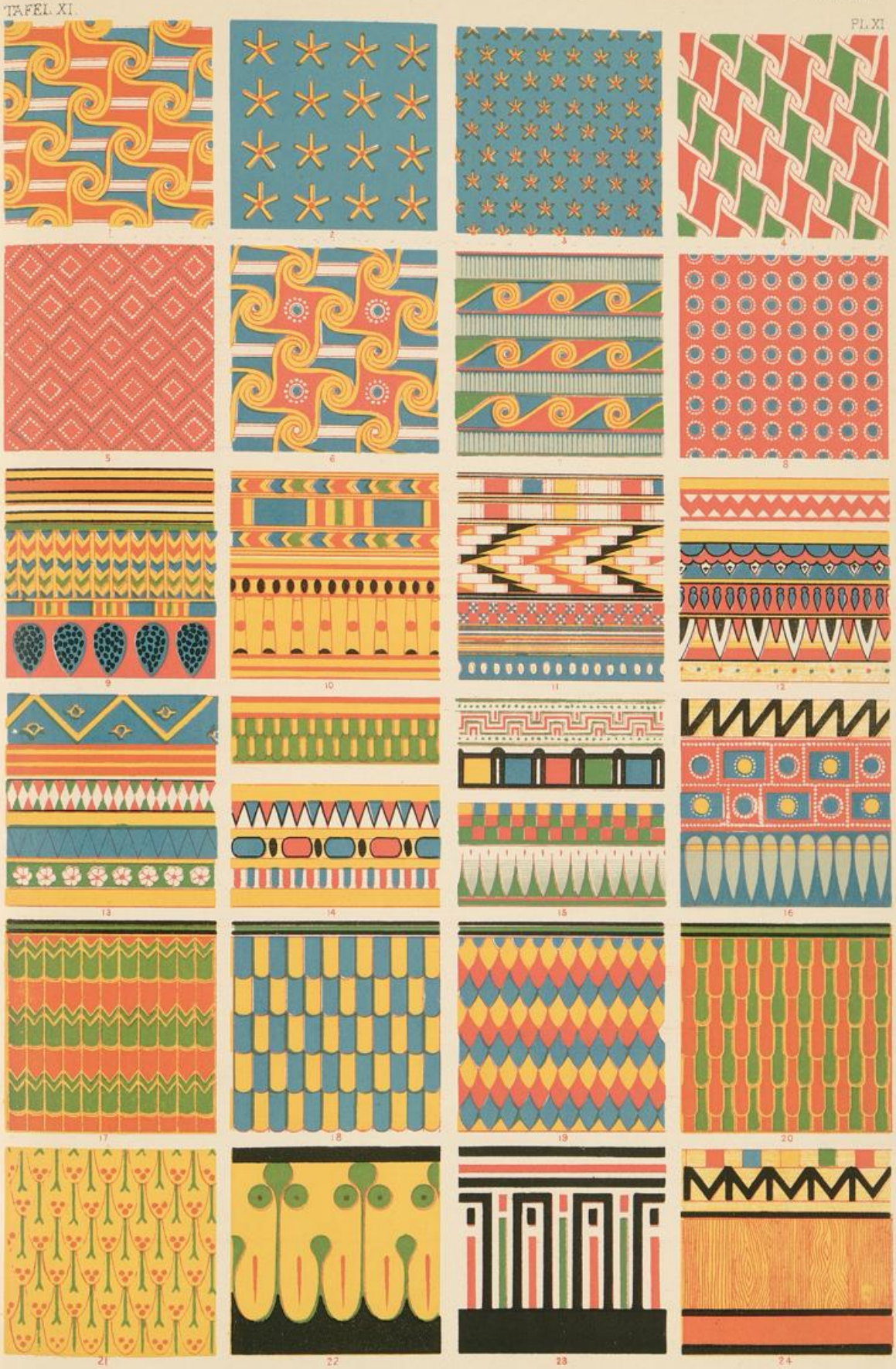

17


18

EGYPTIAN Nº 6

TAFEL X. PL. X




1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

Capitel III.—Tafeln 12, 13, 14.

ASSYRISCHE UND PERSISCHE ORNAMENTE.

TAFEL XII.

1. Geschnitztes Pflaster, Konyunjik.
2–4. Gemalte Ornamente von Nimrud.
5. Geschnitztes Pflaster, Konyunjik.
6–11. Gemalte Ornamente von Nimrud.
12–14. Geheiligte Bäume von Nimrud.

Sämmtliche Ornamente dieser Tafel sind Herrn Layard's grossem Werke, *The Monuments of Nineveh*, entnommen. No. 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, sind hier colorirt gerade wie im benannten Werke. No. 1, 5, und die drei geheiligten Bäume, sind in Relief und bloss im Umriss dargestellt. Wir haben diese als gemalte Ornamente behandelt, und in der Anwendung des Colorits die Principien befolgt, die sich in den obern Ornamenten offenbaren, deren Farben bekannt sind.

TAFEL XIII.

1–4. Glasurte Ziegel von Khorsabad.—Flandin & Coste.
5. Ornament von einem königlichen Gewande von Khorsabad.—F. & C.
6, 7. Ornamente von einem Schilde, Ditto.—F. & C.
8, 9. Ornamente von einem königlichen Gewande, Ditto.—F. & C.
10, 11. Ornamente von einem bronzenen Gefäss, Nimrud.—Layard.
12. Ornamente eines königlichen Gewandes, von Khorsabad.—Flandin & Coste.
13. Glasurte Ziegel, von Khorsabad.—F. & C.
14. Ornament von einem Sturmbock, Khorsabad.—F. & C.
15. Ornament von einem bronzenen Gefäss, Nimrud.—Layard.
16–21. Glasurte Ziegel, von Khorsabad.—Flandin & Coste.
22. Glasurte Ziegel, von Nimrud.—Layard.
23. Ditto, von Bashikhah.—Layard.
24. Ditto, von Khorsabad.—Flandin & Coste.

Die Ornamente, No. 5, 8, 9, 12, kommen sehr allgemein auf königlichen Gewändern vor, und bestehen aus Stickerei. Wir haben bei der Restauration des Colorits die Farben gewählt, die uns am besten geeignet schienen, die verschiedenen Muster zu entwickeln. Die übrigen Ornamente dieser Tafel tragen dieselben Farben wie in den Werken der Herren Layard, Flandin, und Coste.

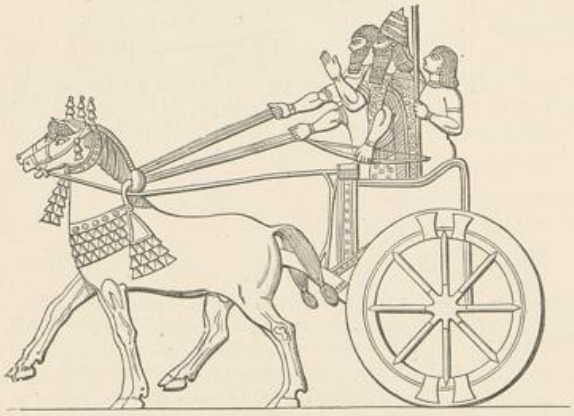
TAFEL XIV.

1. Gefiedertes Ornament im Curvetto des Krongesimses, Palast No. 8, Persepolis.—Flandin & Coste.
2. Säulenbasis von der Ruine No. 13, Persepolis.—F. & C.
4. Ornamente an der Seite der Treppe des Palastes, No. 2, Persepolis.—F. & C.
5. Säulenbasis des Säulenganges No. 2, Persepolis.—F. & C.
6. Säulenbasis, Palast No. 2, Persepolis.—F. & C.
7. Säulenbasis, Porticus No. 1, Persepolis.—F. & C.
8. Säulenbasis zu Istakhr.—F. & C.
9–12. Von sassanischen Kapitälen, Bi-Sutun.—F. & C.
13–15. Von sassanischen Kapitälen, zu Ispahan.—F. & C.
16. Von einem sassanischen Gesimse, Bi-Sutun.—F. & C.
17. Ornament von Tak I Bostan.—F. & C.
18, 19. Sassanische Ornamente von Ispahan.—F. & C.
20. Archivolte von Tak I Bostan.—F. & C.
21. Der obere Theil eines Pilasters, Tak I Bostan.—F. & C.
22. Sassanisches Kapitäl, Ispahan.—F. & C.
23. Pilaster, Tak I Bostan.—F. & C.
24. Kapitäl eines Pilasters, Tak I Bostan.—F. & C.
25. Sassanisches Kapitäl, Ispahan.—F. & C.

ASSYRISCHE UND PERSISCHE ORNAMENTE.

So reich auch die Ausbeute war, welche die Herren Botta und Layard unter den Ruinen der assyrischen Paläste sammelten, so reichen doch die von ihnen entdeckten Denkmäler zu keiner sehr fernen Periode der assyrischen Kunst hinauf. Ebenso wie die ägyptischen Denkmäler, gehören auch die bisher entdeckten assyrischen Monumente einer Epoche des Verfalls an, die überdies viel weiter als die ägyptische vom höchsten Punkt der Vollkommenheit entfernt ist. Der assyrische Styl muss entweder entlehnt sein, oder ein Ueberbleibsel einer noch unentdeckten Kunstform. Wir sind stark geneigt den assyrischen als keinen Originalstyl zu betrachten, und glauben, dass er dem ägyptischen entlehnt worden ist, mit den Modificationen, die die Verschiedenheit der Religion und der Sitten des assyrischen Volkes erheischten. Wenn man die Basreliefs von Niniveh mit denen von Aegypten vergleicht, so fällt einem sogleich die in so vielen Punkten sich darthuende Aehnlichkeit der beiden Stylarten auf; nicht nur herrscht in beiden dieselbe Darstellungsweise, sondern die dargestellten Gegenstände sind einander oft so ähnlich, dass man kaum glauben kann, dass zwei Völker, ganz unabhängig von einander, auf dieselbe Stylart hätten kommen können.

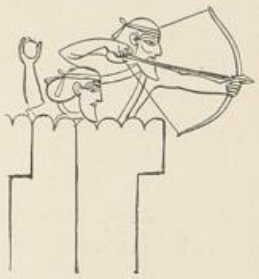
Aegyptisch.



Assyrisch.

Die Darstellungen eines Flusses, eines Baumes, einer belagerten Stadt, einer Gruppe von Gefangenen, einer Schlacht, eines Königs in seinem Wagen, sind beinahe identisch,—der Unterschied ist derart, wie ihn die Darstellung der Sitten zweier verschiedenen Völker nothwendig veranlassen würde; die Kunst aber scheint dieselbe zu sein. Die assyrische Sculptur scheint bloss eine Entwickelung der ägyptischen, doch anstatt vorzuschreiten, steigt sie abwärts auf den

Stufen der Vollkommenheit herab, und steht zur ägyptischen im selben Verhältniss, wie die römische zur griechischen. Die ägyptische Kunst artete stufenweise immer mehr aus, von den Zeiten der Pharaos bis zu denen der Griechen und Römer; die Formen, zuerst so fliessend und anmuthig, wurden roh und abgebrochen; das Schwellen der Gliedmassen, welche zuerst mehr angedeutet als ausgedrückt war, wurde endlich höchst übertrieben, die conventionelle Behandlung wich einem unvollkommenen Bestreben alles natürlich zu machen. Dieses Bestreben aber wurde in der assyrischen Bildnerei noch weiter getrieben; und obwohl man sich, in der allgemeinen Anordnung des Gegenstandes und in der Stellung der einzelnen Figuren, noch immer an der conventionellen Behandlung hielt, so bemühte man sich doch andererseits, die Muskulatur der Gliedmassen und die Rundung des Fleisches anzugeben; welches in jeder Kunst als ein Symptom des Verfalles gelten muss, denn die Natur will idealisirt, nicht copirt werden. Manche Bildsäulen der neuern Zeit weichen von der Venus von Milo im selben Verhältniss ab, als die Basreliefs der Ptolomäer sich von denen der Pharaos unterscheiden.



Aegyptisch.

Assyrisch.

Die assyrischen Ornamente bieten, nach unserem Vermeinen, das Ansehen eines entlehnten Styles dar, der überdies schon den Stempel des Verfalles an sich trägt. Zwar kennen wir den Styl noch nicht vollkommen, indem gerade jene Theile der Paläste, die die meisten Ornamente aufzuweisen hätten, die obern Theile nämlich, in Folge der eigenartigen Construction der assyrischen Gebäude gänzlich zerstört worden sind. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, dass die Ornamente eben so verschwenderisch in den assyrischen als in den ägyptischen Denkmälern angebracht wurden: in keinem der beiden Stylarten findet man schlichte unverzierte Oberflächen an den Wänden, indem diese durchgehends entweder mit Bildern oder Inschriften bedeckt sind, und an den Stellen wo dergleichen unanwendbar wären, wurden, zur Unterstützung des allgemeinen Effects, reine Schmuckverzierungen gebraucht. Alle die Ornamente, welche wir bis auf den heutigen Tag besitzen, sind den Kleidern der auf den Basreliefs befindlichen Figuren entnommen, oder bestehen aus einigen Bruchstücken gemalter Ziegel, einigen Gegenständen von Bronze und den Darstellungen der geheiligten Bäume der Basreliefs. Wir haben aber keine Ueberbleibsel ihrer constructiven Ornamente, indem die Säulen und andere Baustützen die dergleichen Ornamente aufweisen könnten, überall vernichtet worden sind. Die constructiven Ornamente von Persepolis, Tafel XIV., gehören augenscheinlich einer viel spätern Periode an und tragen das Gepräge eines auswärtigen Einflusses, daher sie ganz unzuverlässige Wegweiser wären, uns in der Restauration der constructiven Ornamente assyrischer Paläste zu leiten.

Die assyrischen Ornamente, obwohl ihnen nicht dieselben Typen als den ägyptischen zu Grunde liegen, verkünden doch ganz dieselbe Darstellungsweise. In beiden Stylarten sind die Reliefs, sowohl als die gemalten Ornamente bloss im Umriss dargestellt. Die Oberfläche zeigt nur geringe Modellirung, da diese eine eigene Erfindung der Griechen ist, bei welchen sie jedoch immer in den gehörigen Schranken gehalten wurde; und erst die Römer machten einen so unmässigen übertriebenen Gebrauch davon, dass endlich die Fülle des Effects sich ganz verlor. Die Byzantiner hielten sich wieder an ein gemässigtes Relief, welches bei den Arabern noch flacher wurde, und bei den Mauren war eine modellirte Oberfläche eine grosse Seltenheit. Im selben Verhältniss steht, andererseits wieder, der romanische zu dem früh-gothischen Styl, welcher letztere indessen selbst von vollerem Effecte ist, als der spätere gothische Styl, wo die Oberflächen so ausgearbeitet wurden, dass der Eindruck der Ruhe ganz verloren ging.

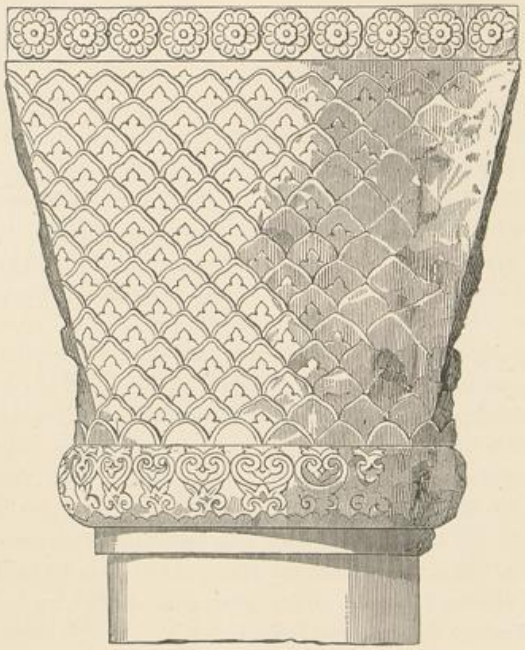
Wenn man etwa die an den geheiligten Bäumen der Tafel XII., und in den gemalten Verzierungen

vorkommende Ananas, und eine Art Lotos, No. 4 und 5, ausnimmt, so scheinen die Ornamente, im Allgemeinen, keinem Naturtypus nachgebildet zu sein; welches den Schluss nur noch verstärkt, dass der assyrische kein Originalstyl sei. Die Naturgesetze der Strahlung und der Krümmungstangenten, die in den ägyptischen Ornamenten sich kund thun, sind zwar auch in den assyrischen beobachtet, doch mit weniger Wahrheit — vielmehr als ein Ergebniss der Ueberlieferung und nicht des natürlichen Instinktes. Die Befolgung der Natur ist weder so genau als bei den Aegyptern, noch so ausgesucht conventionell, als sie es unter den Griechen war. Die Nummern 2 und 3, Tafel XIII., werden allgemein als die Typen betrachtet, von welchen die Griechen einige ihrer gemalten Ornamente herleiteten, und doch stehen sie den griechischen bei weitem nach an Reinheit der Form und an glücklicher Vertheilung der Massen.

Die von den Assyriern gebrauchten Farben waren, wie es scheint, Blau, Roth, Weiss und Schwarz in den gemalten Ornamenten; Blau, Roth und Gold, an geschnitzten Verzierungen; und Grün, Orange, Hellgelb, Weiss und Schwarz an den glasurten Ziegeln.

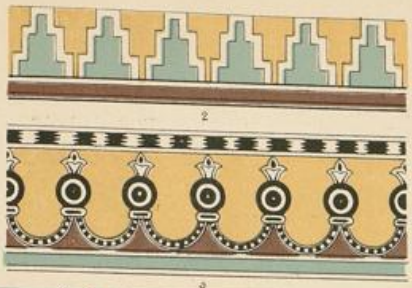
Die auf der Tafel XIV. dargestellten Ornamente von Persepolis scheinen Modificationen der römischen Details zu sein. No. 3, 5, 6, 7, 8, sind von den Basen kannelirter Säulen, die unverkennbar römischen Einfluss verrathen. Die Ornamente von Tak I Bostan—17, 20, 21, 23, 24,—sind nach denselben Principien als die römischen Ornamente construirt, doch verkünden sie dieselbe Modification der modellirten Oberfläche, die man in den byzantinischen Ornamenten entdeckt, denen sie auffallend ähnlich sehen.

Die Ornamente 12 und 16, von sassanischen Kapitälen zu Bi-Sutun, byzantinisch in den Contouren, enthalten den Keim der ganzen Ornamentation der Araber und der Mauren. Sie liefern das früheste Beispiel der bunten Rautenmuster. Die Aegypter wie auch die Assyrier bekleideten grosse Flächen, wie es scheint, immer mit geometrisch angeordneten Linien; und dieses ist das erste Beispiel von wiederholten krummen Linien, die ein allgemeines Muster bilden, worin eine secundäre Form enthalten ist. Aus dem in No. 16 enthaltenen Principium liessen sich alle die herrlichen bunten Musterformen ableiten, welche die Kuppelwände der Moscheen zu Kairo und die Wände des Alhambra bekleideten.



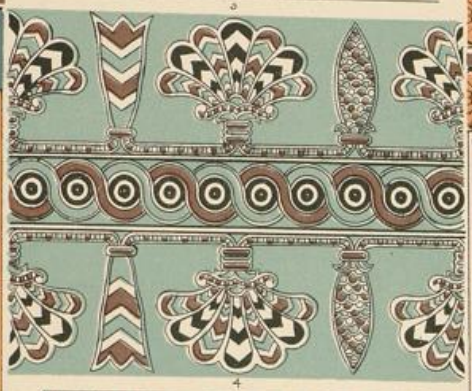
Sassanisches Kapitäl von Bi-Sutun.—Flandin & Coste.

1



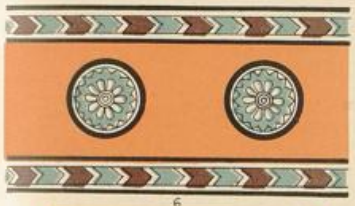
2

3

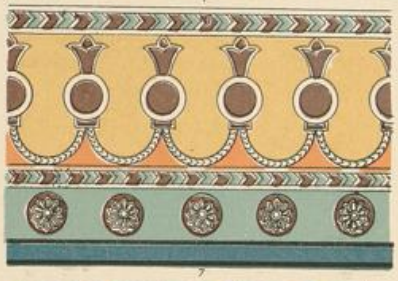


4

5



6



7

8

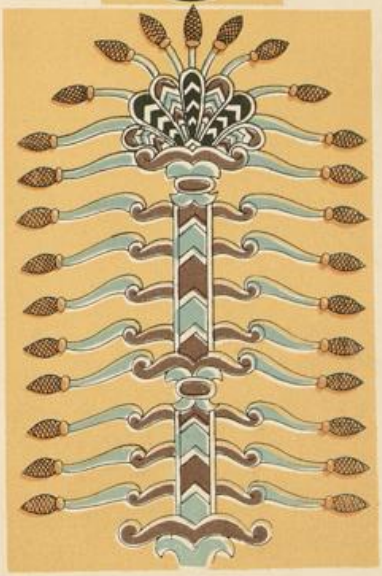
9

10

11

12

13



14

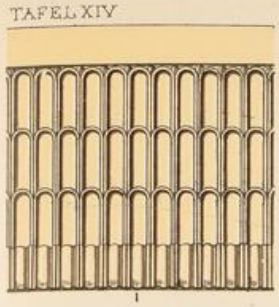
ASSYRISCH & PERSISCH. NINEVEH & PERSIA Nº 2 ASSYRIENS ET PERSES

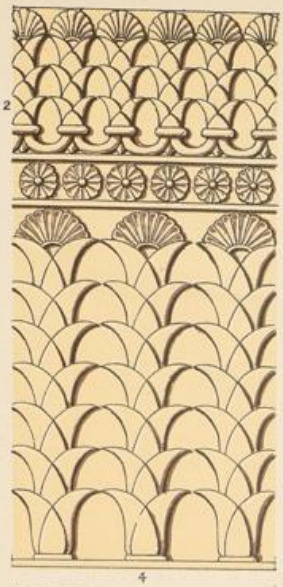
TAFEL XIII

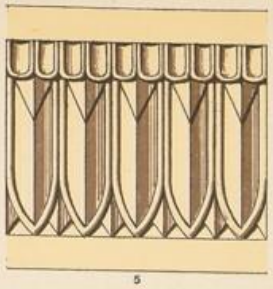
PL. XIII

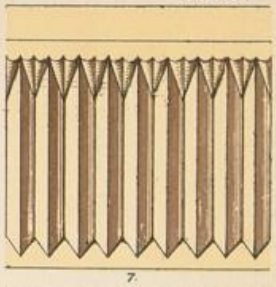
TAFEL XIV

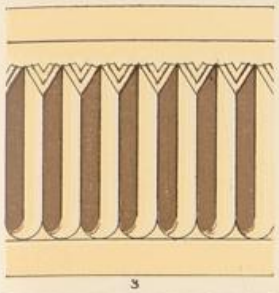
PL. XIV

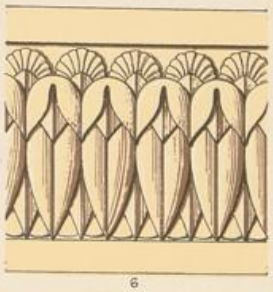

1

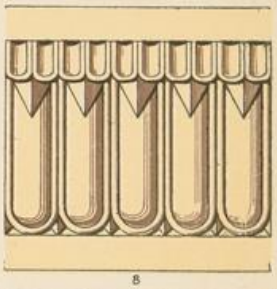

2 4


5

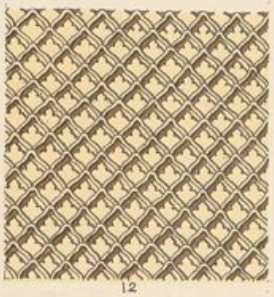

7


3


6


8

9 10 11


12

13 14 15

16

17

18

19

20

23

24

21

22

25

Capitel IV.—Tafeln 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.

GRIECHISCHE ORNAMENTE.

TAFEL XV.

Sammlung verschiedener Formen des griechischen Mäanders, von Vasen und Fussböden.

TAFELN XVI.—XXI.

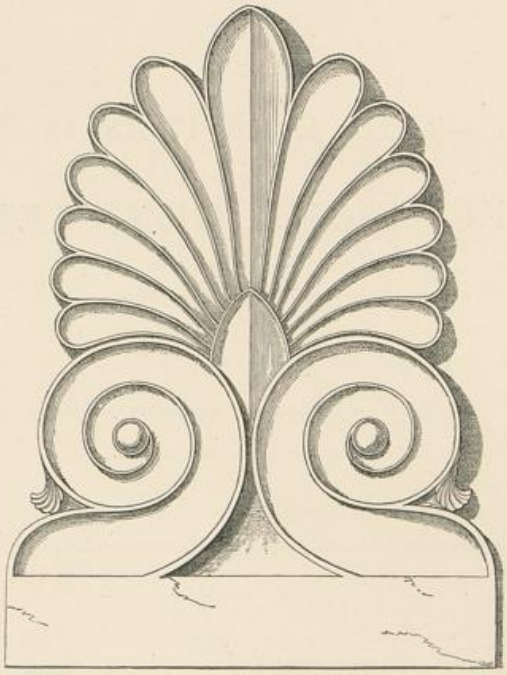
Ornamente von griechischen und etruskischen Vasen im Brittischen Museum und im Louvre.

TAFEL XXII.

1 und 4. Von einem Sarkophag in Sicilien.—Hittorff.
3, 5–11. Von den Porypläen, Athen.—Hittorff.
12–17. Von den Cassetten der Decke der Porypläen.—Penrose.
18. Laufende Verzierung über dem panathenischen Friese, von Herrn Penrose bloss in Gold herausgegeben, der wir aber das Blau und Roth hinzugefügt haben.
19–21, 24–26. Gemalte Ornamente.—Hittorff.
22 und 27. Ornamente in Terracotta.
29. Gemalte Ornamente vom Rinnleisten des schrägen Krongesimses am Parthenon.—L. Vulliamy, mit hinzugefügtem Roth und Blau.
30–33. Verschiedene Mäander, von denen an allen Tempeln zu Athen Spuren vorhanden sind. Mit hinzugefügten Farben.

Wir haben schon bemerkt, dass die ägyptischen Ornamente aus den unmittelbaren Eingebungen der Natur herstammten, dass sie nur auf einigen wenigen Typen gegründet waren, und während des ganzen Verlaufes der ägyptischen Cultur keine Veränderung erlitten, als etwa in der grössern oder mindern Volkommenheit der Ausführung, indem die ältesten Denkmäler immer die vollkommensten waren. Wir haben ferner die Meinung ausgedrückt, dass der assyrische ein entlehnter Styl sei, der durchaus keines der Merkzeichen einer Original-Eingebung besitze, sondern sein Entstehen bloss der schon auf der Stufe des Verfalles stehenden ägyptischen Kunst verdanke, nur dass der Verfall in der assyrischen noch weiter ging. Die griechische Kunst im Gegentheil, obgleich sie theils von der ägyptischen und theils von der assyrischen entlehnt wurde, war die Entwickelung einer alten Idee in einer ganz neuen Richtung, und, frei von den Fesseln religiöser Gesetze,

die, wie es scheint, sowohl die ägyptische als die assyrische beschränkten, schwang sich die griechische Kunst rasch bis zur höchsten Stufe empor, wo sie selbst im Stande war die Elemente zu schaffen, welche andern spätern Stylarten zur Grundlage ihrer künftigen Grösse dienten. Die Vollkommenheit der reinen Form



Aeusserstes Ende der Marmorfliesen des Parthenon.—L. Vulliamy.

Oberer Theil eines Schaftes.—L. Vulliamy.

Oberer Theil eines Shaftes.—L. Vulliamy.

erreichte unter den Griechen einen Hochpunkt, den man seitdem nicht mehr zu erlangen vermocht hat, und aus den sehr reichlichen Ueberbleibseln griechischer Ornamente die wir besitzen, lässt es sich schliessen,

dass ein höchst verfeinerter Geschmack bei den Griechen allgegenwärtig gewesen sein müsse, und dass das Land überschwänglich voll von Künstlern war, deren fähiger Geist und geübte Hand es ihnen möglich machte, diese herrlichen Ornamente mit unfehlbarer Wahrheit auszuführen.

Es fehlte jedoch den griechischen Ornamenten ein grosser Reiz, der mit den Ornamenten untrennbar verbunden sein sollte, nämlich die symbolische Bedeutung. Sie waren ohne Sinn, rein decorativ, unter keinen Umständen repräsentativ, und sind kaum constructiv zu nennen: denn die verschiedenen Glieder eines griechischen Denkmals stellen bloss vortrefflich entworfene, zum Empfang der Ornamente höchst geeignete Oberflächen dar, die auch immer, in früherer Zeit mit gemalten, und nachher mit geschnitzten und gemalten Verzierungen bedeckt wurden. Das Ornament bildete keinen Theil der Construction, wie das bei den Aegyptern der Fall war, ja, man konnte es ganz entfernen, ohne die Construction wesentlich dadurch zu verändern. Das Ornament des korinthischen Kapitäls ist nicht construirt, sondern bloss aufgelegt; dem ist nicht so beim ägyptischen Kapitäl: da merkt man, dass das Kapitäl selbst das Ornament ausmacht,—einen Theil davon entfernen, hiesse das Ganze zerstören.

So sehr wir auch die ausserordentliche, ja, fast göttliche Vollkommenheit der Sculptur an den griechischen Monumenten bewundern mögen, so müssen wir doch zugeben, dass die Griechen, in der Anwendung derselben, oft die gehörigen Schranken der Ornamentation überschritten. Der Fries des Parthenon wurde so weit aus dem Bereich des Auges gestellt, dass er nur wie ein geometrischer Abriss erschien: die Schönheiten desselben, die, aus der Nähe gesehen, uns mit Staunen füllen, konnten in der Entfernung keinen weitern Werth besitzen, als insofern sie ein Zeugniss der hohen Kunstverehrung der Griechen ablegten, die sich mit dem Bewusstsein der vorhandenen Vollkommenheit begnügten, obwohl sie sie nicht wahrzunehmen vermochten. Wir aber können nicht umhin, solches als einen Missbrauch der Mittel zu betrachten, und glauben, dass die Griechen in dieser Beziehung den Aegyptern nachstehen, deren incavo Relief uns für monumentale Sculptur viel angemessener scheint.

Muster der repräsentativen Ornamente giebt es nur wenige, mit Ausnahme der Wellenverzierung und des, in den Gemälden zur Unterscheidung des Wassers vom Lande gebrauchten Mäanders; und ausser einigen conventionellen Darstellungen von Bäumen, No. 12, Tafel XXI., besitzen wir nur weniges das diesen Namen verdient, hingegen bieten uns die decorativen Ornamente der griechischen und etruskischen Vasen, reichliche Materialien dar, und da die gemalten Ornamente aller bis jetzt entdeckten Tempel sich auf keine Weise von diesen unterscheiden, so unterliegt es keinem Zweifel, dass wir mit all den Phasen der griechischen Ornamente bekannt sind. Die Typen sind wenige an der Zahl, gerade wie bei den Aegyptern, doch steht die conventionelle Darstellung der Griechen viel weiter von den Typen ab. In der wohlbekannten Geissblattverzierung äussert sich kein Bestreben der Nachahmung, sondern vielmehr eine Berücksichtigung des, dem Wachsthum der Blume zu Grunde liegenden Principiums; und wenn man die Vasenmalereien genau betrachtet, ist man zu glauben versucht, dass die Blätter einer griechischen Blume erst unter dem Pinsel ihre verschiedenen Formen erhielten, je nachdem die Hand des Künstlers nach oben oder nach unten gewendet war, und so der Gestalt des Blattes ein verschiedenes Gepräge aufdrückte; und dass die geringe Aehnlichkeit dieser Verzierung mit dem Geissblatt erst nachher entdeckt wurde, ist viel wahrscheinlicher, als die Annahme, dass die natürliche Blume dem Ornamente zum Modell gedient habe. Auf Tafel XCIX. findet sich eine Darstellung des Geissblattes, aber die Aehnlichkeit ist höchst undeutlich. Doch ist es augenscheinlich, dass die Griechen in ihren Ornamenten, sich als genaue Beobachter der Natur bewiesen, und ohne copiren oder nachahmen zu wollen, verfuhren sie genau nach den Principien der Natur. Die drei grossen, allenthalben in der Natur geoffenbarten Gesetze—die Strahlung vom Mutterstamme, die verhältnissmässige Eintheilung des Flächenraumes, und die tangentenförmige Krümmung der Linien—wurden immer von ihnen befolgt; und was uns mit Staunen füllt, ist die unfehlbare Vollkommenheit mit welcher diese Gesetze, im bescheidensten wie im

höchsten Kunstwerke, beobachtet wurden, eine Vollkommenheit, die man erst dann recht zu fassen vermag, wenn man es versucht, griechische Ornamente zu reproduciren, welches sehr selten mit gutem Erfolge geschieht. Ein sehr charakteristischer Zug der griechischen Ornamente, der auch von den Römern beibehalten, aber während der byzantinischen Periode beseitigt wurde, ist der Umstand, dass die verschiedenen Theile der Schnörkel oder Rankenverzierung in ununterbrochener Linie aus einander entspringen, wie im Ornament vom choragischen Monument des Lysicrates.

Vom choragischen Monument des Lysicrates, Athen.—L. Vulliamy.

Im byzantinischen, arabischen, maurischen und früh-gothischen Styl entspriessen die Blumen an beiden Seiten von einer ununterbrochenen Linie. Dies beweist, dass die geringste Abweichung von einem festgestellten, allgemein angenommenen Principium hinlänglich ist, eine ganz neue Reihenfolge von Formen und Ideen zu erzeugen. Die römischen Ornamente kämpften beständig gegen dieses scheinbar unbewegliche Gesetz an, ohne es zu beseitigen. Am Anfang des Capitels der römischen Ornamente befindet sich ein schönes Muster, welches als der Typus aller andern römischen Verzierungen gelten kann, in denen man übrigens selten weiter ging als bis zur Anlage einer Volute, die aus einem Stamm entspringt der in einen andern Stamm eingepasst ist, und eine Blume umschliesst. Erst in der byzantinischen Periode befreiete man sich von diesem eingewurzelten Gesetze, und die dadurch bewirkte Veränderung hatte dieselben wichtigen Folgen für die Ornamentation, als die von den Römern berwerkstelligte Substitution des Bogens anstatt des Architravs, oder die Einführung des Spitzbogens in die gothische Architektur. Veränderungen dieser Art üben auf die Entwickelung eines neuen Ornamentstyls ungefähr des Einfluss aus, den die unerwartete Entdeckung eines neuen allgemeinen Gesetzes in der Wissenschaft hervorbringt, oder irgend eine glückliche privilegirte Idee im Gebiete der Industrie, die Tausende in Bewegung setzt, begierig den roh entworfenen Gedanken zu prüfen und zu vervollkommenen.

Tafel XXII. ist den Ueberresten colorirter Ornamente griechischer Denkmäler gewidmet. Man wird finden, dass die Zeichnung derselben sich in ihrem Charakter gar nicht von den Vasenmalereien unterscheidet. Es wird jetzt beinahe allgemein anerkannt, dass die weissen Marmortempel der Griechen ganz mit Malereien bedeckt waren. Wenn auch, hinsichtlich der mehr oder minder ausgedehnten Farbenanwendung in der Sculptur, mancher Zweifel gehegt werden mag, so ist doch gewiss in Bezug auf die Gesimsverzierung kein solcher Zweifel möglich. Die Spuren der Farben sind überall so stark ausgeprägt, dass die Spuren des Musters sich deutlich auf dem Gips abdrucken, wenn man Abgüsse von den Gesimsverzierungen macht. Aber was es wohl für Farben waren, ist keineswegs so klar: sie werden von verschiedenen Quellen auch verschieden angegeben, der Eine will Grün gesehen haben, wo ein Anderer Blau zu finden glaubt,— oder denkt sich Gold, wo ein Anderer Braun sieht. Soviel jedoch ist gewiss, dass die Verzierungen an den Gesimsen, die so hoch oben angebracht, und, im Verhältniss zur Entfernung aus welcher sie gesehen wurden,

ganz klein waren, sicher auf eine Weise colorirt sein mussten, die geeignet war sie deutlich zu machen, und das Muster hervorzuheben. Von diesem Punkte ausgehend, haben wir uns erlaubt, die Nummern 18, 29, 31, 32, 33, die bisher nur als goldfarbige oder braune Ornamente auf weissem Marmor erschienen waren, mit den passenden Farben zu versehen.

Tafel XV. enthält eine Sammlung der verschiedenen Varietäten des griechischen Zinnfrieses, von der einfachen erzeugenden Form No. 3, bis zum complicirtern Mäander No. 15. Man wird finden, dass die Mannichfaltigkeit der Gestaltsanordnung, die man mittelst der rechtwinkeligen Verschlingung der Linien erzeugen kann, nur sehr beschränkt ist. So haben wir zuerst den einfachen Mäander No. 1, der mit einer einzelnen Linie sich in einer Richtung fortbewegt; dann den doppelten Mäander No. 11, in welchem eine zweite Linie sich mit der ersten verschlingt; alle die übrigen bildet man, indem man einen der genannten Mäander unter den andern setzt, und zwar, entweder in verschiedener Richtung sich fortbewegend, wie No. 17; Rücken gegen Rücken gestellt, wie No. 18 und 19; oder Vierecke umschliessend, wie No. 20. Alle die

Griechisch.

Arabisch.

andern sind unvollständig, d. h. sie bilden keinen ununterbrochenen Mäander. Der schräge Zinnfries ist der Urheber aller andern Formen der verschlungenen Ornamente, die den verschiedenen spätern Stylarten angehören, welche nach dem griechischen entstanden. Der arabische Mäander wurde zuerst davon abgeleitet, und erzeugte dann seinerseits die unendliche Verschiedenheit der verschlungenen Verzierungen, die gebildet werden, indem man gleich weit von einander abstehende diagonale Linien in rechten Winkeln durchschneidet, eine Verzierung, die die Mauren mit so grosser Vollkommenheit im Alhambra entwickelten.

Arabisch.

Maurisch.

Keltisch.

Die knotenartige Verzierung der Kelten unterscheidet sich von den verschlungenen Mustern der Mauren nur darin, dass den diagonalen durchschneidenden Linien ein gekrümmtes Ende hinzugefügt wurde. So entstand aus der ersten leitenden Idee, so bald man ihrer nur habhaft wurde, eine unendliche Mannichfaltigkeit neuer Formen.

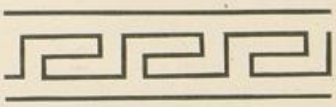
Die knotenartige Seilverzierung war wohl auch nicht ohne Einfluss, sowohl auf die Bildung der keltischen, als auf die arabischen und maurischen verschlungenenen Ornamente.

Griechisch.

Die chinesischen Mäander sind minder vollkommen, als alle die obgenannten. Gleich den griechischen, entstehen sie aus senkrechten und horizontalen sich durchschneidenden Linien, aber es fehlt ihnen die Regelmässigkeit, und sie verlängern sich meistens in

Chinesisch.

Chinesisch.



Chinesisch.

horizontaler Richtung. Auch werden sie am häufigsten abgebrochen gebraucht, d. h. man findet denselben Zinnfries wiederholt, entweder nach einander oder über einander, ohne dass er einen fortgesetzten Mäander bildet.

Die mexikanischen Ornamente und Mäander, von denen wir hier einige Muster geben, welche den im britischen Museum befindlichen mexikanischen Töpferarbeiten entnommen sind, verrathen eine grosse Verwandtschaft mit dem griechischen Zinnfries, und in den Illustrationen der Architektur von Yucatan, von Herrn Catherwood, finden sich verschiedene Varietäten des griechischen Mäanders; einer derselben ist ganz besonders griechisch. Doch sind sie meistens abgebrochen, wie die chinesischen. Es befindet sich zu Yucatan auch ein Zinnfries mit diagonaler Linie, der etwas eigenthümliches hat.

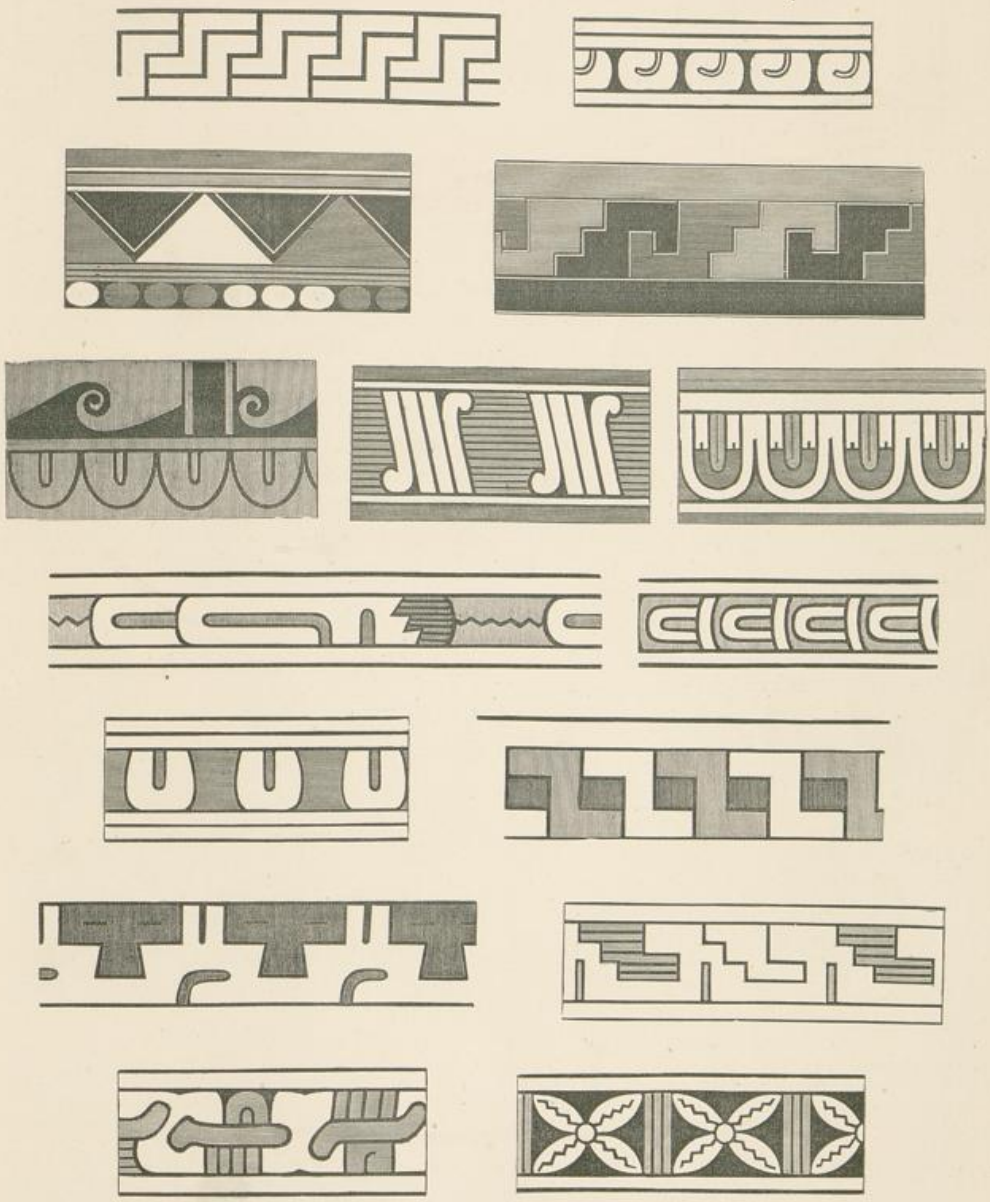
Von Yucatan.

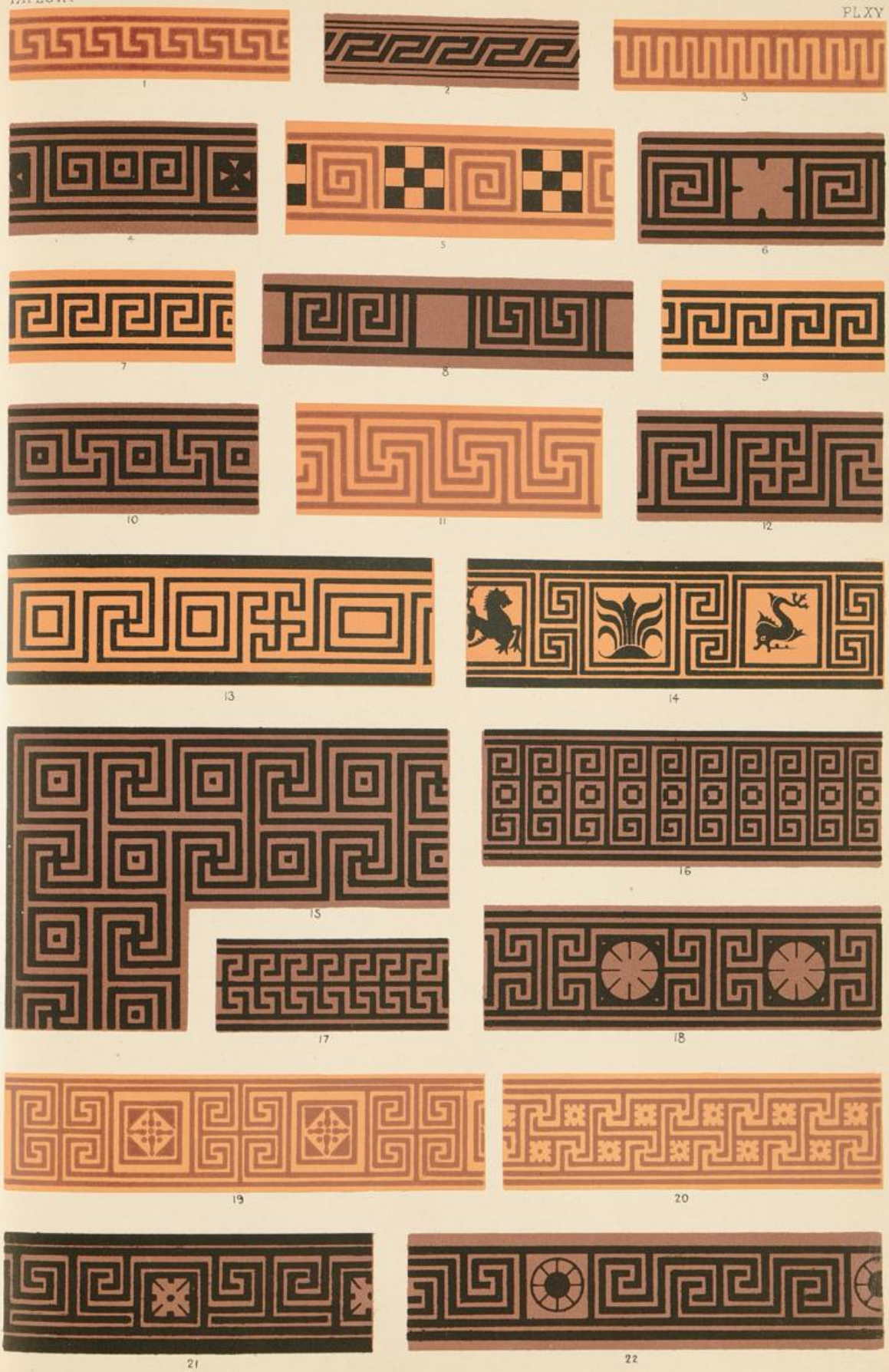
Von Yucatan.

Die Ornamente der Tafel XVI. wurden gewählt, um die verschiedenen Formen des conventionellen Blattwerks zu zeigen, das man auf den griechischen Vasen antrifft. Sie stehen weit vom natürlichen Typus ab, und verrathen in ihrer Construction vielmehr die Anwendung der allgemeinen, in allen Pflanzen obwaltenden Principien, als das Bestreben irgend eine Pflanze insbesondere zu vergegenwärtigen. Das Ornament No. 2 kommt dem Geissblatt am nächsten — d. h. die Blätter haben dieselbe Richtung aufwärts, welche jener Blume eigen ist, doch kann man das kaum einen Versuch, die Blume darzustellen, nennen. Mehrere Ornamente der Tafel XVII. kommen jedoch der Natur näher: der Lorber, der Epheu und der Weinstock sind leicht erkennbar. Die Tafeln XVIII., XIX., XX. und XXI., enthalten noch andere Verzierungsvarietäten von den Borten, Hälsen und Rändern der im britischen Museum und im Louvre befindlichen Vasen. Da ihnen nur eine oder höchstens zwei Farben zu Grunde liegen, so verdanken sie ihre Wirkung bloss der Reinheit der Formen: sie zeichnen sich meistens durch die Eigenheit aus, dass die Blätter und Blumengruppen alle aus einem gekrümmten Stamm entspringen, der an beiden Enden in eine Volute ausgeht, und von diesem Mutterstamm entspriessen alle die Linien in tangentenförmigen Krümmungen. Jedes einzelne Blatt strahlt aus dem Mittelpunkt der Gruppe hervor, und wird, mit Beobachtung der herrlichsten Proportion immer kleiner, je näher es dem Entspringpunkt der Gruppe steht.

Wenn man in Betracht zieht, dass jedes Blatt mit einem einzigen Pinselstrich gebildet wurde, und zwar ohne mechanische Hülfe, wie das aus den wahrzunehmenden Verschiedenheiten der Gestaltung mit Gewissheit hervorgeht, so muss man sich über die hohe Kunstbildung wundern, welche eine so grosse Anzahl von Künstlern hervorbrachte, die fähig waren, mit so unfehlbarer Wahrheit Arbeiten auszuführen, deren blosse Nachbildung, wenn sie mit glücklichem Erfolg bewerkstelligt werden soll, beinahe ausser dem Bereich der Fähigkeit der modernen Zeiten liegt.

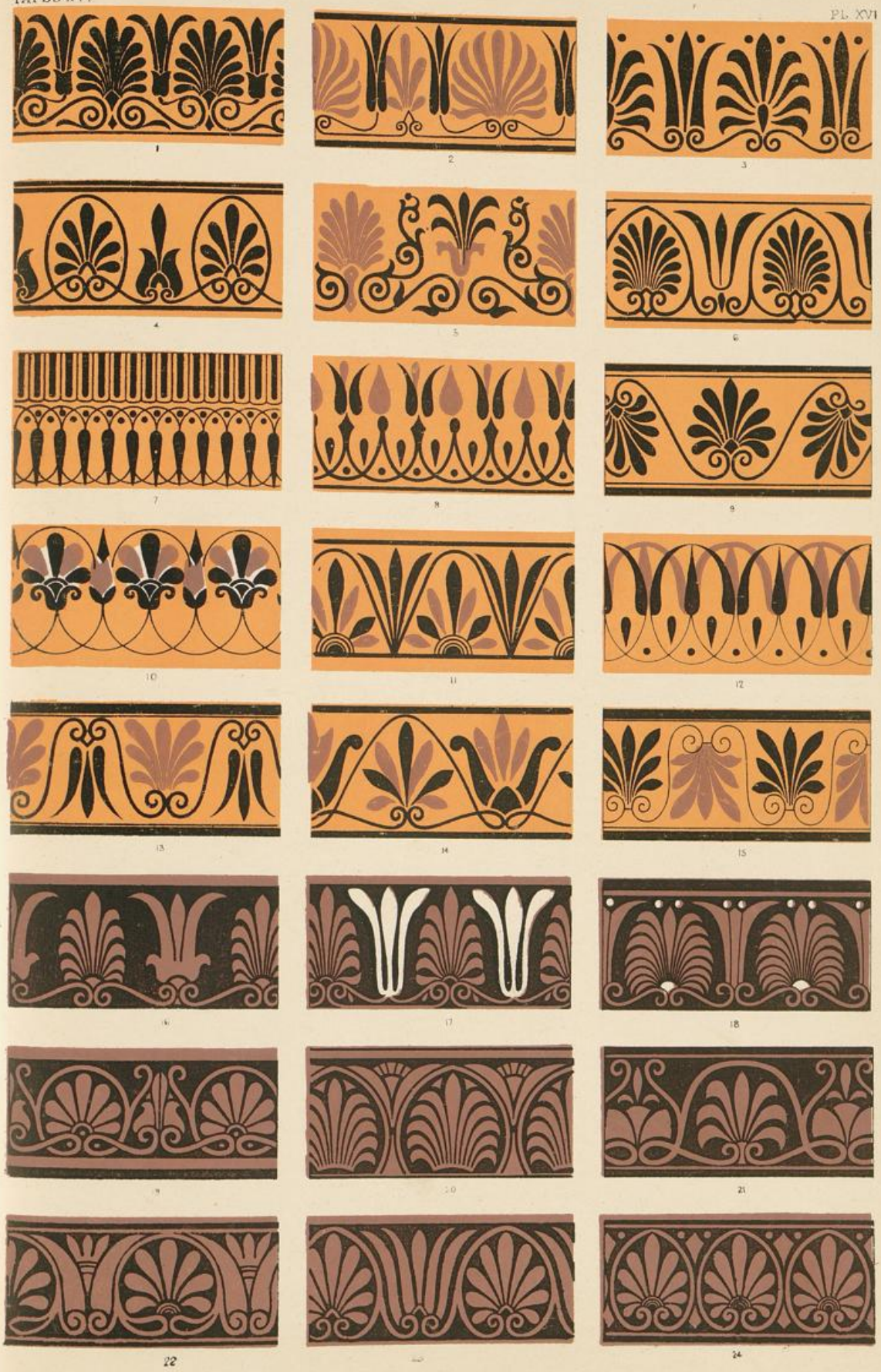
ORNAMENTE VON DEN IM BRITTISCHEN MUSEUM BEFINDLICHEN MEXICANISCHEN TOEPFERARBEITEN.




1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

GRIECHISCH GREEK Nº 2 GRECS.

TAFEL XVI. PL. XVI



GRIECHISCH

GREEK Nº 3

GRECS

TAFEL XVII.

PL XVII

GRIECHISCH GREEK Nº 4 GRECS.

TAFEL XVIII PL XVIII

1

2

3

4

5

6

7

8

15

9

10

11

12

16

13

14

17

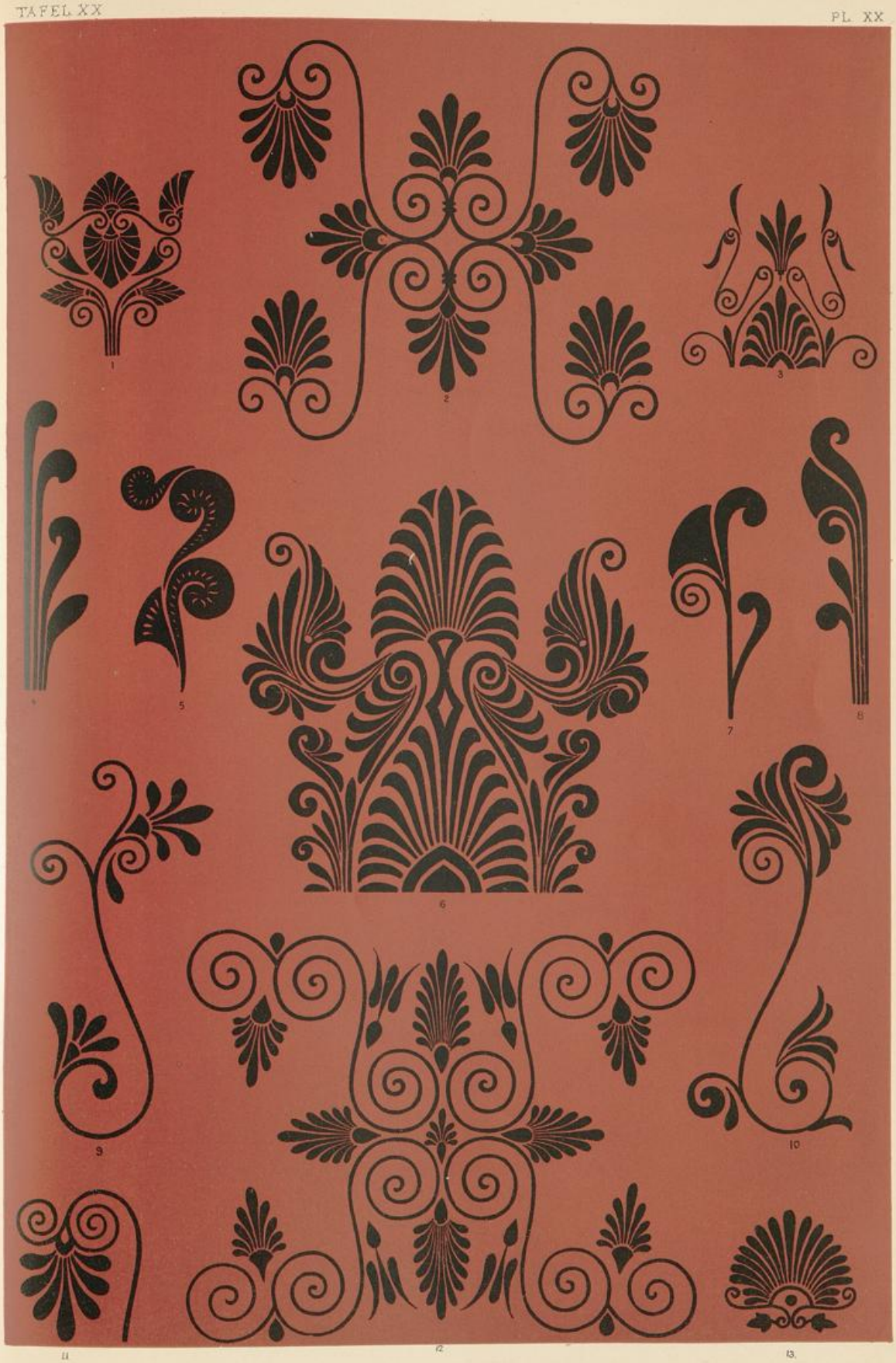
18

19

20

21

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13

GRIECHISCH. GREEK N° 7. GRECS.

TAFEL XXI.

PL. XXI

TAFEL XXII

PL. XXII

Capitel V.—Tafeln 23, 24, 25.

POMPEJISCHE ORNAMENTE.

TAFEL XXIII.

Sammlung von Borten aus verschiedenen Häusern in Pompeji.—Zahn's *Pompéi.*

TAFEL XXIV.

Verschiedene Pilaster und Friesen von Häusern in Pompeji.—Zahn's *Pompéi.*

TAFEL XXV.

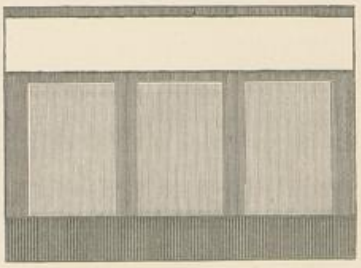
Sammlung von Mosaiken aus Pompeji und dem Museum zu Neapel.—Von Skizzen des Verfassers dieses Werkes.

Die Ornamente von Pompeji sind in Zahn's herrlichem Werke mit solcher Fähigkeit behandelt, und so vollständig illustrirt, dass ich es für hinlänglich hielt, ihm bloss die Materialien zu zwei Tafeln dieses Buches zu entlehnen, die dazu dienen sollen, die zwei verschiedenen Ornamentsstylarten zu illustriren, die in der Ausschmückung der Gebäude von Pompeji vorherrschen. Die Materialien der Tafel XXIII. sind augenscheinlich griechischen Ursprungs, und bestehen aus conventionellen Verzierungen in flachen Tinten, die entweder in dunkler Farbe auf hellem Grunde, oder mit heller Farbe auf dunklem Grunde gemalt sind, doch ohne Schattirung und frei von jedem Streben nach Relief. Die der Tafel XXIV. haben mehr vom römischen Gepräge an sich, sie beruhen auf der Rankenverzierung des Acanthus mit andern, auf unmittelbare Nachahmung der Natur hinzielenden Ornamenten verwoben.

Zur vollständigern Würdigung des Ornamentationssystems, welches in Pompeji üblich war, verweisen wir den Leser auf das grosse Werk von Zahn,* aus welchem es deutlich hervorgeht, dass dieses System bis zur äussersten Grenze der Laune getrieben wurde, so dass es kaum eine Theorie des Colorits oder der Verzierung giebt, zu deren Rechtfertigung man nicht eine Autorität von Pompeji anführen könnte.

* *Les plus beaux Ornements et les Tableaux les plus remarquables de Pompéi, d'Herculanum, et de Stabiæ, &c.*, par Guillaume Zahn. Berlin, 1828.

Die allgemeine Anordnung der Verzierung an den innern Wänden pompejischer Häuser besteht aus einer Würfel-Vertäfelung, die etwa den sechsten Theil der Wandeshöhe einnimmt und breite Pilaster trägt, etwa halb so breit als der Würfel selbst, mittelst welcher die Wand in drei oder mehr Felder abgetheilt wird. Die Pilaster sind mittelst eines Frieses von verschiedener Breite mit einander verbunden, der in der Entfernung des vierten Theiles der Gesammthöhe der Wand von der Decke hinläuft. Der obere Theil der Mauer ist häufig weiss, und in jedem Falle in einer minder ernsthaften Auffassungsweise behandelt als die untern Theile, indem er meistens Scenen unter freiem Himmel vorstellt, und auf dem Grunde die gemalten Darstellungen jener fantastisch architektonischen Gebäude enthält, die den Zorn des Vitruvius in so hohem Grade erregten. In den besten Mustern findet man eine Abstufung der Farben von der Decke abwärts, die endlich im Würfel in Schwarz ausgeht, doch ist das durchaus keine feste Regel. Wir wollen hier einige, unter den colorirten Illustrationen Zahn's ausgewählte Varietäten anführen, um zu zeigen, wie wenig System in der Ordnung der Farben herrschte:—



Abriss der Seite eines pompejischen Hauses.

Würfel.	*Pilaster.*	*Felder.*	*Fries.*
Gelb	Grün	Roth	Schwarz
Roth	Roth	Schwarz	Purpur
Schwarz	Gelb	Schwarz	Roth
Schwarz	Gelb	Grün	Grün
Blau	Gelb	Grün	Grün
Blau	Gelb	Blau	Blau
Schwarz	Grün	Gelb und Roth (abwechselnd)	Weiss
Schwarz	Grau	Gelb und Roth (abwechselnd)	Schwarz
Schwarz	Schwarz	Grün und Roth (abwechselnd)	Weiss

Die effectreichste Anordnung scheint folgende zu sein: Würfel schwarz, Pilaster und Fries roth, die Felder gelb, blau oder weiss, der obere Wandtheil über dem Fries weiss mit farbigen Verzierungen darauf. Die beste Anordnung der Farben zu den auf der Grundfarbe angebrachten Ornamenten ist: auf schwarzem Grund, Grün und Blau in Massen, aber Roth nur spärlich und Gelb noch spärlicher. Auf blauem Grund, Weiss in dünnen Linien und Gelb in Massen. Auf rothem Grund, Grün, Weiss und Blau in dünnen Linien; Gelb auf Roth ist effectlos, wenn es nicht mittelst Schattirungen hervorgehoben wird.

Man findet in Pompeji beinahe jede Varietät der Schattirung und des Tones der Farben. Blau, Roth und Gold finden sich nicht nur in kleinen Quantitäten an den Verzierungen, sondern auch in grossen Massen als Grundfarben der Felder und der Pilaster. Doch kommt das Gelb zu Pompeji fast dem Orange nahe, und das Roth hat einen starken Anstrich von Blau. Dieser neutrale Charakter der Farben machte es, dass sie in so heftigem Widersatz ohne Misston zusammengestellt werden könnten,—ein Resultat, welches durch die umher angebrachten secundären und tertiären Farben noch weiter befördert ward.

Doch ist der Styl der Verzierungen im Ganzen so launenhaft, dass er ganz ausser dem Bereich der wahren Kunst liegt, und daher auch keine strenge Kritik darauf anwendbar wäre. Es ist ein Styl, der zwar meistens einen gefälligen Eindruck hervorbringt, aber oft an Gemeinheit grenzt, wenn er nicht absolut

gemein ist. Einen grossen Theil seiner Anmuth verdankt er wohl der leichten, flüchtigen und freien Ausführungsweise, die man in der Zeichnung unmöglich wiederzugeben vermag, und deren Nachahmung in keiner Restauration je mit glücklichem Erfolge vollbracht worden ist. Die Ursache dieses Misslingens ist unstreitig darin zu suchen, dass die pompejischen Künstler mit der Zeichnung auch zugleich die Erfindung vereinten; jeder Pinselstrich hatte eine Meinung, eine Absicht die kein Copist zu fassen vermag.

Die vom Herrn Digby Wyatt, im Crystal Palace, Sydenham, bewerkstelligte Restauration eines pompejischen Hauses schlug in dieser Beziehung fehl, so bewundernswerth und so richtig wahr sie auch in jeder andern Hinsicht ist; und doch wäre es unmöglich gewesen mehr Kenntniss, Erfahrung und Eifer zu entwickeln, als Signor Abbate auf die richtige Auffassung und genaue Ausführung dieser Verzierungen verwendete. Aber der unvollkommene Erfolg entstand daraus, dass er seine Malerei zu sorgsam durchführte und die Individualität dabei versäumte.

Die Ornamente der Tafel XXIII., die deutlich das Gepräge ihres griechischen Charakters offenbaren, sind meistens Ränder von Feldern mittelst Schablonen ausgeführt. Sie haben etwas Schmächtiges in ihrer Beschaffenheit, das eine merkliche Inferiorität verräth; man findet nicht mehr die vollkommene, vom Mutterstamm ausgehende Strahlung, noch die vollkommene Eintheilung der Massen und der verhältnissmässigen Flächenräume. Ihr Reiz liegt im gefälligen Gegensatz der Farben, der noch kräftiger hervortritt, wenn das Grundcolorit von andern Farben *in situ* umgeben ist.

Die Ornamente von Pilastern und Friesen, Tafel XXIV., die den Stempel des römischen Typus an sich tragen, sind schattirt um die Rundung anzugeben, doch nicht so stark um sie vom Grunde hervorzuheben. In dieser mässigen und beschränkten Anwendung der Rundung des Ornaments haben die pompejischen Künstler eine richtige Beurtheilungskraft an den Tag gelegt, die man in spätern Zeiten ganz aus den Augen verloren hat. Wir finden hier die aus dem Acanthusblatt gebildete Rankenverzierung als Grundwerk, worauf Darstellungen von Blättern und Blumen mit Thieren verschlungen angebracht sind, in jeder Beziehung den, in den römischen Bädern gefundenen Ueberbleibseln ähnlich, und die zur Zeit des Raphael zur Grundlage der italienischen Ornamente wurden.

Tafel XXV. enthält die Sammlung aller Formen der Mosaik Fussböden, die, so weit die römische Herrschaft reichte, in jeder Wohnung zu finden waren. Das in manchen dieser Muster sich kundthuende Bestreben nach Hervorbringung des Reliefs dient als Beweis, dass der Geschmack der Römer nicht mehr so verfeinert war, als der ihrer griechischen Lehrer. Die oben und an den Seiten des Blattes befindlichen Ränder, aus wiederholten Sechsecken gebildet, bilden die Typen, von denen man alle die unendlichen Varietäten der byzantinischen, arabischen und maurischen Mosaiken unmittelbar ableiten kann.

POMPEJISCH

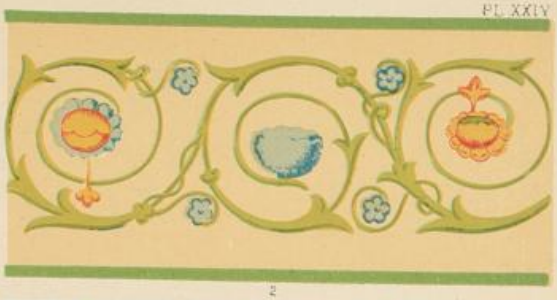
POMPEIAN N° I

POMPÉIENS

TAFEL XXIII

PL. XXIII

1


2

3

4

5

6

7

8

9

10

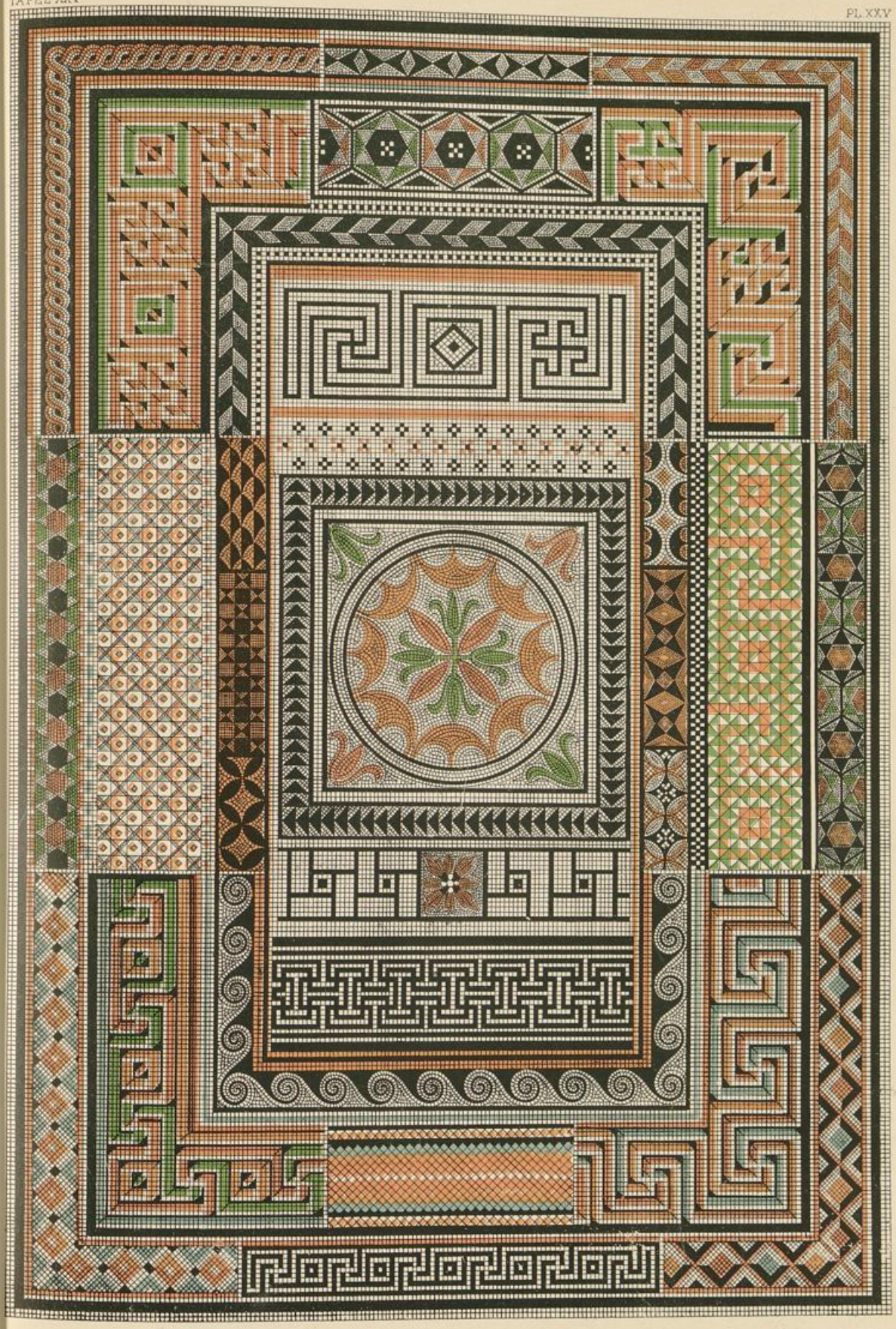
11

12

13

14

15



Bruchstück von weissem Marmor, vom Palaste Mattei, Rom.—L. VULLIAMY.*

CAPITEL VI.—TAFELN 26, 27.

ROEMISCHE ORNAMENTE.

TAFEL XXVI.

1, 2. Bruchstücke vom Forum des Trajan, Rom.
3. Pilaster von der Villa Medici, Rom.
4. Pilaster von der Villa Medici, Rom.
5, 6. Bruchstücke von der Villa Medici, Rom.

No. 1–5 sind von Abgüssen im Crystal Palace; No. 6 von einem Abguss im South Kensington Museum.

TAFEL XXVII.

1–3. Bruchstücke vom Friese des römischen Tempels zu Brescia.
4. Bruchstücke von den Laibungen der Architraven des römischen Tempels zu Brescia.
5. Bruchstücke von den Laibungen der Architraven des römischen Tempels zu Brescia.
6. Vom Fries des Bogens der Goldschmiede, Rom.

No. 1–4 vom Museo Bresciano;† No. 5 aus Taylor und Cresy's Rom.

* *Examples of Ornamental Sculpture in Architecture*, by Lewis Vulliamy, Architect, London.
† *Museo Bresciano, illustrato.* Brescia, 1838.

ROEMISCHE ORNAMENTE.

Die wirkliche Grösse der Römer verkündet sich vielmehr in ihren Palästen, Bädern, Schauspielhäusern, Wasserleitungen und andern Werken zum allgemeinen Gebrauch, als in der Baukunst ihrer Tempel, indem diese letztern, als die Aeusserung einer den Griechen entlehnten Religion, der sie wahrscheinlich nur geringen Glauben beimassen, einen entsprechenden Mangel an ernsthafter Würde und Kunstverehrung verrathen.

In den griechischen Tempeln sprach sich allenthalben das Bestreben aus, eine Vollkommenheit zu erzielen, die der Götter würdig sei. In den römischen Tempeln hingegen ist die Selbst-Verherrlichung der einzige Zweck. Von der Basis der Säule bis zum Scheitel des Giebels ist jeder Theil mit Verzierungen überladen, die mehr darauf ausgehen, das Auge durch die Menge zu verblenden, als durch die Qualität der Arbeit Bewunderung zu erregen. Die gemalten griechischen Tempel waren zwar eben so reichlich verziert als die der Römer, aber der Erfolg war verschieden. Die Ornamente waren so angeordnet, dass sie einen farbigen Blüthenglanz über den ganzen Bau verbreiteten, ohne jedoch im geringsten den herrlichen Entwurf der Oberflächen zu beeinträchtigen, auf denen sie angebracht waren.

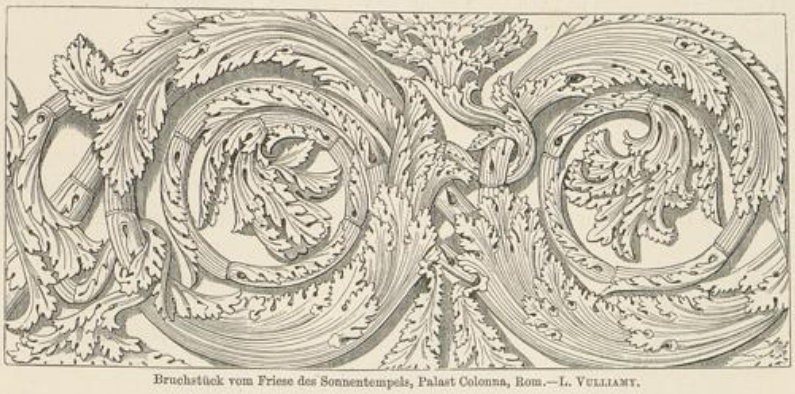
Die Römer legten nicht mehr denselben Werth auf das allgemeine Ebenmass des Baues und auf die Contouren der modellirten Oberflächen, die sie, im Gegentheil, durch die ausgearbeitete Oberflächen-Modellirung der darauf geschnitzten Verzierungen, gänzlich vernichteten; und diese Verzierungen entspringen überdies nicht auf natürliche Weise aus der Oberfläche, sondern sind auf derselben bloss angeheftet. So sind die Acanthusblätter unter den Sparrenköpfen und um den Korb des korinthischen Kapitäls ohne alles Kunstgefühl vor einander hingestellt. Ja, sie sind nicht einmal mittelst des Säulenhalses am Schaft mit einander verbunden, sondern bloss auf diesem gestützt. Wie ganz anders ist das im ägyptischen Kapitäl, wo die den Korb umgebenden Blumenstiele durch den Säulenhals fortgeführt sind, und so zugleich der Schönheit Genüge leisten und der Wahrheit huldigen.

Die unglückselige Leichtigkeit, die das römische Decorationssystem zur Anfertigung von Ornamenten darbietet, indem man bei jeder Form und in jeder möglichen Richtung nur die Acanthusblätter anzuwenden braucht, ist wohl die Ursache warum diese Verzierungsweise in den meisten modernen Werken so sehr überhand genommen hat. Es ist ein Ornament das so wenig Nachdenken erfordert und so gänzlich einen blossen Gegenstand der Fabrikation bildet, dass die Baukünstler sich veranlasst fühlten eine der Specialitäten ihres Faches sorglos zu vernachlässigen, und die innere Verzierung der Gebäude Händen zu überlassen, die ganz unfähig sind ihren Platz einzunehmen.

Die Römer zeigten nur wenig Kunstgefühl im Gebrauch des Acanthusblattes. Sie hatten es von den Griechen schön und conventionell behandelt empfangen, näherten sich aber dem Typus in den allgemeinen Contouren mehr als die Griechen, und übertrieben die Verzierung der Oberflächen. Die Griechen beschränkten sich darauf das Principium des Blattwuchses auszudrücken, und verwendeten alle ihre Sorgfalt auf die zarte Undulation der Oberfläche.

Das am Anfange dieses Capitels befindliche Ornament ist das typische Vorbild aller römischen Ornamente, die durchgehends aus Schnörkeln bestehen, von denen einer aus dem andern entspriesst, eine Blume oder eine Blättergruppe umschliessend. Dieses Muster beruht in seiner Construction auf griechischen

Principien, aber man vermisst darin die griechische verfeinerte Auffassung. In den griechischen Ornamenten entspringt ebenfalls ein Schnörkel aus dem andern, aber sie sind viel zarter am Verbindungspunkt. Auch sieht man das Acanthusblatt, so zu sagen, im Seitenaufriss. Die rein römische Anwendungsweise des Acanthusblattes zeigt sich an den korinthischen Kapitälen und in den Mustern der Tafel XXVI. und XXVII. Die Blätter sind abgeplattet und liegen über einander, wie im Holzschnitt hierunten.



Bruchstück vom Friese des Sonnentempels, Palast Colonna, Rom.—L. Vulliamy.

Wir haben die verschiedenen, dem Werke von Taylor und Cresy entnommenen Kapitäle, neben einander aufgestellt, um zu zeigen, wie gering die Mannichfaltigkeit sei, die die Römer mittelst dieser Anwendungsweise des Acanthus hervorzubringen im Stande waren. Der einzige vorhandene Unterschied besteht im Ebenmass der allgemeinen Form der Masse; und die Entartung dieses Ebenmasses, von dem des Jupiter Stator abwärts, wird man ohne Mühe entdecken. Diese Einförmigkeit sticht auf's auffallendste mit der endlosen Mannichfaltigkeit der ägyptischen Kapitäle ab, eine Mannichfaltigkeit, die aus der Modification des allgemeinen Planes des Kapitäls entstand, während in der römischen Säulenordnung, selbst die Einführung der ionischen Volute, nichts zur Schönheit beiträgt, sondern vielmehr die Ungestaltheit noch vermehrt.

Die Pilaster von der Villa Medici, No. 3 und 4, Tafel XXVI., und das Bruchstück No. 5, gehören zu den vollkommensten Mustern römischer Ornamente, die man nur finden könnte. Als Muster der Modellirung und der Zeichnung haben sie gewiss gültigen Anspruch auf unsere Bewunderung, aber als verzierende Zulage zu den architektonischen Theilen eines Gebäudes betrachtet, verletzen sie durch ein unmässiges Relief und eine zu ausgearbeitete Behandlung der Oberfläche, das allererste Principium, nämlich das der Angemessenheit zum Zwecke, den sie zu vollfüllen bestimmt sind.

Von der Abtei St. Denis, Paris.

Die Anwendung dieses Principiums, ein Blatt innerhalb des andern, oder ein Blatt über das andere entspriessen zu lassen, liefert übrigens nur eine sehr beschränkte Mannichfaltigkeit der Zeichnung: und die rein conventionelle Verzierung entwickelte sich erst, als dieses Princip der in ununterbrochener Linie aus einander entstehenden Blätter beseitigt wurde, um dem ununterbrochenen Stamm zu weichen, der Ornamente an beiden Seiten auswirft. Die ersten Beispiele dieser Veränderung finden sich in der Sophienkirche zu Constantinopel; und wir geben hier ein Muster von St. Denis, in welchem zwar das Schwellen am Stamme sowohl, als

das zurückgebogene Blatt am Verbindungspunkt zweier Stämme ganz verschwunden ist, wo aber der ununterbrochene Stamm noch nicht ganz so entwickelt ist, wie er im schmalen Rand oben und unten erscheint. Dieses Principium wurde ganz allgemein in den illuminirten Manuscripten des eilften, zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, und diente als Grundlage zum früh-gothischen Laubwerk.

Die Bruchstücke vom Museo Bresciano, Tafel XXVII., sind zierlicher als die von der Villa Medici, die Blätter sind schärfer ausgeprägt und von einer mehr conventionellen Behandlung. Der Fries vom Bogen der Goldschmiede hingegen ist, aus dem entgegengesetzten Grunde, mangelhaft.

Wir haben es nicht für nöthig erachtet, in dieser Serie einige von den gemalten Verzierungen zu geben, von denen sich manche Reste in den römischen Bädern befinden. Denn erstens standen uns keine zuverlässigen Materialien zu Gebot; überdiess sind sie denen von Pompeji ganz ähnlich, und zeigen vielmehr was man vermeiden, als was man befolgen sollte. Deshalb schien es uns hinlänglich zwei Gegenstände vom Forum des Trajan darzustellen, deren in Schnörkel ausgehende Figuren als die Grundlage dieses, in den römischen gemalten Decorationen so hervorragenden Charakterzuges betrachtet werden können.

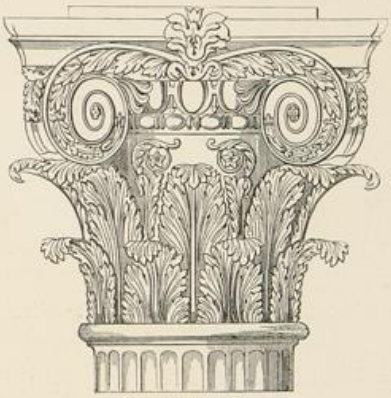
Der Acanthus, vollständige Grösse, nach einer Photographie.

Tempel des Jupiter Stator, Rom.

Tempel der Vesta, Tivoli.

Bogen des Constantin, Rom.

Bogen des Trajan, Ancona.



Bogen des Titus, Rom.

Tempel des Mars Victor, Rom.

Pantheon, Rom. Porticus.

Pantheon, Rom.

Im Innern des Pantheon, Rom.

Bogen des Septimus Severus, Rom.

Korinthische und composite Kapitäle, verjüngt, aus TAYLOR und CRESY's *Rom.**

* *The Architectural Antiquities of Rome*, by G. L. Taylor and Cresy, Architects. London, 1821.

ROMAN N° I

1

3

2

4

5

6

ROMAN N° 2

1

2

3

4

5

6

Capitel VII.—Tafeln 28, 29, 29*, 30.

BYZANTINISCHE ORNAMENTE.

TAFEL XXVIII.

1–3. Geschnitzte Steinornamente, Sophienkirche, Constantinopel, 6tes Jahrhundert.—Salzenberg, *Alt. Christliche Baudenkmale von Constantinopel.*

4, 5. Von den bronzenen Thoren der Sophienkirche.—Salzenberg, *u. a.*

6, 7. Theile von elfenbeinernen Diptychonen, Kathedrale von Beauvais; scheinbar angelsächsische Arbeit des 11ten Jahrhunderts.—Villemin, *Monuments Français inédits.*

8. Theil einer Bronzethüre, Basilika der Geburt Christi, Bethlehem, 3tes oder 4tes Jahrhundert.—Gailhabaud, *L'Architecture et les Arts qui en dépendent.*

9–13. Steinschnitzereien von S. Marco, Venedig, 11tes Jahrhundert.—J. B. W., von Abgüssen zu Sydenham.

14–16. Theil eines Kapitäls, Michaeliskirche, Schwäbisch Hall, 12tes Jahrhundert.—Heideloff, *Ornamentik des Mittelalters.*

17. Von einem Thor, im Kloster Murrhardt verwahrt.—Heideloff, *u. a.*

18. Composition von Buckelverzierungen, von St. Sebald, Nürnberg, und der Kirche zu Nossen, Sachsen.—Heideloff.

19, 20. Friese von der Johanniskirche, Gmünd, Schwaben.—Heideloff.

21. Romanische Holz- und Elfenbeinschnitzerei, aus der Sammlung des Herrn Leven, Köln.—Heideloff.

22. Von dem Haupt-Bronzethor, Monreale, bei Palermo.—J. B. W. } 11tes und 12tes Jahrhundert.

23. Vom Bronzethor des Domes, Ravello, bei Amalfi.—J. B. W. } 11tes und 12tes Jahrhundert.

24, 25. Vom Bronzethor des Domes, Trani, 12tes Jahrhundert.—Barras et Luynes, *Recherches sur les Monuments des Normands en Sicile.*

26. Steinschnitzerei, vom kleinen Kreuzgang, Kloster Huelgas, by Burgos, Spanien, 12tes Jahrhundert.—J. B. W.

27. Von der Vorhalle der Kathedrale zu Lucca. Ungefähr 1204.—J. B. W.

28. Von St. Denis (Vorhalle), bei Paris, 12tes Jahrhundert.—J. B. W.

29. Von den Kreuzgängen, Sant' Ambrogio, Mailand.—J. B. W.

30. Von der Kapelle zu Heilsbronn, Bayern.—Heideloff.

31. Von St. Denis.—J. B. W.

32. Von der Kathedrale zu Bayeux, 12tes Jahrhundert.—Pugin, *Antiquities of Normandy.*

33. Von St. Denis.—J. B. W.

34. Kathedrale zu Bayeux.—Pugin, *u. a.*

35. Von der Kathedrale zu Lincoln (Halle), Ende des 12ten Jahrhunderts.—J. B. W.

36. Von der Vorhalle zu Kilpeck, Herefordshire, 12tes Jahrhundert.—J. B. W.

TAFEL XXIX.

1–6. Mosaiken von der Sophienkirche, Constantinopel, 6tes Jahrhundert.—Salzenberg, *Alt. Christliche Baudenkmale von Constantinopel.*

7. Marmorpflaster, Agios Pantokrator, Constantinopel, erste Hälfte des 12ten Jahrhunderts.—Salzenberg, *u. a.*

8, 9. Marmorpflaster, Sophienkirche.

10, 11. Mosaiken, Sophienkirche.—Salzenberg.

12–15. Von griechischen illuminirten Manuscripten, Britisches Museum.—J. B. W.

16, 17. Ränder von illuminirten Manuscripten.—Champollion Figeac, *Palæographie universelle.*

18. Das Centrum, von San Marco, Venedig.—Digby Wyatt, *Mosaics of the Middle Ages.*

TAFEL XXIX*.

19. Von einem griechischen Manuscript, Britisches Museum.—J. B. W.
Der Rand darunter, von Monreale.—DIGBY WYATT'S *Mosaics.*
20. Aus den Homilien des Gregorius Nazianzen, 12tes Jahrhundert.—CHAMPOLLION FIGEAC, *u. a.*
21, 22. Von griechischen Manuscripten, Britisches Museum. —J. B. W.
23. Aus der Apostelgeschichte, griechisches Manuscript, in der Bibliothek des Vatican zu Rom.—DIGBY WYATT, *u. a.*
24. San Marco, Venedig.—DIGBY WYATT, *u. a.*
25. Theil eines griechischen Diptychons, 10tes Jahrhundert, Florenz.—J. B. W. (Des *fleurs-de-lys* hält man für die Arbeit einer jüngern Epoche.)
26. Email des 13ten Jahrhunderts (französisch).—VILLEMIN, *Monuments Français inédits.*
27. Von einen emaillirten Kästchen. (Das Centrum ist der Statue Johanns, Sohnes des heiligen Ludwig entnommen.)—DU SOMMERARD, *Les Arts du Moyen-âge.*
28. Vom emaillirten Grabmal Johanns, Sohnes des heiligen Ludwig, 1247.—VILLEMIN, *u. a.*
29. Limusiner Email, wahrscheinlich vom Schluss des 12ten Jahrhunderts.—VILLEMIN, *u. a.*
30. Theil eines Fussbodens von Mastix, 12tes Jahrhundert. Wird zu St. Denis, bei Paris aufbewahrt.—VILLEMIN.

TAFEL XXX.

1, 2. Mosaiken (*opus Grecanicum*) von der Kathedrale zu Monreale, bei Palermo; Schluss des 12ten Jahrhunderts.—J. B. W.
3. Mosaiken von der Kirche Ara Cœli, Rom.—J. B. W.
4, 5. Kathedrale zu Monreale.—J. B. W.
6. Marmorpflaster, San Marco, Venedig.—J. B. W.
7–10. Von San Lorenzo Fuori, Rom; Schluss des 12ten Jahrhunderts.—J. B. W.
11. San Lorenzo Fuori, Rom.—J. B. W.
12. Ara Cœli, Rom.—J. B. W.
13. Marmorpflaster, San Marco, Venedig.—J. B. W.
14. San Lorenzo Fuori, Rom.—*Architectural Art in Italy and Spain by* WARING and MACQUOID.
15, 16. Palermo.—DIGBY WYATT, *Mosaics of the Middle Ages.*
17. Von der Kathedrale von Monreale.—J. B. W.
18. Ara Cœli, Rom.—J. B. W.
19. Marmorpflaster, S. M. Maggiore, Rom.—HESSEMER, *Arabische und alt-italiänische Bauverzierungen.*
20. Marmorpflaster, St. Vital, Ravenna.—HESSEMER, *u. a.*
21. Marmorpflaster, S. M. in Cosmedin, Rom.—HESSEMER.
22, 23. Mosaiken, San Marco, Benedig.—*Specimens of the Mosaics of the Middle Ages,* DIGBY WYATT.
24. Baptisterium von San Marco, Venedig.—WARING and MACQUOID.
25. San Giovanni Laterano, Rom } aus den *Mosaics of the Middle Ages,* by
26. Der Dom, Civita Castellana } DIGBY WYATT.
27. Ara Cœli, Rom.—J. B. W.
28. San Lorenzo, Rom. } *Architectural Art in Italy and Spain.*—WARING and MACQUOID.
29. Ara Cœli, Rom.
30. San Lorenzo, Rom.
31. San Lorenzo Fuori, Rom.—J. B. W.
32. San Giovanni Laterano, Rom.—*Mosaics of the Middle Ages,* DIGBY WYATT.
33–35. Kathedrale von Monreale.—J. B. W.
36–38. Marmorpflaster, S. M. Maggiore, Rom.—HESSEMER, *u. a.*
39. San Marco, Venedig.—*Mosaics of the Middle Ages,* DIGBY WYATT.
40. Von dem Baptisterium zu San Marco, Venedig.—J. B. W.
41. Von San Marco, Venedig.—*Architectural Art in Italy and Spain.*
42. Vom Dom zu Monreale.—J. B. W.

BYZANTINISCHE ORNAMENTE.

DIE Unbestimmtheit mit welcher die Schriftsteller in ihren Abhandlungen über Kunst, selbst in den letztern Jahren noch, den byzantinischen so wie den romanischen Styl der Architektur behandelt haben, verkündet sich ebenfalls in ihrer Behandlung der mit diesen Stylarten verbundenen Verzierungen. Diese Unbestimmtheit entstand grösstentheils daraus, dass es den Schriftstellern an Mustern fehlte, die sie hätten zu Rathe ziehen können, und erst seit der Herausgabe des grossen Werkes über die Sophienkirche zu Constantinopel von Herrn Salzberg, sind wir in den Stand gesetzt worden uns einen vollständigen und bestimmten Begriff von den rein byzantinischen Ornamenten zu machen. San Vitale zu Ravenna ist zwar hinsichtlich der Architektur, durchgehends byzantinisch, giebt uns aber nur einen sehr unvollkommenen Aufschluss hinsichtlich der byzantinischen Ornamentik. San Marco zu Venedig stellt nur eine Phase der byzantinischen Schule dar, während die Kathedrale von Monreale und andere Muster desselben Styles in

Sicilien, nur dazu dienen, den Einfluss der byzantinischen Kunst kund zu thun, ohne die wahre Beschaffenheit derselben deutlich zu machen. Um diese Kunst vollkommen zu fassen, bedurften wir gerade das, was die Verwüstungen der Zeiten und die Kalktünchen der Muhammedaner uns entzogen hatten, nämlich ein byzantinisches Gebäude im grossen Masstabe während der Glanzperiode der byzantinischen Kunst errichtet. Dank den aufgeklärten Gesinnungen des jetzigen Sultans, wurde uns endlich diese lang vermisste Quelle der Belehrung eröffnet, und durch die Liberalität der preussischen Regierung der Welt bekannt gemacht, im prächtigen Werke des Herrn Salzenberg über die Kirchen und Gebäude des alten Byzantiums, ein Werk, dessen Studium wir allen Kunstliebhabern empfehlen, die einen graphischen Begriff von der wahrhaft byzantinischen decorativen Kunst haben wollen.

Auf keine Kunst ist das Sprichwort, *ex nihilo nihil fit*, so anwendbar, als auf die decorative Kunst: und wir finden die Bestätigung desselben im byzantinischen Style, dessen eigenthümliche Charakterzüge aus dem Verein verschiedener Schulen entstanden, und wir wollen im Kurzen andeuten, welche Hauptursachen bei der Bildung desselben thätig gewesen seien.

Noch ehe der Sitz der Regierung des römischen Reichs, im Anfang des vierten Jahrhunderts, von Rom nach Bizanz verlegt worden war, befanden sich schon die Künste entweder auf der Stufe des Verfalls oder im Zustande der Umbildung. So unläugbar es auch ist, dass Rom seinen eigenthümlichen Kunststyl den zahlreichen, unter römischer Herrschaft stehenden Völkern mittheilte, so ist es andererseits ebenfalls gewiss, dass die halbschlägige Kunst der Provinzen mächtig auf den Mittelpunkt der Civilisation zurückwirkte, und schon zu Ende des dritten Jahrhunderts den verschwenderischen Verzierungsstyl modificirte, welcher die prächtigen Bäder und die andern öffentlichen Gebäude Roms charakterisirte. Die Nothwendigkeit, welche Constantin zwang in Byzanz, dem neuen Sitz seiner Regierung, morgenländische Künstler und Arbeiter bei seinen Werken anzustellen, bewirkte eine noch wesentlichere und bemerklichere Veränderung im hergebrachten Styl; und ohne Zweifel trugen alle benachbarten Nationen dazu bei, der neugebildeten Schule ihr eigenes Gepräge aufzudrucken, bis endlich die bunte Masse, unter der langen und für die Kunst so günstigen Regierung des ersten Justinian, in ein systematisches Ganzes verschmolzen wurde.

a

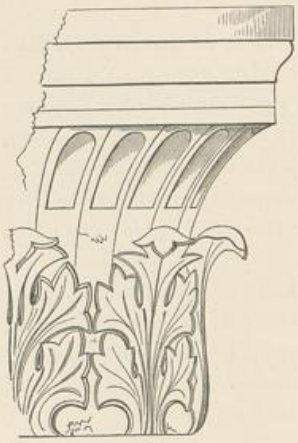
b

c

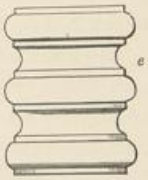
Zu diesem Resultat hat der Einfluss der, unter der Regierung der Cäsaren in Kleinasien erbaueten Tempel und Schauspielhäuser, erstaunlich viel beigetragen: man bemerkt in diesen Gebäuden schon die Tendenz, welche nachher die byzantinischen Ornamente charakterisirte, elliptisch gekrümmte Umrisse, scharfgespitzte Blätter, und dünnes ununterbrochenes Blattwerk in der Verzierung zu gebrauchen, und zwar

ohne entsprossende Ballen und Blumen. Es finden sich Muster dieses eben erwähnten, fliessenden und freien Blattwerks am Fries des Theaters zu Patara (*a*), und am Tempel der Venus zu Aphrodisias (Caria). Ein noch charakteristischerer Typus findet sich an der Thür des Tempels, den die eingeborenen Beherrscher Galatiens, zu Ehren des Augustus, zu Ancyra (*b*) errichtet hatten; und das Pilaster Kapitäl eines kleinen Tempels zu Patara (*c*), welches Tezier als zum ersten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung gehörend betrachtet, ist ganz identisch mit dem von Salzenberg zu Smyrna gezeichneten Kapitäl (*d*), welches der letztere in die ersten Jahre der Regierung des Justinian, etwa 525, versetzen zu dürfen glaubt.

Da es uns an authentischen Daten fehlt, können wir nicht zuverlässig bestimmen, welchen Einfluss Persien wohl auf den byzantinischen Styl ausgeübt haben möge, aber so viel ist gewiss, dass persische Arbeiter und Künstler häufig zu Byzanz beschäftigt wurden; und in den merkwürdigen Monumenten zu Tak-i-Bostan, Bi-Sutun, und Tak-i-Ghero, sowie in verschiedenen alten Kapitälen zu Ispahan—die alle im grossen Werke über Persien von Flandin und Coste vorkommen—tritt der durchgehends byzantinische Charakter schlagend hervor; doch sind wir zu glauben geneigt, dass diese Monumente jünger als die Glanzperiode der byzantinischen Kunst, d. h. die des sechsten Jahrhunderts sind, oder höchstens gleichzeitig mit derselben sein mögen. Wie dem auch sei, finden wir die Formen einer noch früheren Periode, sogar noch im Jahre 363 reproducirt; und in der Säule des Jovian zu Ancyra (*e*), während oder bald nach dessen Rückzug mit der Armee des Julian von dem persischen Feldzug errichtet, erkennt man die Anwendung einer der allgemeinsten Verzierungsformen des alten Persepolis. Zu Persepolis trifft man auch die gespitzten und cannelirten Blätter, die die byzantinischen Arbeiten charakterisiren, wie man im hier gegebenem Beispiel von der Sophienkirche (*f*) sehen kann; und später, d. h. während der Regierung der Cäsaren, zeigen sich im dorischen Tempel zu Rangorar (*g*), Gesimse-Contouren, die denen ganz gleich sind, welche im byzantinischen Style so beliebt waren.



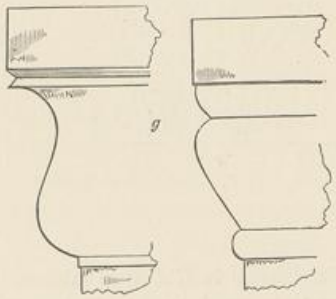
d



e

f

Es ist interessant und lehrreich der Ableitung dieser Formen im byzantinischen Styl nachzuspüren, und ebenso anziehend ist es die Uebertragung dieser und anderer Formen auf spätere Epochen zu beobachten. So sehen wir, Tafel XXVIII., No. 1, dass jenes eigenthümliche Blatt, gerade wie es Texier und Salzenberg gegeben, in der Sophienkirche wieder erscheint; Tafel XXVIII., No. 3, findet sich das mit Blattwerk verzierte Andreas Kreuz innerhalb eines Kreises, ein Ornament, welches im romanischen und im gothischen Style ganz allgemein ist. Auf demselben Fries sieht man ein Motiv, welches, mit geringer Abänderung, sich weider im Muster No. 17, von Deutschland, wiederholt. Der gekrümmte und beläubte Zweig, No. 4, aus dem sechsten Jahrhundert (Sophienkirche), erscheint wieder, mit geringer Veränderung, im Muster No. 11, aus dem zwölften Jahrhundert (S. Marco). Die gezackten Blätter No. 19 (Deutschland), sind beinahe identisch mit denen von No. 1 (Sophienkirche); und unter allen Mustern der vorletzten Reihe (Tafel XXVIII.), zeigt sich eine generische Aehnlichkeit in den Beispielen, die aus Deutschland, Italien und Spanien herstammen, und auf einen byzantinischen Typus gegründet sind.



g

Die Ornamente der letzten Reihe auf derselben Tafel illustriren insbesondere den romanischen Styl (No. 27 und 36), und stellen die bei den nördlichen Völkern so beliebte verschlungene Verzierung dar, welche meistens auf einem einheimischen Typus gegründet ist; während No. 35 (St. Denis), uns eines der zahlreichen Beispiele darbietet, die den römischen Modellen nachgebildet worden sind. Der diesem Gegenstand zu Grunde liegende Typus—welcher übrigens im romanischen Styl ganz häufig vorkommt—findet sich auf der römischen Säule zu Cussy, zwischen Dijon und Chalons-sur-Saone.

Wir sehen also, dass Rom, Syrien, Persien und manche andere Länder einen bildenden Einfluss auf den byzantinischen Styl und die dazu gehörige Verzierung ausgeübt haben. Dieser Styl den wir in seiner ganzen Vollkommenheit zur Zeit des Justinian finden, wirkte in seiner neuen systematischen Gestalt wieder auf die westliche Welt zurück, und erlitt auf seiner Bahn gewisse Modificationen. Diese Modificationen, welche in der Religion, dem Kunstzustande und den Sitten der verschiedenen Länder ihren Ursprung hatten, verliehen ihm oft einen specifischen Charakter und erzeugten in gewissen Fällen verwandte und doch verschiedene Ornamentsstylarten in der keltischen, der angelsächsischen, der lombardischen und der arabischen Schule. Ohne uns auf die Frage einzulassen, ob byzantinische Arbeiter mehr oder weniger in Europa beschäftigt worden sind, können wir mit Gewissheit sagen, dass auf allen jenen frühern Arbeiten des mittlern und des westlichen Europa's, die unter der generischen Benennung 'romanisch' bekannt sind, der Charakter der byzantinischen Schule stark eingeprägt ist.

Die rein byzantinischen Ornamente unterscheiden sich durch breitgezackte, scharfgespitzte Blätter, die in der Sculptur am Rande schräge geschnitten, durchgehends tief cannelirt, und an den verschiedenen Entstehungspunkten mit tiefen Löchern angebohrt sind. Das laufende Blattwerk ist gewöhnlich dünn und ununterbrochen, wie in den Nummern 1, 14, 20, Tafel XXIX*. und Tafel XXIX. Die Grundfarbe, in Mosaiken sowohl als Malereien, ist beinahe ohne Ausnahme Gold; dünne verschlungene Muster werden den geometrischen Zeichnungen vorgezogen. Die Einschaltung thierischer oder anderer Figuren ist in der Sculptur selten, und selbst in der Farbenmalerei nur auf heilige Gegenstände beschränkt, die überdies steif und conventionell ausgeführt sind; im Ganzen ist die Sculptur nur von untergeordneter Bedeutsamkeit.

Die romanischen Ornamente, im Gegentheil, verdanken ihren Effect grösstentheils der Sculptur: sie zeichnen sich durch reichen Effect des Helldunkels aus, sind tief eingeschnitten, haben hervorragende massive Ausläufe, und zahlreiche Figuren jeder Art, nebst Blattwerk und conventionellen Verzierungen. Anstatt Mosaiken findet man gewöhnlich Malerei, und Thierfiguren kommen in der Malerei eben so häufig als in der Sculptur vor, *vide* No. 26, Tafel XXIX*. Der Grund ist nicht mehr ausschliesslich goldfarbig, sondern blau, roth oder grün, *vide* No. 26, 28, 29, Tafel XXIX*. In anderer Hinsicht aber, einige Localunterschiede abgerechnet, findet man vieles vom byzantinischen Charakter im romanischen Styl beibehalten; und besonders in Glasmalereien erhielt sich dieser Charakter bis zur Mitte, ja sogar bis zum Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts.

Der Ornamentsstyl der geometrischen Mosaikarbeit gehört, besonders in Italien, ganz vorzüglich der romanischen Periode an; Tafel XXX. enthält zahlreiche Muster davon. Diese Kunst blühte vornehmlich im zwölften und im dreizehnten Jahrhundert und besteht darin, viereckige Stückchen Glas in eine verwickelte Serie von diagonalen Linien anzuordnen, deren Lauf, mittelst verschiedener Farben, bald gehemmt, bald in bestimmter Richtung entwickelt wird. Die Muster vom mittlern Italien, No. 7, 9, 11, 27, 31, sind viel einfacher als die von den südlichen Provinzen und Sicilien, wo die sarazenischen Künstler ihre angeborne Vorliebe zu verwickelten Motiven eingeführt hatten, wie man aus den gar nicht ungewöhnlichen Mustern No. 1, 5, 33 von Monreale, bei Palermo, ersehen kann. Es muss hier bemerkt werden, dass in Sicilien zwei Stylarten zugleich herrschten: nämlich der eben erwähnte Styl, der aus verschlungenen Diagonallinien besteht, und von vorzüglich maurischem Charakter ist, wie es Tafel XXXIX. beweist; der andere Styl besteht aus verschlungenen gekrümmten Linien, No. 33, 34, 35, ebenfalls von Monreale, in welchem man, wenn nicht die Hand, doch wenigstens den Einfluss byzantinischer Künstler erkennt. Verschieden an

Charakter, obgleich zur selben Periode gehörend, sind die Muster No. 22, 24, 39, 40, 41, die als Beispiele des venetianisch-byzantinischen Styles dienen; sie sind beschränkt im Umfang, da der Styl derselben beinahe ausschliesslich local und ganz eigenthümlich ist. Es giebt jedoch einige darunter, die deutlicher den byzantinischen Charakter verrathen, wie No. 23, mit den verschlungenen Zirkeln, und das in der Sophienkirche so häufige Stufenornament, Tafel XXIX., No. 3, 10, 11.

Das *opus Alexandrinum*, oder die Marmor-Mosaik, unterscheidet sich vom *opus Grecanicum* oder der Glas-Mosaik, hauptsächlich durch die Verschiedenheit der angewendeten Materialien; das Princip aber des geometrischen Motives, ist in beiden dasselbe. Die Fussböden der romanischen Kirchen in Italien sind reich an Mustern dieser Gattung, die als Tradition aus dem Zeitalter des römischen Augustus der Nachzeit überliefert wurden. Die Nummern 19, 21, 36, 37, 38, geben einen guten Begriff von der Beschaffenheit dieser Ornamentsart.

Es existirten überdies, während der romanischen Periode in verschiedenen Theilen Italiens, gewisse Localstylarten, die auf dem System der Marmoreinlegung beruheten, aber mit den römischen oder byzantinischen Modellen gar nichts gemein hatten. Das Muster No. 20, von San Vitale, Ravenna, gehört zu dieser Art, wie auch die Fussböden des Baptisteriums und der Kirche San Miniato, Florenz, worin der Effect bloss mittelst des abwechselnden weissen und schwarzen Marmors hervorgebracht wird. Diese Localstyle, sowohl als die im südlichen Italien unter maurischem Einfluss angefertigten Mosaikarten ausgenommen, findet man alle die Principien der Marmor- und der Glasmosaiken schon in den altrömischen eingelegten Verzierungen aller Provinzen, die die Herrschaft Roms anerkannten. Die merkwürdigsten waren die in Pompeji gefundenen Mosaiken, von denen mehrere auffallende Beispiele in der Tafel XXV. enthalten sind.

Der Einfluss der byzantinischen Kunst war vom sechsten bis zum elften Jahrhundert, und selbst noch später, von grosser Wichtigkeit für Europa, doch hat er unter allen Völkern auf keines so mächtig gewirkt, als auf das grosse, an Ausdehnung immer zunehmende Geschlecht der Araber, die den Glauben Muhameds verbreiteten, die schönsten Länder im Orient eroberten und endlich sogar in Europa festen Fuss fassten. Ihre ältesten Gebäude in Kairo, Alexandrien, Cordova, und Sicilien verrathen deutlich den Einfluss des byzantinischen Styls. Die Traditionen der byzantinischen Schule wirkten auch, mehr oder weniger, auf alle andere angrenzende Länder, und dienten gewissermaassen als Basis der ganzen decorativen Kunst des Morgenlandes und des östlichen Europas.

J. B. WARING.

September, 1856.

*** Fernere Auskunft findet man im "Handbook" des byzantinischen und romanischen Hofes zu Sydenham.—WYATT & WARING.

FOLGENDE WERKE HABEN ZU DEN ILLUSTRATIONEN GEDIENT.

SALZENBERG. *Alt Christliche Baudenkmale von Constantinopel.*
FLANDIN ET COSTE. *Voyage en Perse.*
TEXIER. *Description de l'Arménie, de la Perse, &c.*
HEIDELOFF. *Die Ornamentik des Mittelalters.*
KREUTZ. *La Basilica di San Marco.*
GAILHABAUD. *L'Architecture et les Arts qui en dépendent.*
DU SOMMERARD. *Les Arts du Moyen Age.*
BARRAS ET LUYNES (DUC DE). *Recherches sur les Monuments des Normands en Sicile.*
CHAMPOLLION FIGEAC. *Palæographie Universelle.*
WILLEMIN. *Monuments Français inédits.*
HESSEMER. *Arabische und alt Italiänische Bau-Verzierungen.*
DIGBY WYATT. *Geometrical Mosaics of the Middle Ages.*
WARING AND MACQUOID. *Architectural Arts in Italy and Spain.*
WARING. *Architectural Studies at Burgos and its Neighbourhood.*

BYZANTINISCH

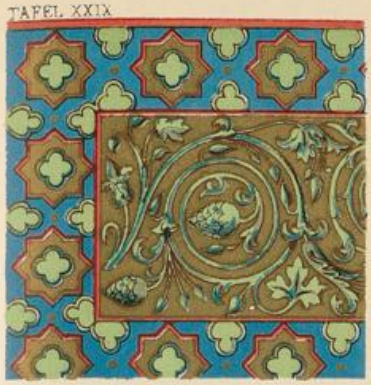
BYZANTINE N° I.

BYZANTINS

TAFEL XXVIII

PL. XXVIII

BYZANTINE N° 2



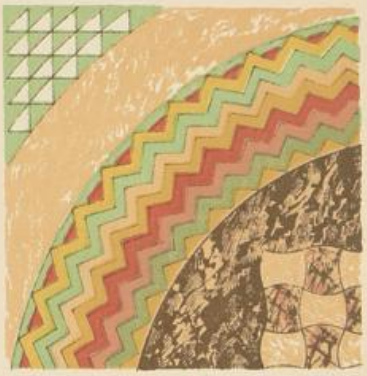
1.

2

3

4 5

6



7

8 9

10 11

12

13 14

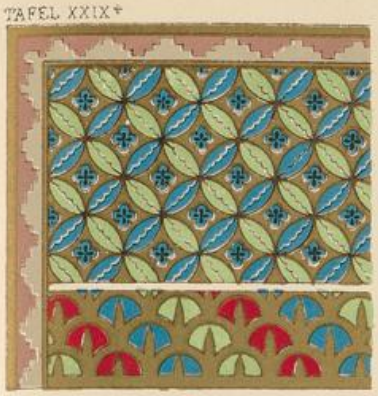
15

16 17

16

TAFEL XXIX*

Pl. XXIX



19

20

21

22

23

24

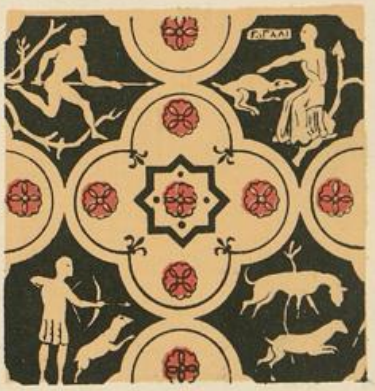
25

26

27

28

29



30

BYZANTINISCH

BYZANTINE Nº 3.

BYZANTINS

TAFEL XXX

PL. XXX

Capitel VIII.—Tafeln 31, 32, 33, 34, 35.

ARABISCHE ORNAMENTE
VON KAIRO.

TAFEL XXXI.

Diese Tafel besteht aus den verzierten Architraven und Laibungen der Fenster im Innern der Moschee Tulun, Kairo. Die Verzierungen sind von Gips, und beinahe jedes Fenster stellt ein verschiedenes Muster dar. Die Hauptbögen des Gebäudes sind auf ähnliche Weise geschmückt; von den Laibungen ist nur noch ein Bruchstück vorhanden, doch gross genug um das Muster erkennen zu lassen. Dieses Bruchstück befindet sich Tafel XXXIII., No. 14.

No. 1–14, 27, 29, 34–39, sind Zeichnungen von Architraven, die die Fenster umgeben. Die übrigen Muster sind von den Laibungen und den Fenstergewänden.

Die Moschee Tulun wurde im Jahre 876–7 gegründet, und die hier gegebenen Ornamente gehören ohne allen Zweifel jenem Zeitpunkt an. Diese Moschee ist das älteste arabische Gebäude in Kairo, und ist besonders interessant als eines der frühesten Beispiele des Spitzbogens.

TAFEL XXXII.

1–7. Von der Brüstung der Moschee des Sultans Kalaon.
9–10. Ornamente um die Bögen der Moschee En Nasireeyeh.
11–13. Ornamente um die gebogenen Architraven in der Moschee des Sultans Kalaon.
14. Laibung eines der Hauptbögen in der Moschee Tulun.
15–21. Ornamente an der Moschee Kalaon.
22. Hölzerne laufende Verzierung, von der Treppe einer Kanzel.
23–25. Von der Moschee Kalaon.

Die Moschee Kalaon wurde im Jahre 1284–5 gegründet, alle hier gegebene Ornamente sind in Gips ausgeführt, und wurden, wie es scheint, im Stuck ausgeschnitten ehe dieser noch getrocknet war. Die Muster sind so verschieden, und die Ungleichheiten in den entsprechenden Theilen desselben Musters so gross, dass man durchaus nicht annehmen kann, dass sie gegossen oder im Modell gebildet worden seien.

TAFEL XXXIII.

1–7. Von der Brüstung der Moschee des Sultans Kalaon.
8–10. Gebogene Architraven von derselben Moschee.
12. Bogenlaibung, Moschee En Nasireeyeh.
13. Vom Thor der Moschee El Barkookeyeh.
14. Architrave von Holz, Moschee En Nasireeyeh.
15. Fensterlaibung, Moschee Kalaon.
16, 17. Architrave von Holz.
18. Fries um ein Grabmal, Moschee En Nasireeyeh.
19. Architrave von Holz.
20–23. Ornamente von verschiedenen Moscheen.

TAFEL XXXIV.

Diese Zeichnungen sind einem prächtigen Exemplar des Koran nachgebildet, das in der 1384 gegründeten Moschee El Barkookeyeh sich befindet.

TAFEL XXXV.

Besteht aus verschiedenen Mosaiken von Fussböden und Wänden der Wohnhäuser und der Moscheen von Kairo. Sie sind von weissem und schwarzem Marmor nebst rothen Ziegeln gebildet.

No. 14–16 stellen Muster dar, die auf den Marmorplatten eingeschnitten und nachher mit rothem und schwarzem Cement ausgefüllt worden waren.

Das Ornament auf weissem Marmor im Mittelpunkte der No. 21 ist etwas erhaben.

Die Materialien zu diesen fünf Tafeln verdanken wir der Güte des Herrn James William Wild, der sich eine geraume Zeit in Kairo aufhielt und der Untersuchung der innern Ausschmückung der dortigen Häuser seine besondere Aufmerksamkeit schenkte; daher auch diese Muster als ganz getreue Nachbildungen der Ornamente von Kairo betrachtet werden können.

ARABISCHE ORNAMENTE.

Als die muhammedanische Religion, mit erstaunlicher Schnelligkeit immer weiter und rascher im Morgenlande sich verbreitete, bildete sich, unter dem Drang der zunehmenden Bedürfnisse einer neuen Civilation, auch ein neuer Kunststyl. Zwar waren die frühesten Bauten, deren die Muhammedaner sich bedienten,

Spandrille eines Bogens der Sophienkirche.—Salzenberg.

wohl nur alte römische, oder byzantinische zu ihrem Gebrauche eingerichtete Gebäude, oder wurden auf den Ruinen und mit den Materialien früherer Denkmäler errichtet; doch unterliegt es keinem Zweifel, dass

die eingetretene Nothwendigkeit den neuen Bedürfnissen Genüge zu leisten, und die neuen Empfindungen gehörig auszudrücken, ihrer Architektur in sehr kurzer Zeit einen eigenthümlichen Charakter einprägen musste.

Sie verfertigten ihre Bauten zum Theil aus alten Materialien, und bemühten sich in den neuen Theilen der Construction, die den alten Gebäuden entlehnten Details nachzuahmen. Das Ergebniss dieses Bestrebens war dasselbe, welches sich früher beim Uebergang vom römischen zum byzantinischen Styl geäussert hatte: die Nachahmung war roh und unvollkommen. Doch förderte diese Unvollkommenheit selbst neue Ideen ins Leben; denn anstatt zum ursprünglichen Modell zurückzukehren, warfen die Muhammedaner nach und nach, die von demselben auferlegten Fesseln ab, und so gelang es ihnen schon in der frühesten Epoche ihrer Geschichte, einen ihnen eigenthümlichen Kunststyl auszubilden und zur Vollkommenheit zu bringen. Die Ornamente der Tafel XXXI. sind der Moschee Tulun zu Kairo entnommen, die im Jahre 876 errichtet wurde, das heisst, nicht mehr als 250 Jahre nach der Gründung der muhammedanischen Religion, und doch finden wir schon in dieser Moschee einen selbstständigen Styl der Baukunst, der zwar noch einige Spuren seines Entstehens beibehielt, aber von jedem Bestreben der unmittelbaren Nachahmung eines frühern Styls ganz frei war. Diese rasche Entwickelung ist besonders merkwürdig, wenn man sie mit dem Resultat der christlichen Religion im Bezug auf die Baukunst vergleicht: indem es dem Christenthum erst im zwölften oder im dreizehnten Jahrhundert gelang eine eigene ihm angehörige Architektur, frei von jeder Spur des Heidenthums, zu erzeugen.

Die Moscheen von Kairo gehören zu den schönsten Bauten der Welt. Sie zeichnen sich durch grossartige und einfache allgemeine Formen aus, und zugleich durch den verfeinerten Geschmack und die Pracht womit diese Formen geschmückt sind.

Diese Pracht in der Verzierung stammt, wie es scheint, von den Persern her, von denen die Araber so manche ihrer Künste abgeleitet haben. Doch ist es beinahe gewiss, dass dieser Einfluss ihnen aus doppelter Quelle, der persischen und byzantinischen, zukam. Die byzantinische Kunst verräth schon einen asiatischen Einfluss. Die von Flandin und Coste herausgegebenen Reste sind entweder persischen Ursprungs unter byzantinischem Einfluss, oder, wenn sie einer ältern Periode angehören sollen, müssen wir annehmen, dass ein grosser Theil der byzantinischen Kunst von persischen Quellen abstamme, indem die zwei Stylarten in der allgemeinen Beschaffenheit des Umrisses einander ganz ähnlich sind. Wir haben schon im dritten Capitel auf eine sassanische Kapitälverzierung hingewiesen, No. 16, Tafel XIV., welche, allem Anscheine nach, den bunten Mustern der Araber zum Typus diente; und an der hier eingeschalteten Spandrille, aus Salzenbergs Werke über die Sophienkirche, bemerkt man ebenfalls ein Decorationssystem, welches von der griechisch-römischen Verzierungsweise derselben Kirche vielfach abweicht, und wahrscheinlich auch das Resultat eines asiatischen Einflusses war. Wie dem auch sei, so bildet diese Spandrille jedenfalls die Grundlage der bei den Arabern und Mauren gebräuchlichen Verzierung der Oberflächen. Das Blattwerk, welches den Mittelpunkt der Spandrille umgiebt, ist zwar noch eine Reminiscenz des Acanthusblattes, doch offenbart sich in demselben der erste Versuch, das Principium der aus einander entspriessenden Blätter zu beseitigen, denn die Rankenverzierung ist zusammenhängend und ununterbrochen. Das Muster ist über den ganzen Bogenzwickel vertheilt, um eine gleiche Färbung hervorzubringen, ein Resultat, welches die Araber und die Mauren, unter allen Umständen zu erzielen suchten. Wir müssen noch einer besondern Eigenheit derselben gedenken, nämlich, dass die Gesimse am Rande des Bogens von der Oberfläche her verziert sind, und dass die Laibung des Bogens auf dieselbe Weise geschmückt ist, als die Laibungen der arabischen und maurischen Bögen.

Die auf der Tafel XXXI. gegebenen Verzierungen, von der Moschee Tulun, sind höchst bemerkenswerth, indem sie schon in diesem frühen Zustand der arabischen Kunst alle die Typen jener Anordnungen der Formen darstellt, die im Alhambra ihren höchsten Glanzpunkt erreicht haben. Der etwa vorhandene Unterschied hat seinen Ursprung in der minder vollkommenen Eintheilung der Formen, aber die Grund-

principien sind dieselben. Diese Ornamente stellen die erste Stufe der Verzierung der Oberflächen dar. Sie sind von Gips, und die Muster wurden auf der zu schmückenden, sorgfältig geebneten Oberfläche, während diese noch geschmeidig war, entweder eingedruckt oder gezeichnet, und zwar mittelst eines stumpfen Werkzeuges, das beim Einschneiden zugleich die Ränder etwas abrundete. Man sieht beim ersten Blicke, dass die Principien der vom Mutterstamme ausgehenden Strahlung, so wie auch die tangentenförmige Krümmung der Linien beobachtet wurde, entweder als eine griechisch-römische Tradition, oder als Folge ihrer eigenen Beobachtung der Natur.

Viele unter den Mustern, wie z. B. die Nummern 2, 3, 4, 5, 12, 13, 32, 38, verrathen wohl noch Spuren des griechischen Ursprungs: nämlich, zwei Blumen, oder eine nach oben und eine nach unten gewendete

Arabisch.

Arabisch.

Arabisch.

Griechisch.

Maurisch.

Blume an beiden Enden des Stiels; der Unterschied jedoch besteht darin, dass bei den Griechen die Blätter oder Blumen keinen Theil der Rankenverzierung ausmachten, sondern aus derselben entsprangen, während bei den Arabern der Schnörkel zum Mittelblatt wurde. No. 37 zeigt die ununterbrochene, von den Römern abgeleitete Rankenverzierung, worin jedoch die, den römischen Ornamenten so eigenthümliche Abtheilung bei jeder Wendung der Schnörkel, hinweggelassen ist. Das hier dargestellte Ornament von der Sophienkirche zeigt eines der ersten Beispiele dieser Abänderung.

Die senkrechten Muster dieser Tafel, die grösstentheils den Fensterlaibungen entnommen sind, und daher eine aufwärts strebende Tendenz haben, können als der Keim von allen den schönen Zeichnungen dieser Art betrachtet werden, wo die Muster durch das wiederholte Nebeneinandersetzen derselben Zeichnung sich vervielfältigen. Einige der Muster dieser Tafel hätten wir nach den Seiten hin doppelt darstellen sollen, doch haben wir die Wiederholung ausgelassen um eine desto grössere Menge von Varietäten geben zu können.

Mit Ausnahme des mittlern Ornaments der Tafel XXXII., welches von derselben Moschee als die Ornamente der vorhergehenden Tafel entnommen ist, gehören alle die Verzierungen der Tafel XXXII., XXXIII. und XXXIV. dem dreizehnten Jahrhundert an, und sind daher um vier hundert Jahre jünger, als die Ornamente der Moschee Tulun. Die in diesem Zeitraume gemachten Fortschritte zeigen sich beim

ersten Blick, und doch stehen dieselben den zur selben Epoche gehörigen Verzierungen des Alhambra bedeutend nach. Die Araber haben, in der Vollkommenheit der Masseneintheilung und in der Schmückung der Oberflächen der Ornamente, es nie so weit gebracht als die Mauren, die sich darin besonders auszeichneten. Derselbe Instinkt liegt beiden zu Grunde, aber die Durchführung ist bei den Arabern bei weitem nicht so gut. In den maurischen Ornamenten ist das Verhältniss der Flächenräume der Verzierungen immer im vollkommensten Ebenmass mit der Grundfläche; man sieht weder Lücken noch Löcher. In der Ausschmückung der Oberflächen des Ornaments entwickelten die Mauren ebenfalls eine überlegene Fähigkeit, und sie verstanden es besser die Einförmigkeit zu vermeiden. Um den Unterschied deutlich darzuthun, wiederholen wir hier das Muster No. 12, Tafel XXXIII., und, zum Vergleich mit demselben, geben wir zwei Varietäten bunter Rautenmuster vom Alhambra.

Arabisch.

Maurisch.

Maurisch.

Es findet sich in der maurischen Schmückungsweise der Oberflächen noch eine andere Eigenheit, nämlich, dass die Muster oft auf zwei, und zuweilen auf drei Ebenen gezeichnet waren, indem die Ornamente der oberen Ebene kühn und frei über die Masse hin vertheilt wurden, während die der zweiten Ebene sich mit den Verzierungen der ersten verwebten, und zugleich die Oberfläche auf der tiefern Fläche schmückten. In Folge dieser sinnreichen Einrichtung behält ein Ornament, aus der Ferne betrachtet, die ganze Fülle des Effects, während man, bei näherer Besichtigung desselben, die herrlichsten und sinnreichsten Verzierungen gewahr wird. Im Allgemeinen, zeigte sich in der maurischen Behandlung der Oberflächen eine grössere Mannichfaltigkeit; die Federverzierung, die einen so hervorragenden Zug in den Ornamenten der Tafeln XXXII. und XXXIII. bildet, war mit schlichten Oberflächen untermischt, wie man Tafel XXXII., No. 17, 18, und 32, sehen kann. Das Ornament No. 13, Tafel XXXIII., ist eine durchbrochene Metallarbeit und kommt der Vollkommenheit in der Masseneintheilung der maurischen Formen sehr nahe; es offenbart sich darin die verhältnissmässige Abnahme der Formen gegen den Mittelpunkt des Musters hin, wie auch jenes feste, von den Mauren nie übertretene Gesetz, dass jedes Ornament, so fern es auch sei und so verwickelt auch das Muster sein möge, immer zu seinem Zweig und seiner Wurzel zurückgeführt werden kann.

Der Hauptunterschied zwischen dem arabischen und maurischen Styl lässt sich in kurzen Worten zusammen fassen: die constructiven Theile der arabischen Kunst sind grossartiger, während die der Mauren einen höhern Grad der Verfeinerung und der Zierlichkeit besitzen.

Die ausgezeichnet schönen Ornamente der Tafel XXXIV., aus einem Exemplar des Koran, liefern uns einen vollkommenen Begriff der decorativen Kunst der Araber. Wären die Blumen nicht ins Muster aufge-

nommen worden, wodurch die Einheit des Styls einigermassen beeinträchtigt wird, so könnten diese Verzierungen als das schönste Beispiel der arabischen Ornamentation gelten. Aber auch in ihrem gegenwärtigen Zustande, bieten sie ein höchst vollkommenes und belehrendes Exempel der Form und des Colorits dar.

Die ungeheure Masse von marmornen Bruchstücken, die in den römischen Ruinen vorgefunden wurden, musste natürlich bei den Arabern den Wunsch anregen, die so allgemein von den Römern befolgte Sitte nachzuahmen, die Fussböden ihrer Wohnhäuser und Monumente mit geometrisch angeordneten Mosaiken zu belegen. Tafel XXXV. enthält eine grosse Anzahl der Varietäten, welche diese Mode bei den Arabern erzeugte. Um sich einen richtigen Begriff von der Verschiedenheit des Styls im Ornament zu machen, darf man nur diese Mosaiken der Tafel XXXV., mit den römischen Mosaiken, Tafel XXV., den byzantinischen, Tafel XXX., und mit den maurischen, Tafel XLIII., vergleichen. Auf keiner dieser Tafeln liesse sich eine einzige Form finden, die nicht ebenfalls in allen andern vorkommt; und doch wie verschieden ist der Anblick den diese Tafeln darbieten! Es ist eine Idee in vier verschiedenen Sprachen ausgedrückt. Eine jede regt in der Seele des Beschauers, denselben einigermassen modificirten Begriff an, aber es geschieht mittelst ungleicher, weit von einander verschiedener Laute.

Das gewundene Seil, die verschlungenen Linien, zwei sich durchschneidende Vierecke , ein gleichseitiges Dreieck innerhalb eines Hexagons, das sind die Grundideen von welchen sie alle ausgehen, während der Unterschied hauptsächlich durch die Weise des Colorits veranlasst wird, und diese richtet sich ihrerseits grösstentheils nach der Verschiedenheit der angewandten Materialien und des Zweckes zu welchem sie gebraucht wurden. Die arabischen und römischen Mosaiken sind Fussböden, und von matterm Ton; die Maurischen sind Würfel; während die hellfarbigern Ornamente, Tafel XXX., Verzierungen der constructiven Theile der Bauten vorstellen.

ARABISCH ARABIAN N°I ARABES

TAFEL XXXI PL. XXXI

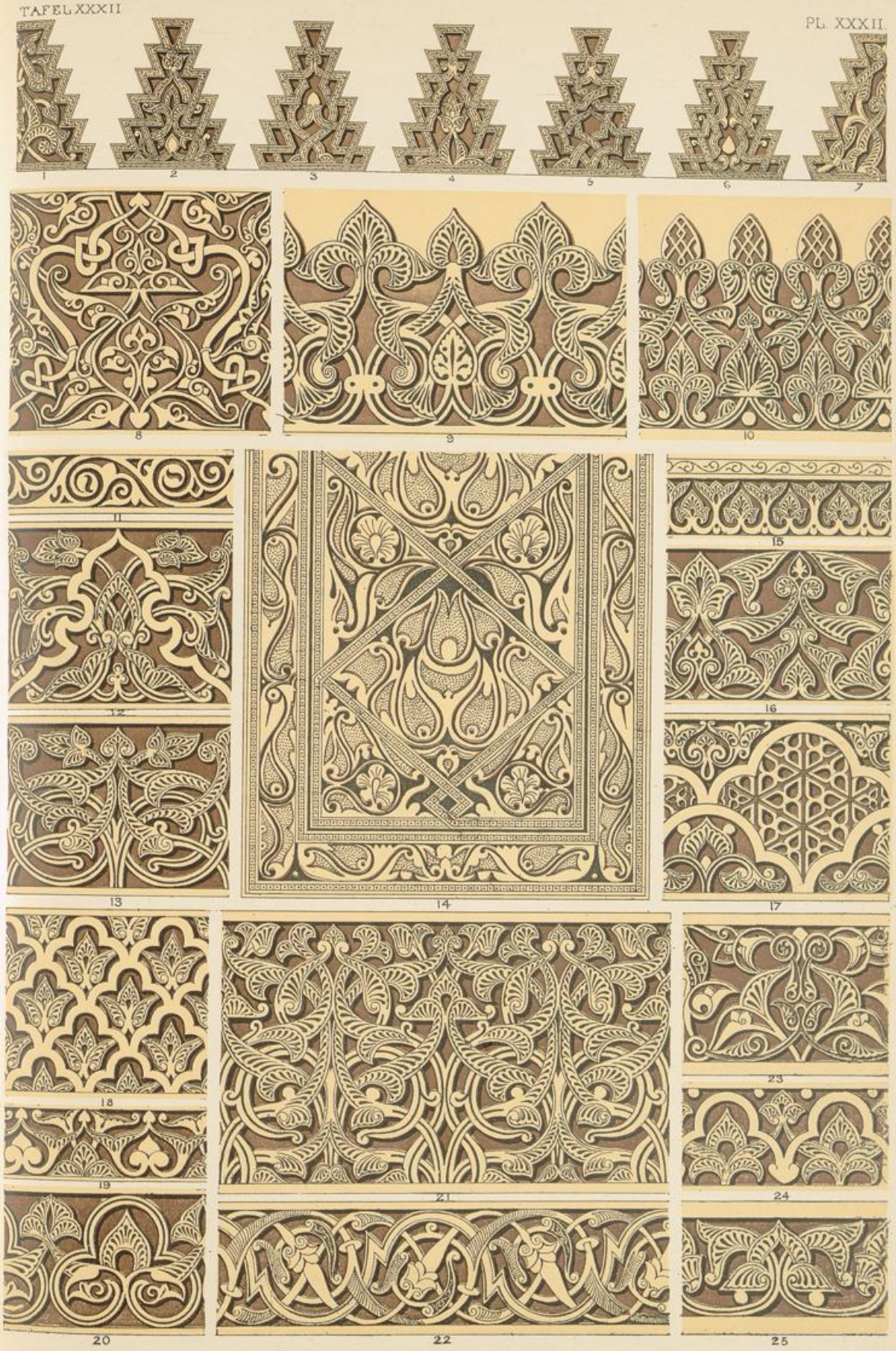
ARABISCH

ARABIAN Nº 2.

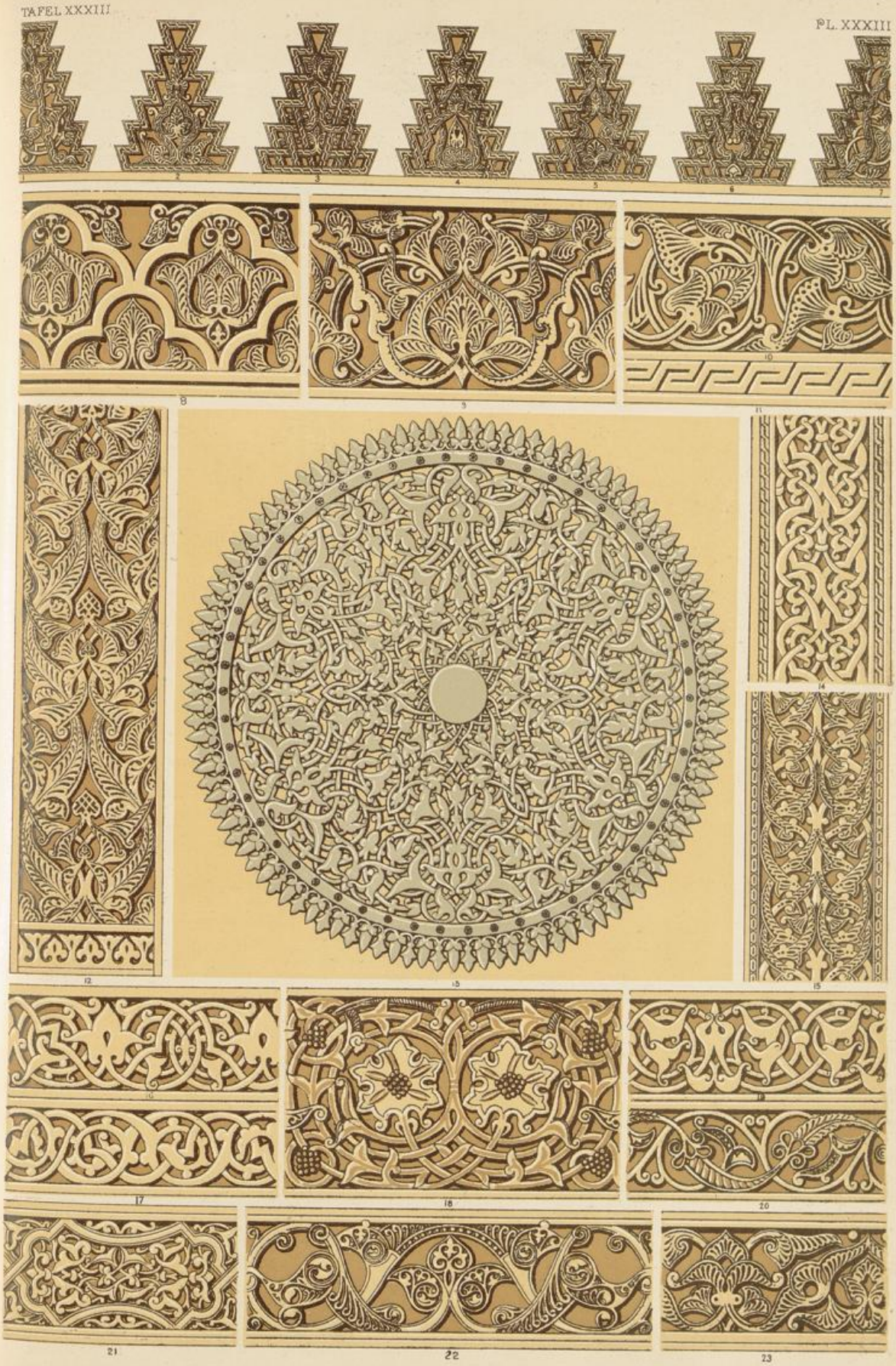
ARABES

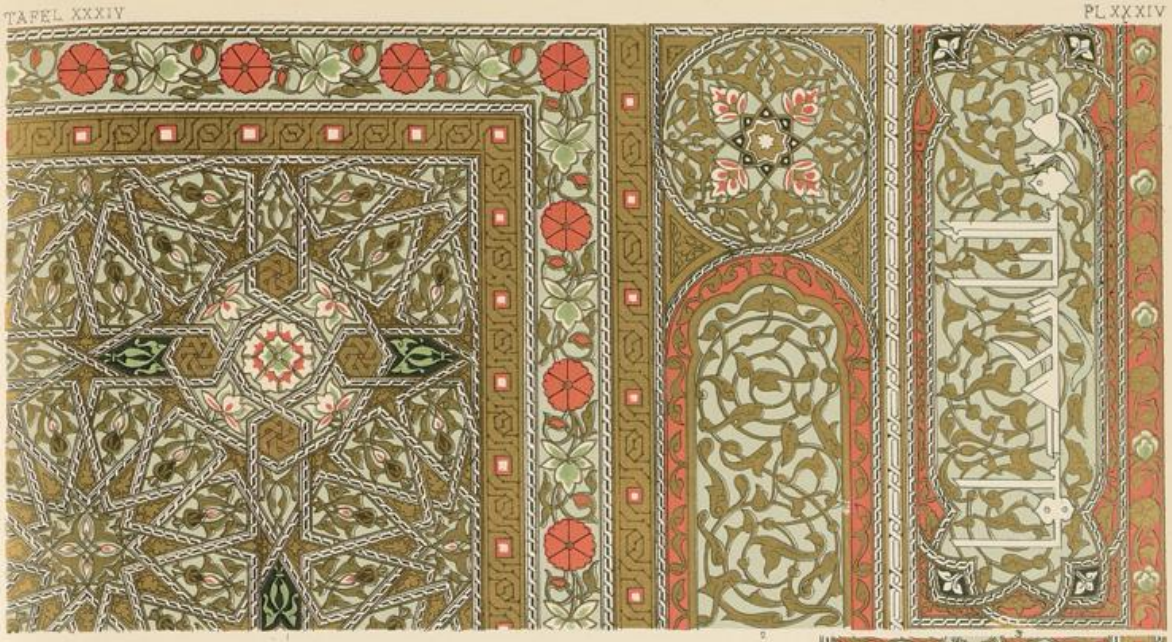
TAFEL XXXII

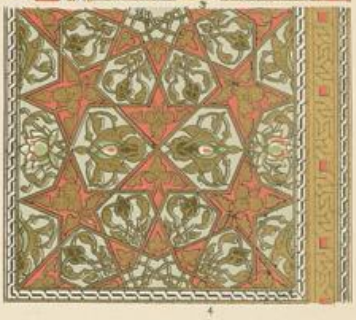
PL. XXXII

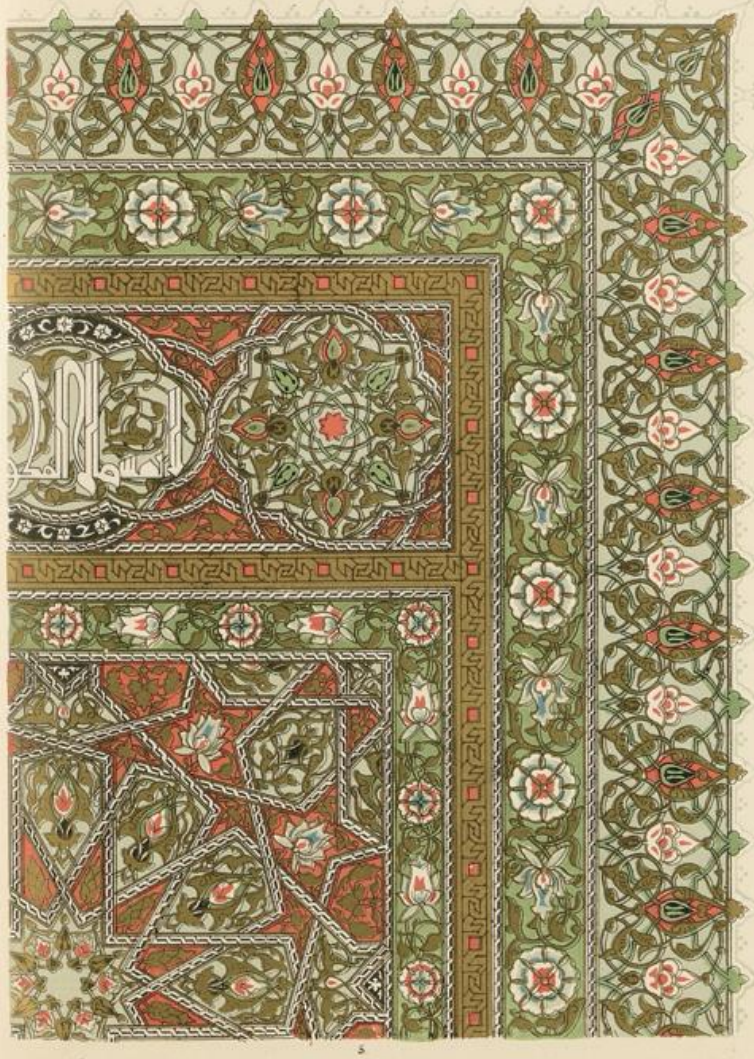


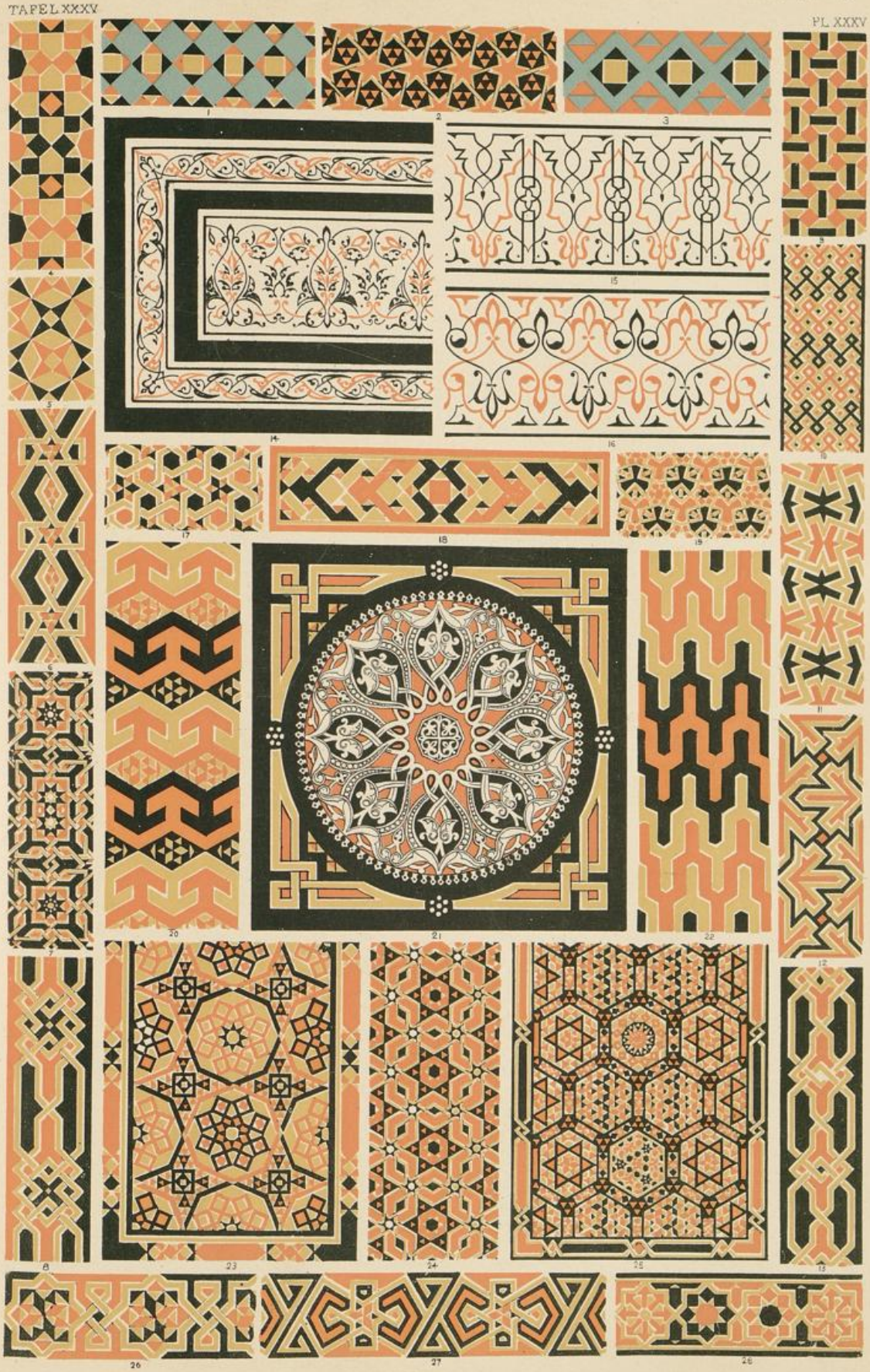
ARABIAN Nº 3











Capitel IX.—Tafeln 36, 37, 38.

TUERKISCHE ORNAMENTE.

TAFEL XXXVI.

1, 2, 3, 16, 18. Von einem Brunnen zu Pera, Constantinopel.

4. Von der Moschee des Sultans Achmet, Constantinopel.

5, 6, 7, 8, 13. Von Gräbern zu Constantinopel.

9, 12, 14, 15. Vom Grabmal des Sultans Soliman I., Constantinopel.

10, 11, 17, 19, 21. Von der Yeni D'jami, oder der neuen Moschee, Constantinopel.

20, 22. Von einem Brunnen zu Tophana, Constantinopel.

TAFEL XXXVII.

1, 2, 6, 7, 8. Von der Yeni D'jami, Constantinopel.

3. Rosette im Mittelpunkt der Kuppel der Moschee Solimans I., Constantinopel.

4, 5. Verzierungen von Spandrillen unter der Kuppel Solimans I., Constantinopel.

TAFEL XXXVIII.

Theil der Ausschmückung der Kuppel des Grabmals Solimans I., Constantinopel.

Die Architektur der Türken, wie sie sich in Constantinopel offenbart, beruht, in allen ihren constructiven Theilen, hauptsächlich auf der Bauweise der frühen byzantinischen Monumente; ihr Ornamentationssystem hingegen ist eine Modification des arabischen Styles, zu dem es im selben Verhältniss steht, als die elisabetheische Ornamentation zu der der italienischen Renaissance.

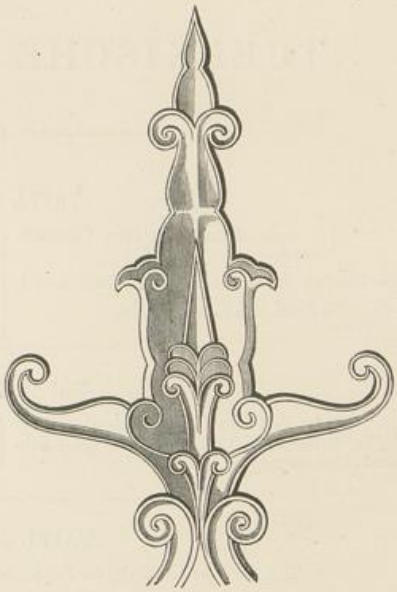
Wenn eine Nation die Kunst eines andern Volkes derselben Religion entlehnt, von dem sie aber sonst an natürlichem Charakter und Instinkt abweicht, so wird die geborgte Kunst nothwendigerweise sich in allen den Eigenschaften mangelhaft erweisen, in welchen die entlehnende Nation selbst, ihrem Vorbilde nachsteht. So verhält es sich mit der Kunst der Türken, wenn man sie mit der der Araber vergleicht: man sieht denselben Unterschied im Grade der Zierlichkeit und der Verfeinerung in der Kunst der beiden Völker, den man in ihrem National-Charakter bemerkt.

Wir sind jedoch anzunehmen geneigt, dass die Türken nur sehr selten die Künste selbst ausübten; sie liessen zwar Bauten aufführen, führten sie aber nicht selbst auf. Alle ihre Moscheen und öffentlichen Gebäude offenbaren einen gemischten Styl. Auf einem und demselben Gebäude, an der Seite der von arabischen und persischen Blumenverzierungen abgeleiteten Ornamente, findet man entartete Details der römischen Periode und der Renaissance, so dass man zu glauben veranlasst wird, dass die Bauten meistens von Künstlern aufgeführt wurden, die sich nicht zur türkischen Religion bekannten. In neuerer Zeit, entschlossen sich die Türken, zuerst unter den muhammedanischen Völkern, den von den Vorvätern über-

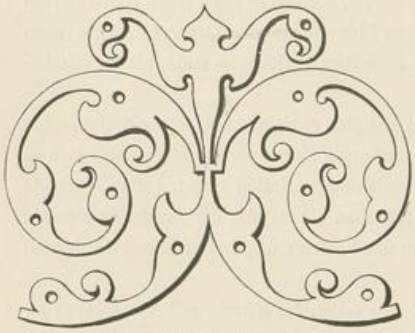
lieferten Styl der Bauart aufzugeben, und in ihrer Architektur der herrschenden Mode des Tages zu folgen, so dass die neuern Gebäude und Paläste der Türkei nicht nur von europäischen Künstlern erbauet, sondern auch ganz im beliebtesten europäischen Styl entworfen werden.

Die türkischen Erzeugnisse, welche sich in der grossen Ausstellung von 1851 befanden, standen an Vollkommenheit den ausgestellten Producten aller andern muhammedanischen Nationen nach.

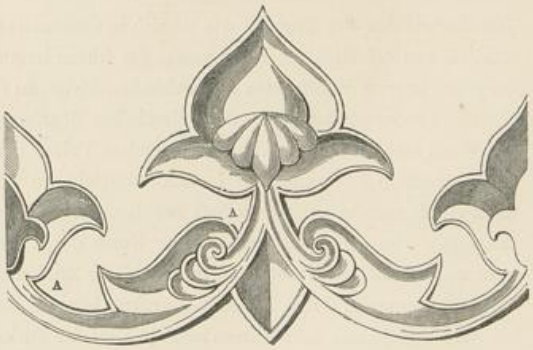
Türkisch.



Türkisch.



Elisabetheisch.



Türkisch.

Im Berichte des Herrn Digby Wyatt über den Zustand der industriellen Künste im neunzehnten Jahrhundert, finden sich Muster der in 1851 ausgestellten türkischen Stickerei; wenn man nun dieselben mit den im selben Werke befindlichen Mustern indischer Stickerei vergleicht, so wird man sogleich gewahr, dass der Kunstinstinkt der Türken dem der Indier weit nachstehen muss. Die indische Stickerei verräth,

in der Eintheilung der Form, und in allen den Principien der Ornamentation, eine eben so grosse Vollkommenheit als man in den ausgearbeitetsten und wichtigsten Verzierungen findet.

Die einzigen vollkommenen Muster der Ornamentation findet man in den türkischen Teppichen; diese aber werden meistens in Kleinasien angefertigt, und wahrscheinlich nicht von türkischen Künstlern. Die Zeichnungen sind durchgehends arabisch, und unterscheiden sich von den persischen Teppichen dadurch, dass das Blattwerk auf eine conventionellere Weise behandelt ist.

Wenn man Tafel XXXVII. mit Tafeln XXXII. und XXXIII. vergleicht, wird man leicht die Verschiedenheit der Stylarten bemerken. Zwar verkünden sich durchgehends dieselben Principien der Eintheilung der Form, doch sind einige geringere Verschiedenheiten in denselben bemerklich, die wir hier angeben wollen.

In den arabischen sowohl als in den maurischen Stylarten hatte die Oberfläche der Ornamente nur eine sehr geringe Rundung, und die Ausschmückung der Oberfläche geschah mittelst Linien, die in die Oberfläche vertieft wurden; oder wo die Oberfläche schlicht bleiben sollte, erzeugte man Muster auf Muster mit Hülfe der Malerei.

In den türkischen Ornamenten, im Gegentheil, ist die Oberfläche ausgeschnitzt, und dieselben Ornamente, welche im arabischen Manuscript, Tafel XXXIV., mittelst gemalter schwarzer Linien auf goldenen Blumen erzeugt wurden, sind hier auf der Oberfläche ausgeschnitzt, so dass der Effect bei weitem nicht so kühn ist, als der welcher aus dem vertieften Blattwerk der arabischen und maurischen Verzierungsweisen entsteht.

Eine andere Eigenthümlichkeit, welche beim ersten Blick ein türkisches Ornamentsstück von einem arabischen unterschiedet, ist der Missbrauch den die Türken vom einspringenden Winkel A A, machten.

Dieser Winkel ist auch ein hervorragendes Merkmal in dem arabischen, aber ganz besonders im persischen Styl. *Vide* Tafel XLVI.

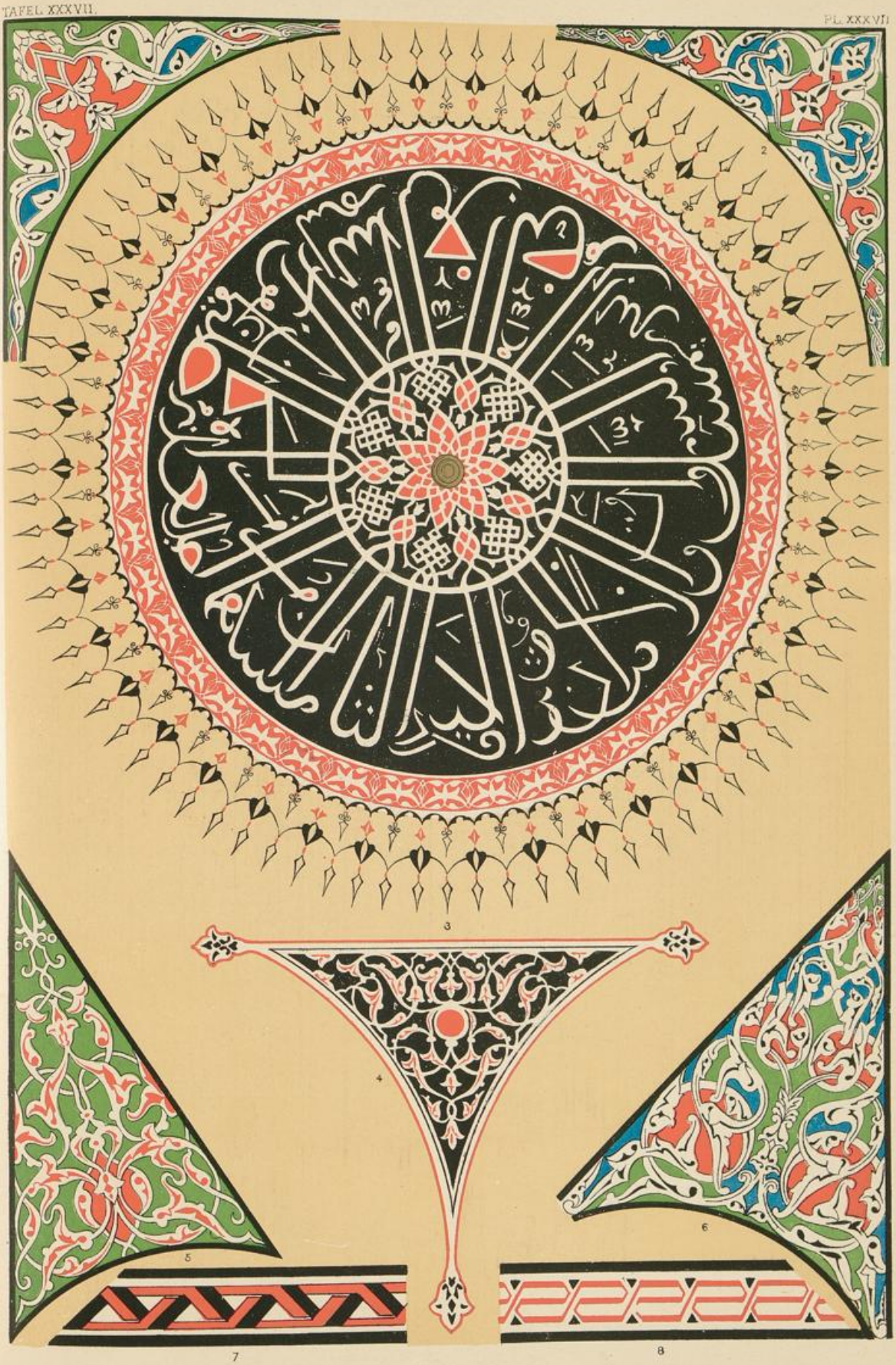
Bei den Mauren aber bildet er nicht länger den charakteristischen Zug der Verzierung, sondern kommt nur ausnahmsweise vor.

Dieselbe Eigenthümlichkeit wurde in die elisabetheische Ornamentationsweise aufgenommen, die, mittelst der Renaissance in Frankreich und in Italien, vom Morgenland abgeleitet wurde, und zwar als Nachbildung der zu jener Zeit so allgemeinen damascirten Arbeit.

Tafel XXXVI. zeigt, dass die schwellende Rundung immer an der innern Seite der Spiralkrümmung des Hauptstammes vorkommt; im elisabetheischen Ornamente aber befindet sich dieselbe eben so oft an der äussern als an der innern Seite.

Es wäre schwer, ja fast unmöglich, in Worten die Verschiedenheiten in Verzierungsweisen anzudeuten, die sich durch eine so starke Familienähnlichkeit auszeichnen, als die persischen, arabischen und türkischen Stylarten; und doch entdeckt das Auge diese Verschiedenheiten eben so leicht, als es eine römische Bildsäule von einer griechischen unterscheidet. Obwohl die Hauptprincipien in den Stylarten der Perser, der Araber und der Türken sich gleich blieben, findet man doch verschiedene Eigenthümlichkeiten in den Verhältnissen der Massen, mehr oder weniger Anmuth in der Wallung der Krümmungen, eine Vorliebe zu gewissen Richtungen der Hauptlinien und eine besondere Weise im Verflechten der Formen, während die allgemeine Form des conventionellen Blattwerks durchgehends dieselbe ist. Der Grad der Fantasie, der Zartheit oder Rohheit, der sich im Entwurfe darthut, unterscheidet aufs unfehlbarste die Werke des verfeinerten und geistreichen Persers von denen des nicht minder verfeinerten, aber zugleich bedachtsamern Arabers oder des unerfinderischen Türken.

Tafel XXXVIII., die einen Theil der Ausschmückung an der Kuppel des Grabes Solimans I. zu Constantinopel darstellt, bildet, so viel wir wissen, das vollkommenste Muster der türkischen Verzierung, und kommt beinahe den arabischen Mustern gleich. Noch ein anderer Zug in den türkischen Ornamenten ist das Vorherrschen der grünen und der schwarzen Farben; eine Eigenthümlichkeit, die man auch in den modernen Decorationen von Kairo bemerkt. Grün ist aber nicht so vorherrschend in den ältern Mustern, wo Blau vorzüglich gebraucht wurde.


2
3
4
5
6
7
8

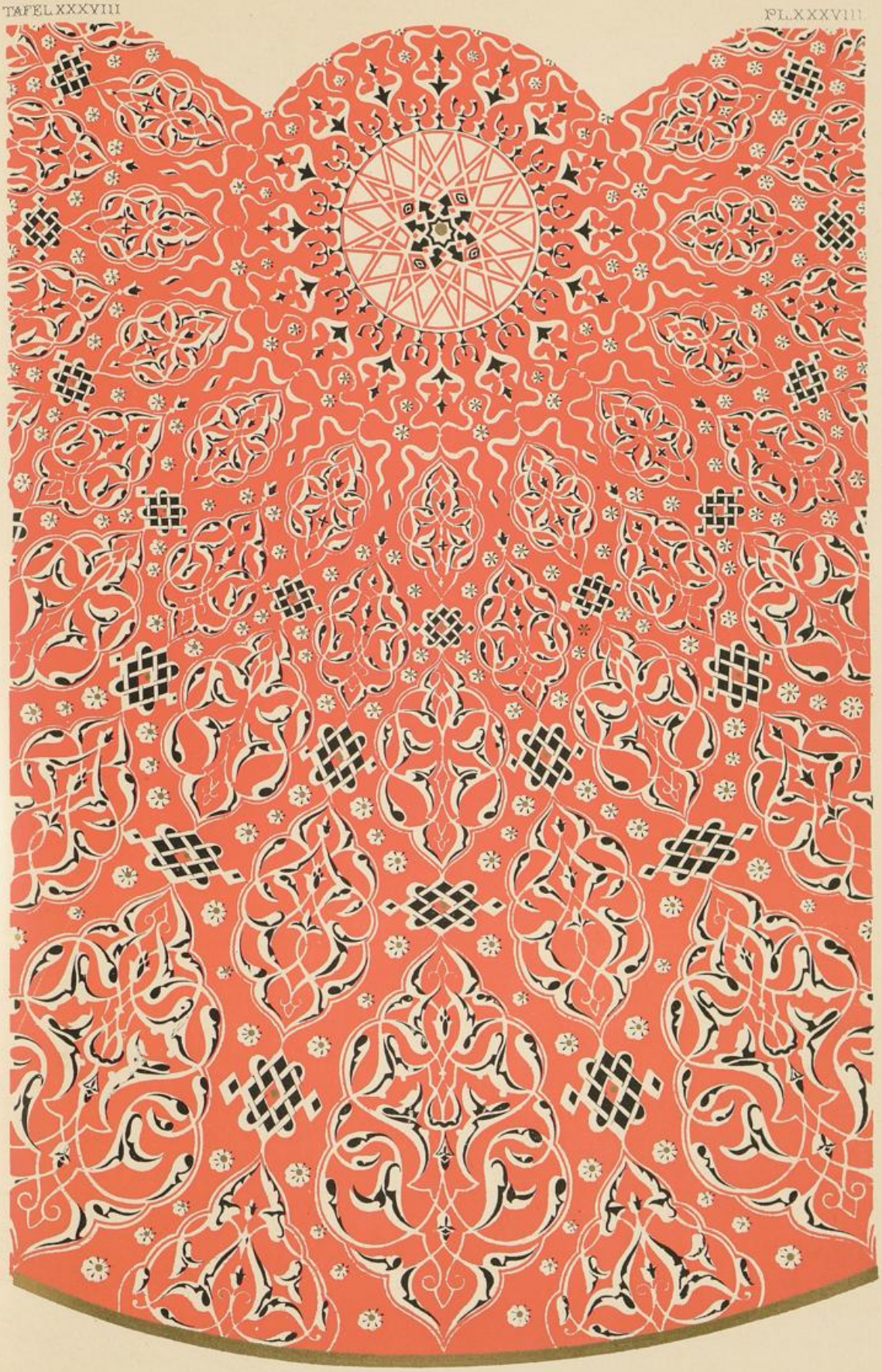
TURKISCH

TURKISH No. 3

TURCS

TAFEL XXXVIII

PL. XXXVIII



Capitel X.—Tafeln 39, 40, 41, 41*, 42, 42*, 42†, 43.

MAURISCHE ORNAMENTE

VOM ALHAMBRA.

TAFEL XXXIX.

VERSCHLUNGENE ORNAMENTE.

1–5, 16, 18, stellen Ränder von musivischen Würfeln vor.

6–12, 14. Ornamente von Gyps in senkrechten und horizontalen Bändern gebraucht, um die Felder an den Wänden zu umschliessen.

13, 15. Viereckige Punkte in den Inschriftsbändern.

17. Gemaltes Ornament, vom grossen Bogen in der Halle des Bootes.

TAFEL XL.

SPANDRILLEN.

1. Vom mittlern Bogen des Löwenhofs.
2. Vom Eingang zur Divanhalle der beiden Schwestern.
3. Vom Eingang, der aus dem Hof des Fischteiches in den Löwenhof führt.
4. Vom Eingang, der aus der Halle des Bootes in den Hof des Fischteiches führt.

5, 6. Von den Bögen der Gerichtshalle.

TAFEL XLI.

RAUTENFOERMIGE BUNTMUSTER.

1. Ornament der Felder in der Halle des Bootes.
2. „ „ in der Halle der Gesandten.
3. „ eines Bogenzwickels am Eingang des Löwenhofs.
4. „ an der Thür der Divanhalle der beiden Schwestern.
5. Ornament der Felder in der Halle der Gesandten.
6. „ der Felder in den Höfen der Moschee.
7. „ der Felder in der Halle der Abencerragen.
8. „ oberhalb der Bögen am Eingang des Löwenhofs.

TAFEL XLI*.

9, 10. Ornamente der Felder, Hof der Moschee.

11. Laibung des grossen Bogens, am Eingang des Hofs des Fischteiches.

12. Ornamente an den Seiten der Fenster, im obern Stockwerk der Halle der beiden Schwestern.

13. Ornamente der Bogenzwickel, Halle der Abencerragen.

14, 15. Ornamente der Felder, Halle der Gesandten.

16. Ornamente an den Bogenzwickeln der Halle der beiden Schwestern.

TAFEL XLII.

VIERECKIGE BUNTMUSTER.

1. Fries oberhalb der Säulen des Löwenhofs.
2. Täfelwerk in Feldern an den Fenstern, Halle der Gesandten.

TAFEL XLII*.

3. Täfelwerk in Feldern der mittlern Nische der Halle der Gesandten.
4. Täfelwerk in Feldern an den Wänden im Thurme des Gefangenen.

TAFEL XLII†.

5. Täfelwerk an den Wänden im Hause des Sanchez.
6. Theil der Decke des Porticus im Hofe des Fischteiches.

TAFEL XLIII.

MOSAIKEN.

1. Pilaster, Halle der Gesandten.
2. Würfel, Ditto.
3. Würfel, Halle der beiden Schwestern.
4. Pilaster, Halle der Gesandten.
5, 6. Würfel, Halle der beiden Schwestern.
7. Pilaster, Gerichtshalle.
8. Würfel, Halle der beiden Schwestern.
9. Würfel am mittlern Fenster, Halle der Gesandten.
10. Pilaster, Halle der Gesandten.
11. Würfel, Halle der Gesandten.
12, 13. Würfel, Halle der Gesandten.
14. Von einer Säule, Gerichtshalle.
15. Würfel in den Bädern.
16. Würfel im Divan, Hof des Fischteiches.

MAURISCHE ORNAMENTE.

Wir haben die Illustrationen der maurischen Ornamente ausschliesslich vom Alhambra entnommen, nicht nur weil uns dieses Denkmal maurischer Kunst am besten bekannt ist, sondern auch weil es zu den Werken gehört, in denen das erstaunliche Verzierungssystem der Mauren seinen glänzendsten Hochpunkt erreicht hat. Der Alhambra steht auf dem Gipfel der Vollkommenheit der maurischen Kunst, ebenso wie das Parthenon den Gipfel der griechischen Kunst bildet. Wir hätten kein Denkmal finden können, das zur Illustration einer Grammatik der Ornamente besser geeignet wäre, als dieses Meisterwerk, in welchem jedes einzelne Ornament an sich selbst eine ganze Grammatik enthält. Jedes mögliche Principium, das sich aus dem Studium der Ornamentationskunst irgend eines andern Volkes ableiten liesse, ist in diesem Monumente allgegenwärtig, und wurde bei den Mauren viel allgemeiner und genauer befolgt, als bei den andern Nationen.

Wir finden im Alhambra die beredte Kunst der Aegypter, die natürliche Anmuth und Verfeinerung der Griechen, die geometrischen Combinationen der Römer, der Byzanzier und der Araber. Nur eine Schönheit

"Es giebt keinen Eroberer als Gott."—*Arabische Inschrift vom Alhambra.*

vermisst man in diesem Verzierungsstyl nämlich den Symbolismus, der den eigenthümlichen Reiz der ägyptischen Ornamente ausmachte, dessen Gebrauch aber die maurische Religion untersagte. Doch wurde

SIEGEL DER STADT DÜSSELDORF

dieser Mangel aufs reichlichste ersetzt durch die Inschriften, die nicht durch ihre äusserliche Schönheit das Auge ergötzten, sondern auch den Geist ansprachen, indem das Entziffern ihrer sonderbaren durchschlungenen Verwickelungen den Verstand in Anspruch nahm, während ihre Bedeutung den Geist aufs angenehmste anregte, sowohl durch die Schönheit der ausgedrückten Ideen als durch den musikalischen Wohlklang ihrer Composition.

Sie hatten eine Sprache für Jedermann. Den Künstlern und allen jenen, die mit den erforderlichen Geistesfähigkeiten begabt waren ihre Schönheit gehörig zu würdigen, riefen sie zu: *Sehet und lernet.* Dem Volke verkündeten sie die Macht, die Majestät und die Wohlthaten der Könige. Den Königen selbst erklärten sie unaufhörlich, dass Niemand die Macht besitze als Gott, dass Er allein der Eroberer sei, und dass ihm allein Preis und Ehre gebühre.

Die Erbauer dieses wundervollen Gebäudes waren sich der Grösse ihres Werkes vollkommen bewusst, und nahmen keinen Anstand in den Inschriften an den Wänden wiederholt zu behaupten, dass dieses Gebäude alle anderen Bauten übertreffe; dass beim Anblicke seiner wunderbaren Kuppeln, alle übrigen Kuppeln vergingen und verschwanden; ja sie erklärten in der anmuthigen Uebertreibung ihrer poetischen Fantasie, dass die Sterne, aus Neid über so viele Schönheit, in ihrem Glanze erblichen. Was uns aber hier insbesondere angeht, ist die in diesen Inschriften enthaltene Versicherung, dass jeder, der es sich angelegen sein lässt sie mit Aufmerksamkeit zu studiren, einen vortheilhaften Commentar über die Ornamentation aus denselben abzuleiten vermag.

Wir haben uns bestrebt dieser Aufforderung des Dichters Folge zu leisten, und wollen hier die allgemeinen Principien auseinander setzen, welche den Mauren bei der Ausschmückung des Alhambra als Leitfäden dienten — Principien, die übrigens nicht ausschliesslich ihnen zukommen, sondern allen den verschiedenen glücklichsten Kunstperioden angehörten, und überall durchgehends dieselben waren, nur unter verschiedenen Gestalten.

1.* Die Mauren hatten stets die Regel vor Augen, die wir als das erste Principium in der Architektur betrachten — *dass die Construction verziert, die Verzierung aber nie eigens construirt werden sollte;* daher kommt es, dass in der maurischen Baukunst, nicht nur die Verzierung natürlich aus der Construction hervorgeht, sondern die constructionelle Idee in allen Details der Verzierungen der Oberfläche kund gethan und ausgeführt ist.

Wir sind der Meinung, dass die wahre Schönheit in der Architektur aus der *Ruhe entsteht, die das Gemüth empfindet, wenn Auge, Verstand und Gefühle befriedigt sind, weil nichts mangelt.* Ein Gegenstand der falsch construirt ist, und zwar den Anschein hat Stütze zu empfangen, oder als Stütze zu dienen, doch keines von beiden thut, kann unmöglich diese Ruhe gewähren, und hat daher keinen Anspruch auf wahre Schönheit, so harmonisch er auch an und für sich sein mag. Diese Regel wurde bei den muhammedanischen Stämmen, und bei den Mauren besonders, stets beobachtet: daher findet man bei ihnen nie eine überflüssige Verzierung; jedes Ornament entspriesst, frei und natürlich, aus der verzierten Oberfläche. Sie betrachteten das Nützliche als die geeignetste Grundlage des Schönen; und hierin standen sie keineswegs allein: dasselbe Princip wurde in allen besten Kunstperioden beobachtet; nur wenn die Kunst in Verfall geräth, werden die wahren Principien ausser Acht gelassen, oder auch in einem Zeitalter der Nachbildung, wie das unserige, wo man sich damit begnügt, die Werke der Vergangenheit zu copiren, ohne den Geist welcher die Originalwerke beseelte.

2. Alle Linien entspringen allmälig und wellenförmig aus einander, und zwar ohne Auswüchse, so dass man weder etwas hinzufügen noch etwas hinwegnehmen könnte, ohne die Schönheit des Ganzen zu beeinträchtigen.

Im allgemeinen Sinne des Wortes könnte es, in einer sorgfältig behandelten Construction, keine Aus-

* Dieser Versuch über die allgemeinen Principien der Ornamentation ist, zum Theile aus dem *Guide-Book to the Alhambra Court in the Crystal Palace,* vom Verfasser dieses Werkes, abgedruckt.

wüchse geben; doch nehmen wir den Ausdruck hier in einem beschränktern Sinne, nämlich, die allgemeinen Linien können zwar im wahrsten Verhältniss mit der Construction fortlaufen, und doch dürften Knorren und Höcker, oder ähnliche Auswüchse an denselben vorkommen, die, ohne die Regeln der Construction zu verletzen, doch der Schönheit höchst nachtheilig sein müssten, wenn sie nicht allmälig aus den allgemeinen Linien entspriessen.

Keine Form kann wirklich schön, kein Ebenmass oder Anordnung der Linien wirklich vollkommen sein, wenn keine vollkommene Ruhe daraus entsteht.

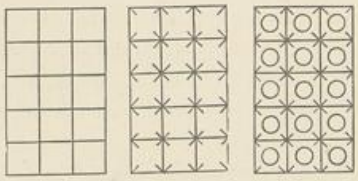
Jeder Uebergang von krummen Linien zu krummen, oder von krummen zu geraden, muss allmälig geschehen. So wäre der Uebergang in Figur A nicht länger anmuthig, wenn der Absatz in A, im Verhältniss zu den Krümmungen, zu tief wäre, wie das in B der Fall ist. So oft zwei gebogene Linien (wie hier), mittelst eines Absatzes abgesondert werden, so müssen die so geschiedenen Linien in einer eingebildeten Linie parallel mit einander fortlaufen (C), am Punkte wo sie die Tangenten zu einander bilden würden; denn sobald die eine oder die andere Linie von dieser parallelen Richtung abweicht, wie in Figur D, so nimmt das Auge, anstatt allmälig der Krümmung hinab zu folgen, eine auswärtige Richtung, und die Ruhe muss gestört werden.*

Zuerst wurden die allgemeinen Formen entworfen, die nachher unterabgetheilt, und mittelst allgemeiner Linien verziert wurden; die Zwischenräume füllte man dann mit Ornamenten aus, welche ihrerseits wieder abgetheilt und ausgeschmückt wurden, um einer nähern Besichtigung Genüge zu leisten. Dieses Principium führten die Mauren immer mit der grössten Gediegenheit durch, und der genauen Beobachtung dieses Gesetzes verdankt ihre Ornamentation ihre harmonische Schönheit und ihren entschiedensten Erfolg. Ihre Hauptabtheilungen contrastiren miteinander, und balanciren sich aufs herrlichste; woraus eine vollkommene Klarheit entsteht, indem die Details nie störend auf die allgemeine Form einwirken. Aus der Ferne betrachtet, fallen einem die Hauptlinien zuerst ins Auge; wenn man näher tritt, werden die Details als ergänzende Theile der Composition bemerkbar; und bei näherer Besichtigung entdeckt man fernere Details auf der Oberfläche der Ornamente selbst.

4. Die Harmonie der Form besteht im gehörigen Gleichgewicht und Contrast der geraden, krummen und geneigten Linien.

Gerade wie in der Farbe keine Composition vollkommen sein kann, in der irgend eine der drei Grundfarben fehlt, so kann auch, hinsichtlich der baulichen oder decorativen Form, keine Composition vollkommen sein, worin irgend eine dieser drei Grundfiguren fehlt; und die Verschiedenheit so wie die Harmonie der Composition und des Entwurfes hängt vom grössern oder mindern Hervorragen oder Zurücktreten dieser drei Formen ab.†

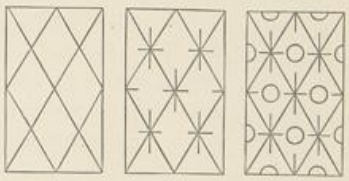
In der Verzierung der Oberfläche würde jede Anordnung der Formen, welche, wie in Figur A, bloss aus geraden Linien besteht, einförmig erscheinen und könnte kein vollständiges Wohlgefallen erregen; fügt man aber andere Linien hinzu, welche das Auge gegen die Winkel richten, wie in B, so ist der Anblick gleich wohlgefälliger. Nun darf man nur noch Linien hinzugeben, die eine kreisförmige Tendenz haben, wie in C, um vollständige Harmonie zu erzeugen. In diesem Falle ist das Viereck die tonangebende Hauptform, und die winkeligen und krummen Formen sind untergeordnet.



* Die Griechen behandelten diese Uebergänge aufs meisterhafteste in allen ihren Gesimsen, in denen diese Verfeinerung sich im höchsten Grad kund thut; dasselbe lässt sich von den gediegenen Contouren der griechischen Vasen sagen.

† Das trefflichste Beispiel dieser Harmonie bieten uns die griechischen Tempel dar, wo die geraden, die geneigten und die krummen Linien im vollkommensten Verhältniss zu einander stehen. Die gothische Baukunst hat ebenfalls zahlreiche Illustrationen dieses Principiums aufzuweisen: jede Tendenz der Linien sich in derselben Richtung fortzubewegen, wird sogleich mittelst der geneigten und

Dasselbe Ergebniss liesse sich ebenfalls in einer winkeligen Composition, wie in Figur D, erzielen, indem man andere Linien, wie in E, hinzufügt, welche der Tendenz des Auges den geneigten Linien in winkeliger Richtung zu folgen, Einhalt thun; fügt man aber zu diesen Linien noch Kreise hinzu, wie in F, so erlangt man eine vollständige Harmonie, d. h. die Ruhe—denn das Auge empfindet keinen weitern Mangel dem man abzuhelfen hätte.*



D E F

In der maurischen Verzierung der Oberflächen entspringen alle Linien aus einem Mutterstamm, und jedes Ornament, so fern es auch sein möge, kann bis an seinen Zweig und seine Wurzel fortgeführt werden. Die Mauren verstanden die Kunst, das Ornament so richtig der zu verzierenden Oberfläche auzupassen, dass man oft zu glauben versucht wäre, dass das Ornament eben so gut die Idee der allgemeinen Form eingegeben haben mochte, als dass es von dieser veranlasst worden sei. Unter allen Umständen entspriesst das Blattwerk aus einem Mutterstamm, und nie wird man, wie das in modernen Werken oft geschieht, durch eine auf's Gerathewohl eingeschaltete zweck- und grundlose Verzierung unangenehm berührt. So unregelmässig auch der auszufüllende Raum sein mochte, unterliessen die Mauren doch nie, denselben erst in gleiche Grundflächen abzutheilen, und um diese Stammlinien her brachten sie ihre Details an, ohne es je zu unterlassen zum Mutterstamm zurückzukehren.

Hierin ahmten sie das Verfahren der Natur nach, wie man es in einem Weinblatte sehen kann, und welches zum Zweck hat, den Saft vom Mutterstamm nach den äussern Enden hin zu vertheilen; zu diesem Ende muss der Hauptstamm, so nahe als möglich, in gleiche Grundflächen abgetheilt werden. Dasselbe Verfahren offenbart sich in den kleinern Abtheilungen, indem jede Grundfläche mittelst Zwischenlinien unterabgetheilt wird, die ihrerseits durchgehends, bis auf die Ausfüllung der Saftbälge, dasselbe Gesetz der gleichen Vertheilung befolgen.

6. Die Mauren befolgten überdiess auch das Principium der Strahlung vom Mutterstamm, wie es die Natur in der menschlichen Hand oder im Kastanienblatt offenbart.

Im gegebenen Beispiel bemerkt man, wie schön und strahlenförmig alle die Linien vom Mutterstamm ausgehen; wie jedes Blatt gegen die äussersten Endepunkte hin abnimmt, und wie jede Grundfläche im Ebenmass mit dem Blatte steht. Die Morgenländer führten dieses Principium mit wunderbarer Vollkommenheit aus; und die Griechen thaten dasselbe in ihrem Geissblatt-Ornament. Wir haben schon im Capitel IV., auf die im griechischen Ornamente sich offenbarende Eigenthümlichkeit hingewiesen, die von den Cactuspflanzen abgeleitet zu sein scheint, wo ein Blatt vom andern entspringt. Die griechischen Ornamente zeigen dieselbe Anordnung: ihre Acanthusblatt-Rankenverzierungen bilden eine Reihe von Blättern die in ununterbrochenener Linie von einander entspriessen, während die arabischen und maurischen Ornamente immer aus einem ununterbrochenen Stamm hervorgehen.

krummen Linien gehemmt. So ist die Deckplatte des Strebepfeilers aufs beste dazu geeignet, der aufwärts strebenden Tendenz der geraden Linien entgegenzuwirken; ebenso contrastirt der Giebel aufs trefflichste mit dem Bogenfenster und mit den senkrechten Fensterstöcken.

* Aus der Vernachlässigung dieser so klaren Regel entsteht die so höchst misslungene Auffassung, die man häufig in den Papier-Tapeten, den Teppichen und besonders in Kleidungsstücken bemerkt. Die Linien der Papier-Tapeten scheinen sich durch die Zimmerdecke drängen zu wollen, weil die gerade Linie nicht durch die winkelige, und die winkelige nicht durch die krumme Linie berichtigt wird; ebenso laufen die Linien in den Teppichen immer nur in einer Richtung fort, und scheinen das Auge gerade durch die Wände der Gemächer führen zu wollen. Aus derselben Quelle entspringen alle die abscheulichen bunt und kreuzweise gestreiften Zeuge, welche

7. Bei jeder Verbindung von krummen Linien mit krummen, oder von krummen Linien mit geraden, muss dafür gesorgt werden, dass diese Linien die Tangenten zu einander bilden. Dieses Gesetz offenbart sich allenthalben in der Natur, und die morgenländische Praxis ist im Einklang mit diesem Gesetz. Viele unter den Ornamenten der Mauren beruhen auf demselben Principium, welches sich in den Linien einer Feder und in den Vergliederungen eines Blattes kund thut. Aus diesem Principium entspringt der erhöhte Reiz den man in jeder vollkommenen Ornamentation findet und mit dem Namen der Anmuth bezeichnet. Man könnte diese Schönheit die Melodie der Form nennen, während die früher erwähnten Eigenschaften die Harmonie derselben ausmachen.

Diese Gesetze *der gleichen Vertheilung, der Strahlung vom Mutterstamm, der ununterbrochenen Linie und der tangentenförmigen Krümmung*, finden sich allenthalben en der Natur geoffenbart.

8. Wir müssen hier auch auf die Beschaffenheit der zierlichen Krümmungen hinweisen, die bei den Arabern und Mauren im Gebrauche waren.

Gerade wie, hinsichtlich des Ebenmasses, die Verhältnisse um so schöner sind, je schwerer es dem Auge wird sie zu entdecken,* ebenso müssen Krümmungen um so wohlgefälliger sein, je weniger das mechanische Verfahren, mittelst dessen sie gebildet werden, dem Auge scheinbar wird; daher findet man auch ohne Ausnahme, dass die den besten Kunstperioden angehörenden Gliederungen und Ornamente auf krummen Linien einer höhern Ordnung begründet waren, wie die der Kegelschnitte zum Beispiel; aber im Verhältniss als die Kunst in Verfall gerieth, wurden Kreise und andere mit Hülfe des Zirkels verfertigten Zeichnungen viel vorherrschender.

Es geht aus den von Herrn Penrose angestellten Untersuchungen hervor, dass sämmtliche Rankenverzierungen und gekrümmte Linien im Parthenon, Theile von Krümmungen einer höhern Ordnung bilden, während Zirkelabschnitte höchst selten vorkommen. Jeder kennt die zierlichen Krümmungen der griechischen Vasen unter denen sich nie ein Zirkelabschnitt findet. In der römischen Architektur, im Gegentheil, sieht man diese verfeinerte Form nicht mehr; die Römer konnten wahrscheinlich diese Krümmungen einer höhern Ordnung eben so wenig bilden, als sie sie zu würdigen verstanden; daher bestehen auch ihre Gesimsgliederungen meistens aus Kreisabschnitten, die mit Hülfe des Zirkels gebildet werden können.

In den Arbeiten der früh-gothischen Periode war das Masswerk, allem Anscheine nach, nicht so oft das Erzeugniss des Zirkels, als dieses während der spätern Periode der Fall war, welche man mit Recht die geometrische Periode nennt, wegen des unmässigen Gebrauches des Zirkels.

Die hier gegebene Krümmung (A) ist der griechischen Kunst sowohl als der gothischen Periode eigen, und war ganz besonders bei den muhammedanischen Völkern beliebt. Sie wird um so wohlgefälliger und zierlicher, je weiter sie von der Krümmung absteht, die aus der Vereinigung zweier Zirkelabschnitte entstehen würde.

9. Was den Werken der Araber und der Mauren einen fernern Reiz verleihet, ist die conventionelle Behandlung der Ornamente, in der sie eine um so grössere Vollkommenheit zu erreichen vermochten, da sie nie lebende Wesen darzu-

die menschliche Gestalt entstellen, den Geschmack des Publikums gefährden, und sogar die richtige Empfindsamkeit des Auges für die gehörige Form in unserer Generation herabstimmen. Wenn Kinder beim misstönigen Klang einer verstimmten Drehleiter erzogen würden, so müsste natürlich ihr Ohr dabei leiden, und ihre Empfindsamkeit für die Harmonie der Töne abgestumpft oder ganz zerstört werden. Dasselbe Resultat muss nothwendig auch hinsichtlich der Form erfolgen. Deswegen sollten alle diejenigen, welchen an dem Wohl der entstehenden Generation gelegen ist, rastlos darauf hinarbeiten, dem Umsichgreifen dieses schlechten Geschmackes Einhalt zu thun.

* Alle aus Vierecken oder Kreisen bestehenden Compositionen sind nothwendigerweise einförmig, und bieten nur wenig Wohlgefallen dar, weil die Mittel durch die sie entstanden, zu augenscheinlich sind. Daher werden, nach unserer Ansicht, alle aus gleichen Linien oder Abtheilungen enstandenen Composition minder schön sein als solche, zu deren Würdigung ein höherer Grad der Geistesanstrengung erforderlich ist.

stellen hatten, indem ihre Religion ihnen solches verbot. Sie arbeiteten zwar immer gerade wie die Natur wirkt, wussten aber die unmittelbare Nachbildung derselben zu vermeiden; sie begnügten sich damit der Natur ihre Principien zu entlehnen, ohne den Versuch zu machen, wie es in unserer Zeit geschieht, die Werke der Natur zu copiren. In dieser Beziehung auch stehen die Mauren nicht allein: zu jeder Epoche wo der Glaube an die Kunst lebendig war, wurden die Ornamente durch ideale Behandlung veredelt; nie wurde das Gefühl der angemessenen Schicklichkeit durch eine zu genaue Darstellung der Natur verletzt.

So war bei den Aegyptern ein in Stein ausgehauener Lotos, keine Darstellung der Blume wie man sie pflücken möchte, sondern eine conventionelle Vergegenwärtigung, im vollkommensten Einklang mit dem architektonischen Gliede, zu dem sie als ergänzender Theil gehörte, sie stellte das Sinnbild der königlichen Macht über die Länder dar, wo der Lotos wächst, und verlieh den Reiz der Poesie dem Gliede, welches ohne solche Verzierung nur eine rauhe Stütze gebildet hätte.

Die kolossalen Bildsäulen waren nicht etwa kleine Männer in grossem Masstabe ausgehauen, sondern bildeten architektonische Darstellungen der Majestät, die sinnbildlich die Macht des Monarchen vorstellen sollten, so wie dessen standhafte Liebe zu seinem Volke.

In der griechischen Kunst wurden die Ornamente, die nicht länger symbolisch waren wie sie es bei den Aegyptern gewesen, auf eine noch conventionellere Weise behandelt, und in der architektonischen Sculptur der Griechen verkündete sich sowohl im Flachen als im Relief eine conventionelle Behandlung, die bedeutend von der in ihren abgesonderten Bildhauerarbeiten sich offenbarenden Behandlung abwich.

Während der besten Perioden der gothischen Kunst wurden die aus Blumen bestehenden Ornamente auch conventionell behandelt, und sie verrathen durchaus kein Streben auf unmittelbare Nachahmung der Natur; als jedoch die Kunst in Verfall gerieth, nahm auch die idealische Behandlung ab, und der Versuch nachzubilden wurde viel deutlicher.

Dasselbe bemerkt man in der Glasmalerei, in welcher sowohl die Figuren als die Ornamente zuerst conventionell behandelt wurden; aber mit dem Verfall der Kunst fing man an, die Figuren und den Faltenwurf, die doch zur Durchlassung des Lichts bestimmt waren, mit Schattirungen und Schatten zu versehen.

In den frühen illuminirten Manuscripten waren die Ornamente conventionell, und die Illuminationen in flachen Tinten ausgeführt, mit geringer Schattirung und ganz ohne Schatten, während in den späteren Manuscripten die Ornamente aus natürlichen Blumen bestanden, die ihren Schatten aufs Blatte verbreiteten.

UEBER DAS COLORIT DER MAURISCHEN ORNAMENTE.

Wenn wir das von den Mauren befolgte System des Colorits betrachten, finden wir, dass sie in der Farbe sowohl als in der Form gewisse festgesetzte Principien befolgten, die aus der Beobachtung der Naturgesetze hergeleitet wurden, und die sie mit allen den Nationen gemein hatten, welche die Künste mit Erfolg ausgeübt haben. Dieselben Principien herrschen in allen den archaischen Stylarten die während der Epochen des Glaubens ausgeübt wurden, und obschon man in allen diesen Stylarten hie und da einen Localanstrich und temporären Charakter trifft, so findet man ebenfalls in allen Vieles, was ewig und unabänderlich ist; dieselben grossen Ideen in verschiedene Formen einverleibt und, so zu sagen, in verschiedenen Sprachen ausgedrückt.

10. Die Alten *gebrauchten die Farbe immer als Gehülfin zur Entwickelung der Form*, und bedienten sich derselben als Mittel zur Hervorhebung der constructionellen Formen eines Gebäudes.

In der ägyptischen Säule, in welcher die Basis die Wurzel—der Schaft, den Stiel—das Kapitäl, die Knospen und die Blumen des Lotos oder des Papyrus vorstellten, waren die verschiedenen Farben immer derart angewendet, dass sie der Säule einen grössern Anschein von Stärke verliehen, und die Contouren der verschiedenen Linien in vollerer Entwickelung hervortreten liessen.

Im gothischen Style ebenfalls, bediente man sich der Farbe als Gehülfin zur Entwickelung der Form des Felder- und Masswerkes, und zwar mit einer Wirkung von der man sich heut zu Tage, beim farbelosen

Zustand der gegenwärtigen Bauten, kaum einen Begriff zu machen vermag. An den schlanken Schäften der hohen gothischen Gebäude waren aufwärts laufende spiralförmige Farbenlinien angebracht, die den Säulen einen noch grössern Anschein der Höhe verliehen, und zugleich deren Gestalt deutlicher entwickelten.

Ebenso wurden in der morgenländischen Kunst die baulichen Linien mittelst Farben klarer bestimmt, deren verständige Anwendung nie verfehlte den damit versehenen Gegenständen einen grössern Anschein der Höhe, der Länge, der Breite oder des Umfanges zu verleihen, und überdies in den Reliefverzierungen immer neue Formen entwickelte, welche ohne die Farben gar nicht zum Vorschein gekommen wären.

Uebrigens haben die Künstler hierin sich nur von der Natur leiten lassen, in deren Werken jeder Uebergang der Form zugleich durch eine Modification der Farbe bezeichnet wird, die darauf berechnet ist, eine klare Deutlichkeit des Ausdrucks hervorzubringen. So werden mittelst der Farbe die Blumen von den Blättern und Stielen, und diese letztern ihrerseits von der Erde, aus welcher sie entspriessen, abgeschieden. In der menschlichen Figur ebenfalls macht sich bei jeder Formveränderung auch eine Veränderung in der Farbe bemerklich; die Farbe der Haare, der Augen, der Augenlieder und der Augenwimpern, die Blutfarbe der Lippen, die blühende Röthe der Wangen tragen alle dazu bei, Deutlichkeit hervorzubringen, und die Form klarer und augenscheinlicher hervortreten zu lassen. Jedermann weiss wie sehr die Abwesenheit dieser Farben, oder die etwa durch Krankheit bewirkte Schwächung derselben dazu beiträgt, den Gesichtszügen ihre natürliche Bedeutung und ihren Ausdruck zu benehmen.

Hätte die Natur allen Gegenständen nur eine einzige Farbe verliehen, so wären die Formen derselben ebenso undeutlich als ihr Ansehen einförmig erscheinen müsste, während die grenzenlose Mannichfaltigkeit der sie bezeichnenden Tinten, ihren Modellirungen Vollkommenheit verleihet, und ihre Umrisse klar bestimmt; die keusche Lilie wird ebenso deutlich von den Blättern abgeschieden, aus denen sie entspringt als die glorreiche Sonne, die Urheberin aller Farben, vom Firmament in welchem sie glänzt, abgesondert ist.

11. Die Farben, welche die Mauren bei ihren Stuck-Arbeiten anwendeten, waren, in allen Fällen, *die Grundfarben Blau, Roth und Gelb (Gold)*. Die secundären Farben *Purpur, Grün und Orange, finden sich nur auf den Mosaik-Würfeln*, wo sie natürlich dem Gesichtskreis näher standen, und daher dem Auge einen Ruhepunkt darboten, zur Erholung von den glänzendern Farben die höher oben angebracht waren. Zwar ist heut zu Tage die Grundfarbe vieler maurischen Ornamente grün; aber bei genauer Untersuchung findet man, dass die ursprünglich angewendete Farbe blau war, die aber als eine Metallfarbe mit der Zeit grün geworden ist. Die kleinen Theilchen von Blau die überall in den Spalten vorhanden sind, beweisen dies aufs klarste; auch geschah es, während der auf Befehl der katholischen Könige unternommenen Restaurationen, dass der Grund der Ornamente mit Grün und auch mit Purpur übermalt wurde. Es muss hier bemerkt werden, dass, bei den Aegyptern, den Griechen, den Arabern und den Mauren, in den frühesten Perioden der Kunst, die Grundfarben allgemein, ja fast ausschliesslich, gebraucht wurden; während, in den Epochen des Verfalls, die secundären Farben eine wichtigere Stelle einzunehmen anfingen. So finden wir, dass in den pharaonischen Tempeln Aegyptens die Grundfarben, in den ptolomäischen aber die secundären Farben die vorherrschendsten sind; ebenso findet man in den frühen griechischen Tempeln die Grundfarben, während zu Pompeji jede mögliche Varietät der Schattirung und des Tons im Gebrauch war.

Im modernen Kairo, und im Morgenland im Allgemeinen, sieht man allenthalben Grün neben Roth, wo man in den frühern Zeiten gewiss Blau angewendet haben würde.

Dasselbe ist der Fall mit den Arbeiten des Mittelalters. In den frühen Manuscripten und in der Glasmalerei, gebrauchte man hauptsächlich die Grundfarben, ohne jedoch die andern Farben gänzlich auszuschliessen; während in spätern Zeiten alle mögliche Varietäten der Schattirungen und der Tinten vorkommen, die jedoch nur selten mit demselben glücklichen Erfolg angewendet wurden.

12. *Im Allgemeinen wurden bei den Mauren die Grundfarben auf den obern Theilen der Gegenstände gebraucht, die secundären und tertiären auf den untern.* Dieses scheint übrigens ganz im Einklang mit dem herrschenden Gesetze der Natur, wo man Blau, die Grundfarbe, am Himmel, das secundäre Grün an den Bäumen und auf den Feldern, und endlich die tertiären Farben unten auf der Erde findet; so verhält es sich auch mit den Blumen, wo die Grundfarben sich gewöhnlich an den Knospen und Blumen zeigen, und die secundären an den Blättern und Stengeln.

Diese Regel wurde von den Alten während der besten Kunstperioden stets beobachtet. Doch sieht man zuweilen in Aegypten das secundäre Grün an den obern Theilen der Tempel, dies hat aber seinen Grund darin, dass die ägyptischen Ornamente symbolisch waren, wenn es also geschah, dass ein Lotosblatt am obern Theil eines Gebäudes angebracht werden sollte, so musste es nothwendigerweise grün gefärbt werden. Das Gesetz also bleibt wahr, und die Ansicht eines ägyptischen Tempels der pharaonischen Periode zeigt immer die Grundfarben oben und die secundären unten; aber in den Bauten der ptolomäischen Periode und besonders in der romanischen ist diese Anordnung umgekehrt, und die aus Lotos- und Palmblättern gebildeten Kapitäle veranlassen einen Ueberfluss von Grün an den obern Theilen der Tempel.

In Pompeji bemerkt man zuweilen im Innern der Häuser eine Abstufung der Farben, die von oben nach unten allmälig vom Hellen ins Dunkle übergehen, um endlich in Schwarz zu enden, doch ist dies keineswegs so allgemein, dass man es als ein daselbst herrschendes Gesetz betrachten könnte; und wir haben schon im Capital V. gezeigt, dass es Beispiele giebt, wo das Schwarz in pompejischen Häusern unmittelbar unter der Decke sich befindet.

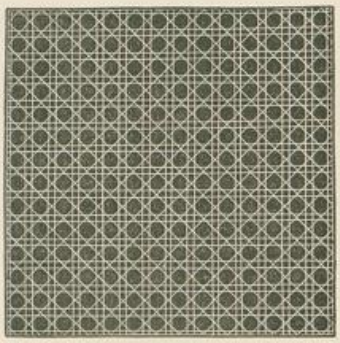
13. Zwar sind die Ornamente, die sich im Alhambra befinden, und die des Löwenhofes insbesondere, gegenwärtig mit mehreren dünnen Schichten von Tünche belegt, mit denen sie zu verschiedenen Epochen überstrichen wurden, aber dessenungeachtet können wir behaupten, dass wir die beste Autorität zur Rechtfertigung des in unserer Reproduction gegebenen Colorits haben; denn erstens darf man, an so manchen Stellen in den Zwischenräumen der Ornamente, nur die Kalktünche abschälen, um die ursprüngliche Farbe zu entdecken; überdies beruhete das im Alhambra angewendete Colorit auf einem so vollkommenen System, dass jeder der diesem System nachgeforscht und es vollkommen studirt hat, beim ersten Anblick eines weiss angestrichenen maurischen Ornaments, ohne Anstand und mit Bestimmtheit die Farbe angeben kann, mit der es ursprünglich geschmückt war. Auch wurde gleich beim Entwurf der architektonischen Formen, das nachherige Colorit mit so richtiger Genauigkeit in Betracht gezogen, dass es schon aus dem Anblick der Oberflächen erhellen muss was für Färbung sie empfangen sollten. So oft die Mauren Blau, Roth und Gold anwendeten, sorgten sie immer dafür, dass diese Farben an Stellen angebracht wurden, wo sie selbst aufs vortheilhafteste erscheinen und auch zum allgemeinen Effect am meisten beitragen mussten. *Bei der Ausschmückung modellirter Oberflächen gebrauchten sie Roth, die stärkste unter den drei Farben, in den Vertiefungen,* wo sie vom Schatten etwas gemildert werden konnte, aber nie auf der Oberfläche; *Blau im Schatten,* und *Gold an allen dem Lichte ausgesetzten Oberflächen,* und es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Anordnung allein, einer jeden Farbe ihre gehörige Gültigkeit verleihen konnte. Die verschiedenen Farben wurden entweder mittelst weisser Bänder, oder durch den vom Relief des Ornamentes gebildeten Schatten selbst, von einander abgesondert — denn es ist unumgänglich nothwendig beim Colorit das Principium zu beachten, dass *die Farben in keinem Falle mit einander zusammenstossen dürfen.*

Unter den Grundfarben der verschiedenen Buntmuster nimmt das Blau immer den grössten Flächenraum ein, welches ganz mit der Theorie der Optik im Einklang ist, sowohl als mit den Ergebnissen der mit dem prismatischen Farbenbild angestellten Experimente. Die Lichtstrahlen neutralisiren sich, wie es heisst, im Verhältnisse von 3 Gelb, 5 Roth und 8 Blau; es ist also nothwendig, dass die Quantität der blauen Farbe der der rothen und gelben Farben zusammen genommen, gleich komme, wenn man einen harmonischen Effect erzielen und verhüten will, dass irgend eine Farbe die andern zwei überstrahle. Da

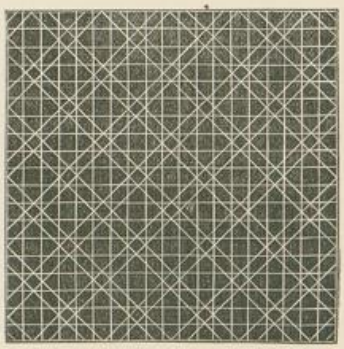
im Alhambra, anstatt Gelb, Gold gebraucht wurde, welches auf ein röthliches Gelb hinspielt, so musste die Quantität der blauen Farbe noch ferner vergrössert werden, um die Tendenz der rothen Farbe, die andern Farben zu überwältigen, gehörig aufzuwiegen.

VERSCHLUNGENE MUSTER.

Wir haben schon im Capitel IV. darauf hingedeutet, dass man die Spur der ungeheuern Mannichfaltigkeit jener maurischen Ornamente, die aus gleich entfernten sich durchschneidenden Linien gebildet werden, deutlich durch den arabischen Zinnfries bis zum griechischen Mäander hinauf verfolgen könne. Die Ornamente der Tafel XXXIX. beruhen, in ihrer Construction, auf zwei Principien: nämlich die Nummern 1–12, 16–18 sind nach dem einen Principium entworfen (Abriss No. 1); No. 14 aber nach dem zweiten (Abriss No. 2). In den erstern sind die Linien gleichentfernt, und auf jedem Viereck von horizontalen und senkrechten Linien in schräger Richtung durchkreuzt. Das System aber, auf welchem No. 14 gegründet ist, besteht darin, dass die senkrechten und horizontalen Linien gleich entfernt sind, und dass die



Abriss No. 1.



Abriss No. 2.

diagonalen Linien nur jedes zweite Viereck durchkreuzen. Die Anzahl von Mustern, die sich mittelst dieser beiden Systeme erzeugen lässt, ist ungeheuer, und durch die Färbungsweise des Grundes und der Linien auf den Oberflächen, kann diese Varietät noch ferner bis ins Unendliche vermehrt werden, wie aus Tafel XXXIX. zu ersehen ist. Allen den Mustern, die wir reproducirt haben, könnte man ein ganz verschiedenes Ansehen verleihen, wenn man die verschiedenen Ketten oder andere allgemeine Massen in denselben mehr hervorhöbe.

RAUTENFOERMIGE BUNTMUSTER.

Der allgemeine Effect der Tafeln XLI. und XLI*., rechtfertigt, nach unserer Ansicht, aufs vollkommenste den Anspruch der Ueberlegenheit, den wir den Ornamenten der Mauren eingeräumt haben. Obgleich sie nur aus drei Farben bestehen, sind diese Tafeln doch harmonischer und effectreicher als alle die andern Tafeln dieser Sammlung, und besitzen einen eigenthümlichen Reiz, den man in keinem der andern Muster dieses Werkes antrifft. Die verschiedenen Principien die wir verfochten haben, nämlich die im Entwurfe herrschende constructive Idee, dass jede Hauptlinie auf einer andern derselben Art ruhe, der allmälige Uebergang von einer krummen Linie zur andern, das Entspriessen der Ornamente aus einem Mutterstamm, die Fortführung einer jeden Blume bis an ihren Zweig und ihre Wurzel, die Abtheilung und Unterabtheilung der allgemeinen Linien, alle diese Charakterzüge offenbaren sich deutlich in jedem einzelnen in diesen Tafeln enthaltenen Ornamente.

VIERECKIGE BUNTMUSTER.

Das Ornament No. 1, Tafel XLII., liefert ein gutes Beispiel des von uns verfochtenen Principiums, dass es in jeder Composition nothwendig sei, um den Eindruck der Ruhe hervorzubringen, dass die *geraden*, *krummen*, und *geneigten* Linien sich gegenseitig balanciren. Man sieht daselbst Linien, die sich in horizontaler, in senkrechter und in schräger Richtung bewegen, und ihrerseits wieder, mittelst Kreise die in entgegengesetzter Richtung laufen, im Gleichgewicht gehalten werden. Auf diese Weise wird die vollkommenste Ruhe erzielt, indem die Tendenz des Auges in einer Richtung fortzulaufen, sogleich durch Linien einer entgegengesetzten Richtung gehemmt wird, so dass das Auge auf jedem Punkte des Musters, worauf es fällt, zu verweilen geneigt ist. Der blaue Grund der Inschriften und der verzierten Felder und Centralstücke, der mittelst der blauen Feder auf rothem Grunde durchgeführt ist, bringt einen eben so heitern als glänzenden Effect hervor.

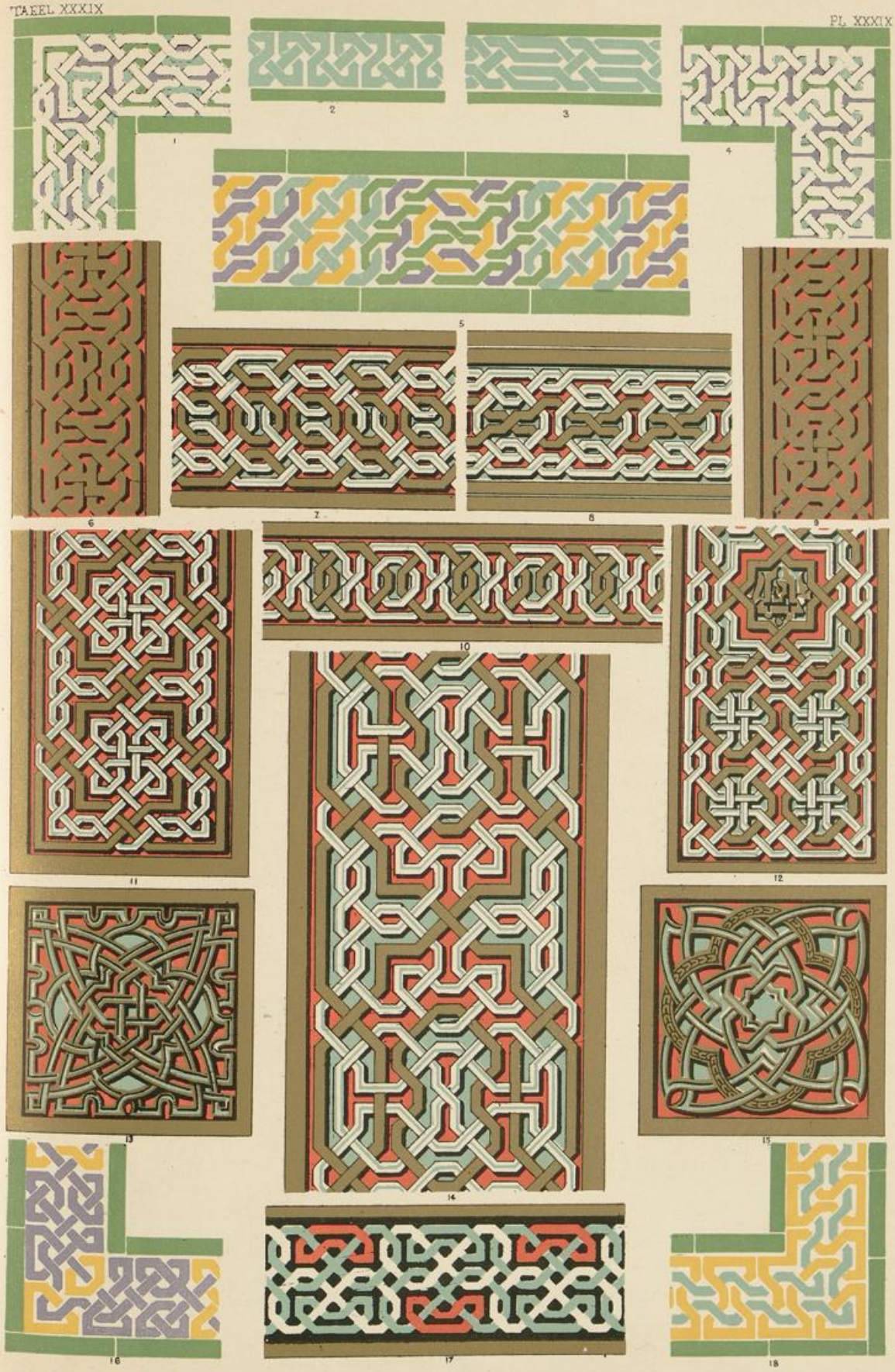
Die Hauptlinien der Ornamente 2–4, Tafeln XLII. und XLII*. verrathen dieselbe Bildungsweise als die verschlungenen Ornamente der Tafel XXXIX. In den Nummern 2 und 4 entsteht die im Muster wahrnehmbare Ruhe aus der Anordnung des colorirten Grundes, und die Anordnung der Farben hat zugleich die Bildung eines neuen Musters zur Folge, ganz abgesehen vom Muster, welches aus dem Entwurf der Form entsteht.

Das Muster No. 6, Tafel XLII†., stellt einen Theil einer Zimmerdecke vor, wie man deren viele im Alhambra findet: sie werden mittelst der Abtheilungen der Kreise hervorgebracht die von durchschneidenden Vierecken durchkreuzt werden. Dasselbe Principium offenbart sich in der Copie des illuminirten Korans, Tafel XXXIV., und findet sich auch sehr häufig an den Zimmerdecken arabischer Häuser.

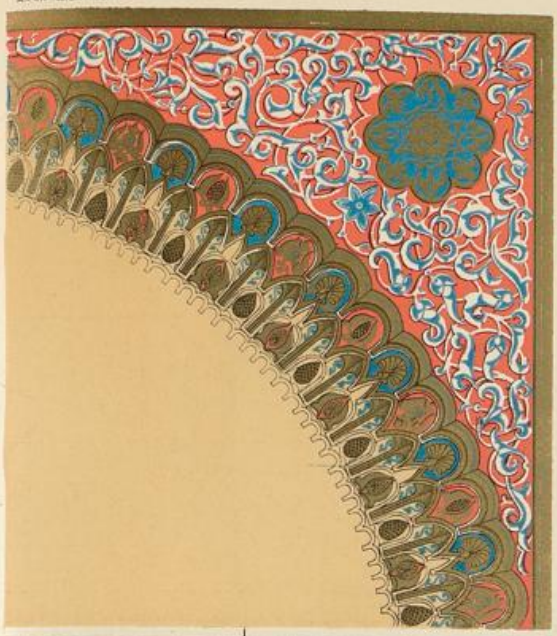
Das Ornament No. 5, Tafel XLII†., ist bemerkenswerth wegen seiner ausserordentlichen Zartheit sowohl, als wegen des sinnreichen Systems nach welchem es construirt ist. Die verschiedenen Theile, aus welchem es besteht, sind einander ähnlich, und verkünden daher eines der wichtigsten Principien der maurischen Zeichenkunst — ein Principium, das vielleicht mehr als jedes andere zum allgemeinen glücklichen Erfolg dieser Kunst beitrug, und welches darin bestand, die herrlichsten und verwickeltsten Effecte durch das Wiederholen einiger einfachen Elemente hervorzubringen.

Die Ornamentation der Mauren beruht übrigens auf einer geometrischen Construction, so sehr verhehlt auch diese sein mag. Dass die Mauren eine besondere Vorliebe zu geometrischen Formen hatten, erhellt schon aus der so häufigen Anwendung von Mosaiken in ihren Verzierungen, da diese Verzierungsweise ihrer Fantasie freien Spielraum gewährte. Die Muster der Tafel XLIII. scheinen zwar sehr verwickelt, sind aber ganz einfach, wenn man einmal das ihnen zu Grunde liegende Principium versteht: sie entstanden alle aus gleichfernen Linien, die sich, um einen fixen Mittelpunkt her, gegenseitig durchschneiden. No. 8 verdankt seine Construction dem Principium, welches in dem auf der andern Seite eingeschalteten Abriss vorherrscht, ein Princip, welches die grösste Mannichfaltigkeit von Motiven erzeugt, und man kann mit Recht behaupten, dass die von diesem System abzuleitenden geometrischen Combinationen ins Unendliche gehen.

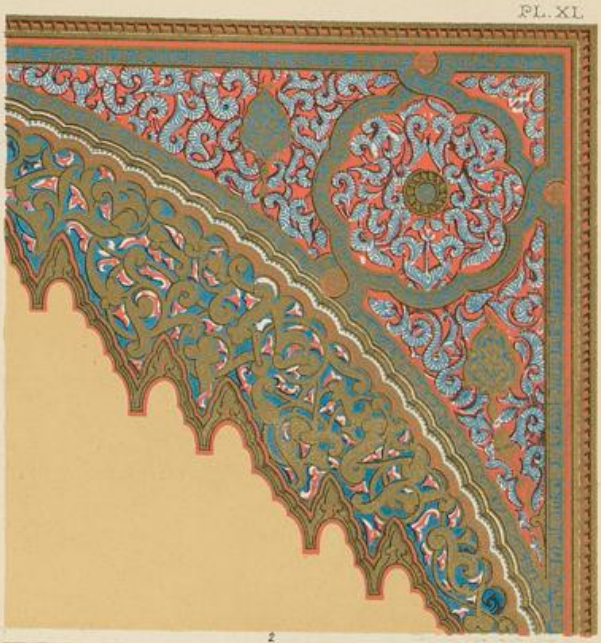
MORESQUE N° I



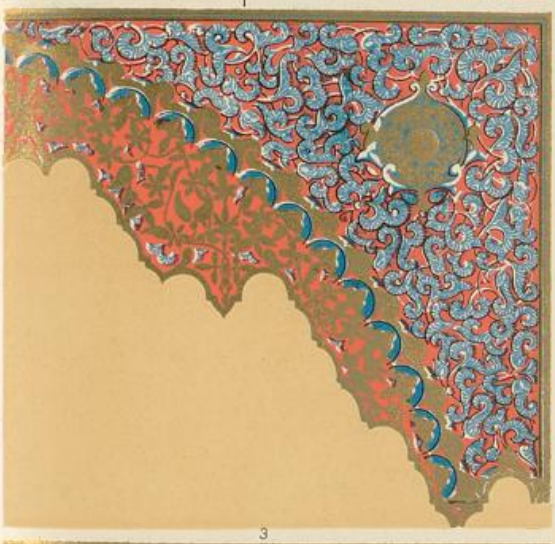
MORESQUE No. 2.



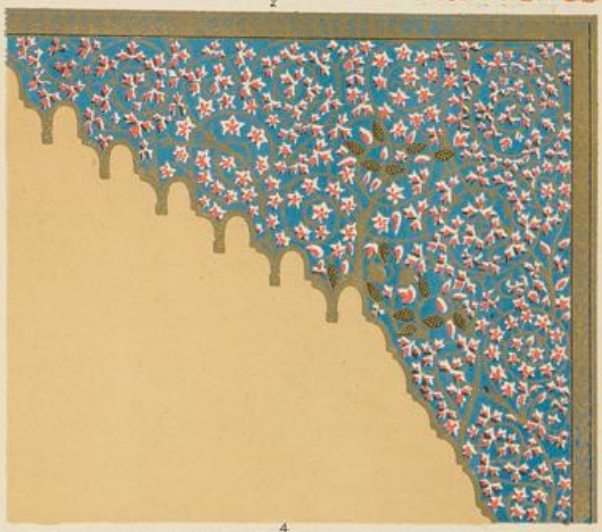
1



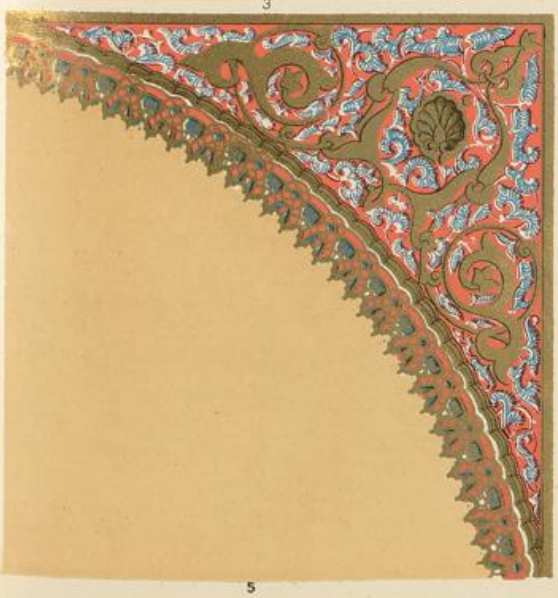
2



3



4



5

6

MORESQUE N° 3

1

2

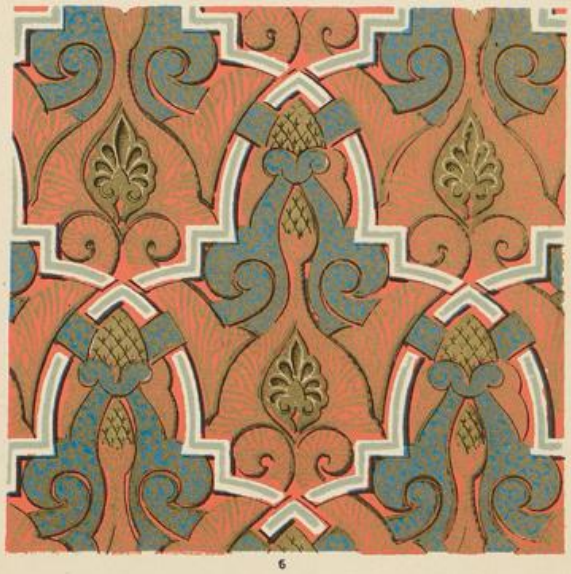
3

8

4

7

5


6

9

10

12

13

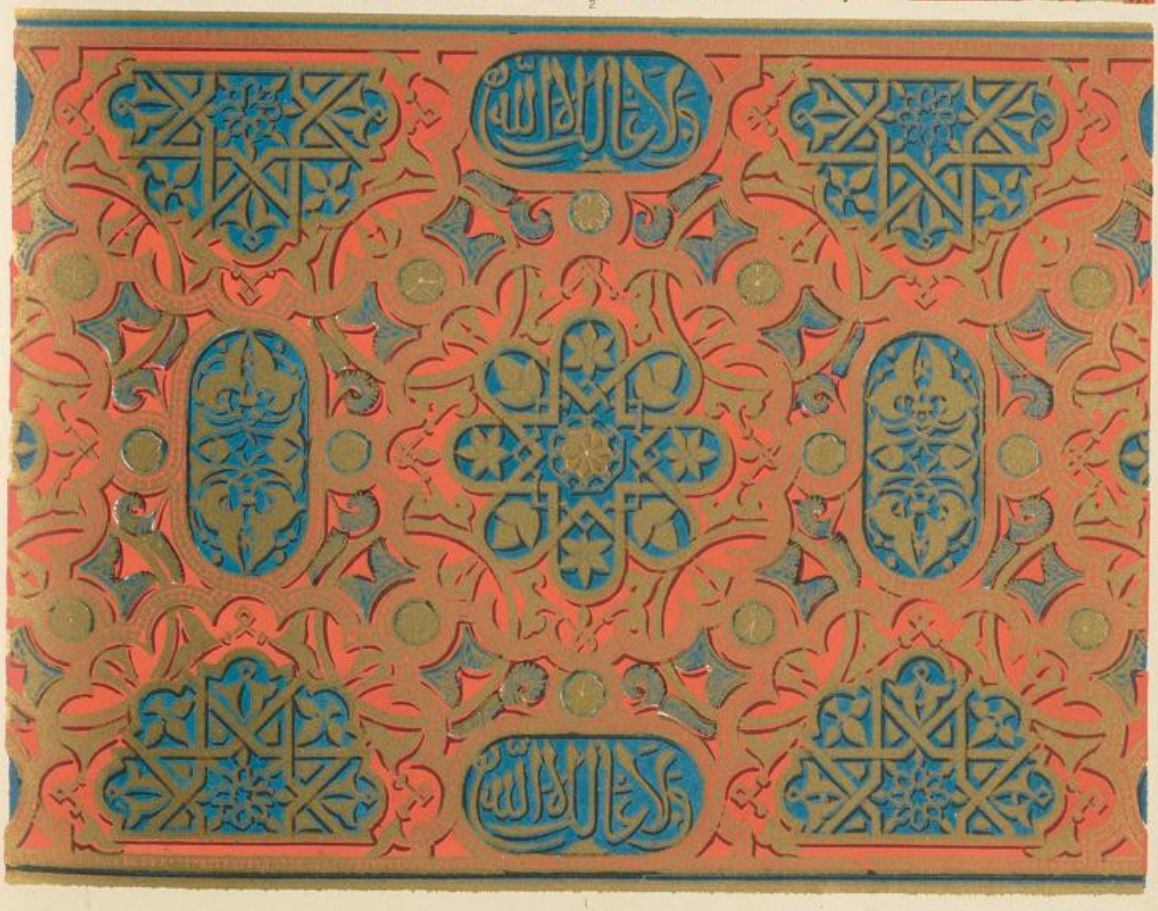
14

16

11

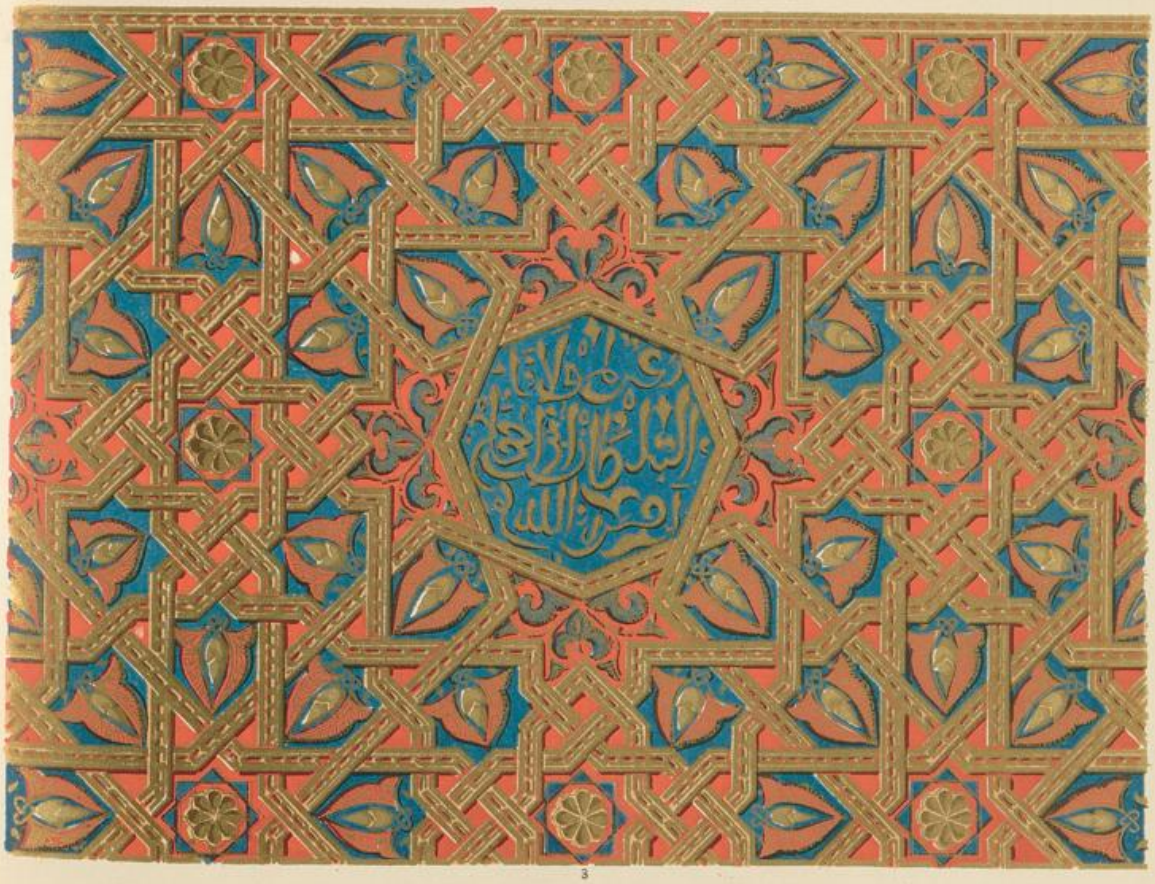
15

2



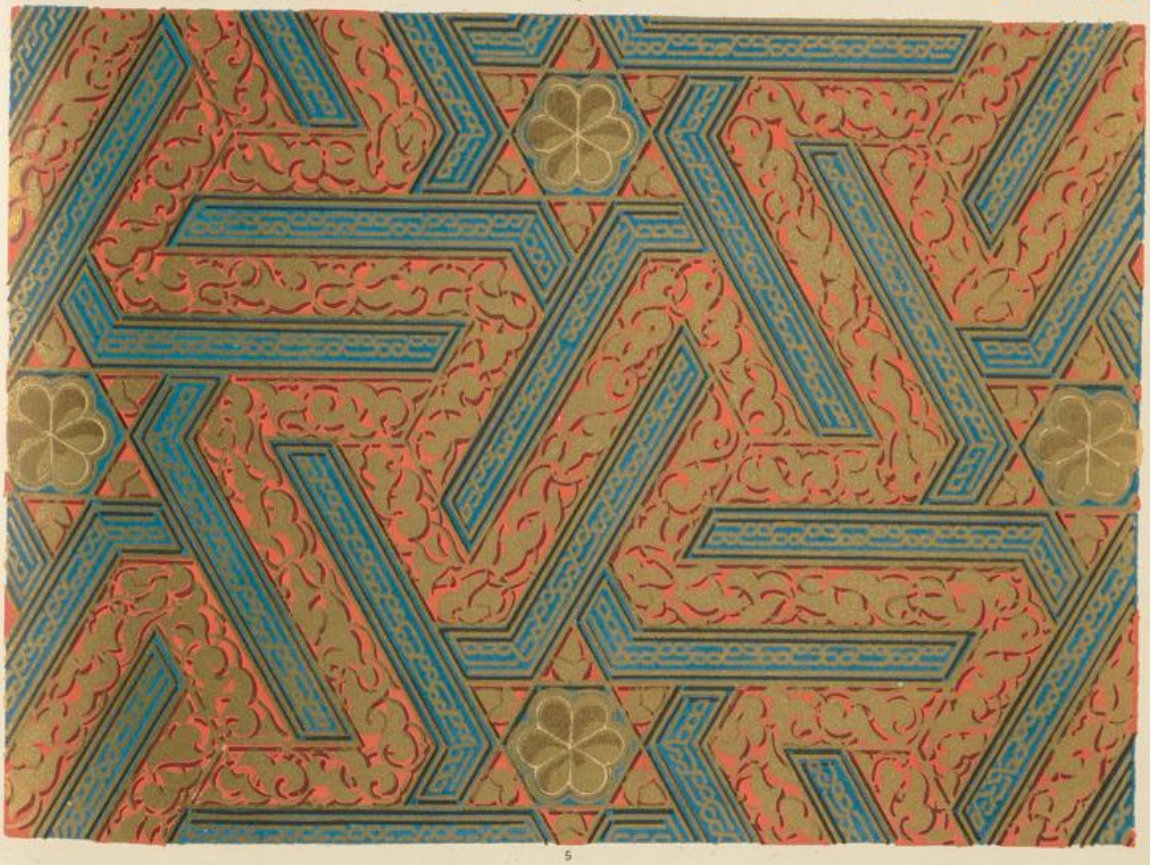
1

4



3

6



5

MORESQUE N° 5

Capitel XI.—Tafeln 44, 45, 46, 47, 47*, 48.

PERSISCHE ORNAMENTE.

TAFELN XLIV., XLV., XLVI.

Ornamente von persischen Manuscripten im britischen Museum.

TAFELN XLVII. XLVII*.

Aus dem Musterbuch eines persischen Fabrikanten, South Kensington Museum.

TAFEL XLVIII.

Von einem persischen Manuscript, South Kensington Museum.

Wenn man aus den von Flandin und Coste in ihrem Werke *Voyages en Perse*, gegebenen Illustrationen urtheilen darf, so hat die muhammedanische Architektur in Persien nie die Vollkommenheit erreicht, welche sich in den arabischen Gebäuden von Kairo kund thut. Zwar besitzen die persischen Bauten in ihren Hauptzügen ein grossartiges Ansehen, aber die Contouren sind nicht so rein und die constructiven Theile verrathen einen Mangel an Eleganz der besonders hervortritt, wenn man sie mit denen von Kairo vergleicht. Das persische Ornamentationssystem scheint uns ebenfalls minder geläutert als das arabische oder das maurische. Die Perser unterschieden sich von den Arabern und den Mauren darin, dass es ihnen frei stand Thierfiguren in ihre Verzierungen aufzunehmen, und diese Beimischung von verschiedenen, dem Leben entnommenen Gegenständen musste die Reinheit ihres Verzierungsstyles beeinträchtigen. Die Araber und die Mauren hingegen hatten keine andere Quelle zur Ausschmückung ihrer Bauten als Ornamente und Inschriften, daher diese, als die einzigen Mittel der Verzierung, eine grössere Wichtigkeit erhielten und einen höhern Punkt der Ausarbeitung erreichten. Die persischen Ornamente gehören einem gemischten Styl an, denn mit der conventionellen Behandlung, die der arabischen ähnlich ist, und wohl auch desselben Ursprungs sein mag, vereinen sie ein Streben zur Nachahmung der Natur, dessen Einfluss sich übrigens zuweilen auch in den arabischen und maurischen Stylarten, und selbst im Alhambra, fühlbar macht. Die illuminirten

Manuscripte, die in Persien mit ganz besonderer Sorgfalt behandelt wurden, und daher ohne Zweifel einen ungeheuern Absatz in allen muhammedanischen Ländern finden mussten, konnten nicht verfehlen diesen gemischten Styl allgemein zu verbreiten. Die Verzierung der Häuser von Kairo und Damaskus, und besonders die der Moscheen und Brunnen zu Constantinopel, verrathen diesen gemischten Styl, und man sieht allenthalben Gruppen von natürlichen Blumen aus einer Vase entspriessend, und von Feldern umschlossen, die mit conventionellen arabischen Verzierungen geschmückt sind. In den modernen Ornamenten Indiens verkündet sich ebenfalls dieser allgegenwärtige Einfluss des persischen gemischten Styles. In dem Buchdeckel, vom India House (Tafeln LIII. und LIV.), haben wir ein Beispiel davon: denn die Aussenseite des Deckels ist auf rein arabische Weise behandelt, während das Innere desselben (Tafel LIV.) ganz den persischen Charakter offenbart.

Die Ornamente der Tafel XLIV., verschiedenen im britischen Museum befindlichen, illuminirten Manuscripten entnommen, verrathen ebenfalls diesen gemischten Charakter. Die geometrischen Muster gehören zu den rein conventionellen Verzierungen und haben eine starke Aehnlichkeit mit den arabischen Ornamenten, denen sie jedoch, hinsichtlich der Eintheilung, nachstehen. Die Nummern 1–10 aber sind vom Hintergrund verschiedener Gemälde entnommen, und stellen Tapeten an Wänden vor; sie sind äusserst elegant und die Massen contrastiren trefflich mit dem Grunde.

Die Muster der Tafel XLV. stellen meistens Fussböden und Würfel vor, und waren wahrscheinlich zum Schmuck der glasirten Ziegel bestimmt, die bei den Persern so allgemein im Gebrauch waren. Sie offenbaren in der Vertheilung der Form, so wie in der Anordnung der Farben, eine bedeutende Inferiorität im Vergleich mit den arabischen und maurischen Mosaiken. In allen hier reproducirten persischen Ornamenten sind die secundären und tertiären Farben viel vorherrschender als in den arabischen (Tafel XXXIV.), oder in den maurischen, wo Blau, Roth und Gold vorherrschen, wodurch, wie man beim ersten Blick bemerkt, der harmonische Effect bedeutend erhöht wird.

Die Ornamente der Tafel XLVI., haben eine viel grössere Aehnlichkeit mit den arabischen Verzierungen. Die Nummern 7, 16, 17, 21, 23–25 kommen sehr allgemein in den persischen Manuscripten, als Titelvignetten, am Anfang der verschiedenen Capitel, vor, zeigen aber, so zahlreich sie auch sind, sehr wenig Mannichfaltigkeit. In den Hauptlinien aus welchen die Ornamente construirt sind, so wie an der Verzierung der Ornamentsoberflächen selbst, bemerkt man eine grosse Aehnlichkeit mit den arabischen Manuscripten (Tafel XXXIV.); die Massen aber sind bei weitem nicht so gleichförmig vertheilt; obgleich in beiden dieselben allgemeinen Principien herrschen.

Die Tafeln XLVII. und XLVII*. sind aus einem im Museum zu South Kensington befindlichen merkwürdigen Buche entnommen, welches, dem Anschein nach, das Musterbuch eines Fabrikanten ist. Die Motive sind sehr zierlich, und verrathen eine einfache aber sehr sinnreiche Auffassung in der conventionellen Behandlung natürlicher Blumen. Diese zwei Tafeln, sowohl als Tafel XLVIII., sind von grossem Werth, indem sie zeigen, wie man die äusserste Grenze der conventionellen Behandlung erreichen kann, ohne sie zu überschreiten. Wenn natürliche Blumen als Verzierung gebraucht, und einer geometrischen Anordnung unterworfen werden, dürfen sie weder Schattirung noch Schatten haben, wie das in den Manuscripten der mittelalterlichen Schule zuweilen der Fall ist, sonst ziehen sie sich denselben Tadel zu, den die geblümten Papier-Tapeten und die Teppiche der neuern Zeit so reichlich verdienen. Das Ornament am obern Ende der Tafel XLVIII., welches das Titelblatt sowohl als die Ränder im Innern des Buches bildet, verräth jenen gemischten Styl, in welchem die reinen Ornamente mit der verzierungsartigen Darstellung natürlicher Formen verbunden sind. Dieser gemischte Styl ist ein eigenthümlicher Charakterzug der persischen Ornamente, die nach unserem Erachten, eben desshalb den arabischen und maurischen Verzierungen so weit nachstehen.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

TAFEL XLV

PL XLV

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25

PERSISCH

PERSIAN No 4.

PERSES

TAFEL XLVII

PL. XLVII

PERSISCH

PERSIAN No 4*

PERSES

TAFEL XLVII*

PL. XLVII*

Handschriften teutonischen Ursprungs seien, indem im Norden von Deutschland durchaus keine Spur von ähnlichen Kunstwerken zu finden ist.

Ueber die Quelle, aus welcher die ersten Christen ihre eigenthümlichen Verzierungsweisen ableiteten, sind allerlei Muthmassungen aufgestellt worden. Manche Schriftsteller, die die Unabhängigkeit der alten britischen und irischen Kirche durchaus abläugnen wollen, behaupten sogar, dass einige der grossen Stein-Kreuze Irlands in Italien verfertigt worden seien. Diese Behauptung verwerfen wir um so bestimmter, als Italien kein einziges, früher als vom neunten Jahrhundert herrührendes Manuscript, und auch gar keine Steinarbeiten aufzuweisen hat, die die geringste Aehnlichkeit mit denen dieses Landes besitzen. Man darf nur das neulich von der französischen Regierung herausgegebene Werk über die Catacomben von Rom zu Rath ziehen, worin alle die Wand-Zeichnungen und Inschriften der ersten Christen mit grösster Sorgfalt reproducirt sind, um zur Ueberzeugung zu gelangen, dass die altchristliche Kunst und Ornamentation von Rom keinen Theil an der Entwickelung der Kunst in diesen Inseln hatte. Man findet zwar in den von uns erwähnten würfeligen Prachtseiten der Manuscripte eine gewisse Aehnlichkeit mit den Mosaikfussböden der Römer; und wenn diese verzierten Seiten nur in angelsächsischen Handschriften vorkämen, könnte man dem Gedanken Raum geben, dass die römischen Mosaiken, deren es unläugbar in England gab, und die im siebenten und achten Jahrhundert wohl noch nicht mit Schutt überdeckt waren, den Schriftmalern zum Vorbild gedient haben mochten; doch sind es die irischen, und die unter irischem Einfluss verfertigten Manuscripte, welche die vollkommensten und vollendetsten dieser Prachtseiten enthalten, und in Irland giebt es keine römischen Mosaikböden, da die Römer nie nach jener Insel gekommen waren.

Man könnte auch behaupten, dass die Bandgeschlinge von den römischen Mosaiken hergeleitet seien, wäre es nicht, das die römischen Verschlingungen so einfach als nur möglich waren, und mit solchen verwickelten Knotenverschlingungen, wie man Tafel LXIII. dargestellt findet, durchaus keine Aehnlichkeit haben. Die römischen Bänder sind bloss wechselweise über einander hingelegt, während die keltischen mit einander *verknüpft* sind.

Andere Schriftsteller wollen diesen Ornamenten einen scandinavischen Ursprung geben; und wirklich werden diese Ornamente immer mit der Benennung von Runenknoten bezeichnet und mit gewissen scandinavischen abergläubischen Traditionen verbunden. Es ist unläugbar, dass in der Isle of Man und auch zu Lancaster und Bewcastle manche runische Inschriften auf Kreuzen vorkommen, die mit den oben beschriebenen eigenthümlichen Ornamenten verziert sind. Da jedoch die Scandinaven von Missionären dieser Inseln zum Christenthum bekehrt wurden, da überdies unsere Kreuze den gegenwärtig in Norwegen und Dänemark befindlichen Kreuzen gar nicht ähnlich sind, und endlich, da diese letztern um mehrere Jahrhunderte jünger sind als die ältesten und schönsten unserer Manuscripte, so ist kein Grund vorhanden, warum man annehmen sollte, dass die Ornamente dieser Handschriften scandinavischen Ursprungs seien. Um eine solche Behauptung zu widerlegen, vergleiche man nur unsere Tafeln mit den Illustrationen der alt-scandinavischen Reste im Museum zu Copenhagen, die neulich erschienen sind.* Unter diesen 460 Illustrationen giebt es nur eine einzige Figur (No. 398), die den Mustern unserer Manuscripte ähnlich ist, und diese erklären wir ohne Anstand für einen Rest irischer Arbeit. Dass die scandinavischen Künstler sich die keltische Ornamentationsweise, wie diese zu Ende des zehnten und während des elften Jahrhunderts ausgeübt wurde, zugeeignet haben, erhellt aufs deutlichste aus der Aehnlichkeit die zwischen den geschnitzten hölzernen Kirchen der Scandinaven (illustrirt von Herrn Dahl) und den irischen Metallarbeiten derselben Epoche herrscht, wie man am Kreuz von Cong, im Museum der königlichen irischen Academie zu Dublin, bemerken kann.

* In der Abtheilung, welche in diesem dänischen Werke der Bronze-Epoche gewidmet ist, finden sich verschiedene spiralförmige Ornamente auf Metallarbeiten, aber immer in der Richtung eines Ω und mit wenigen unkünstlerischen Modificationen. In der zweiten Abtheilung, der Eisenperiode gewidmet, finden sich wohl Beispiele von fantastisch verschlungenen Thierfiguren auf Metallarbeiten. Doch nirgends sieht man die verschlungenen Bandmuster, die diagonalen Z-ähnlichen oder die trompetenförmigen Spiralmuster.

Ausser den Scandinaven aber, haben auch die frühern und fähigsten Künstler aus der Schule Karls des Grossen und seiner Nachfolger, so wie die der Lombardei, in ihre prachtvolle Manuscripte so manche Eigenthümlichkeit der keltischen Ornamente aufgenommen. Doch mischten sie diesen Ornamenten manche classische Verzierungen bei, fügten den Acanthus und anderes Blattwerk hinzu, und verliehen dadurch ihren Handschriften eine Anmuth, die man vergeblich in unsern so ausgearbeiteten Kunstwerken derselben Art findet, deren bis aufs äusserste getriebene Verwickelung oft peinlich wird. Fig. 25, Tafel LXIV., copirten wir aus dem goldenen Evangeliarium, im britischen Museum, einer herrlichen Leistung fränkischer Kunst im neunten Jahrhundert, worin die eben besprochene Combination von Ornamenten sich offenbart. Die angelsächsischen und irischen Muster wurden in einigen der grossen fränkischen Manuscripte so genau copirt (obwohl im vergrösserten Masstabe), dass man ihnen den Namen fränkisch-sächsischer Handschriften gab. Dasselbe ist der Fall mit der in der Bibliothèque Nationale zu Paris befindlichen Bibel von St. Denis, von welcher vierzig Seiten im britischen Museum verwahrt werden. Fig. 31, Tafel LXIV., ist in wirklicher Grösse aus diesem Manuscript abcopirt.

Es bleibt nun noch zu untersuchen übrig, ob nicht etwa Byzanz oder das Morgenland die Grundideen geliefert haben mögen, welche die frühen keltischen Künstler nachher in der Zurückgezogenheit ihrer Klöster ferner entwickelten, und die hier behandelten vollendeten Muster darnach bildeten. Der Umstand, dass dieser keltische Ornamentationsstyl vor Ende des siebenten Jahrhunderts vollkommen entwickelt, und dass Byzanz schon seit der Mitte des vierten Jahrhunderts der Mittelpunkt der Künste war, zeigt wohl auf die Möglichkeit hin, dass die britischen oder irischen Missionäre (welche beständig nach dem heiligen Land und nach Aegypten reisten) wohl daselbst die Principien einiger dieser Ornamente geschöpft haben mögen. Diese Behauptung zu beweisen, wäre freilich eine schwierige Sache, indem von der rein byzantinischen Kunst, wie sie vor dem siebenten oder achten Jahrhundert existirte, nur sehr Weniges bekannt ist. Hingegen ist es gewiss, dass die Ornamentation der Sophienkirche, wie man aus den herrlichen von H. Salzenberg herausgegebenen Illustrationen ersehen kann, keine Aehnlichkeit mit unsern keltischen Mustern hat; doch gleichen diese letztern mehr den spätern, sowohl als den frühen Monumenten des Berges Athos, von denen sich mehrere Darstellungen in der *Iconographie de Dieu* von Dideron befinden. Die Fig. 10, 13–16, 18–23, der ägyptischen Tafel X., und die Fig. 1, 4, 6, 7, Tafel XI., stellen Muster vor, die aus Spirallinien oder Seilen gebildet sind, welche wohl den keltischen Künstlern die erste Idee ihrer spiralförmigen Muster eingegeben haben mögen. Doch muss bemerkt werden, dass die Spirallinie in den meisten ägyptischen Mustern die Gestalt eines S hat, nur in Fig. 11, Tafel X., ist sie in der Form eines C gebildet und kommt daher unsern Mustern viel näher, so sehr verschieden auch die letztern in ihren Details sind. Die künstlich ausgearbeiteten Verschlingungen, die in der maurischen Ornamentation so allgemein vorkommen, stimmen gewissermassen mit den Ornamenten der sklavonischen, äthiopischen und syrischen Handschriften überein, von denen zahlreiche Beispiele in dem Werke Silvestre's, sowohl als in unserer eigenen *Palæographia Sacra Pictoria* angeführt sind; und da alle die genannten Manuscripte ihren Ursprung von Byzanz oder dem Berg Athos herleiteten, so lässt es sich annehmen, dass ein ähnlicher Ursprung der Idee unserer Manuscripte zu Grunde lag; — diese Idee aber wurde von den irischen und angelsächsischen Künstlern auf verschiedene Weise aufgefasst und entwickelt.

Es erhellt also aus den Beweisen die wir hier zusammenzufassen uns bestrebt haben, dass die frühen Künstler dieser Inseln, selbst wenn man zugeben will, dass sie den Keim ihrer eigenthümlichen Stylarten einer andern Quelle als ihrem Nationalgenie verdankten, doch jedenfalls, zwischen der Epoche der Einführung des Christenthums und dem Anfang des achten Jahrhunderts, mehrere verschiedene Systeme der Ornamentation gebildet haben, die, im Zustande ihrer völligen Entwickelung, sich von der Weise aller andern Länder vollkommen unterschieden; und das bewirkten sie überdies zu einer Zeit, wo, in Folge der Zerstückelung des grossen römischen Reichs, ganz Europa in Bezug auf die Künste in tiefer Dunkelheit versenkt lag.

4. Juengere angelsaechsische Ornamente. — Ungefähr um die Mitte des zehnten Jahrhunderts brachten einige Künstler, bei der Ausschmückung ihrer schönsten Manuscripte, einen andern Styl in Anwendung, der nicht minder auffallend war als der der frühern Künstler, und ebenso sehr vom Style jedes andern Landes abwich. Dieser bestand aus einer rahmenartigen Zeichnung, mit goldenen Stäben, die die ganze Seite umgaben, während in dem auf diese Weise umschlossenen Raum der Titel und andere Miniaturmalereien angebracht waren. Die Rahmen waren mit Blattwerk und Knospen verziert, aber auch hier behauptete die Idee der verschlungenen Muster ihren Einfluss, indem die Blätter und Stämme mit einander und auch mit den Stäben verwoben waren; ausserdem waren die Winkel mit zierlichen Kreisen, Vierecken, Rauten und Vierpässen geschmückt. Im Süden von England erreichte, wie es scheint, dieser Ornamentationsstyl seine höchste Vollendung, und die prächtigsten Beispiele dieser Verzierungsweise wurden zu Winchester, im Kloster des heiligen Aethelwold, während der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts verfertigt. Das prachtvollste dieser Exemplare ist wohl das in der *Archæologia* vollständig illustrirte Benedictionale des Herzogs von Devonshire; doch kommen zwei andere in der Bibliothek zu Rouen verwahrte Exemplare, diesem Prachtwerke beinahe gleich, und dasselbe kann vom Evangeliarium, in der Bibliothek von Trinity College, Cambridge, behauptet werden. Das Evangeliarium des Königs Canute, im britischen Museum, ist ein Beispiel derselben Art, und hat uns die Fig. 20, Tafel LXV., geliefert.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die grossen Manuscripte der fränkischen Schulen Karls des Grossen, die mit Blattwerk geschmückt waren, unsern spätern angelsächsischen Künstlern ursprünglich die Idee eingegeben haben, Blattwerk als Schmuck in ihre Verzierungen aufzunehmen.

J. O. WESTWOOD.

BIBLIOGRAPHISCHE NACHWEISUNGEN.

Ledwick. *Antiquities of Ireland.* 4to.

O'Conor. *Biblioth. Stowensis.* 2 Bände 4to. 1818. Auch, *Rerum Hibernicarum Scriptores veteres.* 4 Bände 4to.

Petrie. *Essay on the Round Towers of Ireland.* Gross 8vo.

Betham. *Irish Antiquarian Researches.* 2 Bände 8vo.

O'Neill. *Illustrations of the Crosses of Ireland.* Fol., in Lieferungen.

Keller, Ferdinand, Dr. *Bilder und Schriftzüge in den Irischen Manuscripten;* in den *Mittheilungen der Antiq. Gesellsch. in Zürich.* Bd. 7, 1851.

Westwood, J. O. *Palæographia Sacra Pictoria.* 4to. 1843–1845.

" Im *Journal of the Archæological Institute*, Bände vii. und x. Auch zahlreiche Artikel in der *Archæologia Cambrensis.*

Cumming. *Illustrations of the Crosses of the Isle of Man.* 4to.

Chalmers. *Stone Monuments of Angusshire.* Imp. fol.

Spalding Club. *Sculptured Stones of Scotland.* Fol. 1856.

Gage, J. *Dissertation on St. Æthelwold's Benedictional*, in *Archæologia*, Band xxiv.

Ellis, Sir H. *Account of Cædmon's Paraphrase of Scripture History*, in *Archæologia*, Band xxiv.

Goodwin, James, B.D. *Evangelia Augustini Gregoriana;* in *Trans. Cambridge Antiq. Soc.* No. 13, 4to. 1847, mit elf Tafeln.

Bastard, Le Comte de. *Ornements et Miniatures des Manuscrits Français.* Imp. fol. Paris.

Worsaae, J. J. A. *Afbildninger fra det Kong. Museum i Kjöbenhavn.* 8vo. 1854.

Und verschiedene Werke von Willemin, Strutt, Du Sommerard, Langlois, Shaw, Silvestre und Champollion, Astle (*on Writing*), Humphreys, La Croix, und Lysons (*Magna Britannia*).

CELTIC Nº I.

TAFEL LXIV

PL. LXIV

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

Capitel XVI.—Tafeln 66, 67, 67*, 68, 69, 69*, 70, 71, 72, 73.

MITTELALTERLICHE ORNAMENTE.

TAFEL LXVI.

Conventionelle Blaetter und Blumen, aus Manuscripten verschiedener Epochen.

TAFELN LXVII., LXVII*.

Sammlung von Baendern, aus illuminirten Manuscripten, vom 19ten bis zum 14ten Jahrhundert.

TAFEL LXVIII.

Buntmuster an Waenden, aus Miniaturmalereien in Manuscripten, vom 12ten bis zum 16ten Jahrhundert.

TAFEL LXIX.

Glasmalereien aus verschiedenen Epochen und von verschiedenen Stylarten.

1, 5, 6, 8. Kirche zu Attenberg, bei Köln.
3. Southwell Kirche, Nottinghamshire.
2, 4. Kapitelhaus, Kathedrale zu York.
7. Nördlicher Kreuzgang, Kathedrale zu York.
9, 11. Kathedrale zu Soisson.
10. St. Thomas, Strassburg.
13. Kathedrale zu Troyes.
14. Kathedrale von Canterbury.

TAFEL LXIX*.

Glasmalereien aus verschiedenen Epochen und von verschiedenen Stylarten.

12, 17. St. Kunibert, Köln.
15. Kathedrale von Canterbury.
16, 26. Abtei von St. Denis.
18–24, 25, 27, 29. Kathedrale von Bourges.
28. Kathedrale von Angers.

TAFEL LXX.

Encaustische Kacheln. 13tes und 14tes Jahrhundert.

TAFEL LXXI.

Illuminirte Manuscripte, No. 1.

1–12 sind aus dem 12ten Jahrhundert; 13 aus dem 13ten Jahrhundert. 12 und 13 entnahmen wir aus den *Illuminated Books of the Middle Ages*, von Humphreys.

Die übrigen Ornamente dieser Tafel sind vom britischen Museum.

TAFEL LXXII.

Illuminirte Manuscripte, No. 2.

13, 14, sind vom 13ten Jahrhundert. 1, 3–6, 8–11, vom 14ten Jahrhundert. 2, 7, 12, 15, vom 15ten Jahrhundert. 1, 2, 3, 7, 8, 15, sind aus den *Illuminated Books of the Middle Ages.*

Die übrigen vom britischen Museum.

TAFEL LXXIII.

Illuminirte Manuscripte, No. 3.

Handschriften vom Anfang bis Ende des 15ten Jahrhunderts. 11–15 aus den *Illuminated Books of the Middle Ages.*

Die übrigen vom britischen Museum.

MITTELALTERLICHE ORNAMENTE.

Der Uebergang vom Rundbogen, der den romanischen Styl charakterisirt, zum Spitzbogen des dreizehnten Jahrhunderts, lässt sich deutlich in allen Bauten verspüren, in welchen diese zwei Stylarten untermischt vorkommen; der Uebergang von den romanischen Ornamenten aber zu den im dreizehnten Jahrhundert so allgemein vorherrschenden Verzierungsweisen, äussert sich keineswegs so allmälig und so klar. Man sieht in den letztern keine Spur mehr vom Acanthusblatt, und der rein conventionelle Verzierungsstyl herrscht allgemein in allen den Bauten dieser letzten Epoche. Beinahe dieselbe Stylart verkündet sich auch in den illuminirten Manuscripten des zwölften Jahrhunderts, die so manche ihrer Eigenheiten von den griechischen Manuscripten abgeleitet zu haben scheinen. Die Verzierungen derselben bilden einen ununterbrochenen Stamm der an der Aussenseite hin Blätter entfaltet, und auf eine Blume ausgeht. Die allgemeine Anlage

und Ordnung der Linien in einem gegebenen Raum gleicht genau der Anordnung, welche sich in den ausgeschnitzten Ornamenten des früh-gothischen Styles offenbart.

Früh-gothisch. Wells.—Collins.

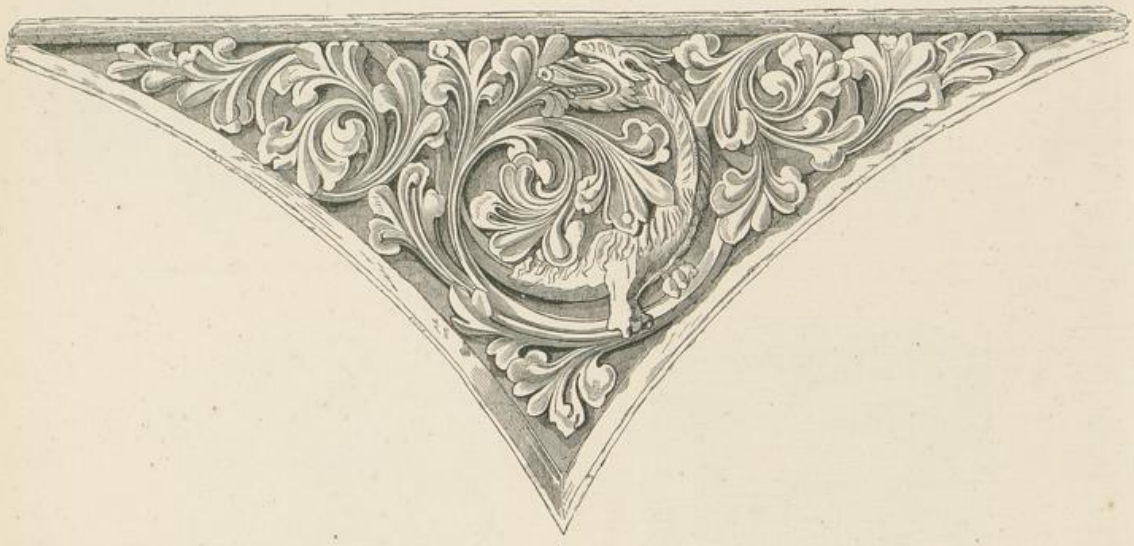
Kirche zu Warmington. Northampton.—Twopeny.

Kirche zu Warmington.—W. Twopeny.

Früh-gothischer Decorationsstyl. Wells.—Collins.

Die früh-gothischen Ornamente sind, sowohl im Princip als in der Ausführung, die vollkommensten, welche die gothische Kunstepoche aufzuweisen hat. Sie verrathen, in den gestaltenden Modulationen der Form, dieselbe Zierlichkeit und Verfeinerung, welche die griechischen Ornamente auszeichnete. Sie sind immer im harmonischsten Einklang mit den baulichen Theilen aus denen sie auf natürliche Weise entspriessen. In einem Worte, sie erfüllen alle die Bedingungen die man nur in einem vollkommenen Kunststyl vereint zu sehen wünschen kann; doch erhielt sich diese Vollkommenheit nur so lange, als der Styl conventionell blieb. Im Verhältniss als der Styl minder idealisch ward, und mehr auf unmittelbare Nachahmung hinstrebte, verschwanden auch die eigenthümlichen Schönheiten desselben, und die Ornamentation, anstatt die ergänzende Verzierung der baulichen Theile zu bilden, bestand bloss aus Ornamenten die nur auf die Bauten hingelegt schienen.

In den Säulenkapitälen der früh-gothischen Architektur entspringen die Ornamente unmittelbar aus dem Schaft, welcher sich oberhalb des Halses in eine Serie von Stämmen abtheilt, von denen jeder einzelne in eine Blume ausgeht. Diese Verzierungsweise kommt der des ägyptischen Kapitäls gleich. Im decorirten Styl hingegen, wo sich ein deutlicheres Bestreben auf Nachahmung der Natur offenbart, hörte dieses natürliche Entspriessen der Ornamente auf, indem es unmöglich wäre ein natürliches Blatt als einen Theil des Schafts zu behandeln. Deshalb endete man den Schaft in der Gestalt einer Glocke von Blättern umwunden, und im Verhältniss als diese Blätter natürlicher wurden, ward auch die Anordnung derselben minder künstlerisch. Ebenso verhält es sich mit den Buckelverzierungen, die die Kreuzungspunkte der Gewölberippen verdecken. In den früh-gothischen Gewölben bilden die Stämme und Blätter, aus welchen die Buckelverzierungen bestehen, die Fortsetzung der Rippenglieder; in den spätern Perioden aber maskirte man die Kreuzungspunkte der Rippen, indem man die Buckelverzierungen darüber hin-



Kirche zu Stone, Kent.—Von der topographischen Gesellschaft herausgegeben.

legte, demzufolge bildeten dieselben nur ein aufgelegtes Ornament, gerade wie das Acanthusblatt an dem Glockenkorb des corinthischen Kapitäls.

In den Bogenspandrillen erstreckte sich, so lange die conventionelle Behandlung beibehalten wurde, ein einziger Hauptstamm über den ganzen Bogenzwickel hin, und aus diesem einzigen Stamm entsprossen Blätter und Blumen; als man aber anfing die Natur nachahmen zu wollen, war der Stamm nicht länger die Grundlage der Gestalt des Ornamentes, welches überdies, bei diesem verwerflichen Bestreben dem Steine den weichen Schmelz der Natur einzuprägen, seine ganze Anmuth einbüsste. Der Hauptstamm als der hervorragende Grundzug der Verzierung verlor sich nach und nach, und die Bogenzwickel wurden oft mit drei ungeheuern Blättern bedeckt, die aus einem verdrehten Stamm in Mittelpunkt entsprangen.

Von der innern Ausschmückung der Häuser im dreizehnten Jahrhundert sind nur wenige Reste vorhanden, daher wir nicht im Stande sind diese Art Ornamente vollkommen zu beurtheilen. Die in den illuminirten Manuscripten jener Epoche vorkommenden Ornamente geben uns keinen zuverlässigen Leitfaden zu dieser Beurtheilung, indem der Styl derselben, nach dem zwölften Jahrhundert, selten architektonisch ist; über-

dies gab es so viele Schulen der illuminirten Miniaturmalerei, und diese entlehnten so vieles von einander, dass man oft im selben Manuscript verschiedene Stylarten vermischt findet. Doch lässt es sich als wahrscheinlich annehmen, dass, während die Ornamente in der Sculptur durchgehends conventionell behandelt wurden, wohl auch in der innern Ausschmückung der Gebäude derselbe Styl herrschte.

Die Tafeln LXVII. und LXVII*. enthalten eine Auswahl von Rändern aus illuminirten Manuscripten, die dem Zeitraume zwischen dem neunten und vierzehnten Jahrhundert angehören. Die Tafel LXVIII. stellt Buntmuster von Wänden dar, meistens von Hintergründen verschiedener illuminirter Handschriften entnommen, die vom zwölften bis zum sechzehnten Jahrhundert herrühren. Doch finden sich unter den Beispielen beider Arten nur sehr wenige, die den rein conventionellen Ornamenten des früh-gothischen Styls würdig zur Seite stehen könnten.

Im dreizehnten Jahrhundert stand die Baukunst unstreitig auf ihrem höchsten Glanzpunkt. Die Moscheen von Kairo, der Alhambra, die Kirchen von Salisbury, Lincoln, Westminster, verrathen alle dieselbe Kunstfähigkeit einen kühnen schlagenden Effect in der allgemeinen Form, zugleich mit der sorgfältigsten

Kathedrale zu Wells.—Collins.

Vollendung in den Verzierungen hervorzubringen. In allen den genannten Bauten herrscht eine gewisse Familienähnlichkeit; und wenn auch die Formen noch so verschieden sind, haben sie doch dieselben Principien zur Grundlage. In allen äussert sich dieselbe Sorgfalt im Entwurf der Hauptmassen der Composition, dieselbe Würdigung der wellenförmigen Gestaltung, dieselbe richtige Beobachtung der Naturprincipien in der Ornamentation, dieselbe Zierlichkeit und Verfeinerung in der Ausschmückung.

Jeder Versuch in unserem Zeitalter ein Gebäude im Style des dreizehnten Jahrhunderts auszuführen, muss nothwendig fehlschlagen. Uebertünchte Wände, Glasmalereien und encaustische Kacheln sind nicht hinreichend um den Effect zu erzielen, welchen man zu jener Epoche zu erlangen vermochte, als jedes Gesims die Farbe trug, welche am besten geeignet war dessen Form zu entwickeln, als jeder Zoll Raumes, vom Boden bis zur Decke hinauf, mit angemessenen Ornamenten versehen, und der Gesammteffect über die Massen prachtvoll war. Ja, der Kunststyl hatte sich in jener Periode zu einem so glänzenden Hochpunkt emporgeschwungen, dass er, ermattet von der Anstrengung, auf dem Gipfel seiner Höhe erlag—das Feuer

hatte sich selbst aufgezehrt. Die Baukunst sowohl als die sie begleitenden decorativen Künste neigten sich zum Verfall, der auf seiner abwärtsgehenden Bahn nie anhält bis der Styl gänzlich erloschen ist.

Unter den Darstellungen encaustischer Kacheln, Tafel LXX., sind es die frühesten, wie No. 17 und 27, welche die grösste Fülle des Effects verrathen und ihrem Zweck am besten entsprechen. Zwar kam es, selbst während der Epoche des Verfalls, nie so weit, dass man den Verzierungen einen Relief-Anschein zu geben versucht hätte, doch kam man oft der Darstellung natürlicher Blätter ziemlich nahe, wie in No. 16; und in manchen Mustern, wo Masswerk und bauliche Theile der Gebäude dargestellt werden, wie z. B. in No. 23, verkünden sich deutliche Merkmale des Verfalls.

Tafel LXVI. enthält mannichfaltige Darstellungen conventioneller Blätter und Blumen aus illuminirten Handschriften. In den Original-Manuscripten sind dieselben zwar meistens reichlich illuminirt, doch haben wir sie nur in zwei Farben hier abgedruckt, um zu beweisen, dass eine Darstellung im Abriss hinlänglich ist den allgemeinen Charakter der Blätter darzuthun. Man dürfte nur diese Blätter oder Blumen einem Volutenstamme anpassen, um scheinbar eben so viele Stylarten zu erzeugen, als es einzelne Ornamente auf der Tafel giebt. Diese Mannichfaltigkeit könnte, mittelst einer Combination der verschiedenen Varietäten, noch bedeutend vergrössert werden; und endlich könnte man dieser Sammlung noch andere, ebenfalls conventionell behandelte natürliche Blätter oder Blumen hinzufügen, und auf diese Weise dem Erfindungsgeist des Künstlers ein neues grenzenloses Feld eröffnen.

Die Tafeln LXXI., LXXII., LXXIII., enthalten eine Sammlung von Typen verschiedener Stylarten die wir verzierten Illustrationsarbeiten entnahmen, welche vom zwölften bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts herrühren. Auch in diesen Mustern äussert sich die Spur des Verfalls schon von der ältesten Epoche her. Der Buchstabe N, Tafel LXXI., wird von keinem unserer Beispiele späterer Perioden übertroffen: er entspricht in jeder Hinsicht dem wahren Zwecke der illuminirten Bilderschrift, und bleibt durchgehends den Anforderungen der rein verzierten Schrift getreu. Der Buchstabe bildet die Hauptverzierung des Blattes; vom Buchstaben selbst entspringt ein Hauptstamm, der sich mit kühnem Schwunge von der Basis entwickelt und zu einer grossen Volute anschwillt, und zwar am Punkte wo diese Schwellung den zierlichsten Contrast mit der winkelförmigen Linie des Buchstaben bildet. Diese Linie wird wieder mittelst der grünen Volute unterstützt, die den obern Theil des N umschlingt, als ob sie das Vorwärtsfallen desselben verhindern wollte, und ihr Ebenmass ist in so vollkommenen Verhältniss, dass sie mit Anmuth und Leichtigkeit die daraus entspriessende rothe Volute zu tragen vermag. Auch die Farben contrastiren mit einander und balanciren sich aufs trefflichste, und die sinnreiche Weise die Rundung des Stammes auzudeuten ohne auf positives Relief hinzustreben, bietet uns eine nutzreiche Lehre dar. Es giebt eine ungeheuere Anzahl Manuscripte dieser Art, die wir als die schönsten Beispiele der illuminirten Bilderhandschrift betrachten. Dieser Styl verräth in seinen wesentlichsten Merkmalen den morgenländischen Charakter, und entwickelte sich wahrscheinlich aus der byzantinischen Bilderhandschrift. Die allgemeine Verbreitung dieses Styls hatte zur Folge, dass die in demselben herrschenden Principien der allgemeinen Vertheilung der Form, auch in der früh-gothischen Ornamentation als Gesetze beobachtet wurden.

Durch beständiges Wiederholen jedoch verlor dieser Styl nach und nach jene eigenthümliche Schönheit und Angemessenheit, welche die Frische der ersten Eingebung ihm verliehen hatte, bis er endlich ganz erlosch, indem die Schnörkel der Rankenverzierungen immer verwickelter und winziger wurden, wie man in No. 13, Tafel LXXI., sehen kann. Man bemerkt da nicht länger das gehörige Gleichgewicht der Form, sondern die vier Serien von Rollwerk bilden nur eine einförmige Wiederholung derselben Gestalt.

Von dieser Periode an, bildet der Anfangsbuchstabe nicht länger die Hauptverzierung des Blattes, sondern der Text wird von Rändern eingeschlossen, die sich um die ganze Seite herum erstrecken, wie No. 1, Tafel LXXII., oder das Blatt ist mit zwickelförmigen Verzierungen an einer Seite versehen, wie No. 9, 10, 11, 12. Die Ränder erlangten immer grössere Wichtigkeit, und von der Vignettenform, die in der ersten Zeit so allgemein war, ging man zuerst zu der in No. 15, und endlich zu der in den Nummern 7 und 2

illustrirten Form über, wo der Rand nach aussen von einer rothen Linie begrenzt, während der innere Raum desselben mit Stämmen und Blumen ausgefüllt wurde, um eine gleiche Tinte zu erzeugen. No. 8 ist das Muster eines im vierzehnten Jahrhunderte allgemein verbreiteten Styls von wesentlich architektonischem Charakter. Es ist ein Ornament das man häufig in kleinen Messbüchern findet, wo es prächtige Miniaturbilder umschliesst.

Die allmälige Abweichung von den flachen conventionellen Formen, No. 13 und 14, äussert sich stufenweise in den Nummern 9, 10, 11, bis sich endlich, in den Nummern 15, 7, 2, das Streben, die Rundung der natürlichen Formen in Relief darzustellen, aufs deutlichste kund thut. Es offenbart sich ebenfalls ein Zeichen des allmäligen Verfalls im ununterbrochenen Zusammenhang der Hauptstämme. Zwar lässt sich jede Blume oder Blättergruppe in No. 15, 7, 2, zu ihrer Wurzel zurückführen, aber die allgemeine Anordnung ist fragmentarisch.

In den bisher abgehandelten Beispielen schlugen die Ornamente noch ins Fach des Schreibers, und wurden zuerst in schwarzen Contour-Linien entworfen und nachher colorirt; aber in den, auf der Tafel LXXIII., dargestellten Ornamenten, fing der Maler an dem Schreiber ins Handwerk zu greifen, und je weiter man fortschreitet, desto mehr entfernt man sich vom eigentlichen Charakter und den rechtmässigen Grenzen der Bilderhandschrift.

No. 5 stellt uns die erste Stufe dieses Ueberganges dar. Die Anordnung ist geometrisch und besteht aus conventionell behandelten Ornamenten, die goldene Felder umschliessen, und auf diesen Feldern sieht man gemalte Blumengruppen, gewissermassen conventionell behandelt. In den Nummern 6, 7, 8, 9, 10, 15, finden sich conventionelle Ornamente mit natürlichen Blumen untermischt, und fragmentarisch geordnet. In diesen Beispielen schon ist das Gesetz des ununterbrochenen Zusammenhangs der Zeichnung ausser Acht gelassen, aber in No. 11 sieht man sogar eine natürliche Blume und ein conventionelles Ornament an einem und demselben Stamme angebracht, und endlich in No. 12 und 13 scheint der Maler seiner ungebundenen Laune freien Lauf gelassen zu haben, indem er Blumen und Insekte hinmalte, die ihren Schatten deutlich aufs Blatt verbreiten. Nachdem die Miniaturmalerei einmal diese Stufe erreicht hatte, konnte sie nicht weiter gehen—jeder Gedanke der Idealität war hin, und an ihre Stelle trat das Streben ein Insekt so genau und natürlich nachzuahmen, dass es den Anschein habe, als ob es sich aus der Luft aufs Papier niedergelassen hätte.

In No. 1 und 2 sieht man Beispiele einer Stylart die den italienischen Manuscripten eigen ist. Es ist eine Verzierungsweise die ursprünglich im zwölften Jahrhundert allgemein verbreitet war und nachher, im fünfzehnten Jahrhundert, aufs neue ins Leben gerufen wurde. Diese Verzierungsweise führte zu dem in No. 3 offenbarten Styl, der aus reichlich colorirten verschlungenen Mustern auf goldenem Grunde besteht. Dieser Styl erlosch auf dieselbe Weise als der vorher benannte, indem die verschlungenen Zeichnungen, anstatt rein geometrischer Formen, nur Nachahmungen natürlicher Zweige vorstellten, wodurch der Styl, natürlicher Weise in Verfall gerathen musste.

Die Ornamente der Glasmalereien kommen in ihrer Beschaffenheit den Ornamenten der Manuscripte viel näher, als den Sculpturverzierungen an den Monumenten derselben Epoche, und gehen ebenso wie die Verzierungen der Handschriften, den baulichen Ornamenten immer bedeutend voran. Daher kommt es z. B., dass die Glasmalerei des zwölften Jahrhunderts schon denselben kühnen vollen Effect und dieselbe Constructionsweise offenbart, der sich in den Sculpturornamenten erst im dreizehnten Jahrhundert entwickelte, während die Glasmalerei des dreizehnten Jahrhunderts, nach unserer Ansicht, schon im Verfall begriffen ist, und denselben Uebergang offenbart, der sich in den schon besprochenen Nummern 13 und 12, Tafel LXXI., bemerken lässt.

Die stetige Wiederholung derselben Form veranlasste nach und nach eine Ueberladung der Details, wodurch der allgemeine Effect sehr beeinträchtigt wurde, indem die Verzierungen nicht mehr mit den allgemeinen Massen im gehörigen Verhältniss standen. Dieser Mangel an Ebenmass, wo er wirklich

existirt, ist um so auffallender, da das vollkommene Verhältniss, hinsichtlich des Gleichgewichtes und des Effects, zwischen den Ornamenten und den verzierten baulichen Gliedern, zu den schönsten Eigenschaften des früh-gothischen Styls gehörte. Alle Ornamente von 12 bis 28, Tafel LXIX. und LXIX*., rühren vom zwölften Jahrhundert her, No. 3 und 7 vom dreizehnten, No. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 vom vierzehnten, und sie bestätigen beim ersten Blick alles was wir behauptet haben.

Die Glasmalereien des zwölften Jahrhunderts offenbaren alle die Principien die einem vollkommenen Kunststyl eigen sind. Zum Beweise dürfen wir nur auf die sinnreiche Methode hindeuten, mittelst welcher die geraden, krummen und geneigten Linien in allen Buntmustern mit einander contrastiren und sich gegenseitig balanciren.

No. 2 und 4 illustriren ein allgemeines Princip, welches in seinem Wesen durchgehends einen orientalischen Charakter verräth, und besteht darin, dass das zusammenhängende Grundmuster sich mit dem allgemeinen Muster der Oberfläche in gleicher Tinte verwebt.

Die Nummern 1, 5, 6, 8 des vierzehnten Jahrhunderts bezeichnen den Anfang des auf die unmittelbare Nachahmung der Natur hinstrebenden Styls, in welchem endlich alle die Grundprincipien der Glasmalerei ganz vernachlässigt wurden, und die Ornamente und die Figuren, die doch das Licht durchlassen sollten, wurden in Folge dieses übertriebenen Strebens nach wahrhafter Darstellung, mit Schatten und Schattirungen versehen.

TAFEL LXVII

PL. LXVII

1

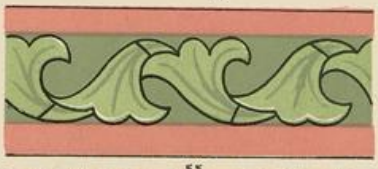
2

52

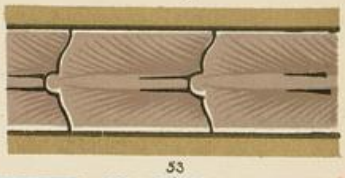
54

3

56



55

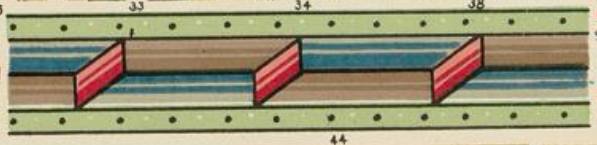


53

11 22 23 24 25 26 21 28 13

37 35 36 33 34 38 3 4 41

43



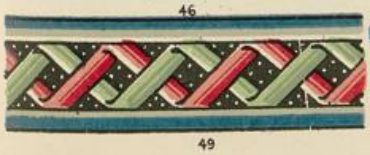
44

45

46

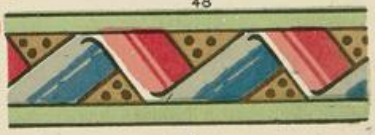
47

48



49

50



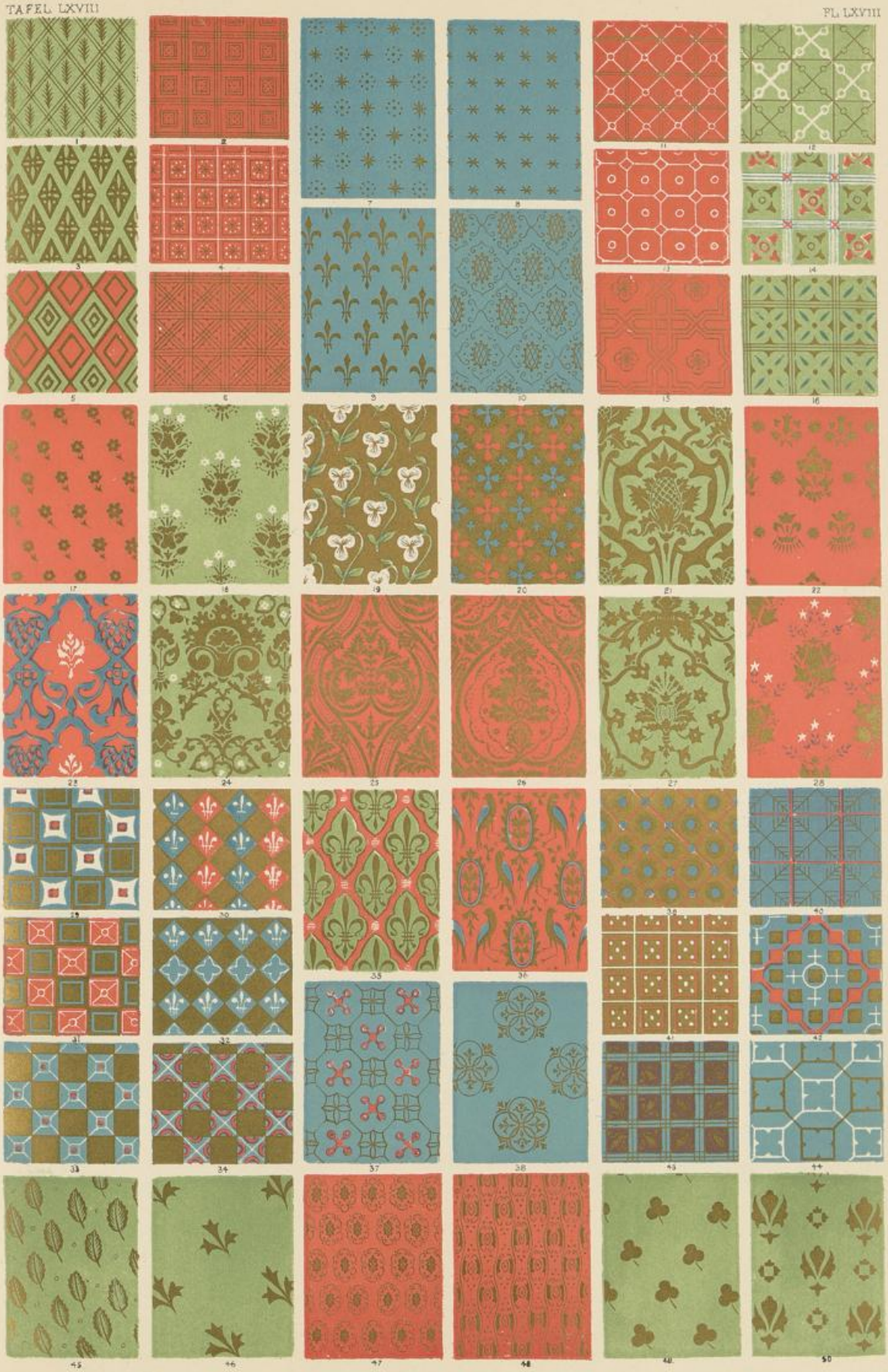
51

TAFEL LXVII*

PL. LXVII*

TAFEL LXVIII

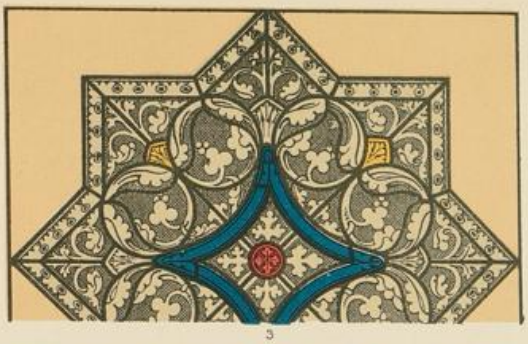
PL. LXVIII



TAFEL LXIX.

PL. LXIX

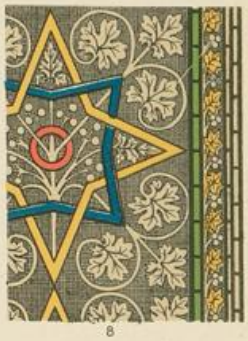
1

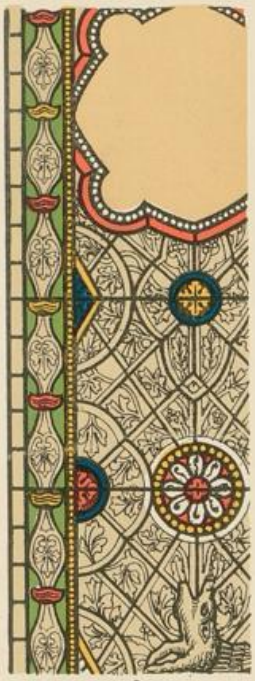

3

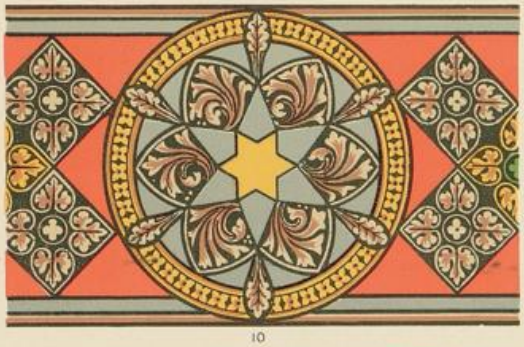
5

6

7


8


2


10

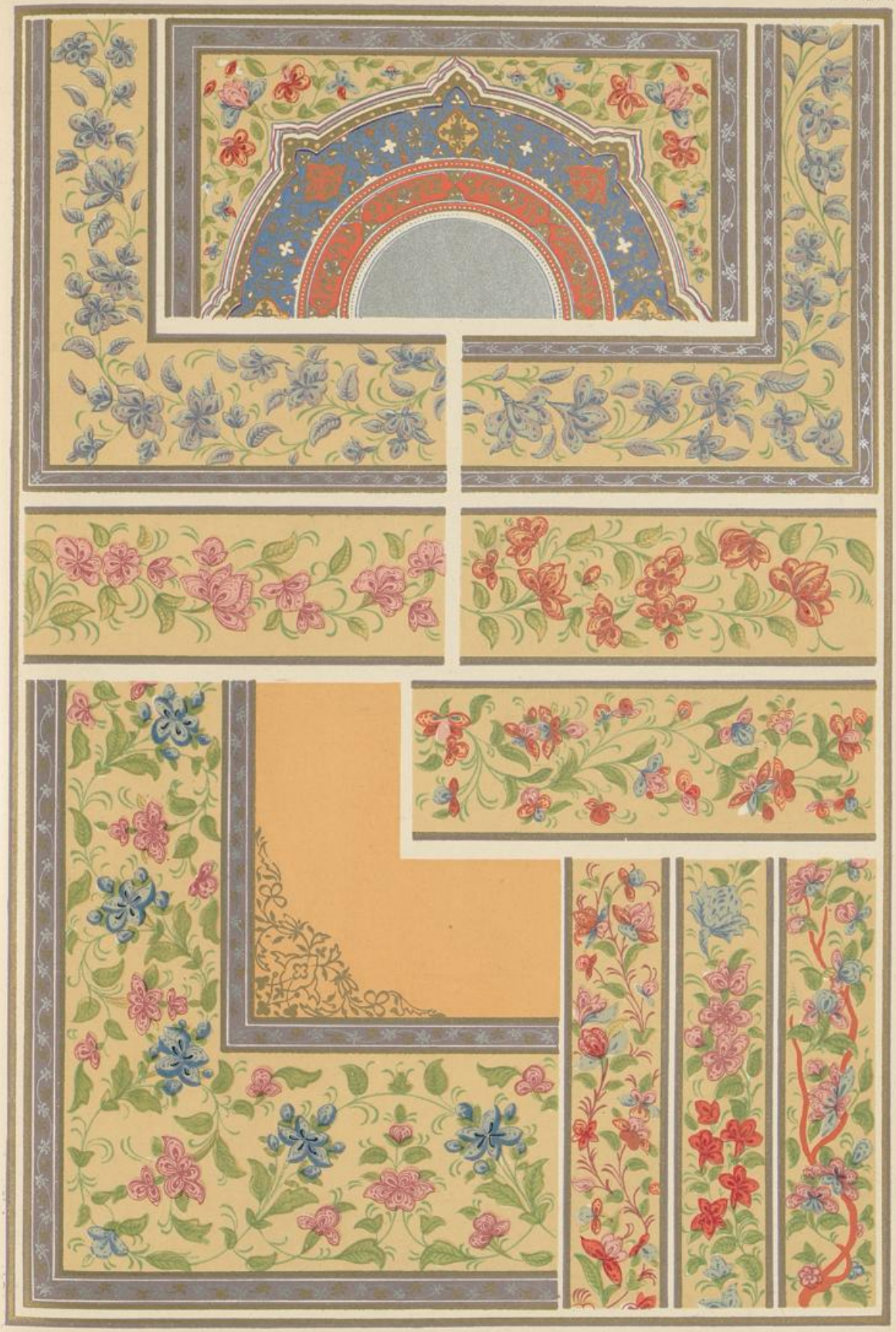
9

4

14

11

13



Bibliothek u. Plankammer
Hochbauamt u. Stadterweiterungsamt
der Stadt Düsseldorf

Capitel XII.—Tafeln 49, 50, 51, 52, 53, 53*, 54, 54*, 55.

INDISCHE ORNAMENTE

VON DEN AUSSTELLUNGEN IN DEN JAHREN 1851 UND 1855.

TAFEL XLIX.

Ornamente von Metallarbeiten, die während der Ausstellung von 1851 in der indischen Sammlung zu sehen waren.

TAFELN L., LI., LII.

Ornamente von gestickten und gewobenen Zeugen, und gemalte Verzierungen von Vasen, die während der Ausstellung von 1851 in der indischen Sammlung zu sehen waren, und die sich jetzt im Museum zu South Kensington befinden.

TAFELN LIII., LIII*., LIV., LIV*.

Muster von gemalten Lackarbeiten, aus der im India House befindlichen Sammlung.

TAFEL LV.

Ornamente von gewobenen und gestickten Zeugen, und von gemalten Kästchen, die während der Ausstellung von 1855, zu Paris, in der indischen Sammlung zu sehen waren.

Kaum war die Ausstellung der Werke des Gewerbfleisses aller Nationen, in 1851, eröffnet worden, als schon die prachtvolle Sammlung von Indien, die Aufmerksamkeit des Publicums in Anspruch nahm.

Während in allen übrigen Departementen eine allgemeine Verwirrung in der Anwendung der Kunst auf die Gewerberzeugnisse sich verkündete, offenbarte sich in den Werken von Indien, sowohl als in denen der übrigen muhammedanischen Länder—wie Tunis, Aegypten und die Türkei—welche in der Ausstellung figurirten, ein harmonischer Einklang in der Zeichnung, eine sinnreiche Fähigkeit in der Anwendung derselben, eine elegante und verfeinerte Ausführung, die die Aufmerksamkeit der Künstler, der Fabrikanten und des Publicums im Allgemeinen, im höchsten Grade anregten, und nicht verfehlen konnten, nützliche Früchte zu tragen.

In den Werken der verschiedenen, in der Ausstellung repräsentirten europäischen Nationen suchte man vergebens irgend ein allgemeines Principium in der Anwendung der Kunst auf die Gewerbserzeugnisse: von einem Ende des ausgedehnten Gebäudes bis zum andern fand man nichts als ein fruchtloses Streben etwas Neues hervorzubringen, ohne alle Rücksicht auf die erforderliche Angemessenheit. Der Entwurf der Zeichnungen beruhete auf einem System der Nachahmung und der verkehrten Anwendung der Schönheitsformen aller möglichen veralteten Kunststylarten vergangener Zeitperioden, und nirgends äusserte sich das geringste Bestreben eine Kunst zu schaffen, die mit unsern gegenwärtigen Bedürfnissen und Mitteln im Einklange sei; der Steinhauer, der Metallarbeiter, der Weber und der Maler scheinen sich darin gefallen zu haben, gegenseitig von einander zu borgen, um die den verschiedenen Fächern angehörigen entlehnten Formen verkehrt anzuwenden. Im Gegensatz zu dieser Verwirrung fand man in den Sammlungen an den vier Ecken des Kreuzganges, alle die Principien, all den Einklang und die wahre Auffassung die man sonst überall vermisste: denn diese Sammlungen gehörten Völkern an, deren Kunst mit ihrer Civilisation aufgewachsen ist, und, im Verhältniss mit dem Wachsthum derselben, zugenommen hat. Das band einer und derselben Religion, welches diese Nationen vereint, hat ihrer Kunst auch das Gepräge eines allgemeinen verwandten Eindrucks verliehen, obgleich dieser Eindruck sich auf verschiedene Weise kund thut, in Folge des verschiedenen Einflusses der sich bei jeder einzelnen Nation insbesondere geltend machte. So hält sich der Tuniser noch an die Kunst der Mauren, die den Alhambra schufen; die Türken offenbaren dieselbe Kunst, mit den Modificationen, die durch den verschiedenartigen Charakter der gemischten Völkerschaften die ihre Herrschaft erkennen, nothwendig veranlasst werden mussten; die Indier vereinen die strengen Formen der arabischen Kunst mit der verfeinerten Anmuth der Perser.

Alle die Regeln über die Vertheilung der Form die sich, wie schon bemerkt, in den arabischen und maurischen Ornamenten kund thun, finden sich auch in den indischen Erzeugnissen. In allen Werken der Indier, von den prächtigsten Stickereien und den künstlich ausgearbeiteten Erzeugnissen des Webstuhls abwärts bis zum geringfügigsten Spielzeug oder irdenem Gefäss, offenbaren sich, in der Construction wie in der Verzierung, dieselben Grundprincipien—überall zeigt sich dieselbe Sorgfalt im Entwurf der allgemeinen Form, man findet weder Auswürfe noch überflüssige Verzierungen, man sieht nichts das zwecklos ist, oder entfernt werden könnte ohne Nachtheil für die Composition. Dieselbe Abtheilung und Unterabtheilung der Form, welche den maurischen Ornamenten solchen Reiz verleihet, ist auch hier bemerkbar; denn der Unterschied, welchen die Verschiedenheit des Styls veranlasst, liegt nicht im Principium, sondern in der Verschiedenheit des individuellen Ausdrucks. Im indischen Style sind die Ornamente freier, fliessender, und minder conventionell, und verrathen deutlicher den unmittelbaren persischen Einfluss.

Die Ornamente der Tafel XLIX. sind meistens den sogenannten indischen Hukhas entnommen, die in grosser Menge und Varietät in der Ausstellung von 1851 zu sehen waren, und die sich insgesammt durch höchste elegante Contouren auszeichneten, wie auch durch die sinnreiche Behandlung der Verzierung der Oberflächen, indem jedes Ornament dazu beitrug, die allgemeine Form vollständiger zu entwickeln.

Diese Ornamente sind, wie man ersehen kann, von zweierlei Art—die einen sind streng architektonisch und conventionell, und bloss im Abriss dargestellt, wie No. 1, 4, 5, 6, 8; die andern verrathen schon mehr das Streben der directen Nachahmung der Natur, wie No. 13, 14, 15. Diese letztern bieten uns eine höchst schätzbare Belehrung dar, indem sie beweisen, wie unnütz es sei, in der Verzierung mehr zu thun als die allgemeine Idee einer Blume anzugeben. Die sinnreiche Behandlung der in No. 25 gegebenen Blume in voller Blüthe, die Darstellung derselben Blume in drei verschiedenen Stellungen, No. 14 und 15, und das rückwärts umgeschlagene Blatt, No. 20, sind merkwürdig und voll Bedeutung. Die Absicht des Künstlers ist auf eine ebenso einfache als zierliche Weise deutlich ausgedrückt. Die Einheit der Oberfläche des verzierten Gegenstandes wird nicht beeinträchtigt, wie sie es bei der europäischen Behandlung der Blumenverzierung unfehlbar sein würde, wo man sich darauf verlegt, die Blumen mit Schattirungen und Schatten zu versehen, und sie, wo möglich, der natürlichen Blume so ähnlich zu machen, dass man sich versucht fühlt

sie abpflücken zu wollen. In den persischen Ornamenten, Tafel XLVII., sind die Blumen auf eine ähnliche conventionelle Weise behandelt, welches beweist, dass der persische Einfluss eine bedeutende Wirkung auf die indische Behandlungsart der Blumenverzierung ausübte.

Die richtigste Beurtheilungskraft äussert sich auch immer in der verständigen Anwendung der verschiedenartigen Ornamente auf die verschiedenen Theile des zu verzierenden Gegenstandes, indem das Ornament immer im besten Einklang ist mit der Stellung die es einnimmt. An dem schmalen Hals der Hukhas sind hängende kleine Blümchen angebracht, während die schwellende Form und die Basis des Gefässes mit grössern Mustern verziert ist; am untern Rande desselben sieht man Ornamente die eine aufwärts strebende Tendenz haben, aber zugleich eine ununterbrochene Linie um das Gefäss bilden, damit das Auge nicht von der Richtung der Gestalt abgeleitet werde. Die fliessenden schmalen Ränder, wie in No. 24, finden sich immer mittelst anderer Linien contrastirt, die sich in einer entgegengesetzten Richtung bewegen; und unter allen Umständen ist dafür gesorgt, dass der Eindruck der Ruhe in der Verzierung nicht gestört werde.

In der gleichen Vertheilung der Verzierung der Oberflächen auf dem Grunde offenbaren die Indier einen merkwürdigen Instinkt und eine Vollkommenheit der Zeichnung die ans Wunderbare grenzt. Das Ornament No. 1, Tafel L., von einer gestickten Satteldecke, erregte in der Ausstellung von 1851 allgemeine Bewunderung. Das ebenmässige Gleichgewicht das zwischen der Goldstickerei und dem grünen und rothen Grund herrschte, war so vollkommen, dass keine europäische Hand im Stande war, dasselbe Ebenmass und denselben vollkommenen Einklang der Form und der Farbe im Copiren hervorzubringen. Die Indier verstehen die Kunst die Farben auf ihren gewobenen Zeugen derart auszubreiten und zu verschmelzen, dass die colorirten Gegenstände, aus der Entfernung angesehen, einen neutralisirten Farbenglanz darstellen, ein Resultat das die indischen Künstler immer zu erzielen suchen. Um die gehörige Grenze des Raumes auf den Tafeln nicht zu überschreiten, haben wir die Anzahl der Darstellungen natürlich beschränken müssen, so dass wir nicht immer das gehörige Gleichgewicht der Farben hervorzubringen vermochten. Doch können alle diejenigen, die in der Anfertigung gewobener Zeuge betheiligt sind, die indische Sammlung im Museum zu South Kensington mit Nutzen studiren. In dieser Sammlung sieht man die glänzendsten Farben aufs harmonischste miteinander verschmolzen, ohne dass sich der geringste Misston entdecken liesse. In allen Mustern offenbart sich bei der Massenvertheilung der Ornamente die genaueste Angemessenheit zur Farbe des Grundes: einer jeden Farbe oder Tinte, von den blässesten und mattesten Schattirungen bis zu den tiefsten und glänzendsten, wird genau der Betrag von Verzierung zugemessen, den sie zu tragen geeignet ist.

Folgende Regeln, die auf alle gewobene Zeuge anwendbar sind, machen sich in den indischen Mustern bemerklich:

1. So oft Goldornamente auf farbigem Grund gebraucht werden, zeigt sich der Grund immer am dunkelsten an den Stellen, wo das Gold in grossen Massen angewendet ist, wo aber das Gold spärlicher gebraucht wird, ist auch der Grund heller und zarter.

2. Wenn auf farbigem Grunde ein Goldornament allein steht, so wird die Farbe des Grundes in dasselbe geleitet, mittelst Verzierungen oder Schraffirungen, die durch das Gold selbst in den Grund hineingearbeitet werden.

3. Wenn farbige Ornamente auf einem Grunde von contrastirender Farbe sich befinden, so ist das Ornamente mittelst eines Randes von hellerer Farbe vom Grunde abgesondert, um einem zu grellen Contrast vorzubeugen.

4. Wenn hingegen farbige Ornamente auf einem Goldgrunde angebracht sind, so ist das Ornament mittelst eines Randes von dunklerer Farbe vom Grunde abgesondert, damit das Gold das Ornament nicht überwältige.—*Vide* No. 10, Tafel L.

5. In andern Fällen aber, wo verschiedene Farben auf farbigem Grund gebraucht werden, ist das Ornament mittelst Contouren von Gold, Silber oder auch von weisser oder gelber Seide vom Grunde abgesondert, wodurch dem Ganzen durchgehends derselbe Generalton verliehen wird.

In Teppichen und in Farbencombinationen von matterem Ton werden allgemein schwarze Contouren zu diesem Zwecke angewendet.

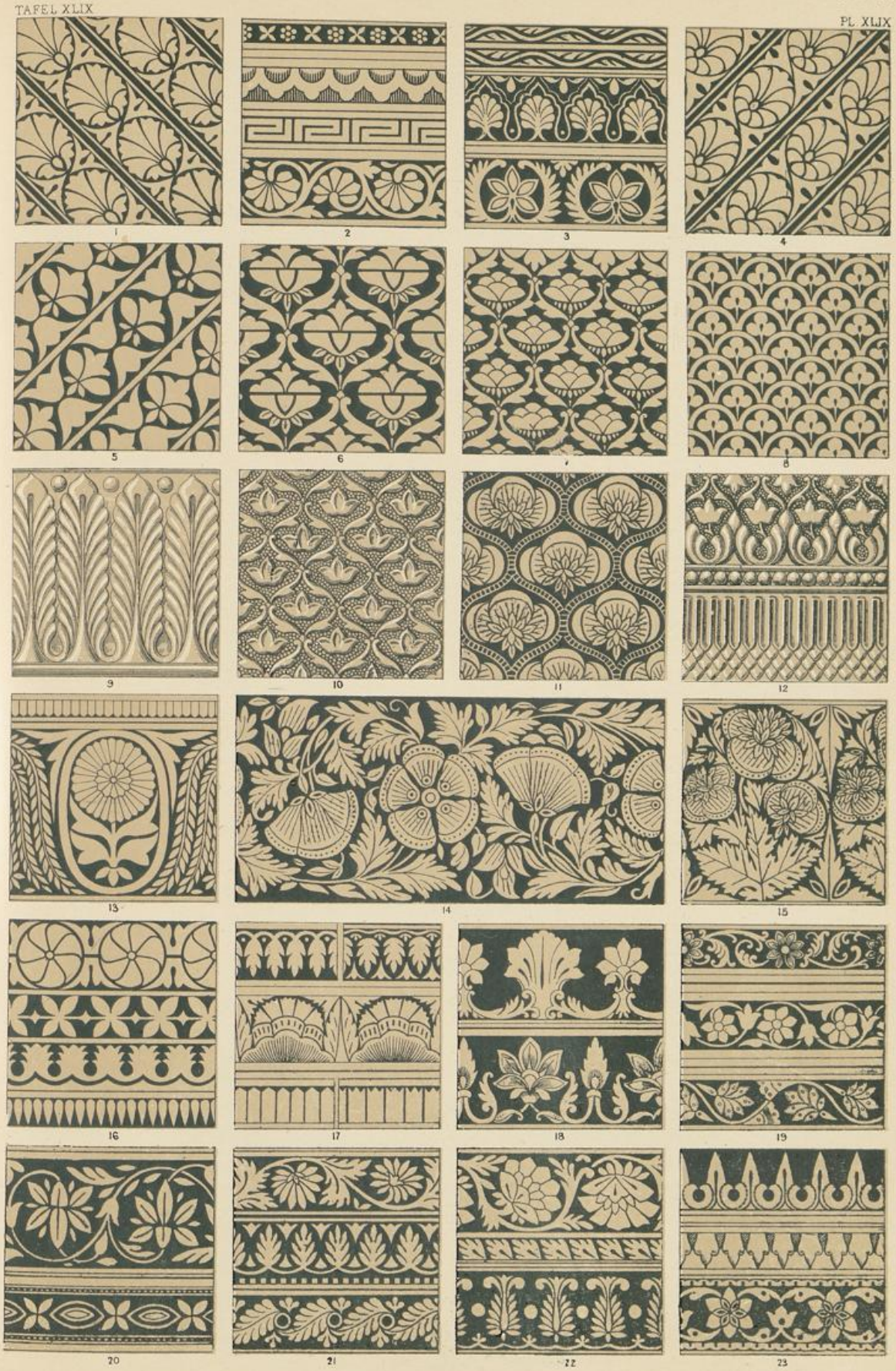
Was die Indier immer, und in gewobenen Zeugen insbesondere, als Hauptzweck vor Augen zu haben scheinen, ist: dass jedes Ornament sanft, nicht grell definirt erscheine; dass colorirte Gegenstände aus der Entfernung angesehen einen neutralisirten Blüthenglanz darstellen; dass, bei jedem Schritt näher, neue Schönheiten zum Vorschein kommen; und dass, bei ganz naher Besichtigung erst, die Mittel hervortreten sollen, durch welche der Effect erzeugt worden ist.

Hierin befolgen sie übrigens nur die Principien der Verzierung der Oberflächen, die sich in der Architektur der Araber und der Mauren kund geben. Der Zwickel eines maurischen Bogens und ein indischer Shawl beruhen in ihrer Construction auf denselben Principien.

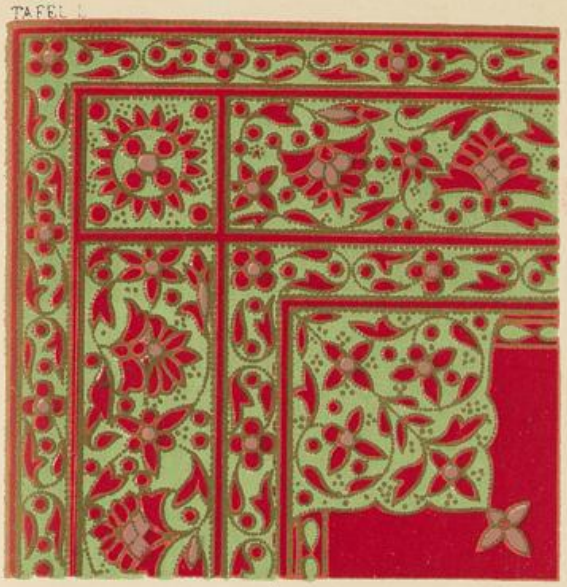
Das Ornament No. 3, Tafel LIII., einem im India House befindlichen Buchdeckel entnommen, ist ein prächtiges Muster gemalter Verzierung. Das Ebenmass der Hauptlinien des Musters, die verständige Vertheilung der Blumen über die ganze Oberfläche, und der ununterbrochene Zusammenhang der Linien der Stämme, trotz der verwickelten Verschlingungen derselben, stellen dieses Ornament weit über jedes europäische Werk derselben Art. An der innern Seite desselben Deckels, No. 2, Tafel LIV., verrathen die Ornamente zwar eine minder conventionelle Behandlung, hingegen ist die äusserste Grenze in der Behandlung der Blumen auf flacher Oberfläche, mit einer Genauigkeit beobachtet, die Staunen erregt. Dieser Buchdeckel bietet uns das Muster zweier abgesonderten Stylarten zugleich dar, indem die Aussenseite, Tafel LIII., auf arabische, und das Innere auf persische Weise behandelt ist.

TAFEL XLIX

PL. XLIX



TAFEL I. PL. I.



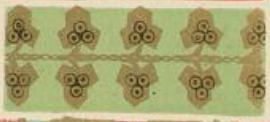
1

2

3

4

5



6

7

8

9

10

11

TAFEL LI. PL. LI.

TAFEL LII

PL. LII

TAFEL LIII*

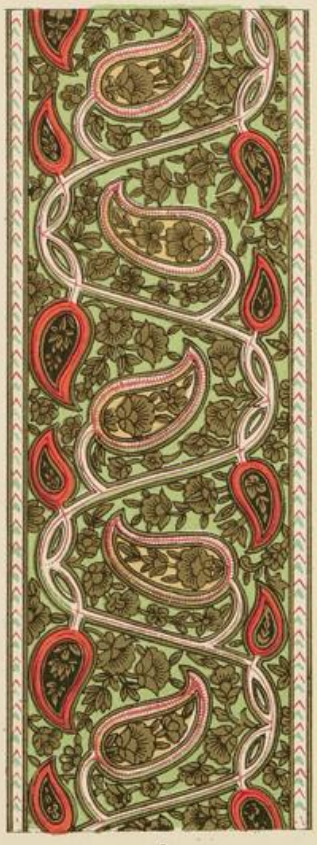
PL. LIII*

3

1

5

4



2

6

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26

Capitel XIII.—Tafeln 56, 57, 58.

ORNAMENTE DER HINDUS.

TAFEL LVI.

Ornamente einer Bildsäule von Basalt, im Hause der Royal Asiatic Society.

TAFEL LVII.

1. Birmanisches Ornament von Glas.—Crystal Palace.
2. Birmanischer Schrein.—C. P.
3. Birmanische Fahne.—C. P.

4–6. Vom birmanischen Schrein.—C. P.

7–10, 12–17. Ornamente aus den Copien der Gemälde an den Wänden der Grotten zu Ajunta.—Crystal Palace.

11. Birmanisch, von einem Kloster bei Rom.—C. P.

TAFEL LVIII.

1. Birmanisch.—East India House.

2–3. Birmanischer Schrein.—Crystal Palace.

4. Birmanischer vergoldeter Kasten.—C. P.
5. Hinduisch.—United Service Museum.

6–9. Hinduische Ornamente.—E. I. H.

10. Birmanisch.—C. P.
11. Hinduisch.—U. S. M.
12. Birmanisch.—Britisches Museum.
13. Hinduisch.—East India House.
14. Hinduisch.—United Service Museum.
15. Hinduisch.—East India House.

16–19, 21. Birmanisch.—Crystal Palace.

20, 22–25. Birmanisch.—United Service Museum.

26. Birmanisch.—Crystal Palace.

Die beschränkten Materalien die uns in England zu Gebote stehen, haben uns nicht verstattet Illustrationen in hinlänglicher Quantität zu sammeln, um zu einer gehörigen Würdigung der Beschaffenheit der hinduischen Ornamente zu gelangen.

In allen bisher erschienenen Werken über die alte Architektur der Indier, sind die decorativen Theile der Gebäude nicht hinlänglich beobachtet worden, um uns in den Stand zu setzen, den wahren Charakter der Ornamente der Hindus zu erkennen.

In den frühen Werken über die ägyptische Kunst wurden alle die Bildhauerarbeiten und Ornamente so falsch und unrichtig dargestellt, dass es lange dauerte ehe das europäische Publicum sich überzeugen liess, dass Anmuth und Verfeinerung in so hohem Grade in den Werken der Aegypter vorhanden seien.

Die nach England geschafften ägyptischen Ueberreste aber, so wie die Abgüsse anderer Ueberbleibsel

die sich noch in Aegypten befinden, und auch die zuverlässigern, in letzterer Zeit herausgebenen Darstellungen, haben endlich den hohen Werth ägyptischer Kunst über jeden Zweifel hinausgestellt, und derselben die ihr gebührende Stellung in der Achtung des Publicums eingeräumt.

Etwas ähnliches müsste auch zu Gunsten der alten Architektur von Indien geschehen, und dann erst wären wir im Stande mit besserer Sachkenntniss zu beurtheilen, ob und wie weit diese einen Rang unter den wirklichen schönen Künsten einzunehmen berechtigt sei, oder ob wir von den Hindus glauben müssen, dass sie nichts verstanden als Steine auf einander zu häufen und sie mit grotesken und barbarischen Bildhauereien zu verzieren.

Wenn wir vom Parthenon, von den Tempeln zu Balbeck und Palmyra nur gemalte Ansichten besässen, würden wir ohne Zaudern erklären, dass die Römer viel grössere Baukünstler waren als die Griechen. Aber die Contouren eines einzigen Gesimses vom Parthenon würden ohne Weiteres dieses Urtheil umändern und laut verkünden, dass das Werk, welches wir betrachten, einer Nation angehört, welche den höchsten Gipfel der Civilisation und Verfeinerung erreicht hatte.

Obgleich die Verzierung bloss die Gehülfin der Baukunst sein soll, und weder den Platz der architektonischen Bautheile usurpiren noch diese durch Ueberladung verdecken darf, so bleibt sie doch, unter allen Umständen, die belebende Seele eines architektonischen Denkmales; denn in den Ornamenten allein offenbart sich die Sorgfalt und die Geistesanstrengung, die der Vollendung des Kunstwerkes gewidmet wurde. Alle baulichen Theile eines Gebäudes können das Ergebniss des Lineals und des Zirkels sein; in den Verzierungen einer Baute allein zeigt es sich am deutlichsten ob der Architekt auch zugleich ein Künstler war.

Wer den Versuch über die Baukunst der Hindus von Ram Raz* gelesen hat, kann sich des Gedankens nicht erwehren, dass die Hindus einen höhern Grad der Vollkommenheit in der Baukunst erreicht haben müssen, als die bisher veröffentlichten Werke zu rechtfertigen scheinen. In diesem Werke finden sich nicht nur genaue Regeln über die allgemeine Anordnung der Bauten, sondern auch die umständlichsten Anweisungen zur Abtheilung und Unterabtheilung eines jeden Ornamentes.

Eine der von Ram Raz aufgezeichneten Lehren verdient wohl heir angeführt zu werden: "Weh denjenigen die ein Haus bewohnen, welches nicht nach den Verhältnissen der Symmetrie erbauet worden ist. Daher sollen bei der Aufführung eines Gebäudes alle einzelne Theile desselben, vom Grunde bis zum Dache hinauf, gehörig beachtet werden."

Unter den Anweisungen zur Erhaltung des richtigen Ebenmasses in den verschiedenen Verhältnissen der Säulen, Basen und Kapitäle, findet sich auch eine Regel, zur gehörigen Verjüngung des obern Durchmessers einer Säule im Verhältniss zum untern.

Ram Raz berichtet, dass die allgemeine, von den Baukünstlern der Hindus befolgte Regel darin bestand, den Diameter an der Basis der Säule in ebenso viele Theile abzutheilen, als es verschiedene Durchmesser in der ganzen Höhe der Säule gab. Von diesen Theilen wurde immer einer abgezogen, und die übrigen bildeten den obern Durchmesser. Die Folge war natürlicherweise, dass eine Säule um so weniger nach oben hin abnahm, je höher sie war; und dies geschah, weil die Verjüngung des Durchmessers in Säulen desselben Verhältnisses ohnehin schon um so bedeutender erscheint, je höher die Säule ist.

Die besten Muster der Ornamente der Hindus, die uns zu Gebote standen, haben wir auf Tafel LVI. dargestellt. Diese sind einer Bildsäule der Surga, oder Sonne, entnommen, die sich im Hause der Asiatic Society befindet, und gehören, wie man glaubt, einer zwischen dem fünften und dem neunten Jahrhundert fallenden Epoche an. Diese Verzierungen sind meisterhaft ausgeführt, und verrathen unverkennbar griechischen Einfluss. No. 8 stellt einen Lotos dar, den die Gottheit in der Hand hält; die Blume selbst ist, so zu sagen, im Abriss vorgestellt, während die Knospen im Seitenaufriss erscheinen.

In den heiligen Büchern die von Ram Raz angeführt werden, befinden sich verschiedene Unterweisungen zur Verzierung der verschiedenen architektonischen Glieder mit Lotosblumen und Jewelen, welche die Haupt-Typen in der Verzierung der Simsgliederungen bilden.

* *History of the Architecture of the Hindús*, by Ram Raz. London, 1834.

Die architektonischen Theile an den Bauten der Hindus bestehen hauptsächlich aus übereinander gehäuften Gesimsen. Ram Raz führt ganz bestimmte Regeln an zur gehörigen Abstufung der verschiedenen Verhältnisse derselben, und es unterliegt keinem Zweifel, dass die Vorzüglichkeit des Styles gänzlich von der grössern oder mindern Vollkommenheit abhängen musste, mit welcher diese stufenweisen Uebergänge zu Stande gebracht wurden, aber wie weit man es in dieser Hinsicht gebracht haben mag, haben wir, wie schon bemerkt, keine Gelegenheit zu urtheilen.

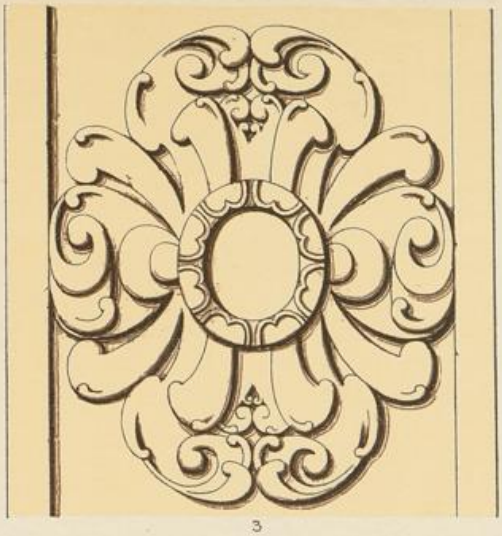
Tafel LVII. haben wir alle die verschiedenen Verzierungen dargestellt, die wir von den Copien der Gemälde der Grotten von Ajunta entnehmen konnten, welche von der ostindischen Gesellschaft im Crystal Palace ausgestellt worden waren. Diese Copien sollen zwar treue Nachbildungen sein, doch, da sie von Europäern angefertigt worden sind, so ist es schwer zu bestimmen, in wie fern sie wohl als zuverlässig betrachtet werden dürfen. In den Verzierungen und allen untergeordneten Theilen spricht sich so wenig eigenthümlicher Charakter aus, dass man sie ohne Unterschied zu jeder möglichen Stylart rechnen könnte. Es ist auffallend, dass sich in diesen Gemälden so wenig Ornamente befinden: eine Eigenthümlichkeit die wir auch in mehreren andern, der Asiatic Society gehörenden alten Gemälden, bemerkt haben. Dieser Mangel an Verzierungen macht sich selbst an den Kleidern der Figuren bemerkbar.

TAFEL LVI

PL. LVI.

1

2

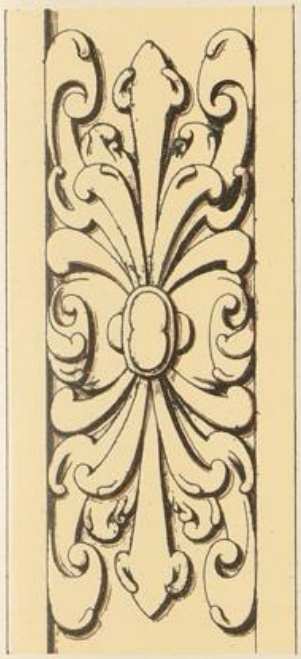


3

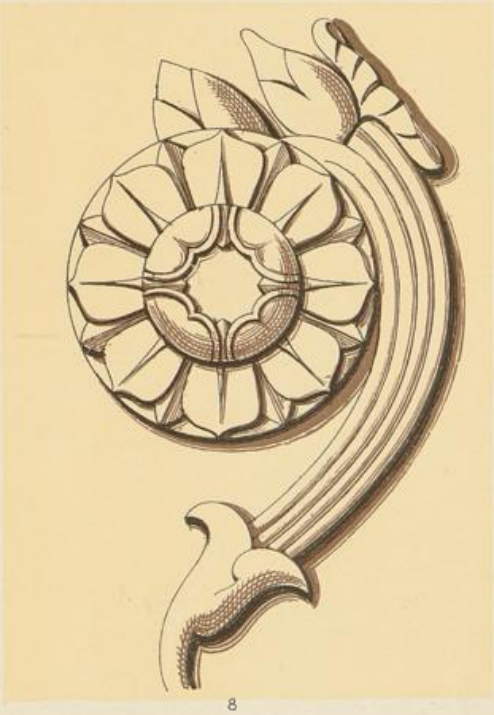
4

5

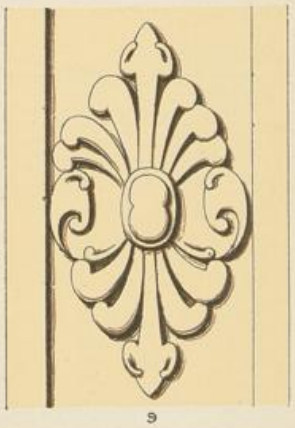
6



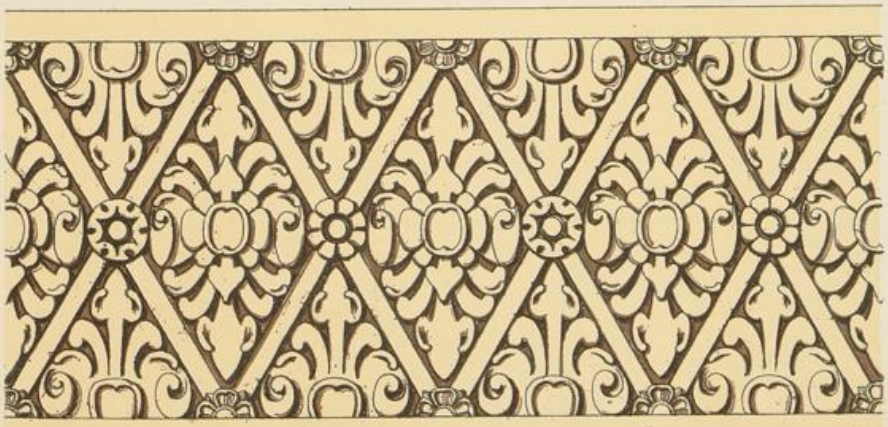
7



8

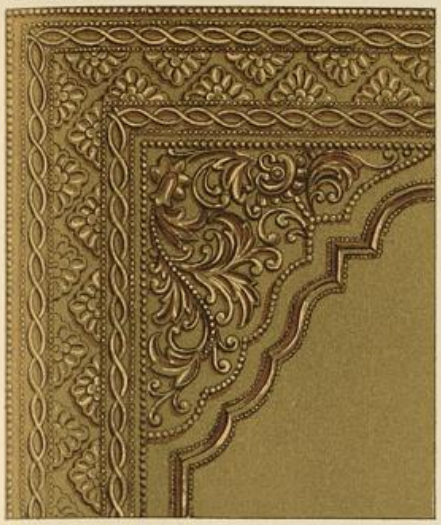


9



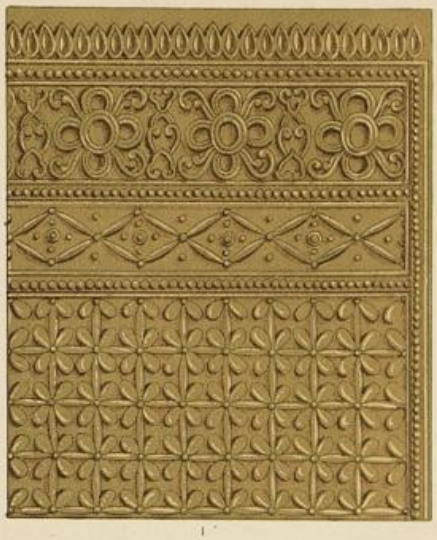
10

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17


4

2

3


1

16

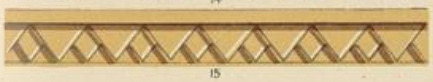
10

11

12

13

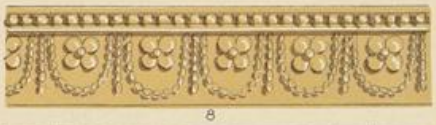
14

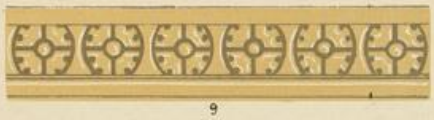

15

5

6

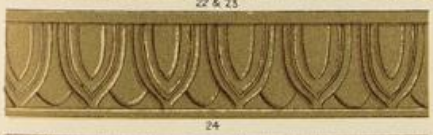
7

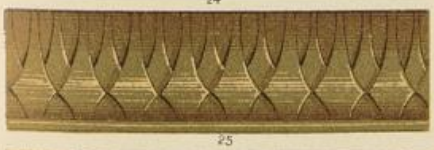

8


9

21

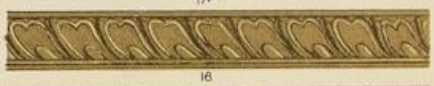
22 & 23

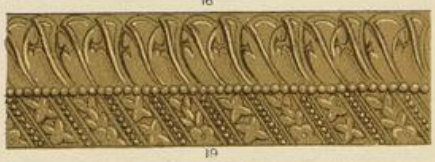

24


25

26

17


18


19

20

Capitel XIV.—Tafeln 59, 60, 61, 62.

CHINESISCHE ORNAMENTE.

TAFEL LIX.

Die Ornamente 1, 8–17, 24–28, 33–35, 40, 42 sind Porzellanmalereien.
Die Nummern 2–7, 18–23, 29–32, 36–39, 41 sind aus Gemälden.

TAFEL LX.

Die Ornamente No. 1–12, 16, 19–24 sind Porzellanmalereien.
Die Nummern 17, 18 aus Gemälden.
Die Nummern 13, 22, 23 von gewobenen Zeugen.
Die Nummern 14, 15 sind Malereien von hölzernen Kästchen.

TAFEL LXI.

Die Ornamente 1–3 sind Holzmalereien.
Die Nummern 4–6, 9, 10, 12–15, 17, 18 sind Porzellanmalereien.
Die Nummern 7, 8, 11 von gewobenen Zeugen.
Nummer 16 aus einem Gemälde.

TAFEL LXII.

Conventionelle Darstellungen von Blumen und Früchten auf Porzellan gemalt.

Ungeachtet des hohen Alterthums ihrer Civilisation, und der grossen Vollkommenheit die ihr Fabrikwesen Jahrhunderte lang vor unserer Epoche erreicht hatte, haben die Chinesen doch, wie es scheint, nur geringe Fortschritte in den schönen Künsten gemacht. "China," bemerkt Fergusson in seinem trefflichen *Handbook of Architecture*, "besitzt fast gar nichts das des Namens der Architektur würdig sei," und allen den grossen Ingenieurbauten mit denen das Land bedeckt ist, "fehlt es an architektonischem Entwurf wie an Verzierungen."

In der Ornamentation, mit der die zahlreichen, aus China eingeführten Fabrikate aller Art, uns hinlänglich vertrauet gemacht haben, scheinen die Chinesen nie den Punkt überschritten zu haben, den jedes

auf der ersten Stufe der Civilisation stehende Volk erreicht, und ihre Kunst, wie sie nun einmal ist, schreitet weder vor noch rückwärts. Im Begriff der reinen Form stehen sie selbst den Neu-Seeländern nach, doch besitzen sie, im Gemein mit allen morgenländischen Nationen, den glücklichen Instinkt die Farben in gefälliger Harmonie zu verschmelzen. Diese Eigenschaft übrigens, stand bei ihnen zu erwarten, indem dieselbe mehr eine angeborne Fähigkeit als ein erlangtes Talent bildet; die gehörige Würdigung der reinen Form hingegen erfordert die Aeusserung eines feinern Vermögens, und ist entweder das Ergebniss eines sehr hoch begabten natürlichen Instinktes, oder entsteht aus der Entwickelung der primitiven Ideen, die allmälig durch mehrere Generationen von Künstlern verbessert und endlich zur höchsten Vollkommenheit gefördert werden.

Zwar zeichnen sich manche chinesische Porzellanvasen durch die Schönheit der Contouren und der allgemeinen Form aufs vortheilhafteste aus, doch übertreffen sie hierin keineswegs die rauhen Wasserflaschen von porösem Thon, die der arabische Töpfer, ohne je eine Kunsterziehung genossen zu haben, täglich an den Ufern des Nils verfertigt, ohne andern Beistand als den anmuthsvollen Instinkt der seinem Stamme eigen ist. Ueberdies geschieht es oft, dass die Chinesen die reine Form ihrer Vasen durch Auflage grotesker und bedeutungsloser Verzierungen gänzlich zerstören, und diese Ornamente, anstatt aus der Oberfläche zu entspringen, werden bloss auf dieselbe angeheftet: woraus wir schliessen zu dürfen glauben, dass die Chinesen zwar einer gehörigen Würdigung der Form fähig sind, doch nur in einem geringen Grade.

In ihren gemalten sowohl als gewobenen Decorationen verrathen die Chinesen kein höheres Kunstgefühl als gerade einer primitiven Nation eigen ist. Am besten glückt es ihnen in Zeichnungen, denen eine geometrische Combination zur Basis dient, und zwar nur in Mustern die aus gleichen sich durchschneidenden Linien gebildet sind; sobald sie aber von diesen Mustern abweichen, verrathen sie nur sehr geringe Kenntniss in der Eintheilung der Flächenräume. Ihr natürlicher Instinkt der Farbenharmonie setzt sie in den Stand die Formen gewissermassen zu balanciren, welches ihnen aber minder gut gelingt, wo sie der Hülfe der Farben entbehren. Die Buntmuster der Tafel LIX. liefern uns mehrere erläuternde Beispiele. Die Muster 1, 8, 13, 18, 19, auf Zeichnungen gegründet, die durch die Beschaffenheit ihrer Gestalt nothwendig eine gleiche Vertheilung bedingen, sind vollkommener als die Muster 2, 4–7, 41, deren Anordnung mehr der Laune überlassen ist; die Nummern 28, 33, 35, 49 hingegen, und alle andern auf derselben Tafel dargestellten Muster dieser Art, sind Zeichnungen, in denen der Einklang der Massen durch das richtige Balanciren der Farben gesichert wird, ein Talent, welches die Chinesen instinktartig besitzen und mit den Indiern gemein haben, besonders in den gewobenen Zeugen, wo der Grundton immer mit der Quantität der darauf angebrachten Verzierungen im harmonischsten Einklang steht. Dass die Chinesen tüchtige Coloristen sind, unterliegt keinem Zweifel, denn sie verstehen es, die reichsten Farben so wie die zartesten Schattirungen mit demselben glücklichen Erfolg zu balanciren.

Sie behandeln übrigens aufs meisterhafteste, nicht nur die Grundfarben, sondern auch die secundären und die tertiären, besonders aber die hellern Tinten der reinen Farben — von denen blassblau, blassroth und blassgrün am häufigsten vorkommen.

Ausser den geometrischen Mustern haben die Chinesen nur sehr wenige rein verzierende oder conventionelle Formen. Einige Beispiele dieser Art finden sich jedoch in den Mustern 1–3, 5, 7, 8, Tafel LX. Aber man sucht vergebens die in andern Stylarten so häufig vorkommenden, fliessenden conventionell behandelten Ornamente, und an ihrer Stelle findet man Darstellungen natürlicher Blumen mit Linienzeichnungen durchzogen, wie No. 17, 18, Tafel LXI., oder natürlicher Früchte, wie in den Mustern der Tafel LXII. Doch in keinem Falle erlaubt ihnen ihr Instinkt die gehörige Grenze zu überschreiten, und daher wird bei ihnen nie, wie das bei uns so oft geschieht, der Einklang durch Schatten oder Schattirungen beeinträchtigt, so unnatürlich und unkünstlerisch auch ihre Anordnungsweise sonst gewöhnlich ist. In ihren gedruckten Papiertapeten werden Gestalten, Landschaften und Ornamente so weit conventionell behandelt, dass sie das Gefühl des Beschauers nie, durch Uebertretung der gehörigen Grenzen der Decoration,

verletzen, so unkünstlerisch sie übrigens ausgeführt sein mögen. In ihren geblümten Mustern beobachten sie durchgehends die Naturgesetze der Strahlung vom Mutterstamm und der tangentförmigen Krümmungen. Dies ist übrigens ganz natürlich, indem die getreue Nachbildung zu den Eigenheiten der Chinesen gehört, daher sie als genaue Beobachter der Natur nicht verfehlen können, die Gesetze derselben genau zu befolgen; was ihnen mangelt, ist das Vermögen die Natur zu idealisiren.

Wir haben schon im Capitel der griechischen Ornamente auf die chinesischen Mäander hingewiesen. No. 1, Tafel LXI., ist ein ununterbrochener, den griechischen gleichkommender Mäander; die Nummern 2–9, 18 sind unregelmässige Zinnfriese; No. 4, Tafel LX., ist ein merkwürdiger Mäander mit gebogenem Ende.

Im Ganzen genommen sind die chinesischen Ornamente ein treues Abbild der Natur dieses eigenthümlichen Volkes, und der hervorragendste Charakterzug derselben ist die Seltsamkeit,—wir könnten sie nicht launenhaft nennen, denn Launenhaftigkeit ist der ungezwungene spielhafte Lauf einer lebhaften Einbildungskraft, eine Eigenschaft die den unerfinderischen Chinesen fremd ist, daher es auch ihren Werken an der höchsten Anmuth in der Kunst, nämlich an der idealen Auffassung, gänzlich fehlt.

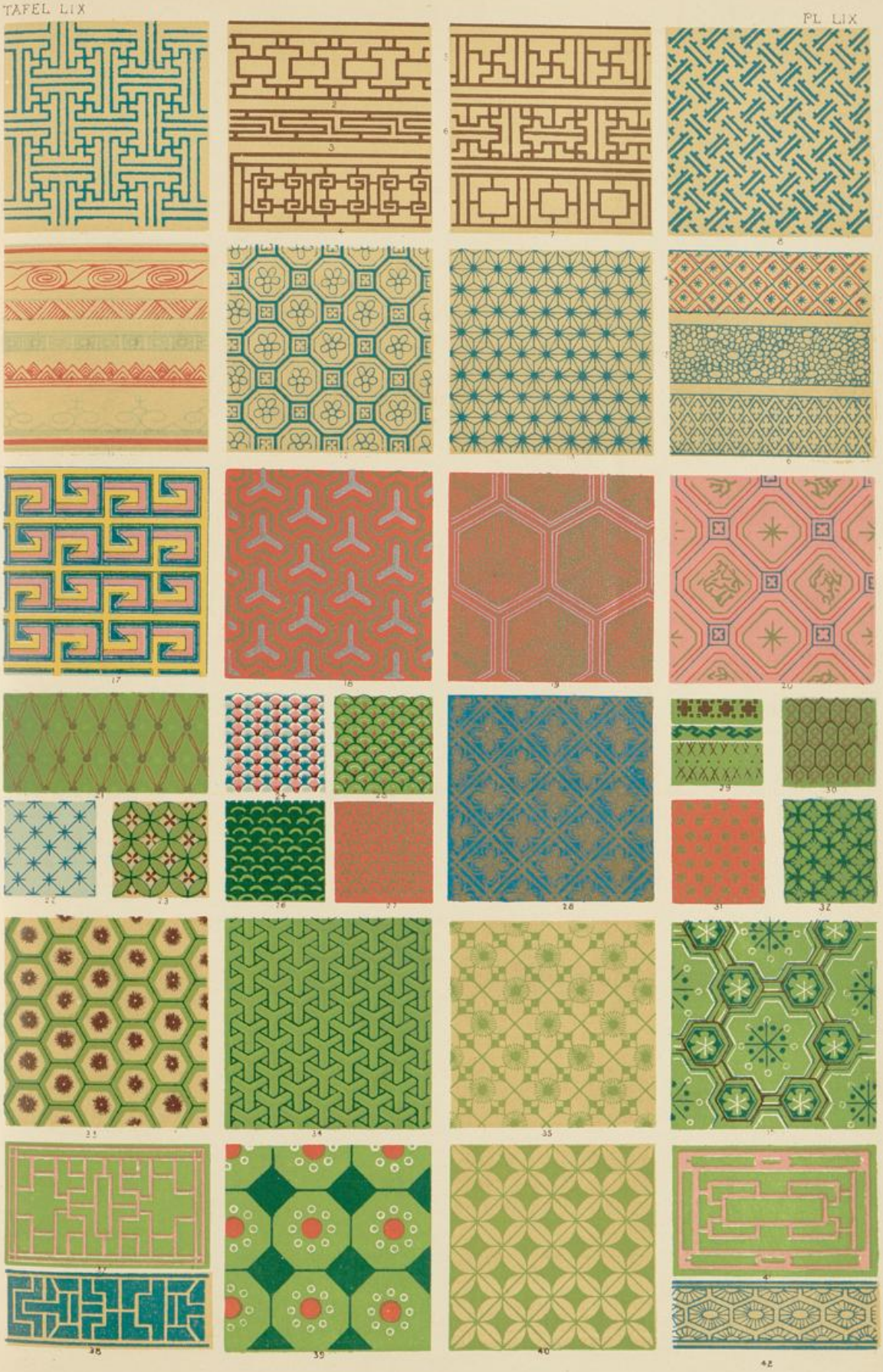
CHINESISCH

CHINESE Nº I

CHINOIS

TAFEL LIX

PL. LIX



1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

CHINESISCH

CHINESE Nº 3

CHINOIS

TAFEL LXI.

PL. LXI

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

Capitel XV.—Tafeln 63, 64, 65.

KELTISCHE ORNAMENTE.

TAFEL LXIII.

LAPIDARISCHE VERZIERUNG.

1. Das Kreuz zu Aberlemno, 7 Fuss hoch, aus einer einzigen Steinplatte gebildet.—Chalmers, *Stone Monuments of Angus.*
2. Kreisförmiges Ornament an der Basis eines Steinkreuzes, im Kirchhof von St. Vigean, Angusshire.—Chalmers.
3. Mitteltheil des Steinkreuzes, im Kirchhof der Insel Inchbrayoe, Schottland.
4. Ornament vom Kreuz im Kirchhof zu Meigle, Angusshire.—Chalmers.
5. Ornament von der Basis des Kreuzes neben der alten Kirche von Eassie, Angusshire.—Chalmers.

Anmerkung.—Ausser den verschiedenen Ornamenten die sich auf den hier dargestellten Steinen befinden, kommt noch auf vielen Kreuzen in Schottland ein eigenthümliches Ornament vor, das sogenannte Brillenmuster. Es besteht aus zwei Kreisen die mittelst zwei gebogener Linien verbunden sind, und diese Linien werden vom schiefen Strich eines verzierten Z durchschnitten. Die Alterthumsforscher haben sich vergebens bemüht den Ursprung und die Bedeutung dieses Ornamentes auszufinden, von welchem wir (auser dem genannten), nur noch ein einziges anderes Beispiel gesehen haben, nämlich auf einer gnostischen Gemme, in Walsh's *Essay on Christian Coins.*

An einigen Kreuzen von Manx und Cumberland, wie auch am Kreuz zu Penmon, Anglesea, findet sich ein Muster das der classischen Zeichnung ähnlich sieht, die auf der griechischen Tafel VIII., Fig. 22 und 27 dargestellt ist. Dieses Muster wurde wahrscheinlich dem römischen Mosaikpflaster entlehnt, auf welchem es zuweilen vorkommt; es findet sich aber weder in Manuscripten noch in Metallarbeiten.

TAFEL LXIV.

VERSCHLUNGENE STYLARTEN.

1–5, 10–22, 26, 42–44 sind Ränder von verschlungenen Bandmustern, aus angelsächsischen und irischen Manuscripten im britischen Museum, in der bodläischen Bibliothek und in den Bibliotheken von St. Gallen und von Trinity College, Dublin.

6, 7. Verschlungene Bandmuster, aus dem goldenen Evangeliarium der harläischen Bibliothek im britischen Museum.—Humphreys.

8. Schlussornament eines Anfangsbuchstaben, aus dem Evangeliarium in der Bibliothek zu Paris. No. 693.—Silvestre.

8. Verschlungenes Ornament aus der irischen Handschrift zu St. Gallen.—Keller.

23. Schlussornament eines Anfangsbuchstaben, aus dem Krönungsbuch der angelsächsischen Könige, das Werk fränkisch-sächsischer Künstler.—Humphreys.

24. Verschlungenes Schlussornament, aus dem tironischen Psalmbuch in der Bibliothek zu Paris.—Silvestre.

25. Schlussornament, mit eingeschaltetem Blattwerk und natürlich gezeichneten Thiergestalten, aus dem goldenen Evangeliarium.—Humphreys.

27. Winkelförmiges Ornament mit Verschlingungen, aus der Bibel zu St. Denis. 9tes Jahrhundert.

28. Muster von Winkellinien, aus dem Evangeliarium zu Lindisfarne. Ende des 7ten Jahrhunderts.

29. Feld mit verschlungenen Verzierungen, aus dem Psalmbuch des heiligen Augustin im britischen Museum. 6tes oder 7tes Jahrhundert.

30. Ornament aus vier verbundenen Dreischenkeln gebildet, aus dem fränkisch-sächsischen Sacramentarium des heiligen Gregors, in der Bibliothek zu Rheims. 9tes oder 10tes Jahrhundert.—Silvestre.

31. Theil eines gigantischen Anfangsbuchstaben, aus der fränkisch-sächsischen Bibel zu St. Denis. 9tes Jahrhundert.—Silvestre.

32. Verschlungenes Vierpass-Ornament, aus dem Sacramentarium zu Rheims.—Silvestre.

33. Winkelförmig verschlungenes Ornament, aus dem goldenen Evangeliarium (vergrössert).

34 und 37. Verschlungene Ornamente, von rothen Punkten gebildet, aus dem Evangeliarium zu Lindisfarne.

35. Verschlungenes dreischenkeliges Muster, aus dem Krönungs-Evangeliarium der angelsächsischen Könige.

36. Kreisförmiges Ornament von vier Drieschenkeln, aus dem Sacramentarium zu Rheims (vergrössert).

38 und 40. Anfangsbuchstaben aus dem Evangeliarium zu Lindisfarne, mit verschlungenen Mustern, Thierfiguren, und winkelförmigen Linien. Ende des 7ten Jahrhunderts (vergrössert).

39. Schlussornament mit Hundesköpfen, aus dem fränkisch-sächsischen Sacramentarium zu Rheims.—Silvestre.

41 und 45. Vierwinkelige verschlungene Ornamente, aus dem Messbuch des Leofric in der bodläischen Bibliothek.

TAFEL LXV.

SPIRALFOERMIGE, DIAGONALE, ZOOMORPHISCHE UND SPAETERE ANGELSAECHSISCHE ORNAMENTE.

1. Anfangsbuchstabe, aus dem Evangeliarium zu Lindisfarne. Ende des 7ten Jahrhunderts. Britisches Museum (vergrössert).
2. Ornamente von winkelförmigen Linien, aus dem gregorischen Evangeliarium (vergrössert).
3. Verschlungene Thierfiguren, aus dem Buch von Kells, in der Bibliothek von Trinity College, Dublin (vergrössert).
4. Diagonales Muster. Evangeliarium des Mac Durnan in der Bibliothek des Lambeth Palastes. 9tes Jahrhundert (vergrössert).

5 und 12. Spiralförmige Muster, aus dem Evangeliarium von Lindisfarne (vergrössert).

6. Diagonale Muster aus dem irischen Manuscript zu St. Gallen. 9tes Jahrhundert (vergrössert).
7. Verschlungenes Ornament, aus demselben Manuscript wie das vorhergehende.
8. Verschlungene Thierfiguren. Evangeliarium des Mac Durnan (vergrössert).

9, 10, 13. Diagonale Muster. Evangeliarium des Mac Durnan (vergrössert).

11. Diagonale Muster, aus dem Evangeliarium zu Lindisfarne (vergrössert).
14. Rand zur Einfassung von verschlungenen Thierfiguren, aus dem Evangeliarium zu Lindisfarne (vergrössert).

15 und 17. Felder mit verschlungenen Thier- und Vogelfiguren, aus dem irischen Evangeliarium zu St. Gallen. 8tes oder 9tes Jahrhundert.

16. Grosses Q, in der Gestalt eines länglichten winkelförmigen Thieres, aus dem Psalmbuch des Ricemarchus, Trinity College, Dublin. Ende des 11ten Jahrhunderts.
18. Viertel eines Rahmens oder Randes einer illuminirten Seite im Benedictionale des Aethelgar zu Rouen. 10tes Jahrhundert.—Silvestre.
19. Ditto, aus dem Arundel-Psalter, No. 155, britisches Museum.—Humphreys.
20. Ditto, aus dem Evangeliarium des Canute im britischen Museum. Ende des 10ten Jahrhunderts.
21. Ditto, aus dem Benedictionale des Aethelgar.
22. Schlussornament von spiralförmiger Zeichnung mit Vögeln. Stellt einen Theil eines grossen Anfangsbuchstaben im Evangeliarium von Lindisfarne dar (wirkliche Grösse).—Humphreys.

KELTISCHE ORNAMENTE.

Die geniale Geisteskraft der Bewohner der britischen Inseln äusserte sich von jeher durch Leistungen, die in ihrer Beschaffenheit und Stylart, von den Leistungen der übrigen Welt wesentlich abweichen. Die eigenthümlichen Charakterzüge die uns gegenwärtig unterscheiden, waren auch unsern Vorfahren, bis zu den ältesten Zeiten hinauf, im selben Grade eigen. Im Fach der schönen Künste treten unsere kolossalen druidischen Tempel mit überraschender Grösse hervor, den Beschauer mit Erstaunen füllend. In spätern Zeiten verkündete sich dasselbe Genie für Denkmale von aufgerichteten Steinen, doch mit den Modificationen die der neue Glaube erheischte, und äusserte sich in der Gestalt von reisenmässigen Steinkreuzen, oft bis dreissig Fuss hoch, sorgfältig ausgehauen, und mit Devisen verziert, deren Stylart von der aller andern Nationen unterschieden ist.

Die ältesten Monumente und Reste der Verzierungskunst die wir besitzen (und diese sind zahlreicher als man wohl im Allgemeinen glaubt), stehen in so enger Verbindung mit der ersten Einführung des Christenthums in die britischen Inseln,* dass wir nothwendig die Entwickelung des neuen Glaubens daselbst berühren werden müssen, während wir uns bestreben die Geschichte und die Eigenheiten der keltischen Kunst auseinander zu setzen: ein Unternehmen zu dessen Ausführung bis jetzt noch kaum ein Versuch gemacht worden ist, und doch ist es eine Aufgabe die, vom Gesichtspunkt ihrer nationalen Wichtigkeit betrachtet, ein ebenso lebhaftes Interesse, als die Geschichte der Verzierungskunst irgend eines andern Landes darbieten muss.

1. Historische Beweise.—Wir wollen uns hier gar nicht darauf einlassen die verschiedenen Angaben der Historiker, hinsichtlich der Einführung der christlichen Religion in Grossbritanien zu erörtern, oder mit einander zu vereinbaren, da wir, ganz abgesehen von dem Zeugnisse der Geschichtsschreiber, hinlängliche Beweise haben, dass das Christenthum schon lange vor der Ankunft St. Augustin's, im Jahre 596, im Lande

* Die heidnisch-keltischen Reste zu Gavr' Innis in Bretagne, zu New Grange in Irland, und ein druidisches Monument bei Harlech, in Wallis, verrathen einen gewissen rauhen Versuch der Verzierung, die hauptsächlich aus eingeschnittenen spiralförmigen oder kreisrunden und winkelförmigen Linien besteht.

festen Fuss gefasst hatte, ja sogar, dass die alten britischen Religionslehrer in manchen wichtigen Lehrpunkten von diesem Abgesandten des grossen St. Gregorius abwichen. Dies ergeht aufs deutlichste aus manchen noch erhaltenen künstlerischen Leistungen. St. Gregorius schickte nach England mehrere Exemplare der heiligen Schrift, von denen gegenwärtig noch zwei vorhanden sind: eines in der bodläischen Bibliothek zu Oxford, und das andere in der Bibliothek des Corpus Christi College zu Cambridge. Beide diese in Italien verfertigte Evangelienbücher sind in der runden, in jenem Lande gebräuchlichen Handschrift geschrieben, und ohne alle Verzierung. Selbst die grossen Buchstaben am Anfang eines jeden Evangeliums unterscheiden sich kaum von der übrigen Schrift des Textes; doch sind die ersten zwei Zeilen mit rother Tinte geschrieben, und vor jedem der Evangelien befand sich das Bildniss des Evangelisten (von welchem jedoch nur das des heiligen Lucas erhalten ist), der sitzend dargestellt war unter einem runden auf Marmorpfeilern ruhenden Bogen, mit classisch angeordnetem Blattwerk verziert. So verhält es sich mit den meisten alten italienischen Handschriften, die ganz von Verzierungen entblösst sind.

Wie ganz anders ist es aber in jenen ältesten Manuscripten von denen man gewiss weiss, dass sie in den britischen Inseln geschrieben wurden. Auf diese Handschriften stützen wir hauptsächlich unsere Theorie des unabhängigen Ursprungs der keltischen Ornamente, deshalb erachten wir es für nöthig uns auf einige paläographische Details einzulassen, zum Beweise des hohen Alterthums dieser unschätzbaren Documente, da so mancher Zweifel über deren ehrwürdige Antiquität geäussert worden ist. Es ist wahr, dass die Handschriften nicht datirt sind, doch findet man in manchen derselben die Namen der Schreiber, und diese Namen haben wir in den frühesten Annalen identificirt, wodurch wir in den Stand gesetzt wurden, die Epoche zu bestimmen, in welcher das Manuscript verfertigt worden ist. Auf diese Weise ist es mit hinlänglicher Sicherheit bestimmt worden, dass die autographischen Evangelien von St. Columba, das Leabhar Dhimma oder Evangeliarium des St. Dimma Mac Nathi, die bodläischen von Mac Regol geschriebenen Evangelien und das Buch von Armagh, spätestens aus dem neunten Jahrhundert herrühren. Ein anderer ebenso befriedigender Beweis des hohen Alterthums dieser Bände ergeht aus der unvergleichlichen Sammlung der gleichzeitigen angelsächsischen Freiheitsbriefe, von der Hälfte des siebenten Jahrhunderts bis zur normannischen Eroberung, die sich im britischen Museum und in andern Bibliotheken befinden, denn, wie Astle bemerkt, "obgleich die Freiheitsbriefe freier und fliessender geschrieben sind als die Bücher derselben Zeitalter, so ist doch die Aehnlichkeit zwischen den Freiheitsbriefen und den im selben Jahrhundert geschriebenen Büchern ganz unverkennbar, und sie authentisiren sich gegenseitig." Man vergleiche z. B. das Cottonische MS. Vespasian, A 1, welches allgemein als der Psalter des heiligen Augustin bekannt ist, mit den Freiheitsbriefen des Sebbi, Königs der Ostsachsen, vom Jahre 670 (Casley's *Catal. of MSS.* p. xxiv.), oder mit dem des Lotarius, Königs von Kent, datirt von Reculver, im Jahre 679; und andererseits wieder den Freiheitsbrief Aethelbald's 769, mit den Evangelien Mac Regol's oder St. Chad's, so wird man unfehlbar zum Schluss gelangen, dass die Manuscripte und die Freiheitsbriefe gleichzeitig sind.

Ein drittes Zeugniss der grossen Antiquität unserer alten National-Manuscripte lässt sich aus dem Umstand ableiten, dass viele dieser Handschriften noch an verschiedenen Orten im Auslande aufbewahrt werden, wo sie die irischen und sächsischen Missionäre vor Zeiten eingeführt hatten. Dass unsere Landsleute zahlreiche Klöster in den verschiedenen Theilen Europas gestiftet haben, wird in der Geschichte hinlänglich beurkundet; und als Beispiel dürfen wir nur den Irländer St. Gallus anführen, dessen Name nicht nur dem von ihm gegründeten Kloster, sondern dem ganzen schweizerischen Canton beigelegt wurde, in welchem das Kloster gelegen ist. Unter den gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek gesammelten Büchern jenes Stiftes, befinden sich einige der ältesten Manuscripte von Europa, nebst einer Anzahl von Bruchstücken aus mehreren prächtig verzierten Bänden, die in den britischen Inseln verfertigt, und lange als Reliquien des Stifters zu St. Gallen heilig verehrt wurden. Ebenso wird das Evangelienbuch des heiligen Bonifaz zu Fulda mit frommer Sorgfalt aufbewahrt. Das Evangeliarium des Irländers St. Kilian, des Apostels von Franken, wurde, mit seinem Blute gefärbt, in seinem Grabe entdeckt, und wird seit dieser Zeit zu Würzburg

aufbewahrt, und allda jährlich, am Jahrestags eines Märterthums, auf dem Altar der Kathedrale zur Schau ausgestellt.

Alle diese Manuscripte, die, wie bereits erwiesen worden ist, sämmtlich in den britischen Inseln vor dem Ende des neunten Jahrhunderts geschrieben wurden, offenbaren Eigenheiten der Ornamentation, die man in keinen Handschriften anderer Länder antrifft, solche Ortschaften ausgenommen, wo die irischen oder angelsächsischen Missionäre ihre eigenen Stylarten eingeführt, oder die daselbst vorhandenen modificirt haben mögen. Es muss hier bemerkt werden, dass unsere Beweisgründe zwar hauptsächlich von Handschriften hergeleitet sind, doch führen die gleichzeitigen verzierten Metall- oder Steinarbeiten zum nämlichen Resultat und Schluss, denn die Zeichnungen dieser Werke sind in vielen Fällen so gänzlich das Abbild der Motive in den Manuscripten, dass man schliessen muss, dass beide Verzierungsarten ihre Zeichnungen denselben Künstlern verdanken; und dieses verkündet sich so deutlich in einigen der grossen Steinkreuze, dass man, beim Anblick derselben, sich beinahe einbilden könnte, man betrachte, mit Hülfe eines Vergrösserungsglases, eine der Seiten der illuminirten Bände.

2. Eigenthuemlichkeiten der keltischen Ornamente.—Die vorzüglichsten Eigenheiten der keltischen Verzierung bestehen erstens, in der gänzlichen Abwesenheit der Blattverzierungen und jedes andern phyllomorphischen oder pflanzartigen Ornamentes—vom classischen Acanthus ist keine Spur vorhanden; zweitens, in der ausserordentlichen Verwickelung, Umständlichkeit und in der sorgfältigen Ausarbeitung der verschiedenen Muster. Diese sind meistens geometrisch und bestehen aus Bandgeschlingen, aus diagonalen und spiralförmigen Linien, aus sonderbaren monströsen Thieren und Vögeln mit Kopfschleifen, Zungen und Schweifen versehen, die sich in endlosen Knoten mit einander verflechten.

In einigen der prachtvollsten dieser Handschriften, wie z. B. im Buch von Kells, in den Evangelienbüchern von Lindisfarne und St. Chad, und in einigen der Manuscripte zu St. Gallen, findet sich, dem Anfange eines jeden der vier Evangelien gegenüber, eine ganze Seite mit höchst ausgearbeiteten, in Felder abgetheilten Mustern bedeckt, die eine herrliche kreuzförmige Zeichnung bilden. Die Mühe, welche eine solche Masse von Arbeit* gekostet haben muss, ist ebenso erstaunlich als die unendliche, darauf verwendete Sorgfalt, da man selbst bei der genauesten Prüfung mit Hülfe eines Vergrösserungsglases, keinen einzigen Fehler in der Richtung der Linien oder in der Regelmässigkeit der Verschlingungen zu entdecken vermag; und doch, bei all dieser Feinheit und Genauigkeit, ist der harmonische Effect des Colorits vollkommen.

Im Gegensatz zu der früher befolgten Weise, die Manuscripte mit Buchstaben anzufangen, die sich gar nicht oder nur sehr wenig vom übrigen Text unterschieden, wurde in diesen Handschriften, ausser den eben besprochenen prachtvollen Seiten, auch der Anfang eines jeden Evangeliums mit grösster Sorgfalt verziert. Der Anfangsbuchstabe war oft von riesenmässiger Grösse, und nahm den grössten Theil der Seite ein, so dass nur noch einige der nächst folgenden Buchstaben, jeder etwa einen Zoll hoch, auf derselben Seite hinzugefügt werden konnten. Auf diesen Anfangsseiten, so wie in den kreuzförmigen Zeichnungen gegenüber finden sich alle die verschiedenen Stylarten mit mehr oder weniger Details angewendet.

Eines der allgemeinsten und verschiedenartigsten Muster, das von den Kunstarbeitern in Metallen, Steinen und Handschriften angewendet wurde, besteht aus einem, oder auch aus mehreren verschlungenen und verknüpften schmalen Bändern, die manchmal in äusserst verwickelten Windungen, manchmal wieder symmetrisch und geometrisch angeordnet sind. Die Tafeln LXIII. und LXIV. enthalten zahlreiche Muster dieser Ornamente in verschiedenen Stylarten. Durch das Coloriren der Bänder mit verschiedenen Tinten auf farbigem oder schwarzem Grunde, entstehen die herrlichsten Effecte verschiedener Art. Um sich von der merkwürdigen Verwickelung dieser Zeichnungen einen Begriff zu machen, darf man nur dem Lauf der Bänder in einigen dieser Muster, wie z. B. im obern Felde der Fig. 5, Tafel LXIII., mit Aufmerksamkeit folgen. Zwei Bänder laufen oft parallel mit einander fort, sind aber abwechselnd verschlungen, wie Fig. 12,

* Auf einer einzigen dieser Seiten, die wir aus dem Evangeliarium von St. Chad copirten, befinden sich nicht weniger als hundert und zwanzig der fantastischsten Thierfiguren.

Tafel LXIV. Wo solches anging, ward das Band winkelförmig ausgedehnt, um gewisse Stellen in der Zeichnung auszufüllen, wie Fig. 11, Tafel LXIV. Die einfachste Modification dieses Musters ist natürlich das doppelte Oval, wie man es in den Winkeln der Fig. 27, Tafel LXIV., sehen kann; und welches in griechischen und syrischen Handschriften, wie auch in römischen Mosaikfussböden, sehr häufig, aber in unsern frühen Manuscripten nur selten vorkommt. Eine andere einfache Verzierungsform ist der sogenannte Dreischenkel, der sehr häufig in Handschriften und Metallarbeiten gefunden wird. Fig. 36, Tafel LXIV., ist ein Muster, in welchem vier dieser Dreischenkel vorkommen. Fig. 30 und 35 derselben Tafel sind Modificationen dieses Musters.

Noch ein anderes charakteristisches Ornament, welches im überschwänglichen Maasse in frühen Werken aller Art angebracht wurde, ist die Darstellung monströser Thiere, Vögel, Eidechsen und Schlangen jeder Gattung, von höchst übertriebener Länge, und mit Schwänzen, Kopfschleifen und Zungen versehen, die in langen verschlungenen Bändern ausgehen, und aufs fantastischste mit einander verwoben sind; die Anordnung ist zuweilen symmetrisch, zuweilen unregelmässig und darauf berechnet, gewisse Stellen gehörig auszufüllen. Manchmal, doch nur selten, findet man ähnliche Darstellungen von menschlichen Figuren. In einem der Felder des Kreuzes von Monasterboice, im Crystal Palace, sieht man vier menschliche Figuren auf sonderbare Weise verschlungen, und auch auf einer der Buckelverzierungen des Bischofsstabes von Lismore, Eigenthum des Herzogs von Devonshire, sieht man mehrere ähnliche fantastische Figuren. Beispiele von verschlungenen Thiergruppen dieser Art finden sich Tafel LXIII. Zu den verwickeltsten Mustern dieser Gattung gehören die Gruppen von acht Hunden (Fig. 17, Tafel LXV.) und von acht Vögeln (Fig. 15, Tafel LXV.); beide aus einer der Handschriften zu St. Gallen gezogen; das eleganteste Muster aber ist die Randverzierung (Fig. 8, Tafel LXV.) aus dem Evangelienbuch von Mac Durnan, Lambeth Palace. In den spätern irischen Handschriften, so wie in denen von Wallis, berühren die Ränder der verschlungenen Bänder einander, und die Zeichnung überhaupt ist bei weitem nicht so geometrisch und so deutlich klar. Die sonderbare Zeichnung (Fig. 16, Tafel LXV.) ist nichts anderes als der Anfangsbuchstabe Q, des Psalms Quid Gloriaris, im Psalter des Ricemarchus, Bischofs von St. David, vom Jahre 1088. Die Zeichnung soll ein monströses Thier vorstellen, über dessen Schnauze sich eine Kopfschleife nach vornhin erstreckt, während eine andere Kopfschleife ein ausserordentliches Gewinde über dem Kopf des Thieres bildet, der Hals ist mit einer Perlenschnur verziert, der Leib ist lang und winkelförmig, und endet in zwei verdrehten Beinen mit schrecklichen Klauen, und der Schweif ist mit verwundenen Knoten versehen, die das Thier gewiss nicht ohne grosse Schwierigkeit zu lösen im Stande sein würde. Oft bildet der Kopf eines Thieres oder eines Vogels allein das Schlussornament einer Zeichnung, wie man in verschiedenen Mustern der Tafel LXIV. sehen kann, und das aufgesperrte Maul und die lange Zunge bilden einen Schlusszierrath, der nicht ohne Grazie ist.

Das eigenthümlichste unter allen keltischen Mustern aber ist jenes, welches aus drei oder vier spiralförmigen Linien entsteht, die von einem bestimmten Punkt ausgehen, während die entgegengesetzten Endpunkte derselben sich gegen den Mittelpunkt eines aus andern Spirallinien gebildeten Knäuels hinbewegen. Die Fig. 1, 5 und 12, Tafel LXV. stellen mehr oder weniger vergrösserte Beispiele dieses Ornaments dar, während Fig. 22 in wahrer Grösse reproducirt ist. Fig. 3, Tafel LXIII., zeigt wie dasselbe Motiv in ein diagonales Muster verwandelt werden kann. In den Handschriften, wie auch in den schönern und ältern Metall- und Steinarbeiten, nehmen diese Spirallinien immer die Richtung eines C nie aber eines S an. Dieser Umstand, sowohl als die Unregelmässigkeit der Zeichnung selbst, beweisst, dass das Centralornament, Fig. 1, Tafel LXIII., von der Hand eines Künstlers sein müsse, der in der wahren keltischen Zeichnung wenig bewandert war, und es verräth einen gewissen Grad von Nachlässigkeit oder von auswärtigem Einflusse. Dieses Muster heisst auch das Trompetenmuster, weil der Raum zwischen je zwei Linien die Gestalt einer alt-irischen Trompete hat, dessen Mundstück mittelst des aus kleinen Punkten bestehenden Ovals dargestellt wird, das am breiten Ende in schräger Richtung angebracht ist. Dasselbe Muster findet sich auf mehreren kreisförmigen Gegenständen von Bronze, etwa einen Fuss im Durchmesser, die man oft in Irland findet,

ohne den Gebrauch derselben ermitteln zu können; ebenso auf gewissen kleinen kreisförmigen emaillirten Täfelchen von früh-angelsächsischer Arbeit, die man in verschiedenen Theilen Englands gefunden hat. Doch kommt es nur höchst selten auf Steinarbeiten vor, und, unseres Wissens, giebt es in England nur ein einziges Beispiel davon, nämlich auf dem Taufstein der Kirche zu Deerhurst, welches daher der älteste verzierte Taufstein in England sein muss, da dieses Muster in keiner Handschrift vorkommt, die später als im neunten Jahrhundert in England ausgeführt wurde.

Ebenso charakteristisch ist das aus diagonalen Linien bestehende Muster. Diese Linien sind nicht verschlungen, sondern in gleichen Zwischenräumen von einander angeordnet und erzeugen eine Art chinesicher Motive.* Da ein umgekehrtes Z das Grundelement dieses Musters zu bilden scheint, so wird es auch das Z-Muster genannt. Es ist zahlreicher Modificationen fähig, wie man Tafel LXV., Fig. 6, 4, 9, 10, 11 und 13 sehen kann. In den sorgfältig ausgearbeiteten Manuscripten ist es rein geometrisch und regelmässig, aber in rohern Arbeiten artete es in eine unregelmässige Zeichnung aus, wie in Fig. 1 und 3, Tafel LXIII.

Man findet zuweilen in unsern Manuscripten noch ein anderes einfaches Ornament, welches aus einer Serie winkelförmiger Linien besteht, die, in gleicher Entfernung von einander angeordnet, eine Reihe von Stufen bilden. *Vide* Tafel LXIV., Fig. 28 und 36; und Tafel LXV., Fig. 2. Doch ist dieses Ornament keineswegs den Kelten allein eigen, sondern kommt schon in den ältesten Zeiten auch bei andern Völkern häufig vor.

Wir wollen noch einer Verzierungsweise erwähnen, die höchst einfach ist und nur aus rothen Punkten besteht. Diese Punkte dienen im Allgemeinen als Randverzierungen der grossen Anfangsbuchstaben und auch als Details in den Ornamenten. Sie bilden einen höchst charakteristischen und eigenthümlichen Zug in den angelsächsischen und irischen Handschriften. Zuweilen aber bildeten die Punkte ein eigenes Muster wie in Fig. 34 und 37, Tafel LXIV. zu ersehen ist.

3. Ursprung der keltischen Ornamente.—Die verschiedenen hieroben besprochenen Stylarten waren in Grossbritanien und in Irland vom fünften bis zum zehnten oder elften Jahrhundert im Gebrauch; und da sich dieselben in ihrer reinsten Form und in ihrer grössten Vollendung gerade an jenen Orten offenbaren, wo die alten keltischen Stämme am längsten herrschten, so nahmen wir keinen Anstand sie insgesammt unter dem generischen Namen keltischer Ornamente zu bezeichnen.

Wir wollen uns lieber auf die Frage gar nicht einlassen, ob die Irländer ihre Buchstaben und Verzierungsweisen von den ersten britischen Christen empfingen, oder ob sie dieselben in Irland entwickelten und nachher in England verbreitet haben. Eine genaue Untersuchung des Localursprunges der frühen angelsächsischen Handschriften, und des Entstehens der romanischen, der romanisch-britischen und der altchristlichen, mit Inschriften verzierten und ausgehauenen Steindenkmale die im Westen Englands und in Wallis zu finden sind, würde am besten dazu dienen diese Frage zu entscheiden. Uns genügt das Zeugniss des ehrwürdigen Beda, dass die britische und irische Kirche in ihren Eigenthümlichkeiten ganz identisch waren; und dieselbe Identität äussert sich in den Monumenten beider Länder. Zwar waren alle diese Stylarten bei den Angelsachsen sowohl als bei den Irländern im Gebrauch; zum Beweis erwähnen wir das berühmte Evangeliarium von Lindisfarne, auch als das Buch des heiligen Cuthbert benannt, welches in der cottonischen Bibliothek im britischen Museum bewahrt wird, und welches, wie man gewiss weiss, gegen Ende des siebenten Jahrhunderts zu Lindisfarne von angelsächsischen Künstlern verfertigt wurde. Doch ist es anderseits ebenfalls unläugbar, dass das Stift von Lindisfarne von den Mönchen von Jona, den Zöglingen des irischen Stiftes St. Columba, gegründet wurde, so dass es keineswegs unnatürlich war, dass die angelsächsischen Schüler den Ornamentationsstyl ihrer irischen Vorgänger angenommen haben. Die Sachsen, die sich als Heiden in England ansiedelten, hatten gewiss keinen eigenthümlichen Verzierungsstyl aufzuweisen; überdies wäre es unmöglich zu behaupten, dass die Ornamentationsweise der angelsächsischen

* Mehrere von den im obern Theil der chinesischen Tafel LIX. dargestellten Mustern finden sich, beinahe ohne die geringste Modification, in unsern Stein- und Metallarbeiten, wie auch in unsern Manuscripten.

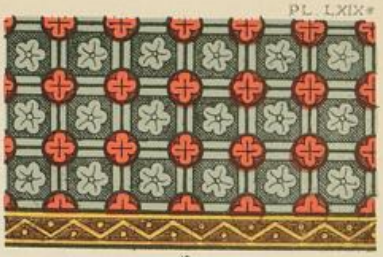
S. 97-102 kurtzel S. 78

TAFEL LXIX *

PL. LXIX *

20

23



19

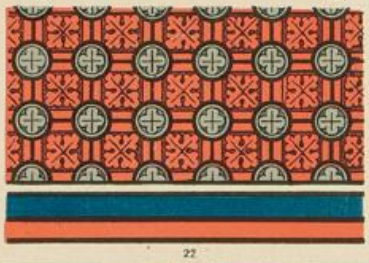
12

15

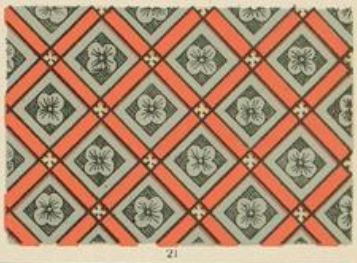
16

18

17



22



21

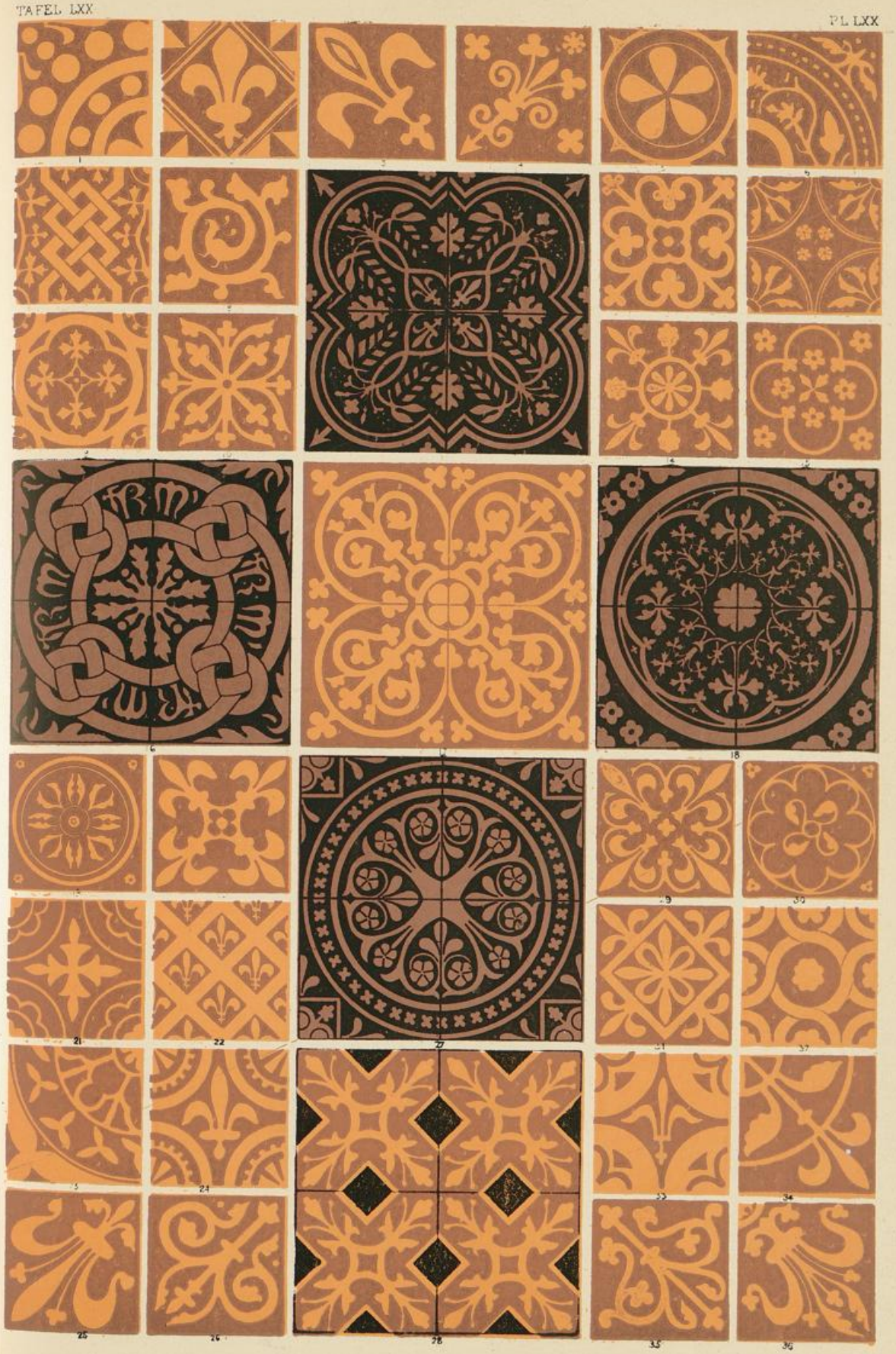
25 & 26

28 & 29

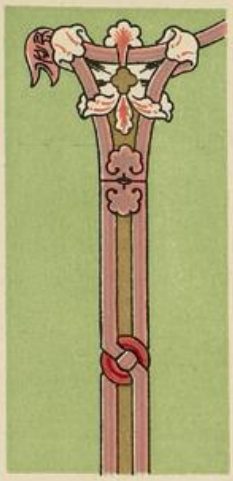
24

TAFEL LXX

PL. LXX



3



2

1

4

5

6

7

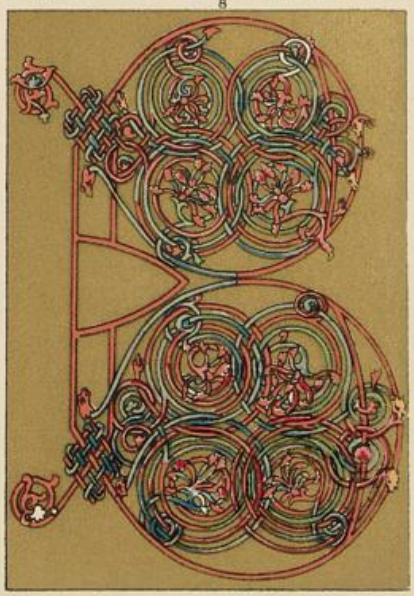
8

11

9

10

12



13

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

2
3
4
11
12
13
14
15

Capitel XVII.—Tafeln 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82.

ORNAMENTE DER RENAISSANCE.

TAFEL LXXIV.

1, 8, 9. Basreliefs von der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.
2. Basrelief von der Scuola di San Marco, Venedig.
3. Basrelief, bildet die Fortsetzung aufwärts der Fig. 2.
4, 6. Basreliefs von der Kirche San Michele in Murano, Venedig.
5, 7. Basreliefs von der Scala dei Giganti, Venedig.

TAFEL LXXV.

1, 2. Von einer Sammlung von Gipsmodellen, unter der Aufsicht des Professors Varny von den vorzüglichsten Monumenten des Cinque-Cento Styls zu Genua abgegossen.
3. Von der ersten Thüre des Ghiberti am Baptisterium zu Florenz.
4, 5, 8, 9, 11. Von Genua.
6. Von Venedig.
7. Von der Kirche Santi Giovanni e Paolo, Venedig.
10. Vom Hôtel de Bourgtheroulde, Rouen.

TAFEL LXXVI.

1. Basrelief von Andrea Sansovino, Kirche Sta. Maria del Popolo, Rom.
2. Basrelief von der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.
3. Basrelief vom Hôtel de Bourgtheroulde, Rouen.
4. Basrelief von einer Sammlung von Gipsmodellen von den vorzüglichsten Monumenten des Cinque-Cento Styls zu Genua, unter der Aufsicht des Professors Varny abgegossen.
5, 7, 8, 10. Basrelief von Genua.
6. Basrelief vom Grabmal Martinengo, Brescia.
9. Basrelief von der Basis der "drei Grazien" des Germain Pilon, im Louvre.

TAFEL LXXVII.

1–3. Emailornamente auf Kupfer im früh-limusinischen Champlevé-Styl, vom Museum des Hôtel Cluny zu Paris.
4–8. Ditto, einer spätern Periode.
9. Ornamente aus dem Hintergrund einer Malerei, im Hôtel Cluny.
10, 11. Emails auf goldenem Grunde, vom Louvre.
12. Elfenbein mit Silber eingelegt, aus dem sechzehnten Jahrhundert, vom Hôtel Cluny.
13. Von einem Kästchen, im Hôtel Cluny.
14. Von einem eisernen Pulverhorn des sechzehnten Jahrhunderts, im Hôtel Cluny.
15–17. Aehnliche Gegenstände von Buchsbaumholz, vom selben Museum.
18–20. Limusinische Emails vom sechzehnten Jahrhundert, Louvre.
21. Vom Museum im Louvre.
22–24. Emails auf goldenem Grunde, aus dem sechzehnten Jahrhundert, Louvre.
25. Theil eines Schrankes von Ebenholz, aus dem sechzehnten Jahrhundert, Hôtel Cluny.
26. Eingelegte Arbeit an einer Dolchscheide des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.
27, 28. Von Töpferarbeiten des sechzehnten Jahrhunderts, Louvre.
29. Email auf Kupfer im Champlevé-Styl von Limoges, Hôtel Cluny.
30. Gemalte Ornamente, Hôtel Cluny.
31. Von der Rüstung Heinrichs III., im Louvre.
32. Eine Metallplatte, im selben Museum.
33–35. Von Metallarbeiten, Louvre.
36. Von der Rüstung Franz II., im Louvre.
37–39. Ornamente von getriebener Arbeit in Kupfer, Hôtel Cluny.
40, 41. Emails im Champlevé-Styl von Limoges, vom selben Museum.
42–44. Von Goldarbeiten des sechzehnten Jahrhunderts, Louvre.
45, 46. Von einer limusinischen Emailmalerei des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.
47. Ornamente auf Kupfer, Hôtel Cluny.
48. Ebenholz mit Elfenbein eingelegt, im selben Museum.
49. Gemaltes Ornament, Hôtel Cluny.
50–53. Emails im Champlevé-Styl von Limoges, vom selben Museum.
54–56. Aus den Accessorien verschiedener Malereien im selben Museum.
57–61. Emails im Champlevé-Styl von Limoges.

TAFEL LXXVIII.

1–36. Ornamente von verschiedenen Mustern spanisch-arabischen, französischen und italienischen irdenen Geschirres, das im Museum zu Kensington bewahrt wird, meistens aber von den Majoliken von Pesaro, Gubbio, Urbino, Castel Durante, und andern italienischen Städten, aus dem fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert.

TAFEL LXXIX.

1–3. Ornamente von der *Fayence*, oder dem mit Schmelz überzogenem Geschirr des Bernhard de Palissy, Hôtel Cluny.

4–10. Von Majoliken, Hôtel Cluny.

11–13. Von *Fayence* des fünfzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.

14–18, 21. Von *Fayence* des sechzehnten Jahrhunderts, Louvre.

19–20. Von Porzellan des siebzehnten Jahrhunderts, Louvre.

22, 23. Von deutschem irdenen Geschirr, *en grès*, mit Schmelzmalerei, aus dem sechzehnten Jahrhundert, Hôtel Cluny.

24–33. Von französischem, spanischem und italienischem Thongeschirr, Hôtel Cluny.

34. Vom Louvre.

TAFEL LXXX.

1, 2. Ornamente von *Fayence*.

3–6. Ornamente von *Fayence* des sechzehnten Jahrhunderts.

7–10. Ornamente von *Fayence* des siebzehnten Jahrhunderts.

11, 12. Von *Fayence* mit metallartigem Glanz.

13. Von einer Vase venetianischen Glases, aus dem sechzehnten Jahrhundert.

14–21. Von *Fayence* des sechzehnten Jahrhunderts.

22, 23. Von *Fayence* einer frühern Epoche.

24–27. Von irdenem Geschirr, *Grès Flamaud* genannt.

28–32. Von *Fayence* des sechzehnten Jahrhunderts.

33. Von einem Täfelwerk geschnitzten Holzes des siebzehnten Jahrhunderts.

34–38. Von Thongeschirr mit Schmelz überzogen.

39–42. Von Seidenstickereien auf Sammet.

N.B.—Sämmtliche Muster dieser Tafel sind dem Hôtel Cluny zu Paris entnommen.

TAFEL LXXXI.

1. Von einem Credenztische geschnitzten Holzes, vom Jahre 1554, Hôtel Cluny.

2. Hölzernes Täfelwerk des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.

3. Von einer eichenen Stuhllehne, Hôtel Cluny.

4–6. Von geschnitzten hölzernen Chorstühlen, aus dem fünfzehnten Jahrhundert, Hôtel Cluny.

7–10, 25, 26, 35, 36. Von Möbeln, Hôtel Cluny.

11. Verzierte Spitzte eines Balkens, aus dem fünfzehnten Jahrhundert, im Hôtel Cluny.

12, 13, 20, 21, 39, 40. Von Möbeln des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.

14, 15. Von Möbeln des fünfzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.

16. Von einem Credenztisch, im Hôtel Cluny.

17. Felder eines Fensterladens, Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.

18. Geschnitztes Ornament vom Louvre.

19. Von einem Kamm von Buchsbaumholz, Hôtel Cluny.

22. Steinernes Geländer vom Schloss Anet.

23. Steinhauerarbeit vom Louvre.

24. Von einem Kamine im Hôtel Cluny.

27–30. Ausgehauene Marmorarbeiten, von dem berühmten Becken des Brunnens des Schlosses Gaillon, gegenwärtig im Louvre.

31, 32. Steinhauerarbeiten des siebzehnten Jahrhunderts, Louvre.

33. Holzschnitzereien, Hôtel Cluny.

34, 38. Vom Brunnen des Schlosses Gaillon, Louvre.

37. Vom Schaft einer Hakenbüchse des sechzehnten Jahrhunderts, im Hôtel Cluny.

TAFEL LXXXII.

1–9. Geschnitzte Ornamente von eichenen Möbeln des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.

10, 11, 19, 34. Vom Bette Franz I., Hôtel Cluny.

12, 13, 14, 32, 33. Von eichenen Möbeln des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.

15–17. Von einem Credenztisch des fünfzehnten Jahrhunderts.

18. Von einem eichenen Credenztisch, vom Jahre 1524, Hôtel Cluny.

20–29. Von Möbeln des sechzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.

30, 31. Felder an Fensterläden, vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, Hôtel Cluny.

ORNAMENTE DER RENAISSANCE.

Wenn zwei verständige Kunstforscher darauf ausgingen den Spuren der italienischen Kunst und Litteratur in allen ihren Phasen zu folgen, indem der Eine es sich angelegen sein liesse, den Zeitpunkt zu ermitteln, wo das directe, doch ermattete Licht römischer Grösse so weit abgenommen hatte, dass es nur noch einen schwachen und glimmernden Abglanz über das Land verbreitete, über welches es vormals seine leuchtenden Strahlen mit blendender Fülle ergossen, während der Andere es sich zur Aufgabe machte den frühesten Versuchen nachzuspüren, die darauf hinzielten, die Verehrung für die im Verlauf der Zeiten beinahe gänzlich erloschene classische Schönheit aufs neue anzuregen, so müssten sie nicht nur im Laufe ihrer Nachforschungen mit einander zusammentreffen, sondern auch auf ihrer Bahn an einander vorübergehen. Dass die Bestrebungen zur Wiederbelebung der Kunst sich lange vor dem gänzlichen Erlöschen derselben offenbarten, war übrigens ganz natürlich: denn die materiellen Monumente des alten Roms, die in dichten Massen den Boden Italiens bedeckten, waren zu bedeutend, zu majestätisch um vergessen zu werden. Man durfte nur den Boden aufwühlen, um mit leichter Mühe Bruchstücke von Stein, Bronze oder Marmor von ausgezeichneter Schönheit aus der sie kaum bedeckenden Erde an den Tag zu fördern. Diese Fragmente benutzte man zuweilen zu Grabmälern oder als Accessorien in Bauten, doch wurden in diesen Gebäuden selbst alle die Principien, welchen diese Bruchstücke ihre Schönheit verdankten, gänzlich ausser Acht gelassen. Daher fasste der gothische Styl nur langsam Wurzel in Italien, wo er im vollsten Glanz, aber nur kurze Zeit zu blühen bestimmt war. Beinahe zur selben Epoche als der Spitzbogen zuerst von einem Engländer in die Baute von St. Andrea, zu Vercelli, im Norden Italiens, zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts eingeführt wurde, und gleichzeitig mit den deutschen Arbeiten des Magisters Jacobus, zu Assissi, erhob Nicola Pisano, der so viel zur Wiederbelebung der antiken Sculptur beigetragen hat, seine Stimme zu Gunsten der Alten und ihrer Künste. Gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts erlitt überdies auch die litterarische Welt eine gänzliche Umwälzung; und Dante machte sich nicht nur als einer der grössten christlichen Dichter berühmt, sondern auch als ein würdiger Nacheiferer des unsterblichen Dichters von Mantua, und als ein tiefsinniger Nachforscher classischer Gelehrsamkeit. Im vierzehnten Jahrhundert verwendeten die zwei innigen Freunde, Petrarch und Boccaccio, ein langes, thatenreiches Leben, nicht etwa bloss darauf, poetische und prosaische Werke in italienischer Sprache zu schreiben, sondern ihr vorzüglichstes Bestreben war dahin gerichtet, der Welt den längst verlornen Text römischer und griechischer Autoren wieder zu geben. Cino da Pistoia und andere gelehrte Commentatoren und Rechtsgelehrte brachten das Studium des grossen "Corpus" der alten Rechte wieder in Aufschwung, und bildeten Academien, wo dasselbe als Lehrtext angenommen wurde. Boccaccio war der erste der in Italien einen klaren Bericht der alten heidnischen Götterlehre herausgab; und er war es auch der den ersten Lehrkatheder der griechischen Sprache zu Florenz errichtete, zu welchem er einen gelehrten Griechen aus Konstantinopel, Namens Leontius Pilatus als ersten Professor bestellte. Diese Bestrebungen zur Wiederbelebung der classischen Gelehrsamkeit erhielt die kräftigste Unterstüzung von Seiten einer zahlreichen Phalanx vornehmer Männer, unter denen wir Johann von Ravenna (Schüler des Petrarch), Leonardo Aretino, Poggio Bracciolini, Aeneas Sylvius (später Papst Pius II., 1458–1464) und Cosmo, den Vater der Medicis, als die bekanntesten anführen. Gerade nachdem es den Anstrengungen solcher Männer gelungen war, alle noch vorhandenen Ueber-

bleibsel der classischen Gelehrsamkeit in öffentlichen sowohl als in Privatbibliotheken zu sammeln, wurde die Buchdruckerkunst, ungefähr in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, in Italien eingeführt. Zwei deutsche Buchdrucker, Sweynheim und Pannartz, errichteten unter dem Schutz der Benedictiner-Mönche von Subiaco ihre Buchdruckerpresse im berühmten Kloster von Santa Scholastica, wo sie im Jahre 1465, den Lacantius herausgaben. Im Jahre 1467, begaben sie sich nach Rom, wo ihr "Cicero de Oratore" bald darauf erschien. Während in Deutschland und in Frankreich biblische Werke und Kirchenlitteratur, und in England populäre Schriften zuerst die Buchdruckerei in Anspruch nahmen, lieferte diese in Italien eine Zeitlang beinahe nichts als ausschliesslich classische Arbeiten. Der Franzose, Nicholas Jenson, den Ludwig XI. zu Fust und Scheffer absandte um "le nouvel art par lequel on faisait des livres," bei denselben zu erlernen, begab sich mit seiner neu erlangten Kenntniss von Mainz nach Venedig, wo er die Cursivschrift erfand, die nachher vom gelehrten Aldus Manutius angenommen wurde. Dieser letztere, ein ebenso thätiger Buchdrucker als gelehrter Verleger, begann im Jahr 1490 den Verlag der griechischen und lateinischen Classiker, die in schneller Folge nach einander erschienen. Unter seinen ersten Werken war "Hypnerotomachia" oder der Traum des Poliphilus, von Fra Colonna, einem gelehrten Geistlichen: ein Werk, welches ewig denkwürdig in der Geschichte der Kunst bleiben wird. Es ist mit zahlreichen Holzschnitten verziert, die, wie man glaubt, vom grossen Künstler Andra Mantegna gezeichnet worden sind. Diese Illustrationen, welche ein gründliches Studium der alten Ornamentationskunst verrathen, verbreiteten über den ganzen europäischen Continent den Geschmack für Typen die mit denen des Mittelalters im diametrischen Gegensatz standen. Die Herausgabe des Vitruvius, der in 1486 zu Rom, in 1496 zu Florenz, und in 1511 in Venedig mit Illustrationen erschien, so wie auch Albertis grosses Werk "De Re Ædificatoriâ," welches 1485 zu Florenz herauskam, setzte den classischen Kunstbestrebungen jenes Zeitalters die Krone auf, und bot die Mittel dar, die in Italien mit so warmem Eifer aufgenommenen Details der alten Zeichnungen auch den übrigen Ländern mitzutheilen. Die Gioliti, Nachfolger des ersten Aldus in Venedig, und die Giunti in Florenz, vervielfältigten schnell die Ausgaben der classischen Werke, so dass dieses Streben der Renaissance, welches ohne die Buchdruckerei sich wahrscheinlich auf Italien beschränkt hätte, mit Hülfe derselben schnell einen kosmopolitanischen Charakter erhielt.

Doch äusserten die Italiener, wie schon bemerkt, ihre Abneigung gegen die gothischen Formen, lange ehe die ersten Vorarbeiter in den Minen des Alterthums die Frucht ihres Strebens gesammelt hatten. In den Ornamenten, welche die Decke der Kirche von Assisi umgeben, und welche dem Cimabue, Vater der Malerei zugeschrieben werden, findet sich eine ziemlich richtige Zeichnung des Acanthusblattes. Ebenso hat Nicola Pisano, wie auch andere Künstler des dreizehnten Jahrhunderts, manche wichtige Elemente der Zeichnung aus dem Studium der antiken Reste abgeleitet. Doch entwickelten sich die wahrhaft wichtigen Resultate der Renaissance erst im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Was auf der ersten Stufe nur als *Princip* sich offenbarte, wurde gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, eine Renaissance im wahren Sinne des Wortes. Es ist unläugbar, dass, in der frühesten Periode der Renaissance, wo die Eingebungen aus der Natur geschöpft wurden, und die Details der classischen Formen kaum bekannt waren, so manche Leistungen gewisse Unvollkommenheiten verriethen, denen man später, unter einem regelmässigern System der Ausbildung abzuhelfen gewusst hat, und doch können wir nicht umhin, der Frische und der Naivetät der ersten Vorläufer den Vorzug einzuräumen über die zwar vollkommenere, aber auch minder schwierige Zierlichkeit der spätern Arbeiter, die sich an eine beinahe unmittelbare Nachahmung der antiken Weise hielten.

Der erste grosse Schritt vorwärts wurde vom berühmten Jacopo della Quercia gemacht. Dieser Künstler, aus seiner Vaterstadt Sienna verbannt, begab sich nach Lucca, wo er in 1413, in der Kathedrale der Stadt ein Monument zum Andenken der Ilaria di Caretto, Gemahlin des Giunigi di Caretto, Oberlehnsherrn der Stadt, errichtete. In dieser Arbeit (von der im Crystal Palace ein trefflicher Abguss zu sehen ist), verrieth der Künstler eine genaue Beobachtung der Natur, sowohl in den Blumengehängen, welche den obern

Theil des Fussgestells umgeben, als auch in den "Puttini" oder pausbäckigen Knaben die sie tragen. Die gekrümmten Beinchen eines dieser "Puttini" beweisen die ungekünstelte Nachahmung der Natur, die dem Künstler eigen war. Sein grosses Werk aber war der Brunnen auf dem Marktplatz zu Sienna, dessen Ausführung auf zwei Tausend zwei Hundert Goldducaten zu stehen kam. Dieser Brunnen ist jetzt beinahe ganz verfallen, zeigt aber, selbst in seinem gegenwärtigen Zustande, unverkennbare Spuren der ungewöhnlichen Fähigkeiten des Meisters. Seit der Ausführung dieses Meisterstücks war er unter dem Namen Jacopo *della Fonte* bekannt. Auch wurde ihm als Anerkennung manche Auszeichnung zu Theil, und er ward zum Kirchenvorsteher der Stadt ernannt, wo er sein thätiges und bewegtes Leben, in 1424, im Alter von vier und sechzig Jahren beendete. Zwar glückte es ihm nicht die Ausführung der zweiten Bronzethüre des Baptisteriums zu Florenz, um die er sich nebst andern Candidaten beworben hatte, zu erhalten, doch genoss er der höchsten Achtung während seines Lebens, und übte auch nach seinem Tode noch einen grossen und heilsamen Einfluss auf die Sculptur aus. So gross aber auch sein Verdienst war, stand er doch, in der richtigen Nachahmung der Natur, an Anmuth, an geschickter und leichter Combination der Verzierung, seinem Zeitgenossen, Lorenzo Ghiberti, bei weitem nach.

Florenz war in 1401, unter einer wesentlich demokratischen Regierungsform, eine der blühendsten Städte in Europa. In dieser bürgerlichen Demokratie waren die verschiedenen Handwerke in Zünfte, unter dem Namen "Arti," abgesondert, und wurden von Abgeordneten (*Consoli*) repräsentirt. Diese letztern beschlossen, im obgenannten Jahre, eine zweite Bronzethüre am Baptisterium errichten zu lassen, als Anhang zu der, welche Andrea Pisano früher, in einem sehr edlen aber gothischen Styl angefertigt hatte.

In Folge dieses Entschlusses, lud die *Signoria*, welche die vollziehende Macht ausübte, alle die vorzüglichsten Künstler Italiens zum Wettstreit ein. Lorenzo Ghiberti, in Florenz gebürtig, der zu jener Zeit erst zwei und zwanzig Jahr alt war, ging auf den Wettstreit ein, und wurde, nebst zwei andern Künstlern, Brunelleschi und Donatello, des Unternehmens würdig erklärt. Die zwei letztern zogen sich, wie es scheint, freiwillig zurück, und er übernahm die Arbeit, welche drei und zwanzig Jahre nachher beendet war. Die Ausführung sowohl als die Zeichnung war so meisterhaft, dass die *Signoria* sich veranlasst fühlte ihm die Anfertigung einer zweiten Thüre zu übertragen, die im Jahre 1444, beendigt war. Es wäre unmöglich die Wichtigkeit dieser Arbeit zu hoch anzuschlagen, welche, sowohl im Betracht ihres Einflusses auf die Kunst, als hinsichtlich ihres innern Werthes, über jedes andere Werk dieser Art erhaben steht. Das Ornament, welches die Felder umschliesst (von dem ein Theil unter Fig. 3, Tafel LXXV., zu sehen ist), verdient es wohl mit der grössten Aufmerksamkeit geprüft zu werden.

Lorenzo Ghiberti, der ursprünglich von seinem Schwiegervater zur Goldschmiedekunst gebildet wurde, gehörte keiner besondern Schule an, und hat auch keine eigentliche Schule gebildet, und sein Einfluss auf die Kunst rührt weniger von der Entwickelung einer Kunstschule oder von der Heranbildung von Zöglingen her, als von der Aufmerksamkeit und der Huldigung die seinen Arbeiten, von Männern wie Buonarotti und Rafael, zu Theil wurde. Er starb in einem sehr vorgerückten Alter in seiner Geburtsstadt, im Jahre 1455. Einer seiner unmittelbaren Nachfolger, Donatello, wusste der Kunst eine lebensvolle männliche Kraft zu geben, die in Ghiberti's Compositionen, so schön diese auch waren, oft fehlte. Die Eigenschaften dieser beiden genannten Künstler vereinigten sich in der Person des Lucca Della Robbia, der während seines langen Lebens (von 1400 bis 1480) eine unendliche Menge von Werken lieferte, in deren Verzierungsdetails sich der anmuthigste und freieste Einklang mit der Antike kund thut. Filippo Brunelleschi vereinte in sich zugleich die Talente eines Bildhauers und die eines Architekten. Die erstern bewährte er im ausgezeichneten Probestück, das er bei Gelegenheit des Wettstreites mit Ghiberti, um die Ausführung der berühmten Thüren von San Giovanni Battista, verfertigte, und als Beweis der letztern kann die von ihm erbaute Kathedrale Sta. Maria delle Fiore, Florenz, angeführt werden. Diese Combination von Fähigkeiten der Baukunst und der Bildnerei, bildete übrigens einen Charakterzug jener Periode. Figuren, Blattwerk und conventionelle Ornamente verschmolzen sich so harmonisch mit Gesimsgliederungen und andern

Arabesken von Baccio Pintelli, an der Kirche Sant' Agostino zu Rom.

architektonischen Formen, dass man sich des Gedankens nicht erwähren konnte, dass das ganze Werk in seiner vollkommenen Gestalt zugleich im Geiste des Künstlers entstanden sein müsse.

Der Geschmack, welcher sich derart im toscanischen Gebiete entwickelte, verbreitete sich zugleich nach Rom, Mailand, Venedig und Neapel. In diesem letztern Staate ging die von Massuccio zuerst angezündete Fakel in die Hände der Künstler Andrea Ciccione, Bomboccio, Monaco, und Amillo Fiore, über.

Der Reichthum der römischen Prinzen, und die grossartigen Werke, welche die verschiedenen Päpste zu Rom ausführen liessen, versammelten in dieser Stadt

Feld von der Piscina am Hochaltar der Certosa, Pavia.

die talentreichsten und fähigsten Männer, die die Welt aufzuweisen hatte; daher trifft man auch jetzt noch in den Palästen und Kirchen Rom's Bruchstücke der gediegensten decorativen Bildhauerarbeiten. Bramante, Baldassare Peruzzi, Baccio Pintelli (von dessen Arabesken, an der Aussenseite der Kirche des Sant' Agostino, einem der

Felder von der Piscina, am Hochaltar der Certosa, Pavia.

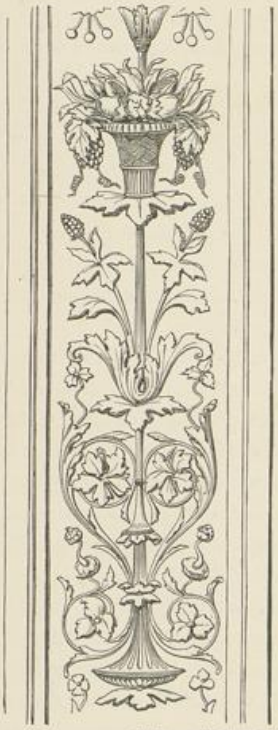
Arabesken von Baccio Pintelli, an der Kirche Sant' Agostino zu Rom.

ersten im reinen Renaissance-Styl zu Rom ausgeführten Gebäude, wir in unsern Holzschnitten einige elegante Muster darstellen) und der grosse Rafael selbst hielten es nicht unter ihrer Würde den Bildhauern Zeichnungen zu Ornamenten zu liefern, die den reinsten Geschmack und die reichste Fülle der Phantasie verriethen. Zu welcher Vollkommenheit dieser letzt-genannte Künstler es in diesem Zweige der Kunst gebracht hat, wird aus den berühmten hölzernen Chorstühlen klar, die sich im Chor der Kirche San Pietro dei Casinensi befinden. Die Schnitzerei derselben wurde von Stefano da Bergamo ausgeführt, der sich in seiner Arbeit der herrlichen Compositionen des Rafael würdig zeigte.

Die merkwürdigen Bauten des Doms zu Mailand und der Certosa von Pavia schufen eine eigene und wichtige Schule, zu deren Anhängern, nebst andern Künstlern, Fusina, Solari, Agrati, Amadeo und Sacchi gehören. Das Bildhauertalent war in jenen Gegenden lange einheimisch gewesen, und die genannten Künstler belebten, in der vollendetsten Gestalt, die überlieferten Traditionen der *Maestri Comaschi*, oder Freimaurer von Como, deren geniale Kunst so manche der berühmtesten Bauten des Mittelalters mit der höchsten Grazie ausgeschmückt hatte. Unsere höchste Bewunderung gebührt jedoch unstreitig dem Agostino Busti, besser bekannt unter dem Namen Bambaja, und seinem Zögling Brambilla, deren herrliche Arabesken an der Certosa erstaunliche Beispiele meisterhafter Ausführug sind. Unsere Holzschnitte, dem Hochaltar der Piscina entnommen, liefern ein Beispiel des allgemeinen Styles der pavischen Arabesken.

In Venedig glänzte unter den vorzüglichsten Meistern, die Familie der Lombardi (Pietro, Tullio, Guilio,

Ornamente von der Piscina am Hochaltar der Certosa, Pavia.



Theile von Pilastern der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.

Sante und Antonio), der diese Stadt ihre berühmtesten Denkmäler verdankt. Diesen folgten die Künstler Riccio, Bernardo und Domenico di Mantua, und viele andere Bildhauer, deren Namen jedoch von dem des grossen Jacopo Sansovino gänzlich verdunkelt wurden. Zu Lucca behauptete Matteo Civitale (geb. 1435,

gest. 1501) den Ruhm seiner Epoche. Wenn wir uns wieder nach Toskana zurückwenden, finden wir, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, die höchste Vollkommenheit in der decorativen Sculptur, deren Hauptzug nicht länger in der emsigen und einfachen Nachahmung der Natur besteht, sondern in der conventionellen Darstellung der Antike. Die Namen Mino da Fiesole—der grösste Meister der berühmten Schule der Fiesolani—Benedetto da Majano, und Bernardo Rossellini, erinnern uns an die zahlreichen und prächtigen Denkmäler, die die Kirchen von Florenz und die der andern Städte des Grossherzogthums zieren. Diese Künstler lieferten gleich merkwürdige Arbeiten in Holz, in Stein und in Marmor, und standen in diesen ihren Werken bloss ihren obgenannten Vorgängern und einigen wenigen ihrer Zitgenossen nach. Unter diesen zeichnete sich Andrea Contucci, besser bekannt als Sansovino der ältere, besonders aus; ja es scheint unmöglich, grössere Vollkommenheit in der decorativen Bildnerei zu erreichen, als er in den wundervollen Monumenten, den Hauptzierden der Kirche Sta. Maria del Popolo, zu Rom, an den Tag gelegt hat. Jacopo Tatti, sein Schüler, von dem wir weiterhin sprechen werden, ist allein würdig als Nebenbuhler an der Seite seines Meisters zu stehen, dessen Namen er später annahm.

Nach dieser kurzgefassten Uebersicht der Leistungen der grossen Bildhauer Italiens, die zugleich auch Ornamentisten waren, wollen wir auf einige der Lehren hindeuten, die sich aus ihren Werken zum Nutzen der Künstler und der Kunstarbeiter ableiten lassen. Was in den Reliefornamenten des Cinque-Cento Styles aufs eigenthümlichste hervortritt, und am meisten bezaubert, ist die treffliche Benutzung des Spiels des Helldunkels, welches aus den unendlichen Variationen der Flächen entsteht, und zwar nicht nur an Oberflächen, die mit dem Grunde parallel sind, aus welchem das Ornament entspringt, sondern auch in Flächen die in mannichfaltig abgeänderten Berührungswinkeln die Tangenten desselben bilden.

Kleine Pilaster einer Marmortreppe in der Kirche Sta. Maria.

Der Unterschied zwischen einer volutenförmigen Rankenverzierung, wo das Relief vom Entstehungspunkt der Volute bis zum Mittelpunkt allmälig abnimmt, und einer Volute, deren Relief durchgehends gleichförmig bleibt, ist hinsichtlich des erzielten Effects, sehr gross. Die Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts gaben, ohne Ausnahme, der erstgenannten Form den Vorzug, und verdankten diesem Umstande die unfehlbar wohlgefälligen Resultate, welche sich in ihren einfachsten, so wie in ihren verwickeltsten Combinationen der Spiralformen offenbaren.

Diese genaue Abstufung der zartesten Reliefschattirungen in der Sculptur, übte Donatello ganz besonders mit einer unübertroffenen Vollkommenheit aus, und seine Autorität, in Punkten des Geschmacks, stand bei seinen florentinischen Zeitgenossen in der höchsten Achtung, während sein Beispiel mit ehrerbietigem Eifer von Künstlern jeder Classe befolgt wurde. Er war der erste Künstler, der das *bassissimo relievo* in Anwendung brachte, worin man den Effect der Projection und der gerundeten Modellirung in kaum wahrnehmbaren Grenzen des Reliefs zu erreichen vermag, und er war auch der Erste der dasselbe mit dem *mezzo* und *alto relievo* combinirte, wodurch er in seinen Arbeiten eine fast malerische Abtheilung in mehrere Flächen zu erzielen vermochte. Ohne je die gehörigen Grenzen der Sculptur zu überschreiten, hat er die Bildhauerkunst doch mit manchen, aus dem Gebiete der Malerei abgeleiteten Elementen bereichert, welche die florentinischen Cinque-Centisti in ihrer Praxis in Anwendung brachten. Dieser Erfindungen—denn sie verdienen beinahe diesen Namen, obgleich sie nur die Frucht eines emsigen Studiums der Antike waren—bemächtigten die Ornamentisten der Epoche sich begierig zur Nachahmung; und

Dei Miracoli, Venedig, Tullio Lombardo, ungefahr 1485.

diesen Erfindungen muss ein Theil der so auffallenden Vortrefflichkeit der vorzüglichern Schnitzereien und Modellirungen der Renaissance wohl auch zugeschrieben werden.

Endlich erreichte dieses System der regelmässigen Abtheilung der Ornamente in mehrere Flächen, einen so hohen Punkt der Vollkommenheit, hinsichtlich der Anordnung des Helldunkels, dass das Relief, aus der Ferne betrachtet, nur gewisse Punkte, die um einige hervorragende geometrische Figuren symmetrisch angeordnet waren, dem Auge darstellte. Wenn man aber einige Schritte näher kam, entdeckte man die Linien und Figuren, die die bedeutendsten Punkte mit einander zu verbinden dienten. Trat man dann noch näher hinzu, so stellten sich die Blätter und die zarten Ranken zur Schau, die im Geiste des Beschauers die Idee des natürlichen Typus anregten, den der Künstler zum Gegenstand seiner conventionellen Behandlung gewählt hatte, und die allergenaueste Untersuchung konnte in der vollkommenen Auffassung des zarten Gewebes der Oberfläche keinen Mangel entdecken. Ausgezeichnet und überaus preiswürdig ist die "Cisellatura," oder Ciselirarbeit, in den vorzüglichern Ornamenten des italienischen Cinque-Cento Styles, wie z. B. die der Kirche die Miracoli zu Venedig (Fig. 1, 8, 9, Tafel LXXIV.), von den Lombardi; die der Kirche Sta. Maria del Popolo, Rom (Fig. 1, Tafel LXXVI.), von Sansovino; an den Thüren des Baptisteriums, Florenz (Fig. 3, Tafel LXXV.), von Ghiberti; an den Schnitzereien von San Michele di Murano (Fig. 4, 6, Tafel LXXIV.); in der Scuola di San Marco (Fig. 2, Tafel LXXIV.); an der Scala dei Giganti (Fig. 5, 7, Tafel LXXIV.) und an vielen andern Gebäuden zu Venedig. Die Fasern eines Blattes oder einer Ranke haben nie eine falsche Richtung, noch sieht man je die Tendenz zur graziösen Anmuth, welche die Natur im Wachsthum entwickelt, verkehrt angewendet oder falsch aufgefasst. Da sieht man weder Abglättung noch Details, ausgenommen wenn sie einem bestimmten Zweck zu entsprechen haben; und während die Arbeit in reicher Fülle angewendet wurde und jeder Meisselstreich ein Werk der Liebe zu sein schien, so ward doch die Arbeit nie nutzlos verschwendet, wie das heut zu Tage häufig geschieht, indem man untergeordnete Theile der Zeichnung, die den zweiten oder dritten Rang behaupten sollten, in den ersten Rang hervorhebt.

Kleiner Pilaster der Marmortreppe in der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.

Kleiner Pilaster der Riesentreppe, im herzoglichen Palaste zu Venedig, v. Bendetto und Domenico da Mantua.

Unter den Händen von Künstlern aber, die nicht so lebhaft als Donatello vom richtigen Gefühl der gehörigen Grenze der Sculptur durchdrungen waren, artete diese Entlehnung der Elemente der Malerei zur Verwendung in den Basreliefs, bald in Verwirrung aus. Der grosse Ghiberti selbst schwächte den Effect so mancher seiner anmuthigsten Composition, durch die Einführung der Perspective und durch die Zugabe von Accessorien, die in ihrer Nachahmung, der Natur zu nahe kamen. Diesen Fehler bemerkt man an so manchen Verzierungssculpturen der Certosa, und er ist oft so weit getrieben, dass Monumente, die darauf berechnet schienen, durch Schönheit und Würde die ernsthafte Bewunderung des Beschauers in Anspruch zu nehmen, bloss dazu dienen ihn zu belustigen,—denn sie gleichen Puppenhäusern, von Feen bewohnt, mit Blumenkränzen geschmückt, mit Täfelchen behangen, von Laubwerk fantastisch überwachsen, anstatt ernsthafte Kunstwerke darzustellen, die das Andenken der Verstorbenen verwiegen sollen oder zu heiligen Zwecken bestimmt sind.

Was man dergleichen Denkmälern noch ausserdem mit Recht zum Vorwurf machen kann, ist die Ungereimtheit und der Mangel an Uebereinstimmung zwischen den Ideen, die der Zweck der Gebäude

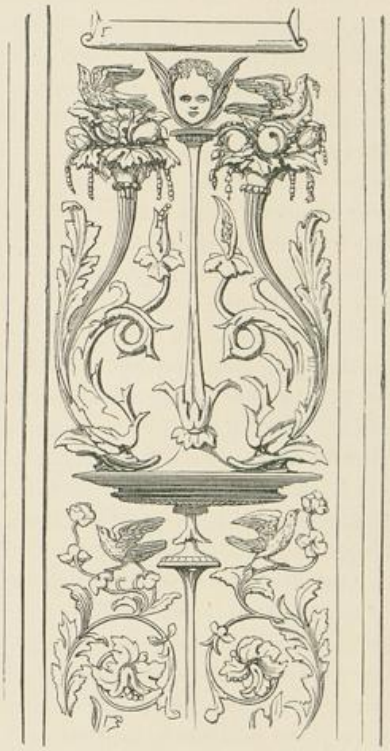
einflössen sollte, und den Gedanken, die der Anblick der Ornamente an den Friesen, Pilastern, Feldern, Bogenzwickeln und allen den verzierten Bautheilen erregen muss. Tragische und komische Masken, musikalische Instrumente, halb priapische Schlussverzierungen, antike Altäre, Dreifüsse, Trinkgeräthe, tanzende *Amorini*, hybridische Seeungeheuer und Chimären, stehen kaum in harmonischem Einklang mit Denkmälern in heiligen Bauten oder in Tempeln errichtet, die dem Gottesdienst geweihet sind. Doch wäre es unrecht die Künstler der Renaissance allein, für diese fehlerhafte Vermischung profaner und heiliger Dinge miteinander, verantwortlich zu machen. Ihre Arbeiten müssen als der Spiegel des herrschenden Geistes jener Epoche betrachtet werden, in welcher der mythologische Symbolismus einen neuen Aufschwung erhielt und nur als ein Protest galt, gegen die hemmenden und beschränkenden Fessel der ascetischen Tradition, die unter den Herrschern des Ostens zum Dogma wurde, und von der Kirche, die Jahrhunderte lang auf die ebenso unruhige als unwissende Bevölkerung den grössten Einfluss ausübte, eifrig bestätigt und unterstützt worden war. So kam es, dass im vierzehnten Jahrhundert, selbst die frömmsten Männer von dergleichen ungereimten Verbindungen erfüllt waren. Es ist gar nicht nöthig weiter zu gehen, als zur "Commedia" von Dante, die die litterarische Welt doch einstimmig als das *göttliche* Heldengedicht bezeichnet, um zu erkennen, wie das ganze Gewebe der Litteratur jener Zeit, vom verschlungenen Gewinde gothischer und classischer Eingebung, aufs bunteste durchkreuzt war.

Das Studium der italienischen Cinque-Cento Ornamente in Relief ist für den Architekten von nicht minderem Nutzen als es für den Bildhauer sein kann: denn in keinem andern Style sind die Ornamente besser abgemessen, oder in ihrer Anordnung besser darauf berechnet, mit den anliegenden architektonischen Linien aufs gefälligste zu contrastiren, von denen sie begrenzt und in den Schranken der Subordination gehalten werden. Selten, ja fast nie, sieht man in senkrechter Stellung ein Ornament, das seiner Natur nach eine horizontale Stellung erfordert, oder *vice versâ*. Die Verhältnisse der Ornamente und die der Gliederungen, so wie die der Stiele und Querstücke, welche dazu dienen dem Ganzen eine regelmässige Symmetrie zu verleihen, stehen fast immer im vollkommensten Einklang miteinander. Die Tafeln LXXIV., LXXV. und LXXVI. stellen eine Sammlung von Mustern dar, die sich meistens durch anmuthvolle Linien, und durch eine höchst künstliche, obwohl dem Anschein nach ganz natürliche, Vertheilung der Ornamente auf den Feldern besonders auszeichnen. Die Werke der Lombardi in der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig (Tafel LXXIV., Fig. 1, 8, 9, und Tafel LXXVI., Fig. 2); die des Andrea Sansovino zu Rom (Tafel LXXIV., Fig. 1); und die des Domenico und des Bernardino di Mantua, zu Venedig (Tafel LXXIV., Fig. 5 und 7), verrathen die grösste Vollkommenheit in diesen Eigenschaften. Später aber, nach der Periode in welcher diese Künstler blühten, fing man an die Ornamente beinahe durchgehends im Hoch-Relief auszuarbeiten, zugleich wurden die Stämme und Ranken dicker gemacht und ohne immer spitz auszulaufen, der zufällige Wachsthum und das Spiel der Natur wurde nicht mehr so emsig nachgeahmt, die Felder wurden überdies reichlicher mit Verzierungen ausgefüllt, so dass das Ganze zwar bunter erschien, aber auch weniger zarte Verfeinerung verrieth. Die Bildhauerarbeiten traten in die Schranken als Nebenbuhler der Bauwerke, so dass die Architekten zu ihrer Selbstvertheidigung und um die Sculptur in den Schatten zu stellen, ihre Gliederungen grösser und hervorragender machten, demzufolge, nach und nach, ein schwerfälligerer Styl zur Mode wurde. Diese Tendenz der Ornamente zur Ueberschwülstigkeit verkündet sich schon in manchen genuesischen Werken, die wir Tafel LXXV., Fig. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 11; und Tafel LXXVI., Fig. 4, 5, 7, 8, 10, dargestellt haben. Fig. 6 der letztgenannten Tafel, vom berühmten Grabmal Martinengo, zu Brescia, verräth ebenfalls diese Tendenz der Ueberfüllung.

Zugleich mit der hier kurz berührten Umwandlung in der Sculptur, äusserte sich eine ähnliche Bewegung in der Malerei. Giotto, ein Schüler des Cimabue, befreiete sich von den Fesseln der griechischen Tradition, um sich mit ganzer Seele der Natur zu widmen. Seine Ornamente, wie die seines Meisters, bestanden aus einer Combination von gemalten Mosaiken, verschlungenen Bändern und freien Darstellungen des Acanthus. In seinen Werken zu Assisi, Neapel, Florenz und Padua entwickelte er durchgehends eine anmuthige und

richtige Würdigung des unentbehrlichen Gleichgewichtes in Bezug auf Quantität, Vertheilung und verhältnissmässiges Colorit, welches zwischen den Wandmalereien und den Wandornamenten obwalten muss. Diese richtigen Principien des Gleichgewichts wurden im vierzehnten Jahrhundert allgemein gewürdigt und ausgeübt, und die Künstler Simone Memmi, Taddeo Bartolo, die Familie Orcagna, Pietro di Lorenzo, Spinello Aretino und viele andere waren anerkannte Meister in der Kunst der Wändeverzierung. Im folgenden Jahrhundert zeigte sich Benozzo Gozzoli ebenso eifrig in seinen Nachforschungen des Alterthums als in seinen Studien der Natur, wie man aus den Hintergründen seiner Malereien im Campo Santo, wie auch aus den herrlichen Arabesken in seinen Malereien in San Gimignano wohl ersehen kann. Doch war es vorzüglich Andrea Mantegna, der der Malerei dieselbe Richtung gab, welche Donatello der Sculptur gegeben hatte, und zwar nicht nur in den Figuren, sondern in jeder Varietät der Ornamente, die er dem Alterthum entlehnte. Seine herrlichen Cartons, die sich im Schlosse Hampton Court in England befinden, wären in jeder Beziehung, und bis auf die kleinsten Details der Ausschmückung, des Pinsels eines alten Römers würdig. Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nahm der Styl der Polychromie wieder eine frische Wendung. Von den Eigenthümlichkeiten dieses Styls, in Bezug auf Arabesken und groteske Ornamente, werden wir in einem der folgenden Capitel zu sprechen Gelegenheit haben.

Senkrecht laufendes Ornament der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.



Theil einer Thür in einem der Paläste der Dorias, nahe der Kirche San Matteo, Genua.

Wenn wir uns von Italien gegen Frankreich wenden, finden wir, dass die Franzosen die ersten waren, an dem in Italien auflodernden Feuer der Renaissance die Fackel der auflebenden Kunst zum Nutzen ihres Landes anzuzünden, wozu die Kriegszüge Karls VIII. und Ludwigs XII. in Italien nicht wenig beitrugen, indem die Prachtwerke von Rom, Florenz und Mailand bei dem Adel Frankreichs eine hohe Verehrung für die Künste erweckte. Das erste Merkmal der bevorstehenden Umwälzung zeigte sich in dem zu Ehren Karls VIII. in 1499 errichteten Monument (welches unglücklicherweise in 1793 zerstört wurde), um welches zwölf weibliche Figuren, von vergoldeter Bronze, die Tugenden darstellend, ganz im italienischen Styl gruppirt waren. Im selben Jahre wurde der berühmte Architekt, Fra Giocondo von Verona, Freund und Mitschüler des ältern Aldus, und der erste Verleger einer richtigen Ausgabe des Vitruvius, von Ludwig dem Zwölften nach Frankreich berufen, wo er sich von 1499 bis 1506 aufhielt, und für seinen königlichen Gönner den Entwurf zweier Brücken über die Seine lieferte, und wahrscheinlich auch andere unbedeutendere Werke, von denen jedoch keine Spur mehr bleibt. Man hat diesem Künstler auch die Baute des prächtigen, im Jahr 1502 vom Cardinal d'Amboise angefangenen Schlosses Gaillon zuschreiben wollen, doch wird diese Annahme von Emeric David und andern französischen Archäologen als grundlos erklärt. Der Styl des Gebäudes selbst verräth unläugbar einen französischen Ursprung und zeugt deutlich gegen Giocondo, der vielmehr ein

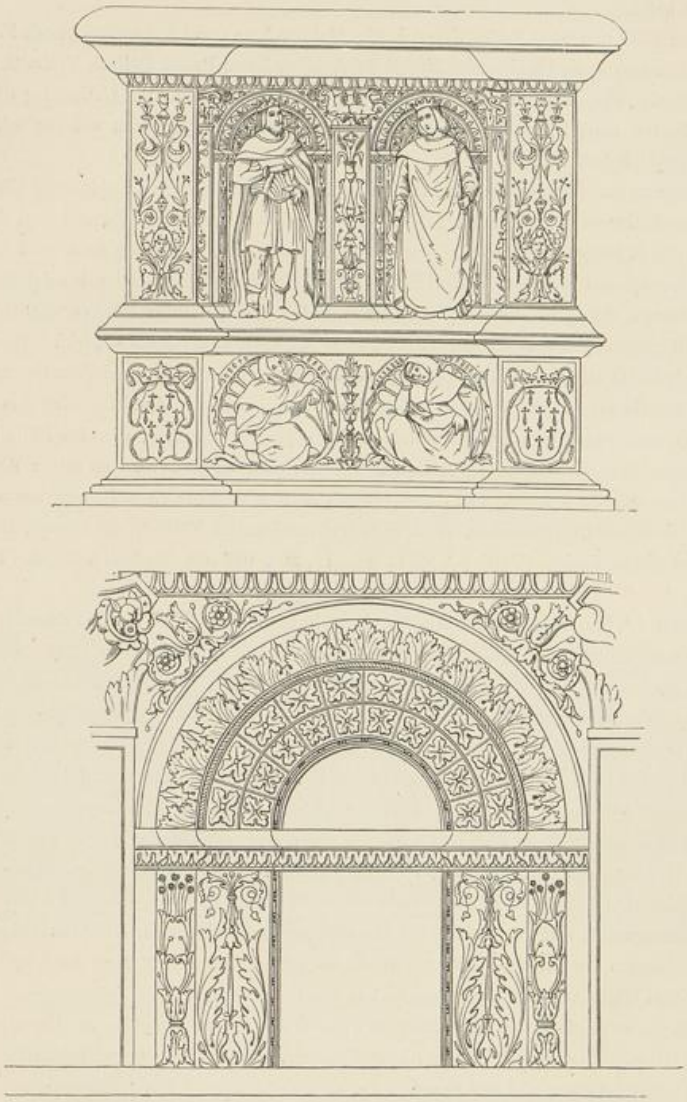
Ingenieur und Kunstforscher als ein Dekorationskünstler war. Ueberdies zeigt dieses Gebäude, nebst vielen wirklich classischen Zügen, so viel unverkennbar burgundische Arbeit, dass es ebenso ungerecht wäre, die Ausführung desselben auf Rechnung des Giocondo zu setzen, als es unbillig sein würde Frankreich die Ehre absprechen zu wollen, sein erstes grosses Werk der Renaissance einem einheimischen Künstler zu verdanken. Dass dem wirklich so sei, erhellt aus den von Herrn Deville in 1850 veröffentlichten Berichten, aus welchen deutlich hervorgeht, dass der Franzose Guillaume Senault der Architekt und Maurermeister des Schlosses Gaillon war. Doch wäre es nicht unmöglich, dass der Cardinal beim Entwurf des Gebäudes den Giocondo zu Rath gezogen haben möge, während dem Senault und seinen Gehülfen, meistens Franzosen, die Ausführung der Details überlassen wurde. Unter den Italienern, welche beim Werke thätig waren, nennen wir als den vorzüglichsten den Bertrand de Meynal, der, dem Styl nach zu urtheilen, einige der classischsten Arabesken ausgeführt hat. Derselbe Künstler hatte den Auftrag, den prächtigen venetianischen Brunnen von Genua nach Frankreich zu schaffen, der als Becken des Schlosses Gaillon wohl bekannt ist und sich gegenwärtig im Louvre befindet. Wir haben einige zierliche Ornamente von diesem Becken, Tafel LXXXI., Fig. 27, 30, 34, 38, dargestellt. Colin Castille, der in dem Verzeichniss der Kunstarbeiter als "tailleur à l'antique" besonders genannt wird, mag wohl ein Spanier gewesen sein, der seine Kunst in Rom studirt hatte. Jene Theile der Arbeit, welche nicht burgundischen Styles sind, sind in ihren wesentlichsten Zügen rein und geläutert und unterscheiden sich kaum von den verzüglichen italienischen Mustern.

Das erste französische Denkmal aber, worin sich Symmetrie des baulichen Entwurfes mit meisterhafter Ausführung der Details vereinte, war das, gegenwärtig zu St. Denis by Paris befindliche Monument Ludwigs XII., eines der prächtigsten des sechzehnten Jahrhunderts. Dies herrliche Kunstwerk wurde zwischen 1518 und 1530, auf Befehl Franz des Ersten, von Jean Juste de Tours ausgeführt. Die nackt dargestellten Bildsäulen des königlichen Paares sind von zwölf halbkreisförmigen Bögen umgeben; unter jedem Bogen steht die Bildsäule eines Apostels; in den vier Ecken sieht man vier Statuen, die Gerechtigkeit, die Stärke, die Klugheit und die Weisheit vorstellend; das Ganze wird von zwei Bildsäulen des Königs und der Königin in knieender Stellung gekrönt. Die Basreliefs zeigen den Triumpheinzug Ludwigs in Genua, sowohl als die Schlacht von Aguadel, wo sich der König durch seine persönliche Tapferkeit auszeichnete.

Man hat dieses Monument Ludwigs XII. dem Trebatti (Paul Ponee) zuschreiben wollen; doch ist diese Muthmassung falsch, indem das Denkmal vollendet war ehe dieser Künstler nach Frankreich kam, wie folgender Auszug aus den königlichen Archiven unwiderlegbar beweist. Franz I. schreibt nämlich an den Cardinal Duprat, wie folgt:—"Il est deu à Jehan Juste, mon *sculpteur ordinaire*, porteur de ceste la somme de 400 escus, restant des 1200, que je lui avoie pardevant or donnez pour la ménage et conduite de la ville de Tours au lieu St. Denis en France, de la sculpture de marbre de feuz Roy Loys et Royne Anne, &c. Novembre 1531."

Ebenso merkwürdig als das Grabmal Ludwigs XII., sind die zur selben Zeit ausgeführten prächtigen Schnitzereien in Hoch- und Flachrelief, welche die ganze Aussenseite des Chors der Kathedrale zu Chartres verzieren. Die Motive sind aus dem Leben unseres Heilands und der heiligen Jungfrau entnommen, und bilden im Ganzen ein und vierzig Gruppen, von denen vierzehn die Arbeit des Jean Texier sind, der dieselben im Jahre 1514 begann, nachdem er den ihm zur Anfertigung übertragenen Theil des Thurms vollendet hatte. Diese Compositionen zeichnen sich durch richtige Auffassung und Schönheit aus, die Figuren sind belebt und natürlich, der Faltenwurf ungezwungen und anmuthig, und die Köpfe voll lebhaften Ausdrucks; den schönsten Theil der ganzen Composition aber, bilden die Arabeskenverzierungen, welche die hervorragenden Theile der Pilaster, der Friese und der Gliederungen an der Basis beinahe gänzlich bedecken. Diese Ornamente sind ganz winzig, so dass selbst die grössten unter den Gruppen, welche sich an den Pilastern angebracht befinden, nicht mehr als acht bis neun Zoll breit sind. Blattwerk, Baumzweige, Vögel, Brunnen, Waffengruppen, Satyren, militärische Insignien und Werkzeuge der verschiedenen Künste

sind in geschmackvollen Gruppen angeordnet. Ausserdem tritt das gekrönte F—Monogramm Franz des Ersten—deutlich in den Arabesken hervor und die Jahreszahlen 1525, 1527 sind auf den Faltenwürfen zu sehen.



Theile des Grabmals Franz II. Herzogs von Bretagne und seiner Gemahlin Marguerite de Foix, welches Anne de Bretagne in der Carmeliterkirche zu Nantes im Jahre 1507 errichten liess, von Michel Colombe.

Das Grabmal, welches Anne von Brittanien zu Ehren ihres Vaters und ihrer Mutter errichten liess, wurde am 1sten Januar 1507 vollendet und im Chor der Carmeliterkirche zu Nantes aufgestellt. Es ist das Meisterwerk des Michel Colombe, der sich als ein Künstler von grosser Fähigkeit und Naivetät auszeichnete.

Die Verzierungsdetails sind besonders elegant. Das in der Kathedrale zu Rouen, zu Ehren des Cardinals d'Amboise errichtete Monument, wurde im Jahre 1515, unter der Aufsicht des Baumeisters der Kathedrale, Roulant le Roux, begonnen. Kein Italiener war bei diesem Werke beschäftigt, welches daher als der Ausdruck der neuen Geisteskraft gelten kann, welche die Renaissance den einheimischen Künstlern Frankreichs eingeflösst hafte.

In den Jahren 1530 und 1531 berief Franz I. die Meister Rosso und Primaticcio nach Frankreich, und bald darauf begaben sich auch die Künstler Nicolo del'Abbate, Luca, Penni, Cellini, Trebatti, und Girolamo della Robbia dahin. Die Ankunft dieser ausgezeichneten Männer und die Gründung der Schule von Fontainebleau führten neue Elemente in die französische Renaissance ein, von welchen wir weiterhin zu sprechen Gelegenheit haben werden.

Es wäre unmöglich uns hier auf die historischen Details der Holzschnitzerei weitläufig einzulassen, ohne die Grenzen dieser Skizze zu überschreiten. Wir begnügen uns daher mit der Bemerkung, dass jedes mögliche Ornament, das in Stein, Marmor oder Bronze ausgearbeitet werden konnte, auch bald in Holzschnitzwerk ausgeführt wurde, und zu keiner andern Periode der industriellen Künste ist das Talent des Holzbildners mit glücklicherem Erfolg zur Verschönerung reicher Möbel und Hausgeräthe verwendet worden. Als Beweis unserer Behauptung deuten wir auf unsere Tafeln LXXXI. und LXXXII., hin. Der aufmerksame Beobachter wird bald die allmälige Abweichung von den ursprünglichen Blattwerk-Verzierungen bemerken, welche die Hauptquelle der ersten Künstler der Renaissance ausmachten. Zunächst wird ihm das Anhäufen der aus dem Alterthum abgeleiteten Gegenstände und "capricci" auffallen, die eine Fülle der Projection und gewissermassen eine schwerfällige Tendenz verrathen; und endlich wird es seiner Aufmerksamkeit nicht entgehen, dass eine Serie neuer und durchgehends nationaler Formen aufgenommen wurde, die sich ganz von den italienischen unterscheiden, wie z. B. die conventionellen Voluten mit kleinen viereckigen oder länglichen, eingekerbten Zacken (Tafel LXXXI., Fig. 17, 20), und die Medaillonsköpfe (Tafel LXXXI., Fig. 1 und 17).

Die Glasmalerei des fünfzehnten Jahrhunderts verräth kaum eine Spur von den dämmernden Strahlen des Lichtes der neu auflebenden Kunst, welches in Frankreich aufging. Die Ornamente, Baldachine, Blattwerke und Inschriften sind winkelig und *flamboyant*, obgleich kräftig und ungezwungen, und die Figuren verrathen den Einfluss des vorherrschenden Zeichenstyles. Das Glas, besonders das blaue, ist viel dünner als das des dreizehnten Jahrhunderts, obgleich es einen angenehmen Effect hervorbringt. Es wurde während jener Epoche eine ungeheuere Menge gemalter Fenster angefertigt, und beinahe jede grössere Kirche in Frankreich hat einige, mehr oder minder vollkommene Muster derselben aufzuweisen. In der Kirche St. Ouen zu Rouen sieht man an den Fenstern des Lichtgadens einige schöne Figuren auf weissem rautenförmigem Grunde; auch in St. Gervais, Paris, und Notre Dame zu Chalons-sur-Marne finden sich mehrere gute Glasmalereien desselben Jahrhunderts.

Manche Verbesserungen wurden zur Zeit der Renaissance in die Kunst der Glasmalerei eingeführt. Die besten Künstler lieferten die Cartons; Schmelz wurde angewendet um den Farben die erforderliche Dichte zu geben, ohne ihren Glanz zu beeinträchtigen, und es wurde auch mehr Weiss gebraucht. Manche dieser Fenster, wie z. B. die von Jean Cousin gezeichneten Fenster der Sainte Chapelle zu Vincennes, sind kaum mehr als blosse Grisaille-Malereien. Eines dieser Fenster, welches einen Engel vorstellt, der die vierte Trompete bläst, ist von ausgezeichneter Composition und Zeichnung. Die Kathedrale von Auch enthält mehrere schöne Glasmalereien von Arneaud Demole. Zu Beauvais finden sich zahlreiche Glasmalereien derselben Epoche, unter denen besonders ein Fenster mit dem Stammbaum Christi bemerkenswerth ist. Es ist das Werk des Enguerand le Prince; die Köpfe sind grossartig und die Haltung der Figuren erinnern unwillkürlich an die Werke Albrecht Dürers.

Die Grisailles, welche die Fenster in den Häusern des Adels und selbst des Bürgerstandes verzierten, waren zwar klein aber mit merkwürdiger Feinheit ausgeführt, und liessen hinsichtlich der Zeichnung und des Gruppirens nur wenig zu wünschen übrig.

Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts fing diese Kunst an in Verfall zu gerathen, und die zahlreichen Glasmaler fanden keine Beschäftigung, daher der berühmte Bernard de Pallissy, der sich zur Glasmalerei herangebildet hatte, diese Kunst aufgab, um sich einer andern schwierigern zu widmen, in der er sich einen hohen Ruf erwarb. Von ihm rühren die wunderschönen Grisailles her, welche die Geschichte des Cupid und der Psyche, nach den Zeichnungen Rafaels, darstellen, und vormals das Schloss Ecouen, Residenz seines grossen Gönners, des Konstabels Montmorency, schmückten.

Die Renaissance drang zwar frühzeitig in Deutschland ein, fasste aber nur langsam Wurzel im Herzen des Volkes, bis die immer zunehmende Anzahl von Büchern und Kupferstichen dieselbe endlich allgemein verbreitete. Künstler aus Deutschland und Flandern strömten nach Italien um da unter den grossen Meistern zu studiren. Unter diesen erwähnen wir Roger de Bruges (gest. in 1464), der einen grossen Theil seines Lebens in Italien hinbrachte, Hemskerk und Albrecht Dürer, die einen grossen Einfluss auf ihre Landsleute ausübten. Dieser letztgenannte Künstler verräth die richtigste Auffassung des Wesens der italienischen Zeichnung in seinen verschiedenartigen Werken, die bald das gothische Gepräge seines Meisters Wohlgemuth an sich tragen, bald wieder in der rafaelischen Einfachheit des Marc' Antonio aufgefasst waren. Seine Arbeiten dieser letztern Art waren es vorzüglich, die die Grundlage zur Bildung jenes Geschmackes legten, der es Männern wie Peter Vischer möglich machte, die plastische Kunst Italiens in Deutschland zur Mode zu machen. Doch war die Renaissance in Deutschland, selbst in ihrer glänzendsten Epoche, nur ungeläutert. Das Streben nach Schwierigkeiten der Handarbeit vielmehr als nach Schwierigkeiten der geistigen Auffassung, erzeugte bald einen verwickelten, verzerrten Styl, und Nestelverzierungen, juwelenförmige Ornamente und verschlungene Ungeheuer, die mehr Lebhaftigkeit als Grazie verriethen, traten an die Stelle der zarten Eleganz der früh-italienischen und französischen Arabesken.

Arabesk von Theodor de Bry, einem der sogenannten "Kleinmeister" Deutschlands (1508) im italienischen Style, aber mit Einführung von Nestelverzierungen, Caricaturen, und juwelenförmigen Ornamenten.

Wenden wir uns nun von den schönen Künsten zu den Gewerbskünsten um dem Einflusse nachzuforschen, den die Renaissance auf die Musterzeichnungen der Fabrikenerzeugnisse der Zeit ausübte. Die Geschichte der Ceramik und der Glasurproducte ist, in Folge der unvergänglichen und unveränderlichen Natur dieser Erzeugnisse, ebenso deutlich als vollständig, daher wir uns veranlasst fühlten, drei Tafeln, LXXVIII., LXXIX. und LXXX., den Illustrationen dieser Producte zu widmen. Die meisten Beispiele haben wir den "Majoliken" Italiens entlehnt, über deren Anfertigung und Verzierungsweise wir einige Bemerkungen machen wollen.

Die Kunst Thongeschirre mit Glasur zu bekleiden, wurde, wie es scheint, in Spanien und den balearischen Inseln zuerst durch die Mauren bekannt gemacht, die von jeher die zur Verzierung ihrer Wohnung dienenden Kacheln mit Schmelz zu glasiren pflegten. Das unter dem Namen "Majolika" bekannte Thongeschirr soll seinen Namen von der Insel Majorca abgeleitet haben, von wo, wie man glaubt, die Kunst glasirtes Thongeschirr anzufertigen, nach dem Innern Italiens verpflanzt worden war. Diese Muthmassung wird übrigens durch den Umstand bestätigt, dass die frühen italienischen Thonarbeiten mit geometrischen Mustern und kleeblattförmigen Laubwerk sarazenischen Charakters verziert waren (Tafeln LXXIX. und LXXX., Fig. 31 und 13). Diese Art Waare gebrauchte man zuerst in der Form concaver farbiger Kacheln, die hie und da in den Ziegelmauren angebracht wurden, und später zu enkaustischen Fussböden dienten. Von 1450 bis 1700 betrieb man diese Fabrikation mit grosser Thätigkeit in den Städten Nocera, Arezzo, Citta di Castillo, Forli, Faenza (daher kommt der Name *Fayence*), Florenz, Spello, Perugia, Deruta, Bologna, Rimini, Ferrara, Pesaro, Fermignano, Castel Durante, Gubbio, Urbino, Ravenna, und auch in manchen Ortschaften der Abruzzen; doch war es unstreitig in der Stadt Pesaro, dass die Majoliken zuerst einige Bedeutung und Berühmtheit erlangten. Man nannte diese Arbeiten zuerst *mezza* oder Halb-Majoliken, und sie bestanden gewöhnlich aus dicken, schwerfälligen, oft sehr grossen Tellern von dunkelgrauer Farbe, häufig mit mattgelber Glasur an der Rückseite versehen. Der Stoff ist grob und griesig, zeigt hie und da einen goldenen oder prismatischen Glanz, doch öfters eine perlenfarbige Tinte. Diese Halbmajolika-Arbeiten wurden, wie Passeri und andere Schriftsteller uns berichten, im fünfzehnten Jahrhundert angefertigt, und machten erst später den feinen Majoliken Platz.

Lucca Della Robbia, geboren zu Florenz im Jahre 1339, entdeckte eine neue Art Schmelz, der, wie man glaubt, aus einem Gemisch von Spiessglas, Zinn und andern mineralischen Substanzen bestand, und als Glasur auf die von ihm modellirten Statuen und Basreliefs von Terracotta aufgelegt wurde. Die Familie des Erfinders bewahrte das Geheimniss bis es beim Tode des letzten Mitgliedes derselben ganz verloren ging. Man hat zu Florenz die Fabrikation der Majoliken des Della Robbia wieder ins Leben zu rufen versucht, doch mit geringem Erfolg, indem die Anfertigung derselben mit grossen Schwierigkeiten verbunden ist. Die Gegenstände der Basreliefs des Della Robbia sind meistens religiösen Charakters, der in den glänzend weissen Figuren aufs vortheilhafteste hervortritt. Die Augen sind geschwärzt, um den Ausdruck derselben zu erhöhen, während die weissen Figuren selbst mittelst des dunkel-blauen Grundes hervorgehoben werden. Die Nachfolger des Della Robbia fügten Kränze von Blumen und Früchten in ihren natürlichen Farben hinzu, und einige von ihnen pflegten die Bekleidung der Figuren zu coloriren, während sie die unbekleideten Körpertheile ohne Glasur liessen. Passeri behauptet, dass die Entdeckung dieser farbigen Glasur schon früher in Pesaro gemacht worden sei, wo man schon im vierzehnten Jahrhundert Thongeschirr anfertigte; aber obgleich die Kunst, Schmelz mit Farben zu vermengen, schon früh bekannt gewesen sein mochte, erlangte dieselbe ihre Bedeutung erst im Jahre 1462, als Matteo di Raniere von Cagli, und Ventura di Maestro Simone dei Piccolomini von Sienna, sich in Pesaro niederliessen, um die daselbst bestehenden Fabriken zu leiten; und wahrscheinlich zogen die Arbeiten Della Robbias, der für Sigismondo Pandolfo Malatesta zu Rimini gearbeitet hatte, die Aufmerksamkeit dieser Männer auf sich. Es herrscht einige Ungewissheit in Bezug auf das von Della Robbia entdeckte Verfahren, welches von ihm selbst und von seiner Familie als ein höchst schätzbares Geheimniss betrachtet wurde. Nach unserer Ansicht lag dieses Geheimniss vielmehr in der gehörigen Mischung des Thons und in dem zweckmässigen und vollkommenen Durchbrennen desselben als in der schützenden Glasur, deren Anfertigung, wie es scheint, wenig Neues oder Verhehlungswerthes enthielt.

Was man in den "feinen" Majoliken von Gubbio besonders suchte, war der prismatische Schimmer, und eine glänzend weisse, durchsichtige Glasur. Der metallische Schimmer wurde mittelst Zubereitungen von Blei, Silber, Kupfer und Gold hervorgebracht, und in dieser Hinsicht übertrafen die Majoliken von Gubbio alle andern. Die blendend weisse Glasur bestand aus einem von Zinn bereiteten Schmelz, in welchen

man die halbgebackenen Thongeschirre versenkte; und ehe dieselben noch trocken waren, malte man die Verzierungen darauf hin, und da das feuchte Gefäss die Farben sogleich einsaugte, so ist es kein Wunder, dass man häufig Unrichtigkeiten in den Zeichnungen bemerkt.

Ein im Museum zu Haag befindlicher alter Teller von Pesaro ist mit einem Schriftzug versehen, der aus den Buchstaben "C. H. O. N." zu bestehen scheint. Ein anderer Teller, den Pungileoni erwähnt, trägt als Merkzeichen die verschlungenen Buchstaben "G. A. T." Doch sind das seltene Beispiele, indem die Künstler, welche dergleichen Teller anfertigten, ihre Werke nur selten unterzeichneten.

Die Gegenstände der Malereien waren meistens Figuren von Heiligen, oder historische Begebenheiten aus der Bibel entnommen; die erstern aber waren die beliebtesten, und blieben es auch bis zum sechzehnten Jahrhundert, wo diese Figuren Scenen aus Ovid und Virgil Platz machen mussten, während Darstellungen von Vorfällen aus der heiligen Schrift auch dann noch im Gebrauch blieben. Eine kurze Erklärung der Malerei in blauen Buchstaben, nebst einer Hinweisung auf den Text, befand sich gewöhnlich auf der Rückseite des Tellers. Der Gebrauch, Thongeschirr mit den Bildern historischer, classischer und lebender Personen zu verzieren, kam etwas später in die Mode als die Scenen aus der heiligen Schrift. Alle diese Gegenstände wurden auf eine flache und matte Weise ausgeführt, ohne allen Schatten, und waren von einer Art roher sarazenischer Ornamente umgeben, die sich aufs entschiedenste von den rafaelischen Arabesken unterschieden, die in den letzten Jahren der Regierung Guidobaldo's so sehr beliebt waren. Die Teller mit colorirtem Obst in Relief verziert, sind wahrscheinlich den Arbeiten Della Robbia's entnommen.

Die Fabrication dieser Majoliken aber fing an bedeutend abzunehmen, in Folge der verringerten Einkünfte des Herzogs und des geringen Eifers, den der Nachfolger desselben für die Beförderung dieser Kunst an den Tag legte; was aber am meisten zum Verfall derselben beitrug, war die Einführung des Porzellans aus dem Morgenlande und der zunehmende Gebrauch des Silbergeschirrs unter den vornehmen und reichen Ständen. Die historischen Gegenstände bildeten nicht länger den Gegenstand der Verzierungen der Majoliken, die jedoch mit gut ausgeführten Zeichnungen von Vögeln, Tropheen, Blumen, musikalischen Instrumenten, Seeungeheuern, etc., ausgeschmückt wurden; nach und nach aber wurden diese immer schwächer in Farbe und Durchführung, bis sie endlich ganz verschwanden, um Nachbildungen der Kupferstiche Sadeler's und anderer flämischen Meister Platz zu machen. Alle diese Ursachen führten den schnellen Verfall der Majolika-Arbeiten herbei, trotz der Anstrengungen die der päpstliche Legat, Cardinal Stoppani, zur Wiederbelebung derselben machte.

Die feinen Majoliken von Pesaro erreichten den höchsten Punkt der Vollkommenheit während der Regierung des Guidobaldo II., der in dieser Stadt seinen Hof hielt, und die Töpfereien der Stadt aufs kräftigste unterstützte und beförderte. Von dieser Zeit an glichen die Majoliken von Pesaro so genau denen von Urbino, dass man die Waaren der zwei Städte nicht von einander zu unterscheiden vermochte, denn die Qualität war dieselbe und dieselben Künstler wurden oft an beiden Orten angewendet. Schon im Jahre 1486 galten die Majoliken von Pesaro als die vorzüglichsten unter allen italienischen Waaren derselben Art, und um die Fabrication derselben gegen Concurrenz zu schützen, verbot der damalige Herrscher von Pesaro die Importation jeder ausländischen Töpferarbeit unter Strafe einer Geldbusse und der Confiscation der eingeführten Güter, ja er ging noch weiter, indem er den Befehl erliess, alle fremden im Lande befindlichen Vasen binnen acht Tagen aus seinen Staaten wegzuschaffen. Dieses Schutzgesetz wurde im Jahre 1532, von Francesco Maria I. bestätigt. Im Jahre 1569 bewilligte Guidobaldo II. dem Giacomo Lanfranco von Pesaro ein privilegirtes Patent, mit einer Geldstrafe von 500 Scudi gegen den Uebertreter desselben, für die von ihm erfundenen grossen, in Relief ausgearbeiteten Vasen von antiker Form, und mit Gold belegt. Ausserdem wurde er, sowohl als sein Vater, von allen Steuern und Abgaben frei erklärt.

Die Neuheit und Mannichfaltigkeit, welche die Majoliken darboten, veranlassten die Beherrscher des Herzogthums diese Arbeiten vorzugsweise als Geschenke an fremde Prinzen zu schicken. So sandte im Jahre 1478 Costanza Sforza dem Sixtus IV. einige "Vasa fictilia;" Lorenzo der prächtige, in einem Briefe

an Robert Malatista, dankt diesem für ein ähnliches Geschenk. Guidobaldo verehrte Philipp II. von Spanien ein Service, gemalt von Orazio Fontana nach den von Taddeo Zuccaro entworfenen Zeichnungen. Derselbe Fürst schickte Karl V. ein doppeltes Service als Geschenk. Die Sammlung von Tiegeln die Francesco Maria II. der Schatzkammer von Loreto schenkte, wurden auf Befehl des Guidobaldo II. für sein eigenes Laboratium angefertigt; einige derselben sind mit Bildern oder andern Gegenständen verziert, alle aber tragen die Inschrift des Namens irgend einer Arznei oder Mixtur. Diese Tiegel, von denen noch 380 in der Schatzkammer von Loreto sich befinden sind grün, blau und gelb. Passeri giebt eine recht interessante Classification der verschiedenen verzierten Töpferarbeiten, nebst den Ausdrücken, deren die Arbeitsleute sich bedienten um die Arten der Malereien zu bezeichnen, die zur Verzierung der Teller angewendet wurden, und er giebt sogar die Summen an, die den Malern für ihre Arbeit bezahlt wurden. Diese Angaben finden sich im folgenden von ihm gegebenen Auszug aus einem Manuscript des Piccolpasso, eines "majolicaro," der eine Abhandlung über seine Kunst schrieb. Um diesen Auszug verständlich zu machen, müssen wir bemerken, dass ein *Bolognino* den neunten, und ein *gros* den dritten Theil eines *Paul* vorstellte (welcher letztere etwa 5 Silbergroschen galt), ein *livre* war ein Drittel, und der *petit écu* oder *écu ducal* zwei Drittel eines römischen Ecu (etwas über zwei Gulden).

Postament an einer Thür im Palaste den die Genueser dem Andrea Doria schenkten.

Tropheen.—Die Ornamente dieser Art bestanden aus antiken und modernen Waffen, musikalischen und andern Instrumenten, und offenen Büchern; sie wurden gewöhnlich monochromatisch gelb auf blauem Grunde hingemalt. Die mit Tropheen verzierten Teller wurden zu Castel Durante angefertigt, und auch meistens da verkauft. Die Maler bekamen einen écu ducal fürs Hundert. Dieser Ornamentationsstyl war bei den Cinque-Centisten sehr beliebt und sowohl zu Marmor- als zu Steinarbeiten gebraucht, wie man am Denkmal des Gian Galeazzo Visconti, in der Certosa zu Pavia, und an den in unsern Illustrationen gegebenen Theilen einer Thür zu Genua, ersehen kann.

Arabesken waren Verzierungen die aus einem locker verbundenen Schriftzug bestanden, der mit Schleifen und Kränzen verschlungen war. Die auf diese Weise verzierten Arbeiten wurden nach Venedig und Genua versandt, wo das Hundert einen écu ducal galt.

Cerquate nannte man verschlungene Eichenzweige, von dunkelgelber Malerei auf blauem Grunde, man nannte diese Verzierung auch die "urbinische Malerei," weil die Eiche im herzoglichen Wappenbild vorkam. Diese Art Decoration wurde fünfzehn Gros das Hundert bezahlt; doch erhielt der Künstler einen petit écu, wenn er, ausser der genannten Verzierung, noch irgend eine kleine Scene auf den Böden der Teller hinmalte.

Grotesken hiessen Verzierungen, die aus verschlungenen männlichen und weiblichen Ungeheuern bestanden, deren Körper in Blättern oder Zweigen endeten. Diese fantastischen Decorationen waren meistens monochromatisch weiss auf blauem Grunde gemalt. Sie wurden gewöhnlich mit zwei écu das Hundert

bezahlt, wenn sie aber auf Bestellung eigens für Venedig gemalt wurden, so war der Preis acht ducal livres.

Blätter.—Dieses Ornament bestand aus einigen blätterigen Zweigen auf dem Grunde hingestreuet. Der darauf gesetzte Preis war drei livres.

Blumen und Früchte.—Diese höchst gefälligen Gruppen wurden nach Venedig versandt, und die Künstler bekamen fünf livres fürs Hundert. Es gab noch eine andere Varietät desselben Styls, die nur aus drei oder vier grossen Blättern bestand, welche in einer Farbe auf einem verschieden colorirten Grunde gemalt wurden. Sie galten einen halben Gulden das Hundert.

Porzellan nannte man eine Arbeit die aus ganz zarten blauen Blümchen mit kleinen Blättern und Knospen bestand, und auf weissem Grunde gemalt war. Diese Arbeit wurde auf zwei livres, und auch mehr, fürs Hundert geschätzt. Dieser Styl war wahrscheinlich eine Nachahmung der aus Portugal eingeführten Arbeiten.

Tratti waren weisse verschiedenartig geknüpfte Bänder, aus denen kleine Zweiglein entsprossen, und galten zwei livres das Hundert.

Theile eines Pilasters an der Thür eines Palastes zu Genua, den die Genueser dem Andrea Doria schenkten.

Soprabianco war eine weisse Malerei auf einem Grund von Bleiweiss, mit grüner oder blauer Einfassung am Rande des Tellers. Der angesetzte Preis war ein demi-écu das Hundert.

Quartieri.—Zur Erzeugung dieses Musters theilte man den Boden des Tellers in sechs oder acht Fächer ab, mittelst Strahlen die vom Mittelpunkt ausgehend, nach dem Umfange hin divergirten. Jedes Fach hatte eine verschiedene Grundfarbe, auf welcher Blumensträusse von verschiedenen Tinten angebracht waren. Für diese Art Verzierung erhielten die Künstler zwei livres per Hundert.

Gruppi waren breite Bänder mit kleinen Blumen verwoben. Dieses Muster war grösser als das der "Tratti," und hatte zuweilen noch ausser den Bändern ein kleines Gemälde im Mittelpunkte, in welchem Falle das Hundert einen demi-écu kostete, aber ohne diese Malerei nur zwei jules.

Candelabri hiessen die Ornamente, welche aus einem aufrechtstehenden Blumenstrauss bestanden, der von einem Ende des Tellers zum andern reichte und an dessen Seiten hingestreuete Blätter und Blumen angebracht waren. Der hier eingeschaltete Holzschnitt zeigt, dass dieses Subjekt schon in den frühesten Zeiten unter den Künstlern des Cinque-Cento Styls eben so beliebt als allgemein war.

Es wäre unmöglich, ohne die Grenzen dieser Notiz zu überschreiten, auf dem Verdienst und den besondern Werken ausgezeichneter Künstler, wie Maestro Giorgio Andreoli, Orazio Fontana, und Francesco Xanto von Rovigo, hier im Einzelnen zu verweilen; auch ist das kaum nöthig, indem Herr Robinson in seinem Catalog der Sammlung von Soulages erst ganz neulich der Welt so manche höchst interessante Ansichten über einige schwierige Punkte dieses Gegenstandes mitgetheilt hat. Es dürfte also genügend sein, hier nur auf mehrere wichtige Modificationen hinzudeuten, welche in der Form und im Betrieb der Ceramik im Allgemeinen durch die unbeugsame Beharrlichkeit des Bernard de Palissy, Töpfermeisters des Königs Franz I., in Frankreich zu Stande gebracht wurden. Die Fig. 1, 3, Tafel LXXIX., zeigen Proben der verschiedenen Verzierungen seiner eleganten Arbeiten, welche, im Bezug auf die Zeichnung, im selben Verhältniss zu den andern Monumenten der französischen Renaissance stehen als die frühesten Majoliken zu den Monumenten der italienischen Renaissance.

Der untere Theil eines kleinen Pilasters, zeigt den Entsprung der schmückenden Rankenverzierung, von den Lombardi, in der Kirche Sta. Maria dei Miracoli, Venedig.

Schon während der Regierung Ludwigs XII. thaten sich die Arbeiten der französischen Juweliere durch ihren eigenen Styl hervor, und die hohe Gönnerschaft des mächtigen Cardinals d'Amboise gab dieser Industrie einen bedeutenden Aufschwung; doch erreichte die Kunst des Juweliers den höchsten Punkt der Vollkommenheit erst unter Franz I., welcher den grossen Meister der Renaissance—Cellini—an seinen Hof berief. Um den Zustand und das Wesen der kostbaren Metallarbeiten genau zu fassen und gehörig zu würdigen, wird es nöthig sein die Hauptzüge der Kunstschule flüchtig zu berühren, aus welcher alle jene Emailleurs hervorgingen, die im fünfzehnten, und noch mehr im sechzehnten Jahrhundert, einige der elegantesten Ornamente, die je auf Metallarbeiten angewendet worden sind, weit und breit nach allen Richtungen hin verbreiteten.

Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts fanden die Künstler von Limoges, dass die alten Emaillen des Champlevé-Styls—von dem wir, Tafel LXXVII., Fig. 1, 3, 4, 8, 29, 40, 41, 50, 53, 57, 61, des Contrasts halber, zahlreiche Beispiele geben—ganz aus der Mode waren, und dass beinahe jeder Goldschmied eingegrabene oder translucide Emaillen von Italien kommen liess, oder dieselben, je nach seiner Geschicklichkeit, mehr oder minder vollkommen selbst anfertigte. Unter diesen Umständen fanden sie es gerathener, anstatt es mit der Concurrenz zu versuchen, ein neues Verfahren zu erfinden, welches ausschliesslich ins Fach des Emailleurs gehörte, und den Grabstichel des Goldschmieds ganz entbehrlich machte. Die ersten Versuche, von denen gegenwärtig nur noch sehr wenig Beispiele vorhanden sind, waren natürlich sehr roh, auch machte diese Kunst nur langsame Fortschritte, und erst gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts trifft man eine gewisse Anzahl Proben die einen höhern Kunstwerth besitzen. Die Verfahrungsweise war wie folgt:—Der Künstler entwarf zuerst

mit Hülfe eines spitzen Werkzeuges, die Zeichnung auf einer unpolirten Kupferplatte, die hierauf mit einer dünnen Schichte durchsichtigen Emails belegt wurde. Hierauf überzog er seine Zeichnung mit einer dicken schwarzen Linie und füllte die Zwischenräume mit verschiedenen, meistens durchsichtigen Farben aus, so dass die schwarzen Linien denselben Dienst leisteten, den die goldenen Zwischenfäden in den erhabenen oder sogenannten cloisonnés Emails versehen. Die Ausführung der Carnationen bot die grösste Schwierigkeit dar, und man bildete sie mittelst einer Auflegung von schwarzer Farbe, auf welcher man das volle Licht, so wie die Halbtinten mit undurchsichtigem Weiss modellirte, mit gelegentlicher Hinzugabe eines leichten Auftrags von hellem durchsichtigen Roth. Dann blieb nichts übrig als die Vergoldung anzubringen und die nachgeahmten Edelsteine anzuheften—die letzte Spur beinahe der byzantinischen Schule, die ehemals einen so mächtigen Einfluss in Aquitanien ausgeübt hatte.

Diese Arbeit, in ihrem vollendeten Zustand, glich so ziemlich einem grossen rohgearbeiteten sogenannten translucide Email. Wahrscheinlich war diese Aehnlichkeit nicht zufällig entstanden, sondern absichtlich erzielt, besonders da die Emails dieser letztern Art nur in kleinen Stücken verfertigt wurden, so dass sie vollkommen geeignet waren die Stelle des Elfenbeins zu vertreten, in der Anfertigung jener kleinen Triptycha, welche, während des Mittelalters, als ein unentbehrliches Zugehör der Gemächer und Betstuben der Reichen betrachtet wurden. Deshalb sind auch alle die frühesten Emails in der Gestalt eines Triptychons oder Diptychons, oder bilden wenigstens Bruchstücke derselben. Viele unter den gegenwärtig erhaltenen Emails dieser Art sind noch mit ihrer ursprünglichen Einfassung von Bronze versehen, und sollen, wie die Alterthumsforscher annehmen, aus der Werkstätte des Monvearni hervorgegangen sein, dessen Initialen sie gewöhnlich tragen. Monvearni und P. E. Nicholat, oder, nach einer richtigern Auslegung des Namens, Penicaud, sind die einzigen deren Namen auf uns herabgekommen sind; die übrigen Künstler folgten der nur zu allgemeinen Sitte der Kunstarbeiter des Mittelalters, ihre Arbeiten nicht zu zeichnen, daher ihre Namen vergessen und für die Nachwelt verloren sind.

Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hatte die Renaissance grosse Fortschritte gemacht, und manche Veränderungen bewirkt, unter welchen der zunehmende Geschmack fur "camaieu" oder "grisaille" Malereien zu rechnen ist. Diese neue Mode wurde sogleich in den Werkstätten von Limoges allgemein, und so entstand die zweite Serie von Emailmalereien. Das Verfahren war beinahe dasselbe, welches bei den Carnationen der frühern Emails in Anwendung gebracht wurde, nämlich, man bedeckte zuerst die Kupferplatte gänzlich mit schwarzem Schmelz, auf welchem das Licht und die Halbtinten mit undurchsichtigem Weiss modellirt wurden; jene Theile die Farben erforderten, wie Gesicht oder Blattwerk, erhielten eine Glasur von gehöriger Tinte, und um den Effect des Ganzen zu erhöhen, wurde beinahe immer ein leichter Auftrag von Goldstrichen hinzugefügt. Zuweilen, wenn es erforderlich war, der Arbeit ausserordentlichen Glanz zu geben, wurde ein dünnes Gold—oder Silberblättchen, "paillon" genannt, auf den schwarzen Grund aufgelegt, und dann mit Glasur bekleidet. Alle diese Verfahrungsweisen sieht man vereinet in den von Leonard Limousin zur Ausschmückung der Sainte Chapelle verfertigten, und gegenwärtig im Louvre befindlichen, zweien Bildnissen der Könige Franz I. und Heinrich II. Die Stadt Limoges war dem erstern dieser Monarchen die grössten Verbindlichkeiten schuldig: denn er war es, der die Fabrik in der Stadt anlegte und den Leonard, "peintre, émailleur, valet-de-chambre du Roi," zum Director derselben ernannte, wobei er ihm zugleich den Namen "le Limousin" beilegte, um ihn von dem andern noch berühmtern Leonardo da Vinci zu unterscheiden. Dass der "Limousin" kein gemeiner Künstler war, ergeht aus seinen Copien der frühen deutschen und italienischen Künstler sowohl, als aus den von ihm verfertigten Originalbildern des Herzogs von Guise, des Constabels von Montmorency, der Catherine von Medicis, und mancher anderer seiner berühmten Zeitgenossen, bei deren Beurtheilung man nicht ausser Acht lassen muss, dass das Material in welchem sie ausgeführt sind unter allen andern, die grössten Schwierigkeiten in seiner Anwendung auf Kunstwerke darbietet. Die Werke Leonard's erstrecken sich vom Jahre 1532 bis zum Jahr 1574, und zu gleicher Zeit mit ihm blühten zahlreiche Emailmaler derselben Schule, deren

Werke denen Leonardo's gleich kommen, wenn sie sie nicht übertreffen. Unter den vorzüglichsten nennen wir Pierre Raymond, die Familien Penicaud, und Courtey, Jean und Susanna Court, und M. D. Pape. Pierre, der älteste unter den Courteys, war nicht nur ein trefflicher Künstler, sondern hatte auch den Ruf die grössten Stücke von Emailarbeiten geliefert zu haben die je ausgeführt worden sind; neun derselben werden gegenwärtig im Museum des Hôtel Cluny bewahrt, und drei andere sollen, wie Labarte uns berichtet, sich jetzt in England befinden. Diese Stücke waren zur Decoration der Façade des Schlosses Madrid bestimmt, auf dessen Bau und Verschönerung Franz I. und Heinrich II. bedeutende Summen verschwendeten. Wir müssen hier bemerken, dass die limusinischen Emails in dieser letztern Gestalt keineswegs mehr, wie in den vorigen Perioden, auf heilige Gegenstände beschränkt wurden, im Gegentheil, selbst die ersten Künstler der Zeit verschmäheten es nicht, Vasen, Kästchen, Becken, Wasserkannen, Tassen, Kredenzteller und andere zum täglichen Gebrauch dienende Gegenstände zu entwerfen, die ganz mit schwarzem Schmelz bedeckt und nachher mit Medaillons, &c., von undurchsichtigem Weiss verziert wurden. Während der frühen Epoche dieser neuen Arbeiten verzierte man die meisten Emails mit Gegenständen, welche den Kupferstichen des Martin Schön, Israel van Mecken, und anderer deutschen Künstler entlehnt wurden. Diese wichen bald darauf den Kupferstichen des Marc' Antonio Raimondi, und anderer Italiener, welche ihrerseits wieder, ungefähr in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, den Werken Virgilius Solis, Theodore de Bry, Etienne de l'Aulne, und anderer Kleinmeister Platz machen mussten.

Die Emailmalerei war im thätigsten Betrieb zu Limoges während des fünfzehnten, sechzehnten, siebenzehnten, und sogar weit bis ins achtzehnte Jahrhundert, ehe sie endlich erlosch. Die letzten Emailmaler waren die Familien Nouailler und Laudin, deren vorzüglichste Arbeiten sich dadurch unterscheiden, dass die Metallblättchen, " paillons," an ihnen fehlten, und dass sie eine gewisse Unbestimmtheit der Zeichnung verriethen.

Zum Schlusse ermahnen wir nur den Kunstforscher noch, die Schönheiten der Renaissance eifrig zu pflegen, aber auch die übertriebene Extravaganz derselben emsig zu vermeiden. In der Kunst, wie in der Staatspolitik, bedingt grosse Freiheit, auch grosse Verantwortlichkeit. In einer Stylart, wo keine andere Fessel als die seines eigenen Urtheils den Künstler hemmt, muss dieser besonders darauf bedact sein, seine Phantasie im Zaum zu halten. Er darf wohl Verzierungen in Fülle entwerfen, doch muss er, im Entwurfe derselben, Bescheidenheit und Schicklichkeit nie ausser Acht lassen, und überladener Schmuck ist ebenso sorgfältig zu vermeiden als schmucklose Nacktheit. Wenn der Künstler keinen besondern Gegenstand darzustellen hat, soll er sich mit Blumenverzierungen und conventionellen Elementen zur Ausschmückung seiner Arbeit begnügen, die dem Auge schmeicheln, ohne den Geist besonders in Anspruch zu nehmen. In Folge dieser nüchternen Enthaltsamkeit wird es ihm um so leichter werden, die Aufmerksamkeit des Beschauers auf jene Punkte zu richten, wo es ihm daran zu thun seinmag, einen materiellen Gegenstand darzustellen. Im Styl der Renaissance, wo die verschwisterten Künste nicht nur zusammen bestehen können, sondern oft verbunden werden müssen, ist es wichtig, dass der Künstler immer die besondern und speciellen Eigenheiten jeder einzelnen Kunst in Betracht ziehe. Wie in einer wohlgeordneten Familie sollen die verschiedenen verwandten Künste in enger und harmonischer Verbindung mit einander stehen, ohne dass je die eine Kunst die Vorrechte der andern antaste, oder gar ihr eigenes Gebiet verlasse, um in das Fach ihrer verschwisterten Kunst zu greifen. Bei strenger Aufrechthaltung dieser Grenzen muss der Kunststyl, in welchem, wie im Styl der Renaissance, die Architektur, die Malerei, die Sculptur und die vollkommenste technische Durchführung in ihrer vereinten Zusammenwirkung, zum vollständigen Effect unentbehrlich nothwendig sind, auch natürlicherweise der wirksamste, der prächtigste, unter allen Stylarten sein, und am besten geeignet, den vielfachen Bedürfnissen unseres verwickelten und künstlichen Socialsystems Genüge zu leisten.

M. DIGBY WYATT.

FOLGENDE BUECHER HABEN WIR ZU UNSERN LITTERARISCHEN UND MALERISCHEN ILLUSTRATIONEN BENUTZT.

ALCIATI (A.) *Emblemata D. A. Alciati, denuo ab ipso Autore recognita; ac, quæ desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt noua aliquot ab Autore Emblemata suis quoque eiconibus insignita.* Klein 8vo. Lyon, 1551.

ANTONELLI (G.) *Collezione dei migliori Ornamenti antichi, sparsi nella città di Venezia, coll' aggiunta di alcuni frammenti di Gotica architettura e di varie invenzioni di un Giovane Alunno di questa I. R. Accademia.* Längliches 4to. Venezia, 1831.

BALTARD. *Paris, et ses Monumens, mésurés, dessinés, et gravés, avec des Descriptions Historiques, par le Citoyen Amaury Duval: Louvre, St. Cloud, Fontainbleau, Château d'Ecouen, &c.* 2 Bde. Gross Folio. Paris, 1803–5.

C. BECKER UND J. VON HEFNER. *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance.* 2 Bde. 4to. Frankfurt, 1852.

BERGAMO (STEFANO DA). *Wood-Carvings from the Choir of the Monastery of San Pietro at Perugia,* 1535. (*Cinque-cento.*) Nach Zeichnungen von Rafael, wie man glaubt.

BERNARD (A.) *Recueil d'Ornements de la Renaissance. Dessinés et gravés à l'eau-forte.* 4to. Paris, n. d.

CHAPUY. *Le Moyen-Age Pittoresque. Monumens et Fragmens d'Architecture, Meubles, Armes, Armures, et Objets de Curiosité Xe au XVIIe Siècle. Dessiné d'après Nature, par Chapuy, &c. Avec un texte archéologique, descriptif, et historique, par M. Moret.* 5 Bde. klein Folio. Paris, 1838–40.

CLERGET ET GEORGE. *Collection portative d'Ornements de la Renaissance, recueillis et choisis par Ch. Ernest Clerget. Gravés sur cuivre d'après les originaux par C. E. Clerget et Mme. E. George.* 8vo. Paris, 1851.

D'AGINCOURT (J. B. L. G. S.) *Histoire de l'Art par ses Monuments, depuis sa Décadence au IVe Siècle, jusqu'à son Renouvellement au XVIe. Ouvrage enrichi de 525 planches.* 6 Bde. Folio. Paris, 1823.

DENNISTOUN (J.) *Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the Arms, Arts, and Literature of Italy from* 1440 *to* 1630. 3 Bde. 8vo. London, 1851.

DEVILLE (A.) *Documents inédits sur l'Histoire de France. Comptes de Dépenses de la Construction du Château de Gaillon, publiés d'après les Registres Manuscrits des Trésoriers du Cardinal d'Amboise. Avec un Atlas de Planches.* 4to. Paris, 1850.

——— *Tombeaux de la Cathédrale de Rouen; avec douze planches gravées.* 8vo. Rouen, 1837.

DURELLI (G. & F.) *La Certosa di Pavia, descritta ed illustrata con tavole, incise dai fratelli Gaetano e Francesco Durelli.* 62 *Tafeln.* Folio. Mailand, 1853.

DUSSIEUX (L.) *Essai sur l'Histoire de la Peinture sur Email.* 8vo. Paris, 1839.

GAILHABAUD (J.) *L'Architecture du Ve au XVIe Siècle et les Arts qui en dependent, le Sculpture, la Peinture Murale, la Peinture sur Verre, la Mosaïque, la Ferronnerie, &c., publiés d'après les travaux inédits des Principaux Architectes Français et Etrangers.* 4to. Paris, 1851, et seq.

GHIBERTI (LORENZO). *Le tre Porte del Battisterio di San Giovanni di Firenze.* 46 Tafeln in Umriss, gravirt von Lasinio, mit französischer und lateinischer Erklärung. Folio, halb Saffian. Florenz, 1821.

HOPFER. *Collection of Ornaments in the Grotesque Style,* von *Hopfer.*

IMBARD. *Tombeaux de Louis XII. et de François I., dessinés et gravés au trait, par E. F. Imbard, d'après des Marbres du Musée des Petits Augustins.* Klein Folio. Paris, 1823.

JUBINAL (A.) *Récherches sur l'Usage et l'Origine des Tapisseries à Personnages, dites Historiées, depuis l'Antiquité jusqu'au XVIe Siècle inclusivement.* 8vo. Paris, 1840.

DE LABORDE (LE COMTE ALEXANDRE). *Les Monumens de la France, classés chronologiquement, et considérés sous le Rapport des Faits historiques et de l'Etude des Arts.* 2 Bde. Folio. Paris, 1816–36.

DE LABORDE. *Notice des Emaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre. Première partie, Histoire et Descriptions.* 8vo. Paris, 1852.

LABARTE (J.) *Description des Objets d'Art qui composent la Collection Debruge-Duménil, précédée d'une Introduction Historique.* 8vo. Paris, 1847.

LACROIX ET SERÉ. *Le Moyen Age et la Renaissance, Histoire et Description des Mœurs et Usages, du Commerce et de l'Industrie, des Sciences, des Arts, des Littératures, et des Beaux Arts en Europe. Direction Littéraire de M. Paul Lacroix. Direction Artistique de M. Ferdinand Seré. Dessins fac-similes par M. A. Rivaud.* 5 Bde. 4to. Paris, 1848–51.

LENOIR (ALEX.) *Atlas des Monumens des Arts libéraux, mécaniques, et industriels de la France, depuis les Gaulois, jusqu'au règne de François I.* Folio. Paris, 1828.

——— *Musée des Monumens Français: ou Description historique et chronologique des Statues en Marbre et en Bronze, Bas-reliefs et Tombeaux, des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art. Ornée de gravures et augmentée d'une Dissertation sur les Costumes de chaque siècle.* 6 Bde. 8vo. Paris, 1800–6.

MARRYAT (J.) *Collections towards a History of Pottery and Porcelain in the Fifteenth, Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries, with a Description of the Manufacture; a Glossary, and a List of Monograms. Illustrated with Coloured Plates and Woodcuts.* 8vo. London, 1850.

MORLEY (H.) *Palissy the Potter. The Life of Bernard Palissy of Saintes, his Labours and Discoveries in Art and Science, with an Outline of his Philosophical Doctrines, and a Translation of Illustrative Selections from his Works.* 2 Bde. 8vo. London, 1852.

PASSERI (J. B.) *Histoire des Peintures sur Majoliques faites à Pésari et dans les lieux circonvoisins, décrite par Giambattista Passeri (de Pésaro). Traduite de l'Italien et suivie d'un Appendice par Henri Delange.* 8vo. Paris, 1853.

QUERIERE (E. DE LA). *Essai sur les Girouettes, Epis, Crêtes, &c., des Anciens Combles et Pignons.* Mit zahlreichen Tafeln alterthümliche Wetterfahnen und Dachkränze darstellend. Paris, 1846.

RENAISSANCE. *La Fleur de la Science de Pourtraicture et Patrons de Broderie. Façon Arabicque et Ytalique. Cum Privilegio Regis.* 4to. Paris.

REYNARD (O.) *Ornemens des Anciens Maîtres des XV., XVI., XVII. et XVIII. Siècles.* 30 Tafeln mit Abbildungen vieler alten und höchst seltenen Ornamente, Alphabete, Silberarbeiten. Folio. Paris, 1844.

SERÉ (F.) *Les Arts Somptuaires de Ve au XVIIe Siècle. Histoire du Costume et de l'Ameublement en Europe, et des Arts que en dependent.* Klein 4to. Paris, 1853.

SOMMERARD (A. DU). *Les Arts au Moyen Age.* (Collection de l'Hôtel de Cluny.) Text, 5 Bde. 8vo; Tafeln, 6 Bde. Folio. Paris, 1838–46.

VERDIER ET CATTOIS. *Architecture Civile et Domestique au Moyen Age et à la Renaissance.* 4to. Paris, 1852.

WARING AND MACQUOID. *Examples of Architectural Art in Italy and Spain, chiefly of the 13th and 16th Centuries.* Folio. London, 1850.

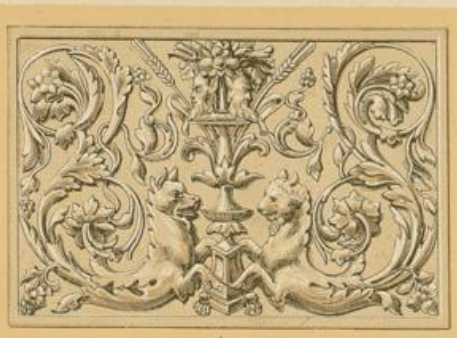
WILLEMIN (N. X.) *Monuments Français inédits, pour servir à l'Histoire des Arts, depuis le VIe Siècle jusqu'au commencement du XVIIe. Choix de Costumes civiles et militaires, d'Armes, Armures, Instruments de Musique, Meubles de toute espèce, et de Decorations intérieures et extérieures des Maisons, dessinés, gravés, et coloriés d'après les originaux. Classés chronologiquement, et accompagnés d'un texte historique et descriptif, par André Pottier.* 6 Bde. klein Folio. Paris, 1806–39.

WYATT (M. DIGBY) ET J. B. WARING. *Hand-book to the Renaissance Court in the Crystal Palace, Sydenham.* London, 1854.

WYATT (M. DIGBY). *Metal Work and its Artistic Design.* London, 1851.

RENAISSANCE N° 1

2



1

4

3

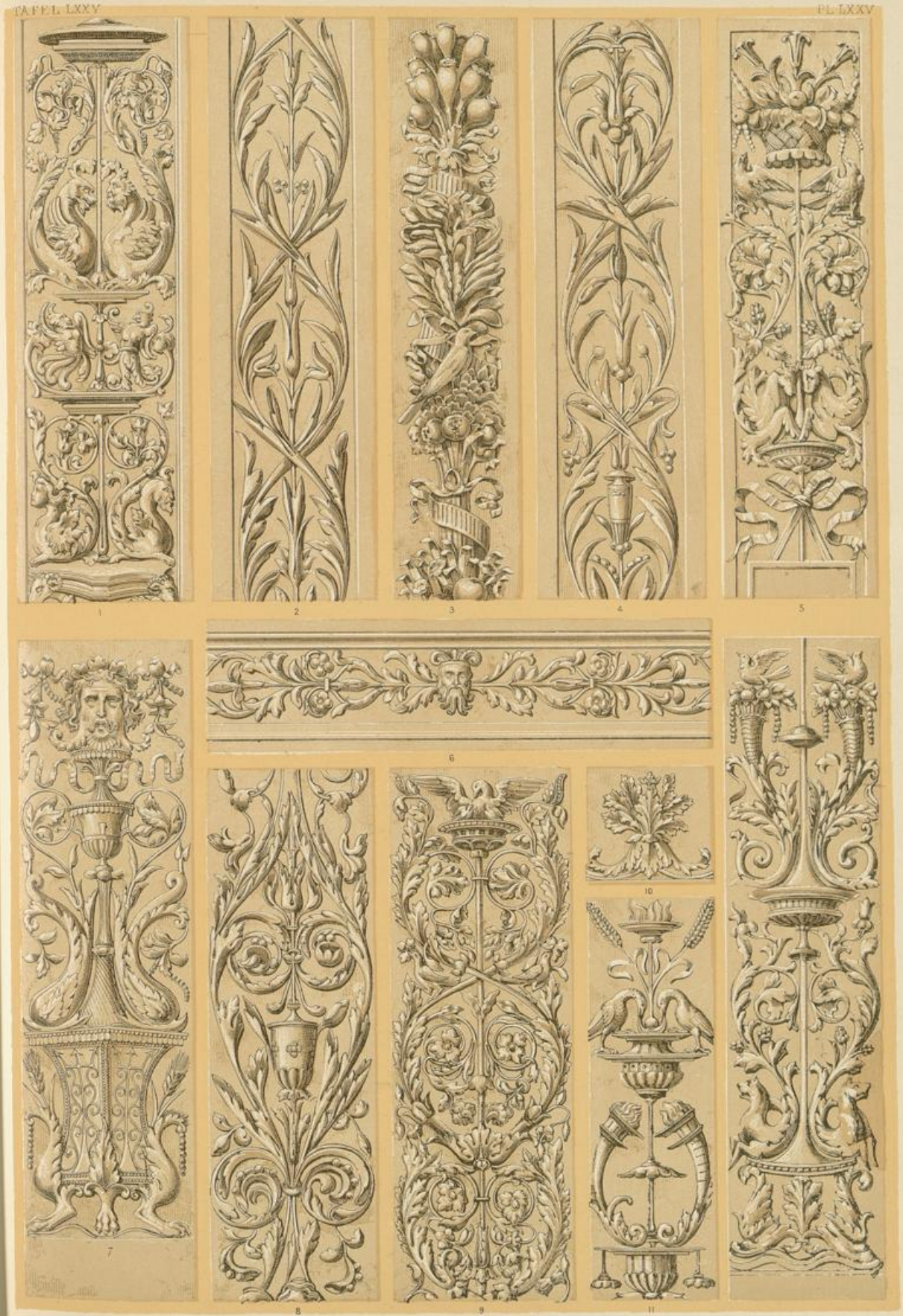
5

6

7

8

9


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

RENAISSANCE N°3.

1

2

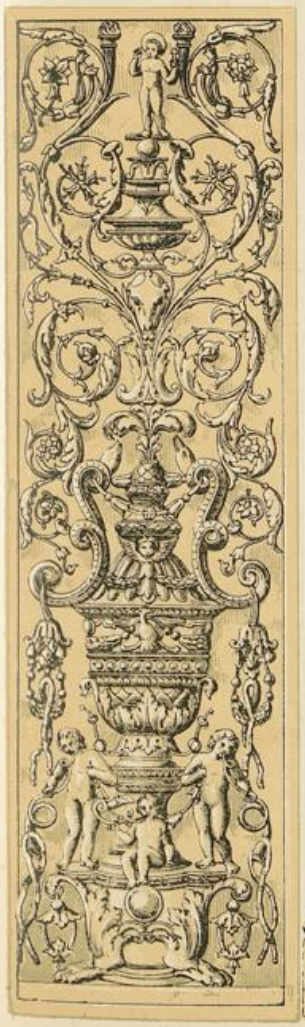
3

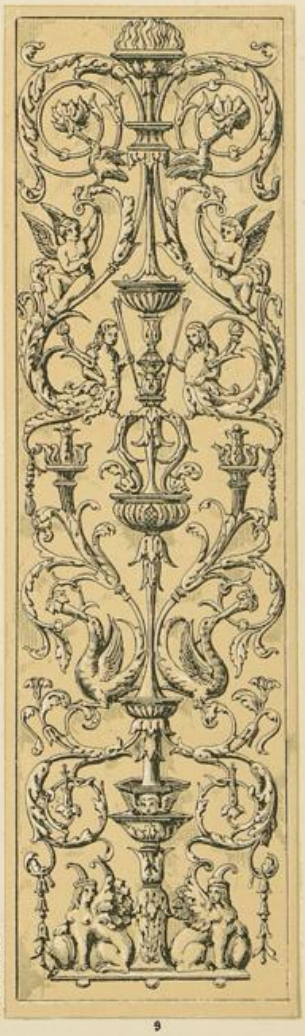
4

5

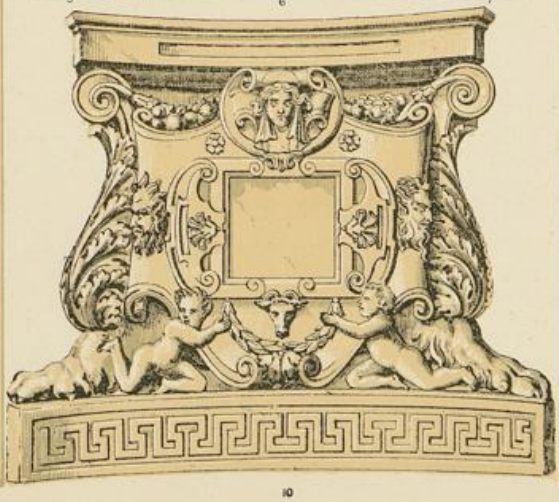
6

7





9



10

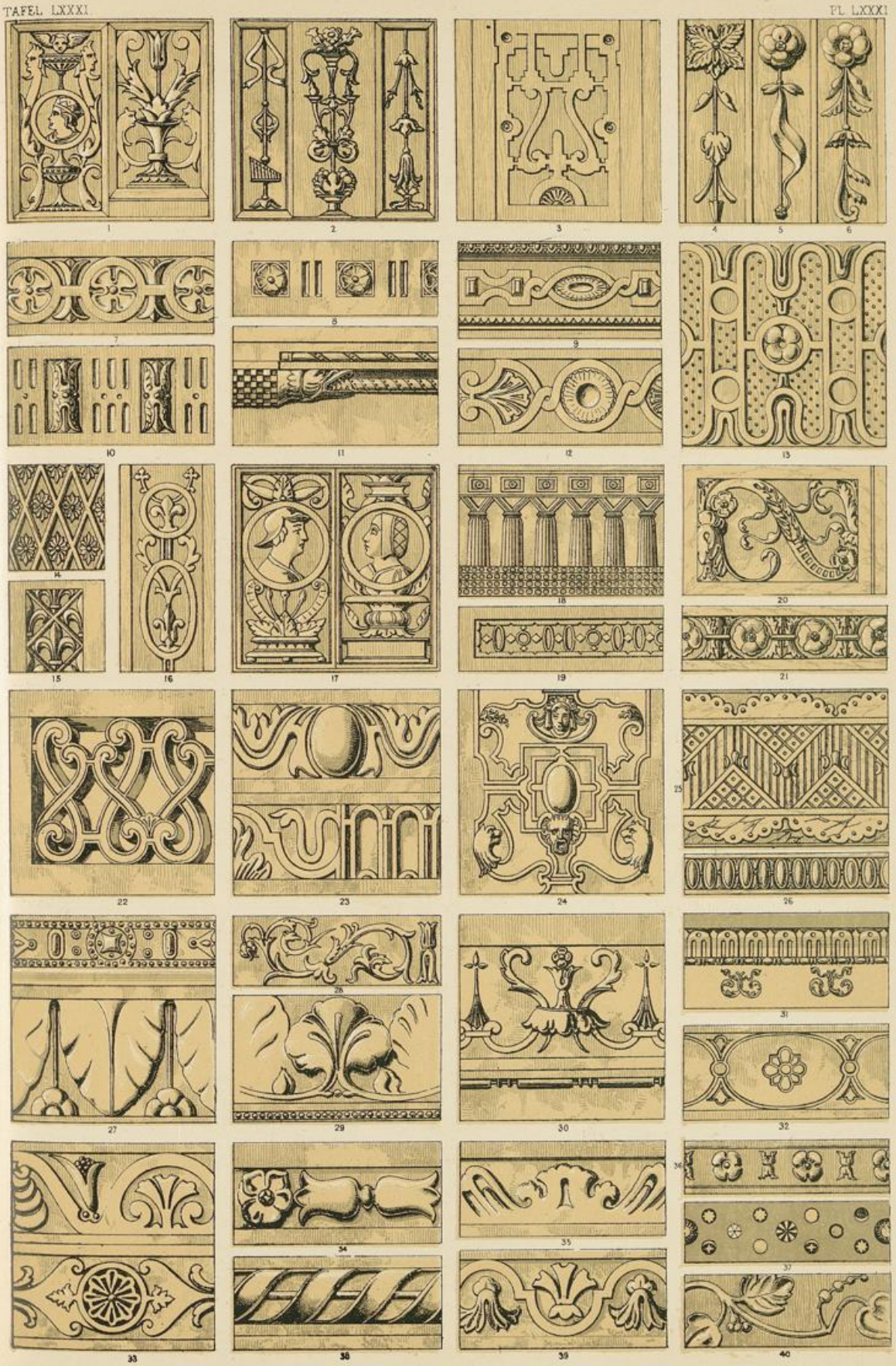
RENAISSANCE N° 4.

RENAISSANCE N° 6

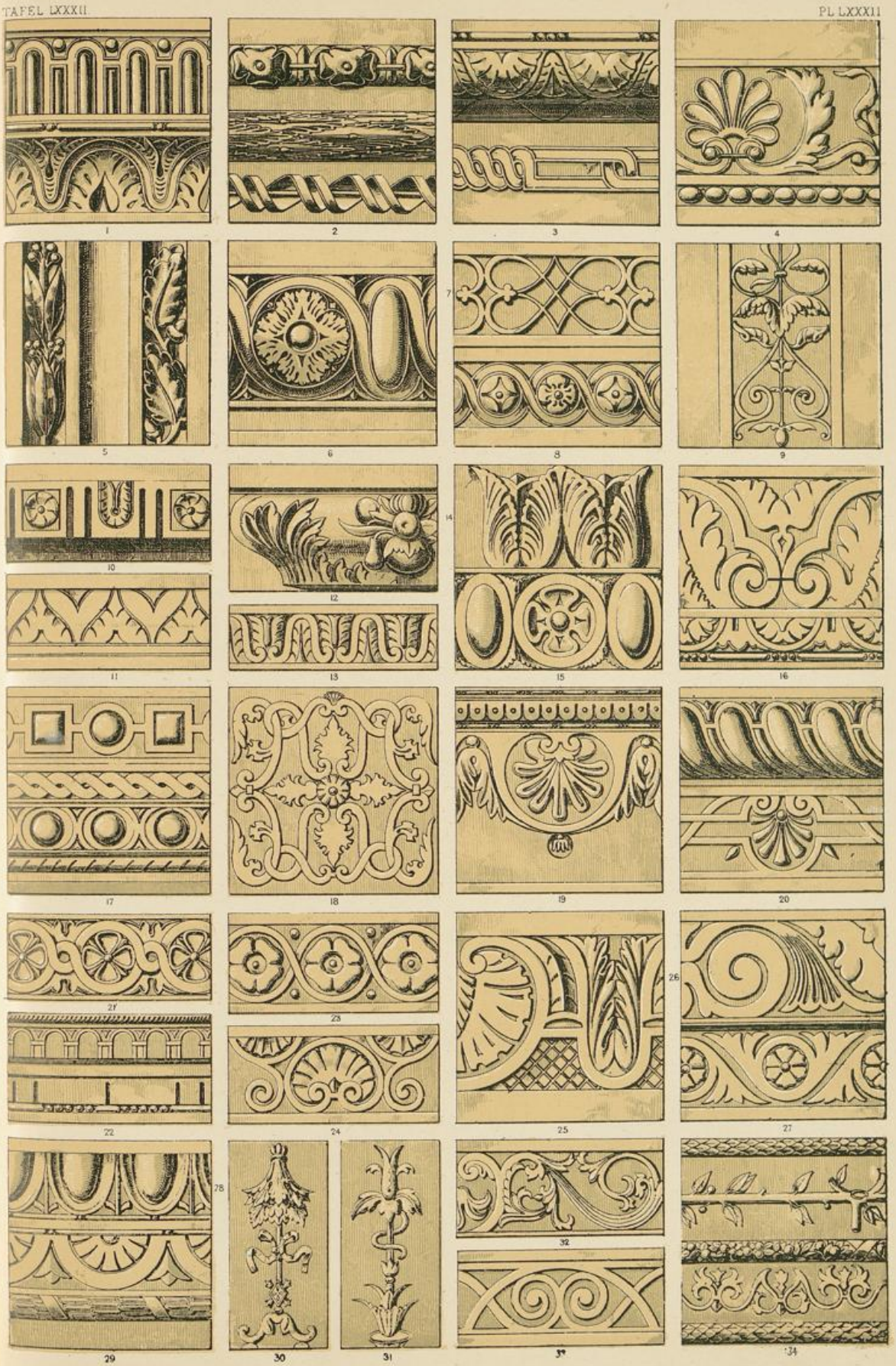
RENAISSANCE N° 7

TAFEL LXXXI

RENAISSANCE N° 8.



RENAISSANCE N° 9.



Capitel XVIII.—Tafeln 83, 84, 85.

ELISABETHEISCHE ORNAMENTE.

TAFEL LXXXIII.

1. Das Mittelstück der Verzierung eines steinernen Kamins, vormals im königlichen Palast zu Westminster, gegenwärtig in der Garderobe des Gerichtshofs von Queen's Bench.
2. Steinhauerei, von einem alten Haus zu Bristol. Jakob I.
3. Fries, von Goodrich Court, Herefordshire. Aus der Zeit Heinrichs VIII. oder Elisabeths. Flämische Arbeit.
4. Ornament eines Kirchenstuhls, Wiltshire. Elisabeth.

5, 7. Holzschnitzerei, von Burton Agnes, Yorkshire. Jakob I.

6. Holzschnitzerei über der Thür eines Hauses bei Norwich. Elisabeth.
8. Holzschnitzerei von einem Kirchenstuhl zu Pavenham, Bedfordshire. Jakob I.
9. Holzschnitzerei, von einem Kamin, Old Palace, Bromley bei Bow. Jakob I.

10, 15. Steinhauerei von einem Grabe in der Abtei von Westminster. Jakob I.

11 und 12.

13. Holzschnitzerei, von Montacute, Somersetshire. Elisabeth.
14. Steinhauerei, Crewe Hall. Jakob I.
16. Holzschnitzerei von der Halle des Trinity College, Cambridge.

TAFEL LXXXIV.

1. Steinverzierung, Burton Agnes, Yorkshire. Jakob I.
2. Gemaltes Ornament an der Treppe von Holland House, Kensington. Jakob I.
3. Holzschnitzerei. Holland House.
4. Ditto, Ditto.
5. Holzschnitzerei, Aston Hall, Warwickshire. Jakob I.
6. Von einem alten Stuhl. Elisabeth.
7. Stein-Ornamente von einem der Grabmäler zu Westminster. Elisabeth.

8, 9. Ornamente von Burton Agnes, Yorkshire. Jakob I.

10. Holzschnitzerei in Buntmustern, Old Palace, Enfield. Elisabeth.
11. Holzschnitzerei in Buntmustern, Aston Hall. Jakob I.

12, 16. Holzornamente von den Kirchenstühlen zu Pavenham, Bedfordshire. Jakob I.

13, 14. Von Burton Agnes. Karl II.

15, 24, 26. Steinhauerei in Buntmustern, von Crewe Hall, Cheshire. Jacob I.

17. Ornament an einem Kamin von bethesdanischem Marmor, Little Charlton House, Kent.

18, 20. Holzornamente im Hause des Peter Paul Pindar, Bishopsgate. Jacob I.

19, 21. Holzornamente von Burton Agnes, Yorkshire. Jakob I.

22. Von einem Schrank. Jakob I. Französische Arbeit.
23. Von einem Grabmal in der Abtei von Westminster. Jakob I.
25. Von einem Grabmal in der Kirche von Aston. Jakob I.
27. Holzschnitzerei von der Treppe, zu Aston Hall, Warwickshire. Jakob I.
28. Gipsverzierung eines Feldes in der Zimmerdecke von Cromwell Hall, Highgate. Karl II.

TAFEL LXXXV.

1, 15, 18. Buntmuster von Burton Agnes, Yorkshire.

2. Holzschnitzerei in Buntmustern von der Halle des Trinity College, Cambridge.

6, 8. Ditto, Ditto. Jakob I.

3. Von Faltenentwurf an einem Grabmal zu Westminster. Elisabeth.

4. Buntmuster in Holzschnitzerei von einem alten Hause zu Enfield. Jakob I.

5. Buntmuster von Gips, in einem alten Hause nahe der Kirche von Tottenham. Elisabeth.

7. Tapeten-Nähterei. Elisabeth. (¼ der wirklichen Grösse.) Aus der Sammlung des Herrn Mackinlay. Der Grund hellgrün; das Motiv hellgelb, blau oder grün; die Contouren von gelben Seidensträngen.

9. Muster von dem Faltenwurf eines Grabmals zu Westminster. Elisabeth.

10. Von einem damastenen Ueberzug eines Stuhles zu Knowle, Kent. Jakob I.

11. Sogenannte Appliqué Nähterei. Jakob I. oder Karl I. In der Sammlung des Herrn Mackinlay. Der Grund ist dunkelroth; das Ornament von gelber Seide; die Contouren von gelben Seidensträngen.

12, 14, 16, 17. Muster von Kleidern, alten Bildnissen entnommen. Elisabeth oder Jakob I.

13. Appliqué Nähterei. Jakob I. oder Karl I. Von einem italienischen Künstler.

ELISABETHEISCHE ORNAMENTE.

Ehe wir die Charakterzüge des sogenannten elisabetheischen Styls auseinander setzen, dürfte es wohl nöthig sein, einen kurzgefassten Abriss der neuen Entwickelung der Antike in England zu geben, und zwar vom Ursprung derselben bis zum sechzehnten Jahrhundert, wo sie endlich über den spät-gothischen Styl triumphirte. Die früheste Verpflanzung der Renaissance auf englischen Boden rührt vom Jahre 1518 her, und äusserte sich zuerst im Monument, welches zum Andenken Heinrich's VII., auf Befehl Heinrich's VIII., im obgenannten Jahre, von Torrigiano in der Abtei von Westminster errichtet wurde, wo es noch gegenwärtig zu sehen ist. Dieses Denkmal ist ein Muster der rein italienischen Schule jener Epoche. Das Monument der Gräfin von Richmond zu Westminster wurde im selben Styl und ungefähr zur selben Zeit errichtet, ebenfalls nach der Zeichnung Torrigiano's, der sich bald darauf nach Spanien begab, aber mehrere Italiener im Dienste des Königs Heinrich zurückliess, durch deren Arbeiten der Geschmack dieses Styls sich natürlich immer weiter verbreitete. Unter den Künstlern jener Epoche, deren Namen bis zu uns herab gelangt sind nennen wir Girolamo da Trevigi, Architekt und Ingenieur, Bartollomeo Penni und Antonio Toto (del 'Nunziata), Maler, und den wohlbekannten florentinischen Bildhauer Benedetto da Rovezzano. Etwas später finden wir den Johann von Padua, der mehr leistete als irgend einer der genannten Künstler, und unter andern wichtigen Arbeiten den Entwurf des alten Somerset House, im Jahre 1549, lieferte. Doch war keineswegs der italienische Einfluss allein in der Entwickelung des neuen Styls thätig, denn unter den Künstlern jener Zeit zählt man Gerard Hornebande, oder Horebout, von Gent, Lucas Cornelis, John Brown, und Andrew Wright, Leibmaler des Königs. Im Jahr 1524, kam der berühmte Holbein nach England. Holbein und Johann von Padua gebührt die Ehre den neuen Styl in England einheimisch gemacht zu haben, mit den Modificationen, welche das individuelle Genie und die deutsche Bildung des ersten und die localen Modelle und Reminiscenzen des letztern nothwendig bedingten. Johann von Padua führte so manche Eigenheiten der frühen venezianischen Renaissance ein, doch nicht ohne bedeutende Veränderungen. Er überlebte den Holbein, welcher 1554 starb, und zeichnete den Entwurf des prächtigen Schlosses von Longleat in 1570. In den Verordnungen hinsichtlich des Leichenzuges bei der Bestattung Eduards IV. 1553 (*Archæol.* Band xii. 1796), erwähnt man die Namen des schon benannten Antonio Toto, Nicholas Lyzarde, Maler, und des Nicholas Modena, Bildschnitzer; alle übrigen Namen der Maurermeister, &c., sind

englisch. Etwas später, während der Regierung Elisabeth's, findet man nur noch die Namen zweier Italiener, nämlich den Federigo Zucchero (dessen Haus zu Florenz, von ihm selbst entworfen, wie man glaubt, vielmehr darauf hindeutet, dass der englische Baustyl seinen Einfluss auf ihn ausübte als *vice versâ*), und Pietro Ubaldini, Miniaturmaler illuminirter Bücher.

Zu dieser Epoche, wo der elisabetheische Styl sich eben vollkommen zu entwickeln angefangen hatte, zog England die grösste Anzahl von Künstlern aus Holland, unter denen besonders genannt zu werden verdienen: Lucas de Heere von Gent, Cornelius Ketel von Gouda, Marc Garrard von Brügge, H. C. Vroom von Haarlem, Maler; Richard Stevens, ein Holländer, der das Monument des Sussex in der Kirche von Boreham, Suffolk, ausführte; und Theodore Haveus von Cleves, Architekt der vier Thüren, Humilitatis, Virtutis, Honoris und Sapientiæ, im Caius College zu Cambridge, und ausserdem auch das Denkmal des Dr. Caius, entworfen, und, ungefähr im Jahre 1573, errichtet hatte. Um diese Epoche treffen wir schon eine ansehnliche Zahl englischer Künstler, unter denen Robert und Bernard Adams, die Familie der Smithsons, Bradshaw, Harrison, Holte, Thorpe, und Shute, Verfasser des ersten wissenschaftlichen Werkes über Architektur in englischer Sprache, im Jahre 1563 herausgegeben, der Goldschmied und Juwelier Hilliard, und der Portraitmaler Isaac Oliver, die berühmtesten waren. Die meisten der obgenannten Künstler waren noch zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts thätig, zur Zeit als der neue Styl durch Sir Henry Wooton's "Elements of Architectur"* noch allgemeiner verbreitet worden war. Bernard Jansen und Gerard Chrismas, beide in Holland gebürtig, waren unter Jakob I. und Karl I. sehr beliebt, und die Façade von Northumberland House, Strand, ist eine ihrer Leistungen.

Gegen Ende der Regierung Jakob's I., in 1619, war der elisabetheische Styl seinem vollkommenen Verfall ganz nahe gekommen, da der von Inigo Jones neu erbauete Palast von Whitehall eine vollständige Revolution im Gebiete der Baukunst hervorbrachte. Doch hatte Sir Horatio Pallavicini auch schon früher, bei der Baute seines eigenen (jetzt zerstörten) Hauses zu Little Shelford, Cambridgeshire, den palladischen Styl des sechzehnten Jahrhunderts in Anwendung gebracht. Die Architekten und Bildhauer Nicholas Stone und sein Sohn, hielten sich zwar noch einige Zeit am alten Styl, besonders in der Erbauung von Grabmälern, doch wich derselbe bald gänzlich dem minder geläuterten aber viel malerischern Styl der vorzüglichsten italienischen Schulen.

Die meisten wichtigen Werke der sogenannten elisabetheischen Kunstperiode rühren vom Jahrhundert her, welches mit den Arbeiten des Torrigiano zu Westminster, im Jahre 1519 anfängt, und mit dem Beginne der neuen Baute von Whitehall, unter der Leitung des Inigo Jones in 1619 endet.

In den oben angeführten Künstlerverzeichnissen, wechseln italienische, holländische und englische Namen mit einander ab. In der ersten Periode aber, d. h. unter Heinrich VIII. waren die Italiener die zahlreichsten und vorherrschendsten Meister, zu denen wir auch den berühmten Holbein rechnen zu dürfen glauben, indem seine verzierten Metallarbeiten, wie z. B. der Becher den er für Jane Seymour entwarf, und der für den König angefertigte Dolch und Schwert, eine Grazie und Reinheit des Styls verrathen, die des grossen Cellini selbst nicht unwürdig gewesen wäre. Auch die von ihm gemalten Arabesken, im grossen Bilde zu Hampton Court, Heinrich VIII. und seine Familie vorstellend, sind genaue Nachahmungen der Modelle des Cinque-Cento-Styles, obwohl man ihnen etwas Groteskes und Schwerfälliges nicht absprechen kann; und die Decke der königlichen Kapelle im Palaste von St. James, deren Zeichnung er in 1540 entwarf, entspricht vollkommen dem Style mancher der prächtigsten Muster zu Venedig und Mantua.

Während der Regierung Elisabeth's bildeten die holländischen Künstler die Mehrzahl, da ein enges Band politischer und religiöser Sympathie die zwei Länder, England und Holland, zu jener Zeit miteinander verknüpfte. Die meisten dieser Künstler werden als Maler bezeichnet, doch muss man dabei nicht ausser Acht lassen, dass die verschiedenen Künste damals in naher Verbindung zu einander standen, indem Maler

* Die Werke Lomazzo's und De Lorme's sollen, wie es heisst, schon während der Regierung Elisabeth's in's Englische übersetzt worden sein, aber wir haben nie ein Exemplar derselben finden können.

oft Modelle zu gemalten sowohl als zu geschnitzten Ornamenten zeichneten, und sogar in ihre Gemälde häufig Verzierungen einschalteten, wie Solches im Bilde der Königin Maria, von Lucas de Heere, zu sehen ist, in welchem sich abgetheilte Felder von geometrisch verschlungener Gestalt befinden, die mit juwelenförmigem Blattwerk ausgefüllt sind. Wir können also mit Zuversicht schliessen, dass die protestantischen Staaten der Niederlande und Deutschland's* im Anfang der Regierung Elisabeth's einen bedeutenden Einfluss auf die Kunst von England ausgeübt haben müssen. Zur selben Zeit (1556–1559) wurde auch das Heidelberger Schloss erbauet, welches wohl nicht ohne Wirkung auf die englische Kunst blieb, besonders da die Prinzessin Elisabeth, Tochter Jakob's I., als Königin von Böhmen, zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts sich mit ihrem Hofe da aufhielt.

Gegen Ende der Regierung Elisabeth's und unter Jakob I. sind die englischen Künstler am zahlreichsten, ja sie hatten kaum einen Concurrenten in der Kunst, wenn man etwa Jansen und Chrismas ausnimmt; daher auch zu jener Periode der Ausdruck der einheimischen Kunst sich auf's bestimmteste äussert, und die jenem Zeitpunkt angehörigen merkwürdigen Bauten von Audley End, Holland House, Wollaton, Knowle und Burleigh, nebst den damit verbundenen Decorationen, sind alle Leistungen englischer Baukünstler.

Demzufolge findet man den rein italienischen Ornamentationsstyl, in den meisten Werken der Künstler die unter Heinrich VIII. blühten, wie man aus den schon genannten Kunstwerken sowohl als aus den Fig. 1, 3, Tafel LXXXIII., wohl ersehen kann. Zut Zeit der Elisabeth findet man nur selten die Nachbildung italienischer Modelle, indem damals der decorative Styl der deutschen und niederländischen Künstler allgemein befolgt wurde. Unter der Regierung Jakob's I. macht sich derselbe Styl bemerkbar, den die englischen Künstler zu dem ihrigen gemacht hatten, und meistens auf eine grossartigere Weise ausübten; *vide* Tafel LXXXIV., Fig. 5 und 11, von Aston Hall, einem Gebäude das gegen Ende der Regierung des letztgenannten Monarchen erbauet wurde. Der Charakter der Ornamente jener Periode verräth wenig Originalität, sondern bloss eine Modification fremder Modelle. Schon gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts lässt sich in der Glasmalerei, in den illuminirten Büchern und andern ähnlichen decorativen Arbeiten Italiens, der Keim der durchbrochenen Schnörkelverzierungen bemerken. Die prächtigen Ränder des Giulio Clovio (1498–1578), Schülers des Giulio Romano, offenbaren an vielen Stellen dieselben Charakterzüge, welche die Schnörkel, die Bänder, die Nagelkopf-Verzierung und die Laubgehänge der Arbeiten der elisabetheischen Periode an den Tag legen. Dasselbe lässt sich von den Glasmalereien des Giovanni da Udine (1487–1564) an den Fenstern der laurentianschen Bibliothek zu Florenz, bemerken, und verkündet sich noch deutlicher an den Frontispicen im grossen Werk Serlio's über die Architektur, Paris 1545. Das andere Merkmal der elisabetheischen Ornamente, nämlich die verwickelten und fantastisch verschlungenen Bänder hat seinen Ursprung in den zahlreichen und trefflichen Zeichnungen der sogenannten "Kleinmeister" von Deutschland und den Niederlanden, und namentlich in den Werken der Künstler Aldegrever, Virgilius Solis aus Nürnberg, Daniel Hopfer aus Augsburg, und Theodore de Bry, die alle während des sechzehnten Jahrhunderts eine grosse Menge Ornamentszeichnungen in Kupferstichen herausgegeben haben. Auch dürfen wir die Baucompositionen und Ornamente des W. Dieterlin nicht mit Stillschweigen übergehen; sie trugen ganz das fantastische Gepräge des elisabetheischen Styls an sich, und wurden, nach der Behauptung Vertue's, von Chrismas in seinem Entwurf der Façade von Northumberland House benutzt. Nachdem wir also die Quellen angegeben haben, welchen der sogenannte elisabetheische Ornamentationsstyl sein Dasein verdankt, wollen wir noch folgendes bemerken. Es ist unläugbar, dass Decorationen verschieden behandelt werden sollten und müssen, je nach den verschiedenen Gegenständen und Materialien zu welchen sie gebraucht werden, daher die italienischen Meister, von diesem ästhetischen Gesetz lebhaft durchdrungen, es in den meisten Fällen sorgfältig vermieden den Styl der Malerei in's Gebiet der Sculptur oder der Architektur zu übertragen; sie beschränkten den Gebrauch desselben auf

* Das merkwürdige Monument des Sir Francis Vere (aus der Zeit Jakobs I.) zu Westminster, ist in seinem Entwurfe beinahe identisch mit dem Denkmal Engelbert's von Nassau, in der Kathedrale von Breda (sechzehntes Jahrhundert).

illuminirte Bücher, Kupferstiche, damascirte Metallarbeiten und andere ähnliche Werke der reinen Ornamentation, während die Künstler, welche in der hier behandelten Periode in England thätig waren, den der Malerei eigenen Ornamentationsstyl in allen Zweigen der Kunst anwendeten, und keinen Anstand nahmen, die ungefesselten launenhaften Phantasien der decorativen Künstler, wie sie in den Kupferstichen erschienen, auf den Façaden der Gebäude darzustellen.

Die Charakterzüge der elisabetheischen Ornamente äussern sich in grotesk verwickelten Varietäten von durchbrochenen Schnörkeln und Rankenverzierungen mit gekräuselten Rändern; in verschlungenen Bändern, bald geometrisch angeordnet, bald fliessend und launenhaft, wie z. B. Fig. 12, Tafel LXXXIII. und Fig. 26 und 27, Tafel LXXXIV.; in Nestelverzierungen und Bändern von Nagelköpfen; in gekrümmten und gebrochenen Contouren; in Laubgehängen, Früchten, Faltenwürfen, mit eingeschalteten Menschenfiguren in roher Ausführung; in grotesken Thieren und Ungeheuern; hier und da mit grossen und fliessenden Zeichnungen natürlicher Zweige und Blätterverzierungen, wie man in Fig. 7, Tafel LXXXIII., und in einem noch vorhandenen Motiv, an der Decke der grossen Gallerie zu Burton Agnes in Yorkshire, sehen kann; und endlich in Ballenblumen und Diamantenverzierungen. Auch sieht man häufig grotesk gebildete Wölbsteine und Kragsteine. Die Ausführung der Steinhauerei und der Holzschnitzerei ist zwar rauh aber kühn und effectvoll. Diese Ornamente wurden nicht, wie das im Anfang der Renaissance auf dem Festland, vorzüglich in Frankreich und Spanien geschah, auf gothische Formen angebracht, sondern das Grundwerk, oder die architektonische Masse war, mit Ausnahme der Fenster, wesentlich von italienischem Charakter; die verschiedenen Bautheile waren rauh auf einander gelegt, die äussern Mauern waren mit Kranzgesimsen und Geländern versehen, während die innern Wände mit Friesen und Kranzgesimsen eingefasst und von flachen oder gewölbten Decken begrenzt wurden; selbst die Giebel mit ihren concaven und convexen Linien, die in diesem Styl so häufig vorkommen, waren den Mustern der venetianischen Renaissance-Schule nachgebildet.

Was die colorirten Buntmuster anbetrifft, die auf Holz, an den Kleidern der monumentalen Bildsäulen und an Tapeten zu finden sind, so verrathen sie einen höhern Grad von Richtigkeit und Reinheit der Zeichnung als die Schnitzarbeit, und die Farben sind reich und kräftig ausgeprägt. Der grössere Theil dieser Arbeiten, und besonders die sogenannten Arras-Tapeten, die zur Verzierung der Wände und als Möbel-Ueberzüge allgemein gebraucht wurden, kamen wahrscheinlich von flämischen Webstühlen, oder auch aus Italien her, denn in England gab es keine Fabriken dieser Art bis im Jahre 1619, wo die erste einheimische Fabrik zu Mortlake angelegt wurde.

Die Fig. 9, 10, 11, 13, Tafel LXXXV. verrathen das Gepräge des italienischen Charakters deutlicher als alle andern von uns dargestellten Muster, und Fig. 13 ist die Arbeit eines Italieners. Die Fig. 12, 14, 16, verschiedenen Bildnissen aus der Zeit Elisabeth's und Jakob's I. entnommen, tragen auch das Gepräge italienischer Kunst und rühren wahrscheinlich von holländischen oder italienischen Künstlern her. Die Fig. 1, 4, 5, 15, 18, sind zwar im italienischen Geschmack, verkünden aber zugleich eine bedeutende Originalität, während die Fig. 6 und 8 im gewöhnlichen elisabetheischen Styl ausgeführt sind. Die Zunft der Eisenhändler in London besitzt ein Bahrtuch, welches von 1515 herrührt und manch schönes Muster der colorirten Ornamente jener Zeit enthält. Der Grund des Tuches ist Gold mit einem reichen und fliessenden Muster von Purpur verziert. Im Ganzen gleicht es genau den gemalten Antipendien einiger Altäre der Kirche Santo Spirito zu Florenz (fünfzehntes Jahrhundert), und wurde wahrscheinlich in Italien angefertigt.

In der Kirche St. Mary zu Oxford bewahrt man ein prächtiges Kanzeltuch mit blauem Muster auf goldenem Grund, und zu Hardwike Hall, Derbyshire, befindet sich eine prächtige Tapete mit einem Muster von carmesinrothen und goldenen Fäden auf blauseidenem Grund. Das schönste Beispiel dieser Art Arbeit befindet sich aber im Besitze der Gesellschaft der Sattler in London: es besteht aus einem carmesinrothen Bahrtuch von Sammet* mit goldenem Muster verziert, und wurde im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts

* *Vide* Shaw's herrliches Werk, *Arts of the Middle Ages.*

verfertigt. In den hier genannten Beispielen, so wie in den Mustern der Tafel LXXXV., beruhet der Effect hauptsächlich nur auf zwei Farben, in vielen andern Arbeiten aber wurde jede mögliche Varietät der Farben reichlich angewendet, doch gab man im Allgemeinen der Vergoldung den Vorzug, ein Geschmack der wahrscheinlich aus Spanien herstammt, wo, zur Zeit Karl's V. und Philipp's II., in Folge der in Amerika entdeckten Goldminen, das Gold aufs verschwenderischste zu Decorationen gebraucht wurde. Ein Beispiel dieser Arbeit ist das prächtige Kamin, mit reicher vergoldeter Schnitzerei und schwarzen Marmorornamenten verziert, welches sich im Zimmer des Gouverneurs der Karthause zu London befindet.

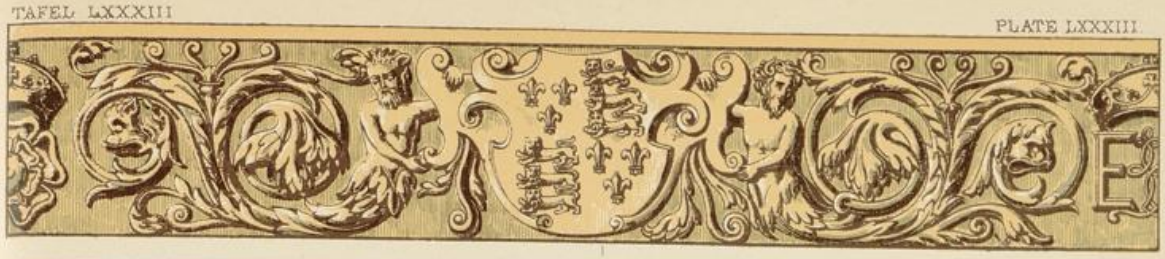
Ungefähr um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts waren die hervorragendsten Charakterzüge dieses Styls gänzlich erloschen, und von der Zeit an vermissen wir, nicht ohne Bedauern, die Merkmale jenes Styles, der zwar keine tüchtigen Leitungsprincipien zur Grundlage hatte und geneigt war in Verwirrung auszuarten, zugleich aber, nebst seiner Pracht und Mannichfaltigkeit, auch etwas Malerisches in seinem Wesen besass, bei dessen Anblick der Beschauer sich unwiderstehlich von einem gewissen Eindruck der Grösse und des Adels durchdrungen fühlte.

October, 1864.

J. B. WARING.

VERZEICHNISS DER BEI DIESER NOTIZ BENUTZTEN BUECHER.

H. Shaw. *Dresses and Decorations of the Middle Ages.*
„ *The Decorative Arts of the Middle Ages.*
„ *Details of Elizabethan Architecture.*
C. J. Richardson. *Studies of Ornamental Design.*
„ *Architectural Remains of the Reigns of Elizabeth and James I.*
„ *Studies from Old English Mansions.*
Joseph Nash. *The Mansions of England in the Olden Time.*
S. C. Hall. *The Baronial Halls of England.*
Joseph Gwilt. *Encyclopædia of Architecture.*
Horace Walpole. *Anecdotes of Painting in England.*
Archæologia, Bd. xii. (1796).
The Builder (mehrere Aufsätze von C. J. Richardson), 1846.
Dallaway. *Anecdotes of the Arts in England.*
Clayton. *The Ancient Timber Edifices of England.*
Britton. *Architectural Antiquities of Great Britain.*


1

2

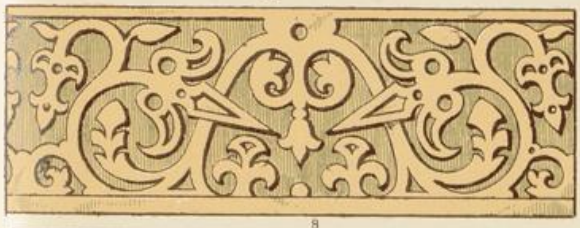
3

4

6

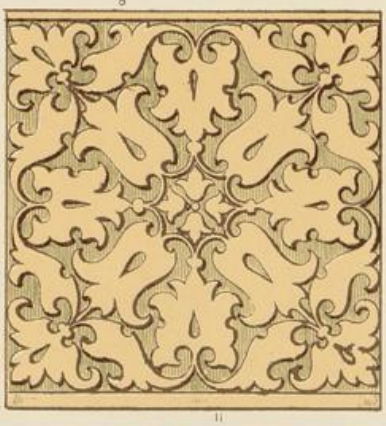
5

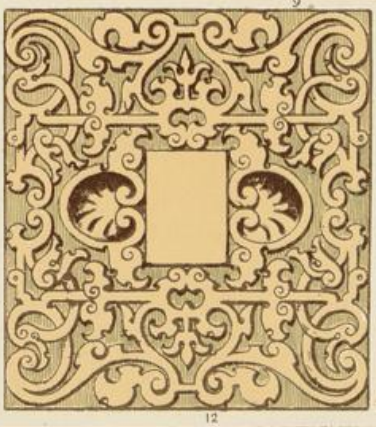
7


8

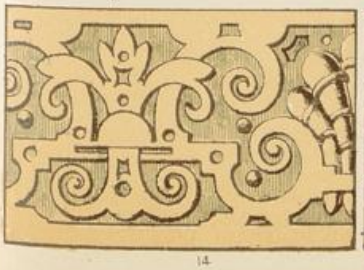
9

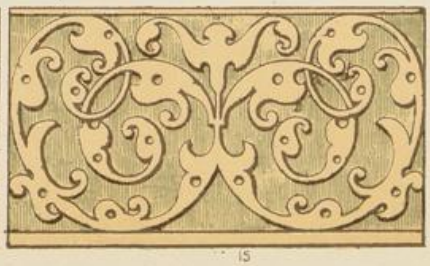
10

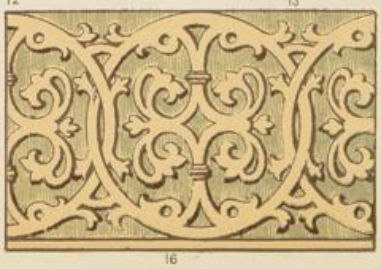

11

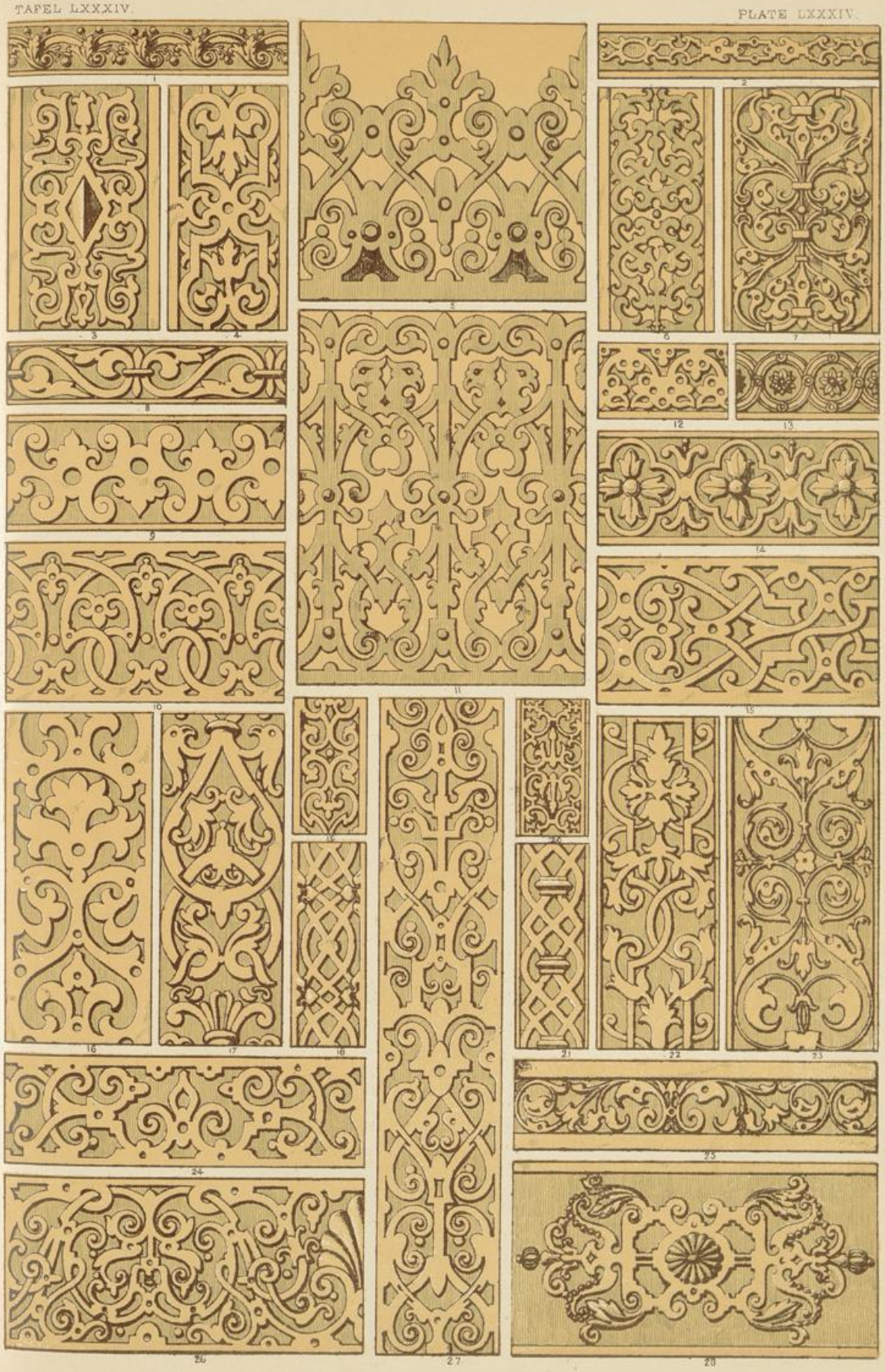

12

13


14


15


16


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28

ELIZABETHEISCH

ELIZABETHAN N°3

ELISABETHEENS

TAFEL LXXXV

PL. LXXXV

1

2

3

4

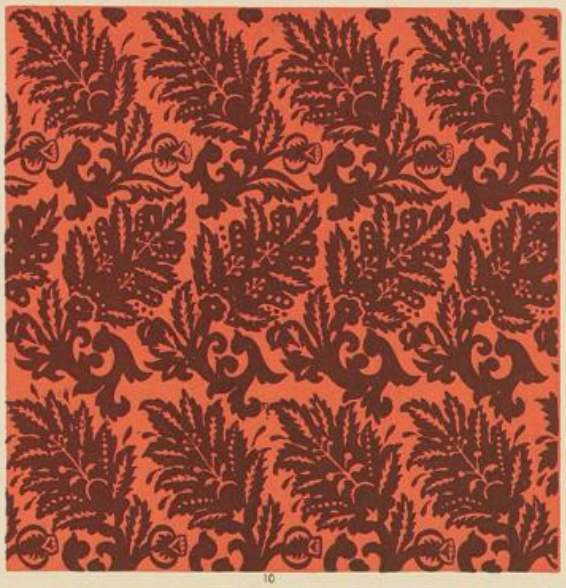
5

6

7

8

9


10

11

12

13

14

15

16

17

18

Capitel XIX.—Tafeln 86, 86*, 87, 88, 89, 90.

ITALIENISCHE ORNAMENTE.

TAFELN LXXXVI., LXXXVI*.

Eine Auswahl Arabesken in Frescomalerei, von Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Giulio Romano, Polidoro da Carravaggio, Francesco Penni, Vincenzio da San Gimignano, Pellegrino da Modena, Bartolomeo da Bagnacavallo und andern Künstlern, nach Zeichnungen von Rafael ausgeführt; den Decorationen der *Loggie,* oder des Mittlern offenen Säulengangs im Vatican zu Rom, entnommen.

TAFEL LXXXVII.

Eine Auswahl Arabesken in Frescomalerei auf weissem Grund im Palazzo Ducale zu Mantua.

TAFEL LXXXVIII.

Eine Serie Arabesken in Frescomalerei auf theilweise gefärbtem Grund, meistens vom Palazzo Ducale zu Mantua.

TAFEL LXXXIX.

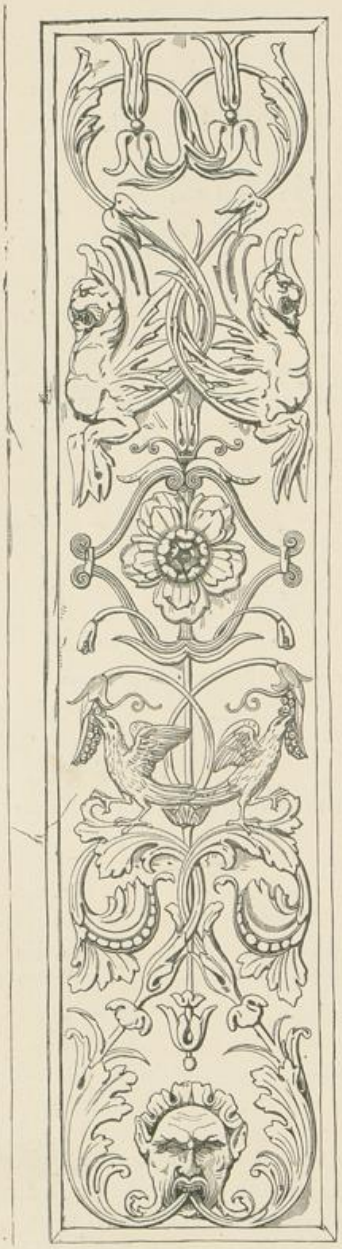
Eine Serie Arabesken in Frescomalerei auf vollständig gefärbtem Grund, im Palazzo del Te, zu Mantua, nach Zeichnungen von Giulio Romano.

TAFEL XC.

Eine Auswahl von Mustern typographischer Verzierungen des sechzehnten Jahrhunderts aus verschiedenen von den Aldinen, Giunten, Stephanen und andern berühmten Buchdruckern in Italien und Frankreich, verlegten Werken entnommen.

Das Streben nach der Wiederbelebung der Antike, welches sich während des fünfzehnten Jahrhunderts nur auf eine fragmentarische und unvollständige Weise in Italien geäussert hatte, erhielt, bald nach dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, eine systematischere Entwickelung und eine bedeutendere Kraft, in Folge der unschätzbaren Mittel, welche die Buchdruckerei und die Gravirkunst zur Beförderung und zur allgemeinen Verbreitung der neu belebten Kunst darboten. Mit Hülfe dieser beiden Künste wurde jeder Zeichner von Bedeutung, in Italien sowohl als im Auslande, in den Stand gesetzt, sich Uebersetzungen des

Vitruvius und des Alberti mit zahlreichen Illustrationen und geistreichen Commentaren zu verschaffen, und ehe noch das Jahrhundert zu Ende war, lieferten die Abhandlungen der Serlio, Palladio, Vignola und Rusconi ein unvergängliches Zeugniss des Eifers mit welchem das Studium der Monumente des Alterthums betrieben wurde. Aber im selben Maasse als die Bedürfnisse des Socialsystems während des sechzehnten Jahrhunderts, sich von denen des Zeitalters der römischen Kaiser unterschied, mussten auch die neuern Denkmäler von denen des Alterthums wesentlich verschieden sein. Im Style der Renaissance des fünfzehnten Jahrhunderts waren die Künstler hauptsächlich darauf bedacht, die antiken Ornamente nachzuahmen. Die Künstler des sechzehnten Jahrhunderts aber liessen es sich vielmehr angelegen sein, die alterthümlichen Verhältnisse wieder herzustellen, hinsichtlich der fünf Säulenordnungen sowohl als in Bezug auf die bauliche Symmetrie im Allgemeinen, während die reine Ornamentation, in den Details etwas vernachlässigt, und bloss in Massen als Zulage und Gehülfin der Architektur betrachtet wurde. Die verschiedenen Künste, welche während des fünfzehnten Jahrhunderts sich bei den *Maestri*, unter deren Leitung die grossen Monumente ausgeführt wurden so häufig vereint fanden, zeigten sich im sechzehnten Jahrhundert nur vereinzelt bei den verschiedenen Individuen. Es erforderte den riesenhaften Geist eines Rafaels und Michel Angelos um die dreifachen Attribute der Malerei, der Architektur und der Sculptur zu vereinen und gegenseitig in der gehörigen Subordination zu erhalten; daher auch Männer wie Bernini und Pietro da Cortona, die eine ähnliche Combination in spätern Zeiten versuchten, ihren Zweck ganz verfehlten und nichts als Verwirrung erzeugten. Als die Kunstregeln schwieriger und verwickelter wurden, bildeten sich Akademien, in welchen das System der abgetheilten Arbeit in Anwendung gebracht ward, und die Folgen dieser neuen Anordnung zeigten sich bald; die Architekten beschäftigten sich ausschliesslich mit Plänen, Abschnitten und Aufrissen, wo es sich von nichts weiter handelte als von der Errichtung der Säulen, Bögen, Pilaster und Säulengebälken; die Maler arbeiteten öfters in ihren Werkstätten als an den Gebäuden die sie mit ihren Werken verzieren sollten, wobei sie natürlich den allgemeinen Effect ganz vergassen und nur auf anatomische Richtigkeit, auf kräftiges Helldunkel, auf meisterhafte Composition und auf Kühnheit des Tons und der Durchführung zielten. Die Bildhauer ersten Ranges gaben die Ornamentation gänzlich auf, und lieferten nur isolirte Statuen und Gruppen oder Denkmäler, in welchen der Effect der Schönheit, der plastischen Entwickelung untergeordnet und nachgesetzt wurde, während der Entwurf der Ornamente dem Zufall oder der Laune überlassen, und Künstlern zweiten Ranges zur Ausführung anvertrauet wurde. Unsere Holzschnitte zeigen günstige Beispiele dieser Art Ornamente.



Feld einer Laibung in einem der genuesischen Paläste.

Doch bilden die im italienischen Styl gemalten Arabesken und die *Stucchi*, die ihnen oft zur Seite stehen, eine bemerkenswerthe Ausnahme, daher wir uns vorbehalten ihnen weiter hin eine spezielle Notiz zu widmen. Die Bauten, welche von Rafael herrühren, im Palaste Pandolfini zu Florenz und im Palaste Cafferelli, vormals Stoppani zu Rom, sind zwar vortrefflich, doch beruht Rafaels Ruf als ein Ornamentist mehr auf seinen Arabesken als auf seinen architektonischen Leistungen, daher wir auch seiner hier nicht weiter erwähnen wollen. Noch wollen wir auf den Werken des Baldassare Peruzzi verweilen, denn, so interessant sie auch sein mögen, bieten sie doch, in Bezug auf die Ornamente, keine auffallende Individualität dar, indem sie der Antike genau gleichen. Bramante kann ebenfalls nur als ein Künstler der Renaissance, und unter keinem andern Gesichtspunkt angesehen werden. Erst der grosse Florentiner, dessen leuchtendes Genie und feuriger Geist keinen Zwang dulden konnte, riss sich mit Gewalt von den Fesseln der Tradition los, und pflanzte den ersten Keim jener eigenwilligen Originalität, der nach und nach alle seine Zeitgenossen in jedem Gebiete der Kunst ansteckte, und eine zügellose Licenz erzeugte, welche am Ende, unter minder kräftigen Händen, in allen Zweigen der Kunst in eine allgemeine Abweichung von den Gesetzen des verfeinerten Geschmackes ausartete.

Senkrechtes Ornament von Genua.

Michelangelo, geboren 1474, gehörte zur edeln Familie der Buonarrotti, Nachkömmlinge der Grafen von Canossa. Er war ein Schüler des Domenico Ghirlandaio, und entwickelte schon frühzeitig ausgezeichnete Anlagen zur Sculptur, daher er den Antrag erhielt, diese Kunst, in der von Lorenzo de Medici gegründeten Schule, weiter auszubilden. Als die Familie der Medici, in 1494, aus Florenz verbannt wurde, begab sich Michelangelo nach Bologna, wo er am Grabmal St. Dominic's arbeitete. Bald aber kehrte er wieder nach Florenz zurück, wo er seinen "Bacchus" ausführte und im Alter von drei und zwanzig Jahren den berühmten "Cupid" lieferte, dem er seine Berufung nach Rom verdankte. In dieser letztern Stadt verfertigte er unter andern Werken die "Pieta," welche vom Cardinal d'Amboise bestellt worden war und sich gegenwärtig in der Peterskirche befindet. Seine nächste Leistung war die riesenmässige Statue "David's" zu Florenz. Im Alter von neun und zwanzig Jahren begab er sich, auf Einladung Julius II., wieder nach Rom, um das Mausoleum dieses Papstes zu errichten. Für dieses Mausoleum war der "Moses" zu San Pietro in Vincoli, so wie auch die im Louvre befindlichen "Sklaven," ursprünglich bestellt worden; doch wurde das Gebäude in einem kleinern Masstabe ausgeführt, als es zuerst beabsichtigt worden war. Hierauf unternahm er das Ausmalen der sixtinischen Kapelle, eine seiner grössten Leistungen, sowohl hinsichtlich der erhabenen Ausführung, als auch im Betracht des Einflusses welchen diese Arbeit, nicht nur auf die Kunst der damaligen Epoche, sondern auch auf den Kunststyl der Nachwelt, ausübte. In 1541 vollendete er die vom Papst Paul III. bestellte Frescomalerei des "jüngsten Gerichtes." Der Rest seines langen Lebens war dem Bau der Peterskirche gewidmet, ein Werk das ihn bis zu seinem Tode beschäftigte, und wofür er jede ihm dargebotene Belohnung ablehnte.

In allen den zahlreichen Leistungen des Michelangelo, scheint das Begehren nach Neuheit, seine Aufmerksamkeit von dem ausschliesslichen Streben nach gediegener Vortrefflichkeit abgewendet zu haben. Seine kühnen Neuerungen im Gebiete der Ornamentation waren nicht minder auffallend als die, welche er in den andern Fächern der Zeichenkunst offenbarte. Seine grossen gebrochenen Giebel und Gliederungen, seine kühn entworfenen Consolen und Schnörkel, seine unmittelbare Nachahmung (nicht ohne eine gewisse Uebertreibung) der Natur, die sich in einigen seiner Verzierungen darthut, die schlichte Aussenfläche seiner architektonischen Compositionen, waren eben so viele neue Elemente, und wurden von Seiten minder erfinderischer Künstler gierig aufgegriffen. So erlitt die römische Zeichenschule eine

vollständige Umwälzung, und Männer wie Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Bartolomeo Ammanati, Carlo Maderno, und selbst Vignola, ahmten in den Ornamenten, nebst manchen Schönheiten, auch viele der Fehler Michelangelo's nach, und der hervorragendste unter diesen Fehlern war eine höchst übertriebene Auffassung. Zu Florenz zählte er unter seinen eifrigsten Verehrern und Nachfolgern, Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini. Venedig war so glücklich diesem hinreissenden Taumel gewissermassen zu entgehen, oder doch wenigstens dem Einfluss desselben länger als die meisten andern Theile Italiens zu widerstehen. Diesen Vortheil verdankte Venedig in grossem Maasse dem entgegenwirkenden Einfluss eines Genies, das sich zwar minder kräftig, zugleich aber geläuterter und beinahe ebenso vielseitig zeigte, als das Michelangelo's. Wir meinen den grössten der beiden Sansovinos — den Giacopo.

Dieser grosse Künstler wurde 1477 zu Florenz geboren und stammte von einer alten Familie ab. Da er frühzeitig bedeutende Anlagen zur Kunst an den Tag legte, that ihn seine Mutter beim Andrea Contucci von Monte Sansovino (dessen wir schon im Capitel XVII. erwähnten) in die Lehre, der zu jener Zeit in Florenz arbeitete. Dieser Künstler, wie Vasari uns berichtet "sah bald ein, dass der Jüngling ein ausgezeichneter Mann zu werden versprach." Die gegenseitige Zuneigung zwischen Meister und Schüler war so innig, dass sie beinahe für Vater und Sohn galten, daher der letztere sich nicht länger "de' Tatti" nannte sondern "di Sansovino." Unter diesem Namen ist er gegenwärtig bekannt und wird wohl auch ewig so benannt werden. Zu Florenz machte er sich schnell durch seine Fähigkeiten bemerkbar, und da er überdies für einen Jüngling von Genie und trefflichem Charakter galt, nahm ihn Giuliano da San Gallo, Architekt des Papstes Julius II., mit sich nach Rom, wo Bramante bald auf den jungen Künstler aufmerksam wurde, der unter der Leitung Bramante's eine grosse in Wachs ausgeführte Copie des "Laocoon" ausfertigte, und zwar im Wettstreit mit andern Künstlern, unter welchen der berühmte spanische Baumeister Alonzo Berruguete sich befand. Sansovino's Werk wurde als das beste erklärt. Man machte einen Abguss in Bronze davon, und dieser Abguss gerieth endlich in den Besitz des Cardinals von Lothringen, der ihn im Jahre 1534 nach Frankreich brachte. San Gallo wurde krank und musste Rom verlassen, daher Bramante den Giacopo beim Pietro Perugino unterbrachte, der zu jener Zeit für den Papst Julius an einem Plafond im Torre Borgia arbeitete, und Perugino wurde von seinen Fähigkeiten so eingenommen, dass er ihn beauftragte mehrere Wachsmodelle für ihn anzufertigen. Er machte auch die Bekanntschaft der Künstler Luca Signorelli, Bramantino di Milano, Pinturicchio, und Cesare Cesariano, so berühmt wegen seiner Commentare zum Vitruvius, und wurde endlich dem Papste Julius vorgestellt und von demselben beschäftigt. Doch mitten in seiner Bahn wurde er, in Folge einer schweren Krankheit, gezwungen sich nach seiner Vaterstadt zurück zu begeben. Er genas bald und trug im Wettstreit mit Bandinelli und andern Künstlern, um eine grosse Marmorbildsäule, den Sieg davon. Von dieser Zeit an war er vielfach und beständig beschäftigt und verfertigte, unter andern, für Giovanni Bartolini den schönen "Bacchus," der sich gegenwärtig in Florenz befindet.

Im Jahre 1514 wurden grossartige Anstalten gemacht zum Einzug Leo's X. in Florenz, und Giacopo erhielt den Auftrag verschiedene Zeichnungen zu Triumphbögen und Statuen zu liefern. Diese gefielen dem Papst ganz vorzüglich, daher Sansovino, von seinem Freund Giacopo Salviati geführt, die Ehre hatte dem Pontifex die Füsse zu küssen, der ihn mit der grössten Güte empfing und ihn zugleich beauftragte einen Entwurf zur Façade von San Lorenzo, Florenz, zu liefern. Seine Heiligkeit war mit der Arbeit höchst zufrieden, aber Michelangelo, der als Mitbewerber um die Leitung dieser Baute in die Schranken treten sollte, wusste es so listig anzufangen, dass er den Sansovino um die Frucht seiner Bemühungen brachte, denn Michelangelo, wie Vasari versichert, "war entschlossen alles für sich selbst zu behalten." Doch liess Giacopo sich dadurch nicht entmuthigen, sondern arbeitete in Rom als Architekt und Bildhauer, und war so glücklich, in einem Wettstreit um die Baute der Kirche San Giovanni der Florentiner, über Rafael, Antonio da Sangallo, und Balthazar Peruzzi, den Sieg davon zu tragen. Während er den Beginn der Arbeiten leitete fiel, er vom Gerüste und wurde so schwer verletzt, dass er die Stadt verliess. Aus

verschiedenen Ursachen wurde der Bau eingestellt, bis Giacopo später, unter Papst Clement, wieder zurückkehrte und die Fortsetzung des Werkes unternahm. Von dieser Zeit an war er in jedem wichtigen Werke zu Rom betheiligt, bis er diese Stadt, nach Einnahme und Plünderung derselben durch die Franzosen am 6ten Mai, 1527, gänzlich verliess.

Giacopo flüchtete sich nach Venedig mit der Absicht sich nach Frankreich zu begeben, wo der König ihm Beschäftigung angetragen hatte. Doch bewog ihn der Doge, Andrea Gritti, zu bleiben um die Restauration der Kuppeln von S. Marco zu unternehmen. Diese Arbeit vollendete er zur allgemeinen Zufriedenheit und erhielt, als Anerkennung seines Verdienstes, den Posten eines Proto-Maestro der Republik, nebst einem Wohnhaus und einem Jahrgehalt. Er verwaltete sein Amt mit der grössten Umsicht und Emsigkeit, und es gelang ihm, mittelst mancher Verbesserungen und Veränderungen, die er in der Stadt bewerkstelligte, die Einkünfte des Staates zu vermehren. Zu seinen schönsten Werken—und man kann sagen zu den schönsten Werken der italienischen Kunst—gehören die alte Bibliothek, die Münze (Zecca), die Paläste Cornaro und Moro, die Loggia am Glockenthurm von S. Marco, die Kirche San Georgio dei Greci, die Statuen der Riesentreppe, das Monument des Francesco Veniero, und die Bronzethüren der Sacristei. Seine Persönlichkeit wird von Vasari (herausg. v. Bohn, Band V., Seite 426) als höchst angenehm, verständig, liebenswürdig, muthig und thätig geschildert. Er wurde allgemein verehrt und hatte zahlreiche Schüler, unter denen, Tribolo und Solosmeo Danese, Cattaneo Girolamo von Ferrara, Jacopo Colonna von Venedig, Luca Lancia von Neapel, Bartolommeo Ammanati, Jacopo di Medici von Brescia, und Alessandro Vittoria von Trident, genannt zu werden verdienen. Er starb am 2ten November 1570, im Alter von drei und neunzig Jahren; "und obgleich seine Lebensjahre (wie Vasari sich ausdrückt) im gewöhnlichen Laufe der Natur zu Ende gingen, beklagte doch ganz Venedig seinen Verlust." Dem günstigen Einfluss Sansovinos verdankt die venezianische Schule hauptsächlich ihre Berühmtheit in den Kuntstarbeiten von Bronze.

Wenden wir uns nun von Italien nach Frankreich um den Faden der Nationalfortschritte in diesem Lande wieder aufzufassen, den die italienischen Künstler, welche ungefähr im Jahre 1530 in den Dienst Franz I. traten, und die sogenannte "Schule von Fontainebleau," bildeten, eine Zeitlang unterbrochen hatten. Der einflussreichste Meister unter dieser Schaar war Primaticcio, dessen Zeichnungsweise auf dem Verhältniss-System des Michelangelo begründet, doch mit etwas verringerten Gliederungen und einer ziemlich manieristischen Grazie in geschlängelten Linien dargestellt war. Die der Schule von Fontainebleau eigenthümliche Anordnung und Auffassungsweise des Faltenwurfes übte einen ausserordentlichen Einfluss auf die heimischen Künstler aus, und zwar nicht nur in diesem besondern Fache, sondern in der Ornamentation im Allgemeinen. Die eigenthümlich geknitterten Falten der Gewänder, anstatt in der Richtung zu fliessen, wie sie, sich selbst überlassen, wohl natürlich fallen würden, waren in ihrer Anordnung nur darauf berechnet, die Lücken der Composition so gut als möglich auszufüllen. Diese Auffassungsweise führte eine allgemeine Leichtfertigkeit in der Behandlung ähnlicher Elemente herbei, und erzeugte jenen flatterhaften Styl der sich in all den Werken jener Meister darthut, die die herrschende Mode der Zeit nachahmten und befolgten. Unter den bedeutendsten dieser Künstler verdient der berühmte Jean Goujon, am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich geboren, nahmhaft und besonders hervorgehoben zu werden. Seine vorzüglichsten Werke, die glücklicherweise grösstentheils noch gegenwärtig existiren, sind: die "Fontaine des Innocents" zu Paris (1550); die Gallerie im Saale "des Cent Suisses," gegenwärtig "la Salle des Caryatides" genannt, welche auf vier kolossalen weiblichen Figuren ruht, die zu seinen besten Leistungen gerechnet werden; die berühmte Diane de Poitiers, "Diane Chasseresse" genannt, ein kleines und herrliches Flachrelief desselben Bildes; seine hölzernen Thüren an der Kirche St. Maclou zu Rouen; sein Schnitzwerk im Hofe des Louvre; und sein "Christ am Grabe" im Museum des Louvre. Goujon theilte den Enthusiasmus den die Entdeckung der Schriften des Vitruvius allenthalben hervorgerufen hatte, und schrieb einen Aufsatz darüber, der in der Uebersetzung des Vitruvius von Martin im

Druck erschien. Unglücklicherweise wurde er während des Bartholomäus-Blutbades auf seinem Baugerüste am Louvre, in 1572, erschossen. Barthélemy Prieur, ein Künstler, der sich noch in einem höhern Grade als Jean Goujon den Geist der italienischen Schule von Fontainebleau eigen gemacht hatte, war nahe daran sein trauriges Geschick zu theilen, wurde aber durch den Schutz des Konstabels von Montmorency, dessen Bildsäule er zu errichten bestimmt war, vom Tode gerettet. Zu gleicher Zeit mit den zwei benannten Meistern lebte Jean Cousin, ein eifriger Nachfolger und Verehrer der Weise des Michelangelo. Er ist besonders wegen der von ihm ausgeführten Statue des Admirals Chabot berühmt, und auch wegen seiner Glasmalerei, deren wir schon im Cap. XVII., Erwähnung gethan haben. Unter den Künstlern jener Periode thut sich besonders Germain Pilon hervor. Er wurde zu Loué bei Mans geboren, und ward 1550 von seinem Vater nach Paris gesandt. Zu seinen frühesten Werken gehören die Statuen im Kloster von Soulesmes. Im Jahre 1557 wurde das von ihm vertertigte Denkmal zu Ehren des Guillaume Langei du Bellay in der Kathedrale zu Mans errichtet. Ungefähr zur selben Zeit vollendete er das Monument

Feld eines Plafonds nach einer Zeichnung von Le Pautre.

Heinrich's II., und das der Catherine de Medici, nach der Zeichnung des Philibert de Lorme, in der Kirche St. Denis bei Paris. Eine seiner besten Leistungen war das Monument zu Ehren des Kanzlers de Birague.

Seine herrliche und wohlbekannte Gruppe der "Drei Grazien," aus einem soliden Marmorblock gehauen, war ursprünglich bestimmt der Urne zur Stütze zu dienen, welche das Herz Heinrich's II. und das der Catherine de Medici enthielt, befindet sich aber jetzt im Louvre. Um den Lesern einen Begriff vom Ornamentationsstyl dieses Künstlers zu geben haben wir Tafel LXXVI., Fig. 9, die Basis dieses Monuments dargestellt. Die Statuen und Basreliefs am Monument Franz I. sind von Pilon und Pierre Bontemps. Die Werke Pilon's reichen nicht weiter als 1593, in welchem Jahre er, wie Kugler angiebt, gestorben sein soll.

Die überschlanke verlängerte Gliederung und die manieristisch gesuchte Grazie, die der Schule von

Arabesk, gezeichnet von Baccio Pintelli für die Kirche Sant' Agostino, Rom.

Fontainebleau eigen waren, erreichten den höchsten Punkt der Uebertreibung von Seiten des Künstlers Francavilla, oder Pierre Francheville von Cambray (geb. 1548), welcher den straff gezogenen Styl seines vieljährigen Lehrers Johann von Bologna in Frankreich einheimisch machte. Die Charakterzüge des in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts herrschenden Ornamentationsstyls, der den sogenannten Styl Louis XIV. herbeiführte, lassen sich nirgends deutlicher erkennen, als in den Gemächern der Marie de Medicis, im Palais de Luxembourg zu Paris, die ungefähr im Jahre 1620, ausgeschmückt wurden.

Dieser Behandlungsweise folgte der von Le Pautre, einem vielseitigen und fruchtbarem Künstler, eingeführte Styl, von welchem der nachstehende Holzschnitt ein Muster darstellt.

Von den *ausgehauenen* Ornamenten Italien's und Frankreich's wollen wir uns zu den *gemalten* Verzierungen wenden, welche, während der kurzen Epoche wo eine besondere Sorgfalt für die Erhaltung der Spuren altrömischer polychromatischer Decorationen an den Tag gelegt wurde, einen hohen Grad der Vollkommenheit und der Schönheit erreicht hatten. Man muss dabei nicht ausser Acht lassen, dass der Unterschied zwischen den gemalten und den geschnitzten Arabesken der Alten sehr gross war. Die letztern wurden während der frühen Periode der Renaissance beinahe ganz vernachlässigt, während die erstern mit grossem Erfolg nachgeahmt wurden, wie man aus den in unsern Holzschnitten dargestellten Pfeilern, von Baccio Pintelli für die Kirche Sant' Agostino zu Rom gebildet, wohl ersehen kann.

Dem Studium der alten römischen und griechischen Sculpturen folgte die Untersuchung der antiken auf Marmor und Stein ausgeführten Decorationen, welche in Italien in so reichlichem Maasse vorhanden waren, und von denen die angestellten Nachgrabungen jeden Tag neue Muster ans Licht förderten. Diese bestanden aus vollständigen Resten oder auch zertrümmerten Bruchstücken von verzierten Vasen, Altären, Friesen, Pfeilern, Gruppen, einzelnen Figuren, Büsten und Köpfen in Medaillons oder auf architektonischem Grunde angebracht; aus Früchten, Blumen, Laubwerk, und Thierfiguren, untermischt mit Täfelchen von verschiedener Gestalt mit allegorischen Inschriften. Diese Gegenstände von auserlesener Schönheit boten sich zu jener Zeit den Künstlern, welche sich nach Rom begaben um dergleichen Ueberbleibsel zu copiren, in endloser Mannichfaltigkeit dar. Wenn hierauf

Arabesk, gezeichnet von Baccio Pintelli für die Kirche Sant' Agostino, Rom.

die frühen Künstler die daselbst entworfenen Skizzen auf moderne Arabesken in Anwendung brachten, so konnten sie nicht umhin ihrer Malerei gewissermassen das steif förmliche Gepräge aufzudrücken, welches den, ihren Zeichnungen zum Modell dienenden Sculpturen und andern materiellen Gegenständen nothwendig eigen sein musste.

Dieser Umstand erklärt den Unterschied, den man in den ersten Reproductionen der gemalten Decorationen des kaiserlichen Roms zwischen den Nachahmungen und den nachgeahmten Gegenständen bemerkt. Unter den Kunstforschern, die die Antiken mit besonderem Eifer studirten, that sich Pietro Perugino besonders hervor, der sich gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu diesem Zweck in Rom aufhielt, wo er eine so ausgezeichnete und vollständige Sammlung von Studien antiker Ornamente zusammenbrachte, dass er den Auftrag erhielt in seiner Vaterstadt die Wände der Börse, "Sala di Cambio," mit Fresken auszuschmücken, die den alten Styl und manche antike Gegenstände lebhaft darstellen sollten. Dieses prächtige Kunstwerk, denn als solches wurde es anerkannt, welches er in Perugia bald nach seiner Heimkehr us Rom vollendete, beweist dass er in vollen Zügen an der classischen Quelle der antiken Kunst geschöpft hatte. Es stellt unstreitig die erste vollständige Reproduction der "Grotesken" der Alten dar, und ist überdies bemerkenswerth, erstens in so fern es den Anspruch Pietro's bestätigt als der erste Künstler betrachtet zu werden, der diesen anmuthigen Decorationsstyl mit Genauigkeit und im Grossen aufs neue entwickelte, und zweitens als das erste "Probestück" das nachher manchen ungeübten Händen zum Modell diente, bis es durch ihre unermüdlichen Bestrebungen zur grössten Vollkommenheit gebracht wurde.

Die vorzüglichsten Schüler des Perugino waren Rafael, zwischen sechzehn und siebzehn Jahr alt; Francesco Ubertini, besser bekannt unter dem Namen Bacchiacca, und Pinturicchio, deren Bemühungen wesentlich zur Ausbildung jener anmuthigen und launenhaften Ornamente beitrugen. Der Einfluss, den der Erfolg ihrer ersten jugendlichen Bemühungen in diesem Felde auf die künftige Laufbahn dieser drei Künstler ausübte, ist höchst merkwürdig, denn diesem ersten Erfolg verdankten Rafael und Pinturicchio die von Beiden zusammen ausgeführten Decorationsarbeiten in der berühmten Bibliothek zu Sienna. Ueberdies wurde Rafael dadurch veranlasst sich mit Eifer auf jene Studien zu verlegen, welche zur Composition seiner unnachahmlichen Arabesken in den Loggie des Vatikan, &c. &c., führten; und Pinturicchio übernahm in der Folge die Ausschmückung der Decke des Chors von Sta. Maria del Popolo, und die der Gemächer des Borgia zu Rom. Bacchiacca seinerseits gewann diesem Styl so viel Gefallen ab, dass er sein ganzes Leben der Malerei von Thieren, Blumen, &c., in grotesker Behandlung widmete, so dass er endlich durch ganz Italien als der vollkommenste Meister dieses Styls berühmt wurde.

An frei fliessender und gediegener Zeichnung, an Harmonie des Colorits, an glänzendem Farbenauftrag, an richtigem Verhältniss der "pieni" und "vuoti," und an genauer Nachahmung der Malereien der alten Römer, stehen die in Frescomalerei ausgeführten Arabesken an der Decke der "Sala di Cambio," die ersten in ihrer Art, weit über alle auf ähnliche Art ausgeführten Werke, obwohl sie an zarter Durchführung und feiner Auffassung den nachherigen Leistungen des Giovanni da Udine und des Morto da Feltro kaum gleichgestellt werden können.

Während Rafael sich in Rom aufhielt, wurde er vom Papst Leo X. beauftragt einen Säulengang zu decoriren, der unter der Regierung des vorigen Papstes, Julius II., von Bramante, Schwiegervater des Rafael gebauet worden war.

Es wurde beschlossen, dass das Thema der Decorationen zwar von heiligem Charakter sein müsste, doch dass der Styl und die Durchführung mit den schönsten Resten alter Malereien, die bis zu jener Epoche zu Rom entdeckt worden waren, wetteifern sollten. Die Hauptzeichnungen wurden, wie es scheint, von Rafael selbst angefertigt, während die Details einer auserlesenen Schaar von Gehülfen überlassen wurde, die sich ihrer Arbeit unstreitig mit grösstem Eifer beflissen zu haben schienen. Unter ihren Händen, gelenkt und beseelt vom gediegenen Geschmack des grossen Urbinesers, gediehen die berühmten "Loggie," die von je her ein Gegenstand der Bewunderung aller Künstler gewesen sind. In der sorgfältig gewählten Sammlung

der Tafel LXXXVI. haben wir die vorzüglichsten in jenem Werke vorkommenden Motive der Ornamentation dargestellt.

Es wäre unrecht die bekannten Arbeiten der Alten mit den Arabesken der Loggie vergleichen zu wollen, indem diese letztern von den grössten Meistern der Zeit ausgeführt wurden und zugleich zur Verzierung eines der prächtigsten und bedeutendsten Gebäude dienten, die erstern aber einer minder ausgezeichneten Kunstperiode angehörten und, so weit die gegenwärtig vorhandenen Beispiele zeugen, bloss die Decorationen von Bauten bildeten die an königlicher Pracht dem Vatikan bedeutend nachstanden. Wenn es möglich wäre den verblichenen Glanz des Palastes der Cäsaren, oder des "Goldenen Hauses" Nero's wieder ins Leben zu rufen, dann dürfte der Vergleich wohl nicht unbillig erscheinen.

"In den alten Arabesken wurden die verschiedenen Theile, beinahe ohne Ausnahme, in einem verjüngten Masstabe erhalten, um der zu verzierenden Localität eine scheinbar bedeutendere Ausdehnung zu verleihen, überdies verkündet sich in denselben ein vorherrschendes ebenmässiges Verhältniss unter den verschiedenen Theilen. Da findet man nie den auffallenden Unterschied der Verhältnisse zwischen den verschiedenen Motiven, den man oft in den Arabesken Rafaels gewahr wird, wo die verschiedenen Bestandtheile zuweilen unmässig gross und zuweilen unmässig klein sind. Dabei wird noch der grosse Theil neben oder über den kleinen gesetzt, wodurch der Widersatz nur um so emphatischer hervortritt, und das Ganze berührt doppelt unangenehm wegen des Mangels an Symmetrie sowohl als durch die Wahl der Decorationsmotive selbst. An der Seite der prächtigsten Arabesken die, in einem sehr kleinen Masstab, zierliche und winzige Combinationen von Blumen, Früchten, Thier—und Menschenfiguren, Ansichten von Tempeln, Landschaften, &c., darstellen, findet man Blumenkelche aus denen gedrehte Stiele, Blätter und Blüthen entspriessen—die insgesammt, im Vergleich mit den daneben befindlichen eben beschriebenen Arabesken, von kolossalen Verhältnissen sind: wodurch nicht nur die zur Seite stehenden Decorationen beeinträchtigt, sondern das Imposante der ganzen baulichen Zeichnung aufgehoben wird. Endlich, wenn man die Gegenstände, im Bezug auf die Ideen welche ausgedrückt werden sollen, in Betracht zieht, und zugleich die Decorationen der Symbole und der Allegorieen untersucht die dazu dienen diese Ideen sinnbildlich darzustellen, so kann man sich nicht verhehlen, dass die Werke der Alten, die von keiner andern Quelle als aus der Mythologie hergeleitet waren, hinsichtlich der Einheit der Idee, einen höchst günstigen Eindruck hervorbringen, im Vergleich mit der in den 'Loggie' so auffallend hervortretenden Vermischung von Gegenständen aus der Welt der Phantasie mit den Symbolen des Christenthums." Diese Bemerkungen entlehnten wir dem tiefsinnigen Nachforscher der alten Polychromie, Herrn Hittorff, und man kann nicht umhin die Richtigkeit derselben anzuerkennen. Doch, obwohl man dergleichen Fehler im *ensemble* wohl rügen darf, muss man andererseits die unvergleichliche Grazie der Details nicht ausser Acht lassen, die sich in der Ausführung Rafaels und seiner Schüler kund giebt. "Wenn man sich vom Vatican nach der Villa Madama begiebt, findet man, gleich beim Eintritt in die Hallen, dass die Abtheilungen daselbst minder verwirrend in ihrem Gesammteffect wirken. Man bemerkt in den Hauptverzierungen ein besser abgemessenes Verhältniss und eine grössere Symmetrie. Die prächtigen Decken, trotz der Mannichfaltigkeit der Ornamente, üben einen besänftigenden und angenehmen Einfluss aufs Gemüth aus. Hier sind alle die vorzüglichsten Gegenstände den Scenen der alten Mythologie entnommen, daher sich auch eine mehr im Geiste der alten aufgefasste Einheit darin verkündet. Wenn wir die allgemeine Meinung als gegründet annehmen, dass diese herrliche Arbeit ein zweites von Rafael im Geiste des Loggie entworfenes Werk sei, dessen Ausführung aber gänzlich dem Giulio Romano und dem Giovanni da Udine angehört, so kommen wir zum Schlusse, dass die Lieblingsschüler des unvergleichlichen Meisters so glücklich waren jene Vergehen gegen den guten Geschmack zu vermeiden, welche Rafael selbst, sowohl als seine Zeitgenossen, im erstern Werke unfehlbar bemerkt haben muss, ungeachtet der günstigen Aufnahme die demselben einstimmig vom Publikum, von den Hofleuten und selbst von der Kunstwelt zu Theil wurde." Im Gegensatz zu den Arabesken des Vatikans, die meistens auf weissem Grund stehen, sind die des genannten reizenden Land-

hauses grösstentheils auf verschieden colorirtem Grunde ausgeführt — eine Weise für welche Giulio Romano eine grössere Vorliebe zeigte als Rafael und Giovanni da Udine.

Die Villa selbst wurde von Romano und seinem Gehülfen für den Cardinal Giulio di Medici, nachherigen Papst Clement VII. gebaut, der erste Entwurf aber wurde von Rafael geliefert. Das Werk war noch nicht vollendet als es zum Theil vom Cardinal Pompeo Colonna zerstört wurde, aus Rache gegen Clement VII., der in der Campagna von Rom vierzehn Schlösser des Cardinals niedergebrannt hatte. Gegenwärtig kommt diese Villa täglich ihrem gänzlichen Verfall näher, aber die drei grossartigen Bögen, die noch stehen, sind allein hinlänglich zu beweisen, dass der Entwurf dem Genie Rafaels würdig entsprach. Dass der Entwurf wirklich von ihm herrührte, unterliegt keinem Zweifel und ist aus einem Briefe von Castiglione an Francesco Maria, Herzog von Urbino, so wie aus einigen Zeichnungen welche, sowohl als der genannte Brief, noch gegenwärtig vorhanden sind, aufs klarste bewiesen.

Detail eines Theiles der Stuck-Decke im Palaste Mattei di Giove, Rom, von Carlo Maderno.

Als im Jahre 1537 die Güter der Medicis confiscirt worden waren, wurde diese Villa von Margarethe, Tochter Karl's V. und Wittwe des Herzogs Alexander di Medici käuflich erstanden, und nahm, nach dem Titel dieser Fürstin, den Namen Villa Madama an. Das Gebäude wurde zum Theil restaurirt aber nie ganz vollendet, doch bewohnte es Margarethe zur Zeit ihrer Vermählung mit Ottavio Farnese. Die Krone von Neapel kam später, in Folge einer Heirathsverbindung, in den Besitz dieser Villa und aller andern Güter der Farnese.

Die Schüler und Nachfolger Rafael's verfertigten eine solche Menge von Arabesken-Verzierungen, und zwar meistens mit so vollkommener Gewandtheit, dass es schwer zu ermitteln wäre, welchen unter ihnen wir die herrlichen Arabesken verdanken, die noch gegenwärtig viele der Paläste und Landhäuser in der Nähe von Rom schmücken. Der unzeitige Tod Rafaels zerriss das Band, welches die um ihn her versammelte Schaar während seines Lebens geknüpft hatte, und die Künstler, die mit so glücklichem Erfolg unter ihm gearbeitet hatten, zerstreuten sich nach allen Richtungen hin, und trugen nach den verschiedenen Theilen Italiens die Erfahrung und die Kenntnisse mit sich, die sie in den grossen Unternehmungen ihres Meisters gesammelt hatten. Auf diese Weise verbreiteten sich die Elemente der gemalten Arabesken-Decorationen in vollen Strömen durchs Land. Im Verhältniss aber als die Künstler, welche die spätern Werke unternahmen, sich weiter vom classischen Einfluss Roms entfernten, wurde auch ihr Styl minder malerisch und

minder rein-decorativ, und im siebzehnten Jahrhundert verlor sich die Auffassungsweise der Arabesken ganz in dem Streben nach jenen verblümten Decorationsweisen, die mit den übertriebenen Ideen architektonischer Pracht übereinstimmten, welche die Jesuiten nährten und zu verbreiten suchten. In den Tagen Bertinis, und noch später zur Zeit des Borromini, schwelgte der *Stuccatore* triumphirend in Schnörkeln aller Art, während es dem decorativen Maler höchstens vergönnt war die perspectiven Schalkhaftigkeiten des Padre Pozzo und seiner Schule, im beschränkten Raum zwischen den flatternden Flügeln und an dem Faltenwurf der Engel anzubringen, die von den gewölbten Decken und Kuppeln in der Luft herabhingen.

Ehe wir vom Gegenstand der Arabesken gänzlich scheiden, dürfte es rathsam sein auf einige Anomalien in den verschiedenen Localansichten derselben hinzuweisen. Es lässt sich wohl annehmen, dass der Einfluss der alten Reste auf den Localstyl jener Ortschaften am deutlichsten wirkte wo diese Ueberbleibsel sich am häufigsten vorfanden. Daher die Schule der Arabesken zu Rom der Antike viel näher steht als in Mantua, Pavia und Genua, wo sich besondere Typen und Einwirkungen kund thun. So kann man zum Beispiel das zu Mantua herrschende Ornamentationssystem in zwei verschiedene Schulen abtheilen, nämlich in die Schule der Natur und in die der kraftvollen, beinahe an Caricatur grenzenden conventionellen Auffassung, die als ein Widerschein des beliebten römischen Heidenthums, von Giulio Romano eingeführt worden war. Im verlassenen Palazzo Ducale verbleichen täglich mehr und mehr die anmuthvollen Fresken, von denen wir Tafeln LXXXVII. und LXXXVIII. zahlreiche Darstellungen gegeben haben, und die grösstentheils auf weissem Grund ausgeführt sind. Blumen, Blätter und Ranken winden sich um einem Centralstamm, wie in Fig. 7 und 9, Tafel LXXXVII., und in diesen Fällen schien der Künstler seine Eingebungen an der begeisternden Quelle der Natur geschöpft zu haben. In andern Beispielen aber, wie in Fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, derselben Tafel, äussert sich ein rein conventioneller Styl in welchem die Hand des Künstlers dem Spiel seiner wunderlichen Laune folgend, sich in Reihen von Schnörkeln und Krümmungen erging, die sich zwar unablässig wiederholen, doch nur selten einförmig erscheinen, deren Hauptpunkte mittelst Blumenkelche hervorgehoben werden, während die vorzüglichsten Hauptlinien derselben von parasitischem Schmarotzerlaub verziert und hier und da gebrochen werden.

In den Beispielen 1, 2, 4, 5, Tafel LXXXVIII., zeigt sich ein deutlicher Unterschied in den Decorationen eines und desselben Gebäudes. In diesen Fällen hat sich der Künstler noch weiter von der Natur entfernt, dabei aber auch eine noch malerischere Darstellungsweise an den Tag gelegt als in den frühern und reinern Mustern. Wir wollen keineswegs behaupten, dass es unmöglich sei den höchsten Ausdruck architektonischer Schönheit mittelst ganz conventionell aufgefasster Ornamente zu erlangen, nur müssen dergleichen Ornamente, wenn sie einen angenehmen Eindruck machen sollen, einfach und flach, im Bezug auf Licht, Schatten und Farbe, behandelt werden. Im selben Verhältniss als die Elemente eines Ornaments mehr oder weniger vom gewöhnlichen Ansehen der Natur abweichen, muss auch die Darstellung derselben verschieden sein. Daher die feinen Arabesken der Tafel LXXXVII., in welchen die Formen der in den Gärten und auf den Feldern wachsenden Pflanzen in freien Skizzen nachgebildet worden sind, einen gewissen Grad zarter Modellirung und zufälligen Effects rechtfertigen, der uns in den absolut conventionellen Beispielen der Tafel LXXXVIII., als ungerufen und kraftlos erscheint. In dem Gewühle von Linien, in den flatternden Bändern und in den undeutlichen juwelenartigen Formen der Fig. 5, so wie in den einförmigen Masken und Narrenkappen, No. 1 (Tafel LXXX.), zeigt sich schon die Tendenz zur Caricatur, welche die Leistungen so sehr entstellt die das Genie des Romano mit so meisterhafter Gewalt, aber unglücklicherweise mit zu grosser Ueberschwänglichkeit, schuf. So lange die üppige Fülle seiner Fantasie durch den Umgang mit Künstlern von feinerem Geschmack im Zaum gehalten wurde, wie in der Villa Madama und in seinen andern römischen Werken, war wenig dagegen einzuwenden; als er aber später in Mantua zum "Gran Signore" wurde, da liess er sich vom Rausche seiner Eitelkeit überwältigen, und er mischte mit dem Schönen so manches das höchst lächerlich war.

Die Beispiele seiner Arabesken, die wir Tafel LXXXVIII. zusammengestellt haben, illustriren zugleich

seine Fähigkeit und seine Schwäche als Ornamentist. Er kann sich der Erinnerungen der Antike nicht erwehren, ist aber zugleich viel zu selbstsüchtig um sich mit der sorgfältigen Reproduction derselben zu genügen, daher seine dem Alterthum entlehnten Motive unter seiner Behandlung ein gewisses unruhig bewegtes Ansehen annehmen, welches man in den Resten der classischen Antiquität nie antrifft. Die der Natur entnommenen Motive wurden ebenso übel von ihm behandelt, und es schien als ob er die Blumen pflückte, bloss um sie mit rauhem Griff zu erdrücken. Doch hat seine Phantasie etwas Kühnes, seine Behandlung einen freien Schwung und eine Sicherheit die ihm eine ehrenvolle Stelle im Tempel der Kunst versichern. Gleich dem "Van, dem es zwar an Grazie, nie aber an Witz fehlte," zeigt er sich besonders mangelhaft hinsichtlich des Geschmackes, dessen Richtung zu seiner Zeit von ihm, als einem der Hauptschiedsrichter, abhing. Dieser Mangel verkündet sich in manchen Ornamenten der Tafel LXXXIX., welche meistens dem Palaste del Te zu Mantua entnommen sind. So wird der Effect der im freien Schwung kühn ausgeführten Rankenverzierung, Fig. 2, gänzlich zerstört durch das lächerliche Aussehen der Figur aus welcher sie entspringt. In Fig. 3 scheint es als ob die Masken, die anmuthigen Formen welche sie umgeben, verhöhnen wollten; und in Fig. 4 ist die Natur ebenso übel behandelt als die Antike. Die Fig. 6 deutet auf eine wichtige Moral hin. Knechtisch, gerade da wo ein Ornament frei sein sollte, nämlich in der Anordnung der Hauptlinien; und frei, wo eine gewisse Unterwürfigkeit für einige allgemein angenommene Typen nicht mehr knechtisch genannt werden könnte, nämlich in den accessorischen Elementen, verräth

Typographisches Ornament aus einem der Werke der frühen pariser Presse.—(Stephans, griechisches Testament.)

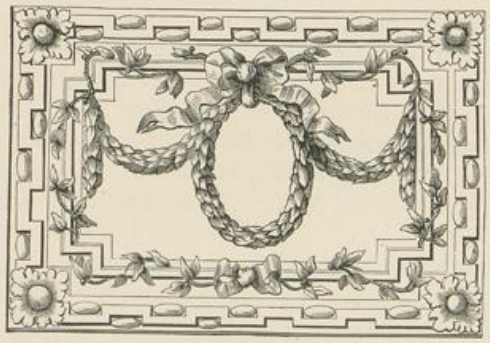
diese seine laufende Rankenverzierung, welche einem der gewöhnlichsten Muster des Alterthums nachgebildet ist, zugleich Giulio's geringe Erfindungskraft und Mangel an Geschmack.

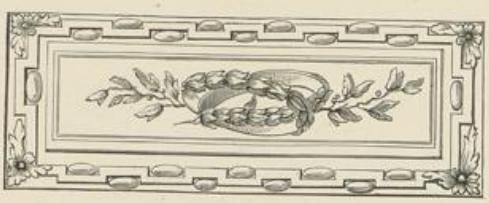
Derselbe eigenthümliche Einfluss, den gewisse Localumstände auf den Ornamentationsstyl ausüben, wie wir schon im Bezug auf die Arabesken bemerkt haben, äussert sich ebenso bestimmt in den vorzüglichsten typographischen und xylographischen Illustrationen der frühen Buchdrucker. In den Ornamenten, Fig. 4–7, 9–16, Tafel XC., zum Beispiel, der wir dem berühmten, im Jahr 1499 zu Venedig gedruckten "Etymologion Magnum" entnommen haben, beruhen die Formen der Verzierungen und die fast gleiche Vertheilung der "pieni" und "vuoti" auf dem Styl jener orientalischen und byzantinischen Bruchstücke, die zu Venedig besonders in reichlichem Maasse vorkommen. Manche der aldinischen Anfangsbuchstaben der letztgenannten Tafel dürften, ihrem Ansehen nach, von derselben Hand gestochen worden sein, welche die Motive der damascirten Metallarbeiten derselben Epoche ausgegraben hatte. Die toskanische Bibel von 1538 zeigt endlose Beispiele von conventionellen Behandlungen der Bildhauerarbeiten des Cinque-Cento Styles, die in den Kirchen von Florenz in reicher Fülle vorhanden sind. Ebenso verehrbar und beachtenswerth sind die Leistungen der pariser Presse.

Die Leistungen des Stephans (Fig. 29, aus dem berühmten griechischen Testament), die des Colinæus, seines Schülers (Fig. 3), die des Macé Bonhomme, von Lyon, 1558, die des Theodore Rihel von Frankfurt, 1574, die des Jacques de Liesveldt von Antwerpen, 1544, und die des Jean Palier und des Regnault Chauldière aus Paris, liefern so manche anziehende und interessante Illustrationen der Verschiedenheit der Localtypen in den Verzierungs-Details eines halb-alterthümlichen Charakters.

Um wieder auf Italien und dessen geläuterten Styl zurückzukommen, und ehe wir den "ersten Ursachen" nachforschen, die zum Verfall der neuen Entwickelung der classischen Kunst führten, wollen wir einen oder zwei daselbst blühende Gewerbzweige flüchtig berühren, die man nicht ohne Ungerechtigkeit ganz unbeachtet lassen kann. Der vorzüglichste und anziehendste Zweig der Industrie war die venetianische Glasfabrikation, die nicht wenig dazu beitrug den Ruhm Venedig's weit und breit über die bewohnbare Welt zu verbreiten.

Nach der Eroberung Constantinopels von den Türken, im Jahre 1453, flohen die da ansässigen griechischen Handwerksleute nach Italien, und von diesen lernten die Glasfabrikanten Venedig's die Kunst ihre Erzeugnisse mit Farben, Vergoldung und Email auszuschmücken. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts





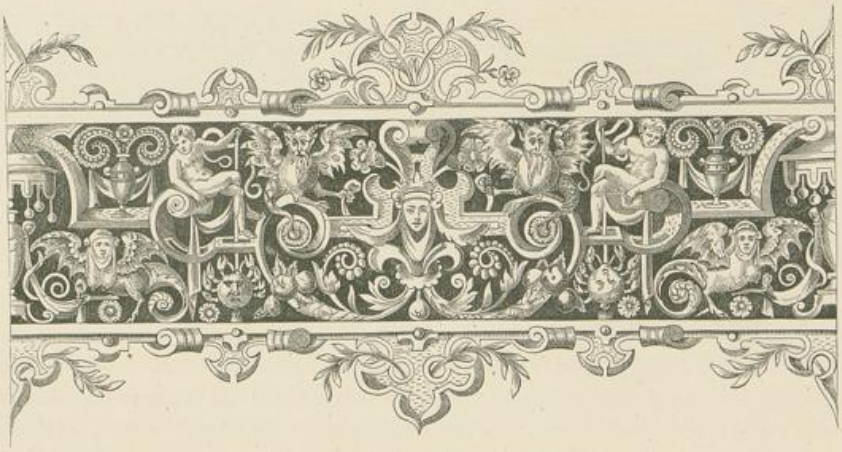
Ornamente zu eingelegten Arberten, von Fay im Styl o Louis Seize.

Felder von Fay im Style Louis Seize.

erfanden die Venetianer die Kunst, Fäden von colorirtem und undurchsichtigem weissem Glas (*latticinio*) in die Substanz der von ihnen fabricirten Artikel einzuführen, welche einen ebenso schönen als dauerhaften Schmuck bildeten, der, seines leichten Wesens wegen, zur Verzierung zartgestalteter Gegenstände besonders geeignet war. Das Geheimniss dieses Verfahrens wurde vom Staate mit argwöhnischer Sorgfalt gehütet und die strengsten Strafen waren gegen die Arbeiter verhängt die das Geheimniss verrathen, oder ihr Handwerk in einem fremden Lande ausüben möchten. Andererseits räumte man den Meistern der Glashütten zu Murano grosse Privilegien ein, und auch die Arbeiter wurden über die Classe gewöhnlicher Handwerker gestellt. Im Jahre 1602 wurde zu Murano eine Denkmünze geprägt, die zum Zweck hatte, die Namen derjenigen zu verewigen, die die ersten Glashütten auf der Insel angelegt hatten. Diese Namen sind die folgenden: Muro, Leguso, Motta, Bigaglia, Miotti, Briati Gazzabin, Vistosi, und Ballarin. Zwei Hundert Jahre lang gelang es den Venetianern ihr schätzbares Verfahren geheim zu halten und den Glashandel in Europa zu monopolisiren; aber am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts fing der Geschmack für schweres geschnittenes und geschliffenes Glas sich geltend zu machen an, und der Handel desselben verbreitete sich über Böhmen, Frankreich und England.

Zu jener Zeit wurden zahlreiche und höchst prachtvolle Arbeiten in edeln Metallen ausgeführt, von denen jedoch viele, zur Zeit der Plünderung Rom's, in Italien eingeschmolzen wurden, und ebenfalls in

Frankreich, um das Lösegeld für Franz I. zu bezahlen; der grössere Theil aber ist wahrscheinlich in späterer Zeit umgearbeitet worden. Doch befinden sich im Cabinet des Grossherzogs von Toskana und im Louvre zu Paris, schöne Sammlungen von emaillirten und mit Juwelen besetzten Schalen, Bechern und andern Gegenständen, die von der Geschicklichkeit und dem Geschmack der Goldschmiede und Juweliere des sechzehnten Jahrhunderts hinlängliches Zeugniss ablegen. Eines der reichsten zu jener Zeit gebräuchlichen Kleinodien war die sogenannte "enseigne," eine Art Medaille die die Edelleute gewöhnlich am Hute und die Damen im Kopfputz zu tragen pflegten. Die zu jener Zeit herrschende Sitte bei allen wichtigen Gelegenheiten Geschenke zu machen, gab den Juwelieren beider Länder beständig Beschäftigung, die in der Nähe der Höfe, selbst in den stürmischsten Zeiten keine Unterbrechung erlitt. Als die Verträge zu Château Cambresis Italien den Frieden wieder schenkten, und die Thronbesteigung Heinrich's IV. in Frankreich den Kriegen daselbst ein Ende machte, fanden die Goldschmiede einen noch grössern Absatz für ihre Arbeiten. Etwas später bahnte die Prachtliebe der Cardinäle Richelieu und Mazarin den Weg zum kommenden Zeitalter Ludwigs des Grossen, auf dessen Befehl zahlreiche und prächtige Kunstwerke von dem pariser Goldschmiede Claude Ballin, welcher zugleich mit Labarre, Vincent Petit, Julian Desfontaines und manchen andern Künstlern im Louvre arbeitete, ausgeführt worden sind. Unter den Gegenständen die zu jener Epoche den Scharfsinn der Goldschmiede vielfach in Anspruch nahmen, war die von den Edelleuten allgemein getragene "aigrette." Von dieser Zeit an gerieth der Styl der französischen Juwelenarbeiten in Verfall, während die Werke in Bronze und Messing sich durch gediegene und vollkommene Arbeit auszeichneten, und die ciselirten Werke in Messing, die der berühmte Gouthier zur Zeit Ludwigs XVI. ausführte, waren über alles Lob erhaben. Wir geben zwei sehr hübsche gravirte Beispiele dieser Art pariser Arbeit. Die straffe Gespanntheit und die Kleinlichkeit dieser Art Ornamente wurde durch die fehlerfreie gediegene Ausführung derselben wieder vergütet.



Arabesken von Theodore de Bry, einem der "Kleinmeister."

Die Entwickelung und die Popularität der Kunst der Goldarbeiter blieb nicht ohne Einfluss auf die Zeichenkunst im Allgemeinen, indem die Goldschmiede bei den fähigsten Zeichnern und Graveuren ihre Zeichnungen und Muster machen liessen, die aber nachher auch als Decorationen zu ganz verschiedenen Arbeiten verwendet wurden. Dies war in Deutschland, und ganz besonders in Sachsen der Fall, wo die Kurfürsten zahlreiche Arbeiten ausführen liessen, in welchen ein Gemisch von Renaissance und verdorbenen italienischen Stylarten vorherrschte, die aus Nestelverzierungen, Bandwerk, Zierrahmen, und verwickelten Complicationen architektonischer Glieder bestanden. Der hier eingeschaltete Kupferstich einer Decoration

von Theodore de Bry dient als eine gar nicht üble Illustration der eigenthümlichen Weise auf welche die verschiedenen, zum Emailliren im Style Cellini's eigens angepassten Motive zusammengestellt wurden, um die zu jener Zeit üblichen Grotesken zu erzeugen. Dergleichen Solecismen finden sich keineswegs nur in den Werken des Theodore de Bry, denn die radirten Kupferstiche von Etienne de Laulne, Gilles l'Egaré, und andern französischen Künstlern offenbaren denselben Charakterzug.

Die deutschen und französischen Graveure und Musterzeichner lieferten auch häufig Modelle zu den damascirten Arbeiten die in Deutschland, Frankreich und Italien so allgemein beliebt waren.

Wenn man bedenkt, dass die Kreuzfahrer morgenländische Waffen zu Damascus kauften und oft gediegene Arbeiten dieser Gattung, wie zum Beispiel die "Vase de Vincennes," nach Europa brachten, so begreift man kaum wie es kam, dass kein Versuch gemacht wurde dergleichen Arbeiten nachzuahmen, bis etwa in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, wo man anfing die zu jener Zeit in Italien adoptirte Plattenrüstung mit damascirter Arbeit zu schmücken. Wahrscheinlich gelangte diese Kunst aus dem Oriente zuerst nach den grossen Handelsstädten Venedig, Pisa und Genua, und wurde nachher, anstatt der theilweisen Vergoldung, als eine bleibendere Verzierung der Waffenrüstungen allgemein angenommen, besonders in der Stadt Mailand, welche zu jener Epoche dieselbe Stelle in Europa einnahm, die Damascus im Morgenland behauptet hatte, als der grösste Stapelort der besten Waffen und Rüstungen. Doch wurde die damascener Arbeit zuerst ausschliesslich zur Verzierung der Waffen gebraucht, so dass die italienischen Schriftsteller sie immer nur unter dem Namen "lavoro all' azzimina" bezeichneten. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts fing diese Kunst an sich ausserhalb Italiens zu verbreiten, indem die französischen und spanischen Kunstarbeiter sie wahrscheinlich von den reisenden Künstlern erlernten, welche die Könige jener Zeit, aus Liebe zur Kunst oder vielleicht nur aus Eitelkeit, an ihren Höfen unterhielten. Das schönste Beispiel damascirter Arbeit ist wohl die Rüstung Franz I., im Cabinet des Médailles zu Paris. Diese Rüstung, sowohl als der der Königin von England angehörige Schild zu Windsor, wird dem berühmten Cellini zugeschrieben; wenn man aber diese Stücke mit andern Werken vergleicht, von denen man bestimmt weiss, dass sie von ihm sind, so findet man, dass die Zeichnungen der Figuren vielmehr die Arbeit eines Augsburger Künstlers verrathen, als den kühnen Styl welchen Cellini sich aus den Werken Michelangelo's angeeignet hatte.

Vom genannten Zeitpunkt bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wurde eine grosse Menge damascirter Waffen verfertigt, von denen zahlreiche und herrliche Beispiele im Louvre, im Cabinet des Médailles und im Musée d'Artillerie aufbewahrt werden. Unter den Künstlern, die wegen ihrer damascirten Arbeiten und als Waffenschmiede besonders ausgezeichnet waren, nennen wir Michelangelo, Negroli, Piccinini und Cursinet.

In England wurde diese Kunst nur sehr wenig ausgeübt, und anstatt der damascirten Arbeit gebrauchte man theilweise Vergoldung, gravirte Verzierungen, schwarze oder rothbraune Politur. Die wenigen Beispiele dieser Art Arbeiten die sich in Grossbritannien befinden, wurden vom Auslande eingeführt oder in Schlachten erobert, wie z. B. die prächtigen Rüstungen die der Graf von Pembroke nach der Schlacht von St. Quentin nach England brachte.

Im Vorhergehenden haben wir mit Wohlgefallen darauf hingewiesen, wie die französische Ornamentationskunst, mittelst der Nachahmung italienischer Vorbilder, im sechzehnten Jahrhundert sich aufs neue entwickelte; jetzt aber ist es unsere Pflicht den höchst schädlichen Einfluss darzuthun, den das Befolgen derselben Modelle im siebzehnten Jahrhundert ausübte. Es unterliegt keinem Zweifel, dass zwei begabte, aber zu hoch geschätzte italienische Künstler, die während ihrer Lebenszeit von ihren Zeitgenossen auf den Gipfel des Ruhmes gestellt wurden, der französischen Kunst den grössten Schaden zugefügt haben. Diese zwei Künstler waren Lorenzo Bernini und Francesco Borromini. Der erst genannte, geboren 1589, war der Sohn eines florentinischen Bildhauers. Er verrieth frühzeitig ungemein grosse Anlagen zur Sculptur, und fand schon im Jünglingsalter beständige Beschäftigung als Bildhauer und als Architekt. Er wohnte

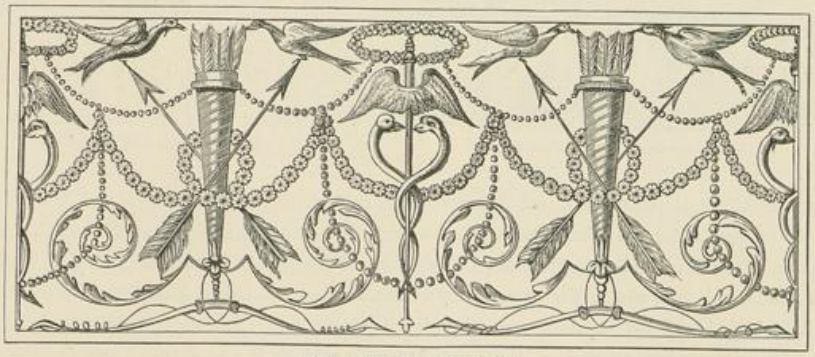
beinahe ausschliesslich in Rom, und entwarf daselbst den Brunnen Barcaccia, Piazza di Spagna, den berühmten Triton, Piazza Barberini, und die grossen Brunnen der Piazza Navona; das Collegium da Propaganda Fide; die grosse Halle und Façade des Palastes Barberini, der Strada Felice gegenüber; einen Glockenthurm der Peterskirche (der nachher niedergerissen wurde); den Palast Ludovico, Monte Citorio; die berühmte Piazza di S. Pietro; die grosse Treppe die von S. Pietro nach dem Vatikan führt, und manche andere Werke. Könige und Fürsten bemühten sich, wo möglich, Büsten von Bernini zu erlangen, und selbst Ludwig XIV., der es nicht gewöhnt war abschlägige Antworten zu erhalten und noch viel weniger den Bittsteller zu machen, sah sich genöthigt, dringende Gesuche an den Papst und an Bernini selbst zu schreiben, um den letztern, der damals acht und sechzig Jahre alt war, zu einem Besuch nach Paris zu bewegen. Während seines Aufenthalts in der Hauptstadt Frankreichs erhielt Bertini, obgleich er nur sehr weing arbeitete, fünf Louisd'or des Tags, und ein Geschenk von fünfzig Tausend Kronenthalern bei seiner Abreise, nebst einem Jahrgehalt von zwei Tausend Kronenthalern für sich, und einen von fünf Hundert Kronenthalern für seine Söhne die ihn begleitet hatten. Bei seiner Rückkehr nach Rom verfertige

Verzierungs-Composition nach einer Zeichnung von Le Pautre.

er zu Ehren des Königs Ludwig eine Reiterstatue, die sich gegenwärtig zu Versailles befindet. Er hat viele Werke im Fache de Architektur, der Sculptur und in Bronze geliefert, besass aber auch bedeutende Anlagen zu mechanischen Arbeiten und soll überdies nicht weniger als fünf Hundert Gemälde in den Häusern Barberini und Chigi angefertigt haben. Er starb im Jahre 1680.

Francesco Borromini wurde im Jahre 1599 bei Como geboren. Er trat ganz jung bei Carlo Maderno in die Lehre und wurde bald ein ausgezeichneter Bildhauer und Architekt. Beim Tode seines Meisters

Maderno wurde er an seiner Stelle zur Ausführung der Bauten an der Peterskirche ernannt, und zwar unter der Leitung des Bernini, mit dem er doch bald zerfiel. Seine lebhafte Phantasie und seine ausserordentliche Fertigkeit im Zeichnen, verschafften ihm mehr als genügende Beschäftigung. In seiner ausschweifenden Launenhaftigkeit trieb er die barocke Uebertriebenheit Berninis bis zur Caricatur. Bis zu seinem Tode, in 1667, arbeitete er beständig darauf hin, alle anerkannten Principien der Ordnung und der Symmetrie umzustossen; und doch glückte es ihm dabei, nicht nur sich zu bereichern sondern die Bewunderung der modischen Welt seiner Zeit im höchsten Grade zu erregen. Alle die Anomalien, welche seine Zeichnungen charakterisirten: unverhältnissmässige Gliederungen, abgebrochene, contrastirende und einspringende Curven, unterbrochene, krumme Linien und Flächen und andere Ausartungen dieser Gattung wurden in ganz Europa zur Tagesmode. In Frankreich besonders verbreitete sich dieses fieberhafte Streben mit reissender Schnelligkeit, und an die Stelle der seltsamen aber malerischen Formen, die sich in den Kupferstichen des Du Cerceau, 1576, darthun, setzte der populäre Geschmack die minder einfachen, aber auch weniger angenehmen Zeichnungen die in den Werken Marots, 1727, und Mariettes, 1726–7, vorkommen. Borromini's Werke die in 1725 erschienen, un die Bibiena's, die nicht viel geläuterter waren, und in 1740 herausgegeben wurden, fanden einen sehr grossen Absatz, und trugen dazu bei, den Geschmack für leichtfliessende und reiche Arbeit zu verbreiten, zum Nachtheil des Einfachen und Schönen. Doch lieferten manche französische Künstler zur Zeit Ludwig's XIV. und Ludwig's XV., dieses störenden Einflusses ungeachtet, und bei all ihrer barocken Ausschweifung, viele prächtige Decorationswerke, in denen sich ein Gefühl der launenhaften Schönheit der Linien äusserte, das nur selten übertroffen worden ist. Dieses zeigt sich besonders in den Zeichnungen von Le Pautre (zur Zeit Ludwig's XIV.), wie auch in mehrern innern Decorationen, die in den von Blondel herausgegebenen Werken (unter der Regierung Ludwig's XV.) zu finden sind.

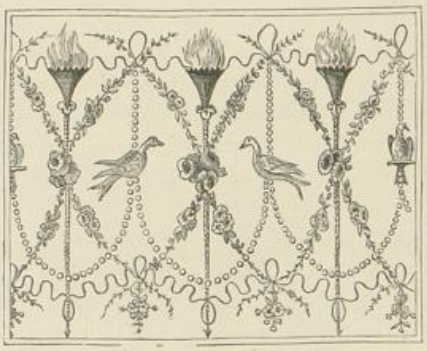


Fries-Ornament, Louis Seize, von Fay.

De Neufforge aber kann als der Ceremonienmeister an diesem Hofe der Schwelgerei betrachtet werden, und den Albernheiten, die in den 900 Tafeln seines grossen Werks der Ornamente enthalten sind, fehlt es nicht an graziöser Anmuth. Es wäre unmöglich alle die fähigen Decorateurs, Zeichner und Graveure anzuführen die unter dem "Grand Monarque" und am glänzenden Hofe seines Nachfolgers wohlbezahlte und beständige Beschäftigung fanden; doch können wir "den Jean Berain nicht mit Stillschweigen übergehen. Er bekleidete das Amt eines "Dessinateur des Menus-Plaisirs du Roi" (Ludwig XIV.) und ihm verdankt man die herrlichen Zeichnungen, die den Namen Buhl berühmt machen werden, so lange der Geschmack für schöne Möbeln sich erhalten wird. Er hatte bedeutenden Antheil an der Decoration der Gallerie d'Apollon im Louvre und der Staatsgemächer der Tuilerien, wie dies aus einem in 1710 erschienenen Werk erhellt. Ausserdem gravirten Daigremont, Scotin und andere Künstler eine bedeutende

Sammlung seiner trefflichen schäkerhaften Zeichnungen. Bei der Thronbesteigung Ludwig's XV., in 1715, wurde der Kunststyl noch in einem höhern Grad "rococo" und "barock" als er es unter der frühern Regierung gewesen war. Ungeachtet des Talentes der Künstler und trotz der schönen Beispiele, die man in den Werken Soufflots fand, wurden die verdrehten und belaubten Schnörkel und Schnecken, welche vorher im Gebrauch gewesen waren, zu "rocaille" und Grottenarbeiten, und arteten endlich in die Excentricitäten der "Chinoiserie" aus. Doch erholte sich der Ornamentationsstyl unter Ludwig XVI. von diesem Zustande der Entkräftung. Die Ornamente wurden wieder elegant, obgleich linearmässig, und glichen denen die Robert Adams in England, besonders in seinen Bauten im Adelphi, in Anwendung brachte. Kurze Zeit vor der Revolution übte das Genie dreier fähigen Männer einen sehr wohlthätigen Einfluss auf die industrielle Zeichenkunst aus: nämlich Reisner, Ebenist, berühmt wegen seiner gediegenen eingelegten Arbeiten; Gouthier, Kupfer-Ciselirer der Marie Antoinette; und Demontreuil, Holzbildner der königlichen Familie. Während der Revolution war alles in Chaos aufgelöst, woraus jedoch eine neue Ordnung sich entwickelte, die auf ewig die "Colifichets" der Monarchie abschwur und dem streng republikanischen Ernst huldigte, wie er sich in den Werken des David darstellte. Als aber die Republik wieder dem Kaiserthum wich, ging auch die Mode von der republikanischen strengen Nüchternheit zum prächtigen kaiserlichen Glanz über. Napoleon I. gab den besten

Feld zur eingelegten Arbeit Reisners, von Fay.



Fries-Styl, Louis Seize, von Fay.

Künstlern reichliche Beschäftigung, und der anmuthige, gelehrte, zugleich aber steife und kalte "Style de l'Empire" erlangte unter den talentreichen Händen der Künstler Percier, Fontaine, Normand, Fragonard, Prudhon und Cavelier, die höchste Stufe der Vollendung. Während der Restauration ging die Antike ganz aus der Mode und liess wieder Verwirrung hinter sich. Doch die hohen Fähigkeiten die dem Lande eigenthümlich sind und welche durch zweckmässig angelegte und reichlich unterstützte Lehranstalten schnell entwickelt wurden, gaben dem öffentlichen Interesse bald einen neuen Aufschwung, und es entstand ein neuer Enthusiasmus und Wetteifer der etwas Archäologisches an sich hatte. Man beschäftige sich sorgfältig mit den Monumenten des Alterthums und der Renaissance, die man aufsuchte, restaurirte und auf allen Seiten nachahmte. Aus diesem Bestreben und den damit verbundenen Studien entwickelten sich im Lande gar bald Stylarten, die zwar das Gepräge ihres eklektischen Wesens an sich trugen, aber doch der Originalität ganz nahe kamen.

Frankreich steht für jetzt unläugbar ohne Nebenbuhler im Felde der Ornamente aller Art, hinsichtlich der Vertheilung sowohl als im Bezug auf die Durchführung derselben; doch macht seit einiger Zeit die Kunst in England so schnelle vielversprechende Fortschritte, das wir zur Hoffnung berechtigt sind, es möge vielleicht einem künftigen Historiker schon in einigen Jahren vergönnt sein, die zwei alliirten Völker, wie billig, auf gleichen Fuss setzen zu dürfen.

M. DIGBY WYATT.

FOLGENDE BUECHER SIND ZU UNSERN LITTERARISCHEN UND MALERISCHEN ILLUSTRATIONEN BENUTZT WORDEN.

ADAMS (E.) *The Polychromatic Ornament of Italy.* In Quarto, London.

ALBERTI (L. B.) *De Re Ædificatoria Opus.* Florent. 1485, in Folio.

ALBERTOLLI, *Ornamenti diversi inventati, &c., da.* Milan. In Folio.

D'ANDROUET DU CERCEAU. *Livre d'Architecture.* Paris, 1559, in Folio.

D'AVILER, *Cours d'Architecture, par.* Paris, 1756, in Quarto.

BIBIENA, *Architettura di.* Augustæ, 1740, in Folio.

BORROMINI (F.) *Opus Architectonicum.* Romæ, 1725, in Folio.

CLOCHAR (P.), *Monuments et Tombeaux mesurés et dessinés en Italie, par.* 40 *Plans et Vues des Monuments les plus remarquables de l'Italie.* Paris, 1815.

DEDAUX. *Chambre de Marie de Médicis au Palais du Luxembourg; ou Recueil d'Arabesques, Peintures, et Ornements qui la décorent.* In Folio, Paris, 1838.

DIEDO E ZANOTTO. *Sepulchral Monuments of Venice. I Monumenti cospicui di Venezia, illustrati dal Cav. Antonio Diedo e da Francesco Zanotto.* In Folio, Mailand, 1839.

DOPPELMAYR (J. G.) *Mathematicians and Artists of Nuremberg, &c. Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, &c.* In Folio, Nürnberg, 1730.

GOZZINI (V.) *Monumens Sépulcraux de la Toscane, dessinés par Vincent Gozzini, et gravés par Jerôme Scotto. Nouvelle Edition, augmentée de vingt-neuf planches, avec leur Descriptions.* In Quarto, Florenz, 1821.

GRUNER (L.) *Description of the Plates of Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces in Italy during the Fifteenth and Sixteenth Centuries. With an Essay by J. J. Hittorff, on the Arabesques of the Ancients compared with those of Raffaelle and his School. New edition, largely augmented by numerous plates, plain and coloured.* In Quarto, London, 1854.

——— *Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces in Italy during the Fifteenth and Sixteenth Centuries, with descriptions by Lewis Gruner, K.A. New edition, augmented by numerous plates, plain and coloured.* In Folio, London, 1854.

——— *Specimens of Ornamental Art selected from the best models of the Classical Epochs. Illustrated by* 80 *plates, with descriptive text, by Emil Braun.* In Folio, London, 1850.

MAGAZZARI (G.) *The most select Ornaments of Bologna. Raccolta de' piu scelti Ornati sparsi per la Città di Bologna, desegnati ed incisi da Giovanni Magazzari.* In Querquarto, Bologne, 1827.

DE NEUFFORGE, *Recueil élémentaire d'Architecture, par.* Paris (1757). 8 Bde. in Folio.

PAIN'S *British Palladio.* London, 1797, in Folio.

PALLADIO, *Architettura di.* Venet. 1570, in Folio.

PASSAVANT (J. D.) *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. In zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen.* 2 Bde. in 8vo. 1 Bd. in Folio, Leipzig, 1839.

PERCIER ET FONTAINE, *Recueil de Décorations intérieures, par.* Paris, 1812, in Folio.

PERRAULT, *Ordonnance des cinq spèces de Colonnes, selon les Anciens, par.* Paris, 1683, in Folio.

PHILIBERT DE LORME, *Œuvres d'Architecture de.* Paris, 1626, in Folio.

PIRANESI (FIL.) *Différentes Manières d'orner les Cheminées, &c., par.* Rome, 1768, in Folio, und andere Werke.

PONCE (N.) *Description des Bains de Tite.* 40 Tafeln, in Folio.

RAPHAEL. *Life of Raphael, by Quatremère de Quincy.* In 8vo. Paris, 1835.

Recueil d'Arabesques, contenant les Loges du Vatican d'après Raphael, et grand nombre d'autres Compositions du même genre dans le Style antique, d'après Normand, Queverdo, Boucher, &c. 114 *Tafeln, in Folio Imperial.* Paris, 1802.

RUSCONI (G. ANT.), *Dell' Architettura, lib. X., da.* Venez. 1593, in Folio.

SCAMOZZI, *Idea dell' Architettura da.* Venez. 1615. 2 Bde. in Folio.

SERLIO (SEB.) *Tutte le Opere d'Architettura di.* Venet. 1584. In Quarto.

——— *Libri cinque d'Architettura di.* Venet. 1551. In Folio.

Terme de Tito. Sammlung von 61 Blättern der Malereien, Decken, Arabesk-Verzierungen, &c., in den Bädern des Titus, gravirt von Carloni, 2 Bde. Folio. Rom.

TOSI AND BECCHIO. *Autels, Tabernacles, et Monuments sépulcraux du quinzième siècle et du seizième, qui existent à Rome.* Mit Genehmigung der berühmten Academie von St. Lucas, herausgegeben von Herren Tosi und Becchio, mit italienischer, englischer und französischer Erklärung, von Mrs. Spry Bartlett. Folio, Lagny, 1853.

VIGNOLA, *Regola dei cinque Ordini d'Architettura, da.* In Folio.

VOLPATO ED OTTAVIANO. *Loggie del Raffaele nel Vaticano, &c* Rome, 1782.

*ZAHN (W.) *Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt.* In Querfolio. Berlin, 1849.

ZOBI (ANT.) *Notizie Storiche sull' Origine e Progressi dei Lavor di Commesso in Pietre Dure che si esequiscono nell' I. e R Stabilimento di Firenze.* Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. 4to., Florenz, 1853.

* Diesem interessanten Werke haben wir die Malereien zu den Tafeln LXXVII., LXXVIII., LXXIX., entlehnt.

1
2
3
4
5
6
7
20

ITALIAN N° I*

21

21*

22*

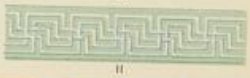
22

17

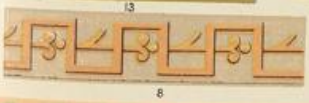
16

15

13



11

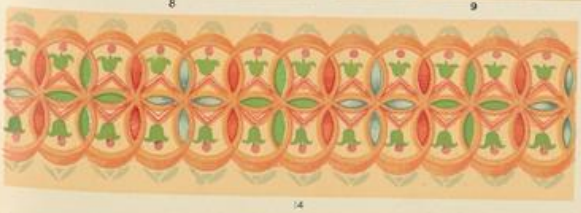


8

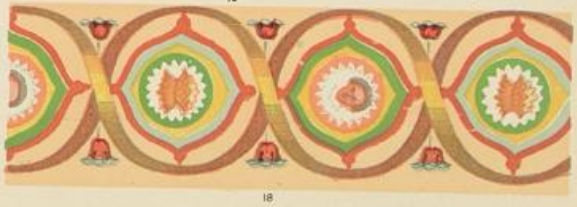
9

10

12



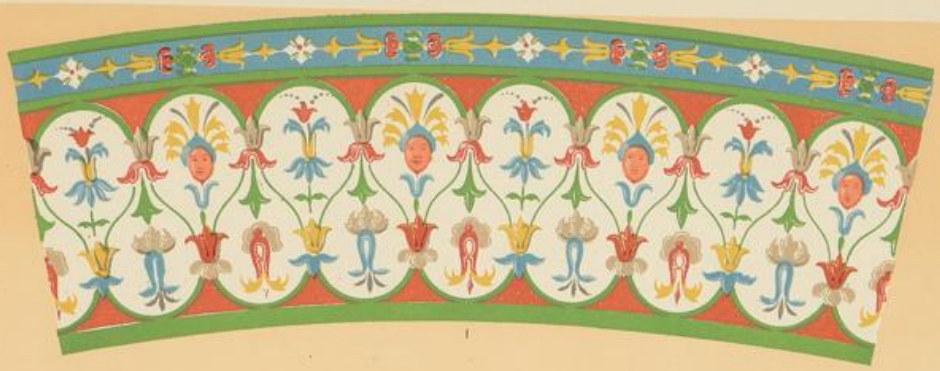
14



18

1
2
3
4
5
6
7
8
9

ITALIAN Nº 3.



1

2

3

4

5

1

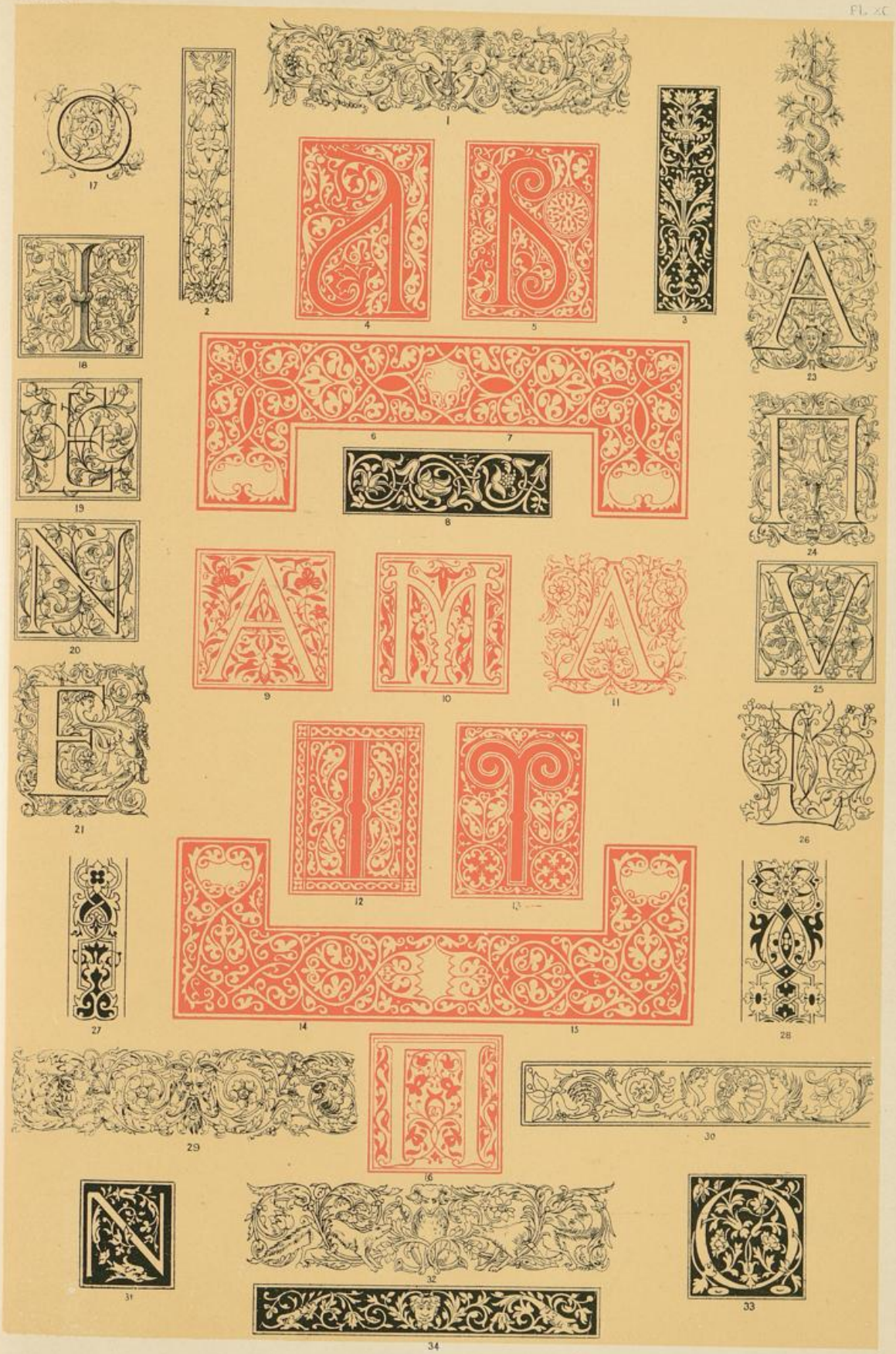
2

3

4

5

6


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34

Capitel XX.—Tafeln 91–100.

BLAETTER UND BLUMEN NACH DER NATUR.

TAFEL XCI.

Rosskastanien-Blätter, in voller Grösse nach der Natur gezeichnet.

TAFEL XCII.

Weinblätter, in voller Grösse nach der Natur gezeichnet.

TAFEL XCIII.

1. Palm-Epheu. 2, 3, 4 und 5. Gemeiner Epheu, in voller Grösse nach der Natur gezeichnet.

TAFEL XCIV.

1. Scharlacheiche. 2. Weisse Eiche. 3. Feigenbaum. 4. Ahorn. 5. Teufelskirsche. 6. Lorbeer. 7. Lorbeerbaum. Sämmtlich in voller Grösse nach der Natur gezeichnet.

TAFEL XCV.

1. Weinrebe. 2. Stechpalme. 3. Eiche. 4. Türkische Eiche. 5. Linsenbaum. Sämmtlich in voller Grösse nach der Natur gezeichnet.

TAFEL XCVI.

1. Wilde Rose. 2. Epheu. 3. Brombeere. Sämmtlich in voller Grösse nach der Natur gezeichnet.

TAFEL XCVII.

Hagedorn, Eibe, Epheu, und Erdbeerenstrauch. Sämmtlich in voller Grösse nach der Natur gezeichnet.

TAFEL XCVIII.

Blumen in Plan und Aufriss.

1. Schwertlilie.
2. Weisse Lilie.
3. Affodille.
4. Narzisse.
5. Zwiebel.
6. Hagebuttenrose.
7. Mäuseohr.
8. Geissblatt.
9. Malve.
10. Wiesengauchblume.
11. Ehrenpreis.
12. Campanula.
13. Glossocomia clematidea.
14. Winde.
15. Primel.
16. Sinngrün.
17. Clarkia.
18. Leycesteria formosa.

TAFEL XCIX.

1. Geissblatt. 2. Winde. Natürliche Grösse.

TAFEL C.

Passionsblumen. Natürliche Grösse.

BLAETTER UND BLUMEN NACH DER NATUR.

In den vorhergehenden Capiteln haben wir darzuthun gesucht, dass alle Ornamente der besten Kunstperioden vielmehr auf der Beobachtung der Principien beruheten, die in der Natur bei der Anordnung der Form sich verkünden, als auf dem Bestreben die Werke der Natur nachzuahmen; und dass die Ueberschreitung dieser Grenze, in jeder Kunst, als ein sicheres Symptom des Verfalls galt: indem die wahre Kunst darin besteht, die Formen der Natur zu idealisiren, nicht zu copiren.

Wir erachten es für nöthig mit Nachdruck auf diesem Punkt zu verweilen, da im gegenwärtigen Zustand der Ungewissheit worin wir uns befinden, eine allgemeine Tendenz sich zu entwickeln scheint, in den Ornamentationsarbeiten die natürlichen Formen so getreu als nur möglich darzustellen. Die Welt ist es müde die ewige Wiederholung derselben conventionellen Formen anzuschauen, die den verschollenen Stylarten längst vergangener Zeiten entlehnt, gegenwärtig nur wenig Anspruch finden. Von allen Seiten hört man daher das Losungswort erschallen: "Nehmet Eure Zuflucht zur Natur, wie die Alten es thaten." Wir wären unter den Ersten diesem Rufe beizustimmen, doch wird der Erfolg ganz davon abhängen was man an den Quellen der Natur suchen mag. Wenn wir an den Quellen der Natur schöpfen, wie die Aegypter es thaten, dürfen wir uns wohl einen glücklichen Erfolg versprechen, wenn wir aber zur Natur zurückgehen, wie die Chinesen es thun, oder etwa wie die gothischen Künstler des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts es zu machen pflegten, so werden wir nur wenig dabei gewinnen. Dass auf diese Weise keine wahrhafte Kunst sich entwickeln lässt, erhellt deutlich genug aus den geblümten Teppichen, den geblümten Papier-Tapeten und aus den blumigen Schnitzereien der gegenwärtigen Zeit; im Gegentheil, je genauer wir die Natur copiren, desto weniger gelingt es uns ein Kunstwerk zu schaffen.

Die Ornamente gehören freilich nur zu den Accessorien der Architektur, und dürfen daher billigerweise weder die Stelle der baulichen Theile usurpiren, noch dieselben überladen oder gar verbergen; doch bilden sie nichts desto weniger, unter allen Umständen, die wesentliche Seele eines architektonischen Monumentes.

Aus den Ornamenten eines Gebäudes lässt es sich mit grösster Sicherheit beurtheilen, in welchem Grade der Erfindungsgeist des Künstlers bei der Ausführung des Werkes betheiligt und thätig gewesen sein mochte. Das Gesammtverhältniss des Gebäudes mag wohl vortrefflich erscheinen, die Gliederungen mehr oder minder genau den gediegensten Modellen nachgebildet sein, aber die Ornamente allein können zeugen wie weit der Architekt zugleich ein Künstler ist; sie allein dienen zum richtigen Maasstab der Sorgfalt und gediegenen Feinheit die bei der Arbeit in Anwendung gebracht wurden. Ein Ornament am rechten Ort anzubringen ist schon keine so sehr leichte Aufgabe; das Ornament aber so zu gestalten, dass es dem Werke neue Schönheit verleihe und als Ausdruck der Absicht desselben diene, ist noch viel schwerer.

Unglücklicherweise ist es in unsern Zeiten nur zu allgemein der Gebrauch die Verzierung der architektonischen Theile der Gebäude, und besonders die innere Ausschmückung derselben, unfähigen Händen zu überlassen, die dieser Aufgabe durchaus nicht gewachsen sind.

Die unglückselige Leichtigkeit, welche die erneuerte Anwendung des Acanthusblattes zur Anfertigung von Ornamenten darbietet, hat viel zu diesem Resultat beigetragen, und zugleich den schöpferischen Instinkt im Geiste der Künstler abgestumpft, die nur zu geneigt sind andern Händen alles zu überlassen, was andere Hände möglicherweise leisten können, und sich ihrer hohen Stelle als Architekt, als Haupt und Anführer zu Gunsten Anderer zu begeben.

Wie muss man es also anstellen um diesem allgemeinen Verlangen nach Fortschritten Genüge zu leisten —auf welche Weise soll der neue Ornamentationsstyl erfunden oder entwickelt werden? Manche dürften wohl zur Antwort geben: man müsse zuerst einen neuen Styl der Architektur finden, und mit den Ornamenten den Anfang zu machen, hiesse am unrechten Ende beginnen.

Das ist aber unsere Ansicht nicht. Wir haben schon bewiesen, dass bei allen Völkern das Verlangen nach Ornamentationswerken sich gleichzeitig mit den ersten Schritten der Civilisation entwickelte, und dass die Architektur die Ornamente adoptirt ohne sie zu schaffen.

Die korinthische Bauordnung soll, wie man sagt, dem Erfinder derselben durch ein Acanthusblatt, welches um einen irdenen Topf wuchs, zuerst eingeflösst worden sein; doch existirte das Acanthusblatt als Ornament schon lang vorher, oder, jedenfalls wurden die Principien des Wachsthums dieses Blattes in den conventionellen Ornamenten beobachtet. Aber die Anwendung dieses Blattes zur Bildung des Kapitäls, das war die Erfindung, welche die korinthische Bauordnung schuf.

Das Princip der blattartigen Gestaltung und selbst die allgemeine Blätterform, welche in der Architektur des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts vorherrschten, fanden sich schon lange vorher in den illuminirten Manuscripten; und da diese Formen wahrscheinlich aus dem Morgenlande hergeleitet sind, so haben sie dem früh-englischen Styl ein beinahe morgenländisches Gepräge aufgedruckt. Die Architekten des dreizehnten Jahrhunderts waren also mit diesem Ornamentationssystem vollkommen vertraut; ja, es lässt sich kaum bezweifeln, dass dieser Styl während des dreizehnten Jahrhunderts nur deshalb so allgemein angenommen wurde, weil die Hauptzüge desselben schon früher existirten und allgemein familiär waren.

Der später darauf folgende geblümte Styl in unmittelbarer Nachahmung der Natur, war ebenfalls schon vorher in Ornamentationsarbeiten vorgekommen. Der glückliche Erfolg mit welchem allerlei Blumen in unmittelbarer Nachahmung der Natur auf die Seiten der Messbücher hingemalt wurden, veranlasste die Künstler zum Versuch, ähnliche Verzierungen im Gestein der Bauten zu bilden, die mit den gemalten Ornamenten wetteifern sollten.

Die architektonischen Ornamente der elisabetheischen Periode waren grösstentheils Nachbildungen der Arbeiten des Webers, des Malers und des Graveurs. Den Künstlern der elisabetheischen Epoche waren, die Gemälde, Tapeten, Möbeln, Metallarbeiten und andere Luxus-Artikel, welche England vom Continent bezog, besser bekannt als sie es mit den architektonischen Monumenten sein konnten. Die Künstler waren daher mit der Ornamentation der Epoche wohl vertraut, besassen aber nur eine sehr unvollkommene

Kenntniss der Architektur, und dieser Umstand führte zur Entwickelung jener Eigenheiten, welche die elisabetheische Architektur von der reinern Baukunst der Renaissance unterschieden.

Wir glauben daher mit Recht annehmen zu dürfen, dass es möglich ist einen neuen Ornamentationsstyl zu schaffen, ganz unabhängig von der Nothwendigkeit eines neuen architektonischen Styles; ja, wir glauben vielmehr, dass die Erfindung eines neuen Styles der Ornamentation das leichteste Mittel zur Bildung eines neuen Baustyles abgeben würde: wenn man z. B. dazu gelangen könnte einen neuen Aufsatz zur Verzierung der Pfeiler und anderer architektonischen Stützen zu erfinden, so wäre schon einer der schwierigsten Punkte vollbracht.

Die Haupttheile einer Baute die den Styl derselben angeben, sind, erstens, die Tragestützen; zweitens die Mittel zur Ueberspannung des Raumes zwischen den Trägern; drittens, die Gestaltung des Daches. Die Ausschmückung dieser baulichen Theile aber ist es, die den Charakter des Styles verkündet, und diese Theile stehen in so natürlicher Folgenreihe mit einander, dass die Erfindung eines einzigen derselben die der übrigen nothwendig herbeiführen würde.

Beim ersten Anblick dürfte es wohl scheinen, als ob alle Mittel diese baulichen Theile zu vermannichfaltigen, gänzlich erschöpft worden wären, und dass uns also nichts weiter gelassen sei, als dies oder jenes von den bereits abgenutzten Systemen zu unserem Gebrauch zu wählen.

Was bleibt aber übrig, wird man wohl fragen, wenn wir den Pfeiler und den horizontalen Balken der Griechen und der Aegypter, den Rundbogen der Römer, den Spitzbogen und das Gewölbe des Mittelalters und die Kuppeln der Muhammedaner verwerfen sollen? Auch wird man uns wahrscheinlich sagen, dass jedes Mittel den Raum zu bedecken bereits erschöpft und es daher unnütz sei, andere Formen zu suchen. Darauf antworten wir, dass man zu jeder Zeit dieselbe Einwendung hätte machen können. Hätte der Aegypter es sich je einfallen lassen können, dass man zur Ueberspannung des Raumes andere Mittel erfinden werde, als die bei ihm gebräuchlichen ungeheuern Steinblöcke? Hätte der mittelalterliche Architekt es sich je träumen lassen, dass man einst seine luftig leichten Gewölbe übertreffen, oder dass man mittelst hohler eisernen Röhren über Abgründe und Meerbusen setzen werde? Verzweifeln wir also nicht: die Welt hat ganz gewiss noch nicht das letzte Bausystem gesehen. Wir bewegen uns zwar in einem Zeitalter der Nachbildung und unsere Architektur verräth unstreitig grossen Mangel der Vitalität, doch hat die Welt auch in frühern Zeiten ähnliche Perioden zu überstehen gehabt. Aus dem gegenwärtigen Chaos wird sich ohne Zweifel (wenn auch vielleicht nicht in unserer Zeit) eine neue Baukunst entwickeln, würdig in jeder Beziehung der riesigen Fortschritte, welche die Welt in ihrem Streben nach dem Baume der Erkenntniss gemacht hat.

Um wieder auf unsern Gegenstand zurückzukommen, wie soll also ein neuer Kunststyl oder ein neuer Ornamentationsstyl gebildet werden, und auf welche Weise soll der Versuch zu solcher Umbildung eingeleitet werden? Wir gestehen, dass wir kaum der Hoffnung Raum geben können, mehr als den Anfang der Umwandlung zu erleben. Die Baukünstler unserer Zeit sind einerseits zu sehr unter der Einwirkung einer der Vergangenheit angehörigen Erziehung, und andererseits sind sie dem hemmenden Einfluss eines schlecht unterrichteten Publikums zu sehr ausgesetzt. Das gegenwärtig aufkommende Geschlecht aber ist unter günstigern Umständen und glücklicherer Vorbedeutung für alle Klassen geboren, und erlaubt uns einer hoffnungsvollen Zukunft entgegen zu sehen. Zum Gebrauch dieser kommenden Generation haben wir die gegenwärtige Auswahl aus den Werken der Vergangenheit gesammelt, nicht etwa um die knechtische Nachahmung derselben zu empfehlen, sondern damit Künstler die Gelegenheit haben, jene Principien, welche in allen den Werken der Vergangenheit vorherrschten und allgemeine Bewunderung erregt haben, mit Aufmerksamkeit zu prüfen, um dadurch zum Schaffen neuer ebenso schöner Formen angeregt zu werden. Wenn der Kunstforscher, dem es ernsthaft um sein Streben nach Kenntniss zu thun ist, jedem Versuche der Trägheit widersteht, auf eigener Faust die Werke der Vergangenheit untersucht, sie mit den Werken der Natur vergleicht, und seine Geisteskraft anstrengt um die in jedem derselben obwaltenden Principien vollständig zu würdigen, so muss er unfehlbar selbst zum Schöpfer werden und neue selbstständige Formen

erzeugen, anstatt die Formen der Vergangenheit nachzubilden. Ein Studirender, der von dem in der Natur herrschenden Gesetz der allgemeinen Zweckmässigkeit der Dinge lebhaft durchdrungen ist, der überdies die erstaunliche, obwohl nur auf wenigen unabänderlichen Gesetzen beruhende Mannichfaltigkeit der Form, die verhältnissmässige Abtheilung der Grundflächen, die tangentenförmigen Krümmungen der Linien und die Strahlung vom Mutterstamme beobachtet und gehörig aufgefasst hat, muss sich ja nicht versuchen lassen, irgend einen der Natur entlehnten Typus nachzuahmen, sondern darauf bedacht sein, den von der Natur so deutlich angezeigten Pfad zu verfolgen, dann werden neue Formen unter seinen Händen sich entfalten, in grösserer Fülle als er deren je erzeugen könnte, wenn er in der herrschenden Weise verharrte seine Eingebungen der Gegenwart ausschliesslich aus den Arbeiten der Vergangenheit zu schöpfen. Es bedarf nur des ersten Impulses von Seiten einiger erfinderischen Geister: wenn der Weg einmal eröffnet ist, so wird es an Nachfolgern nicht fehlen, die es sich zur Aufgabe machen werden, ihre gegenseitigen Leistungen zu vervollkommenen und zu verfeinern, bis die Kunst einen neuen Culminationspunkt erreicht hat, um wieder in Verfall und Verwirrung zu gerathen. Für jetzt aber sind wir von diesen zwei äussersten Stufen noch weit genug entfernt.

Wir sind vom Wunsche beseelt diese Entwickelung, so weit dies in unserer Kraft steht, zu befördern. Wir haben deshalb in den zehn Tafeln, die diesem Capitel angehängt sind, eine Auswahl von Blättern und Blumen dargestellt, welche gewisse Naturtypen illustriren, die uns am besten geeignet scheinen zur Erkenntniss der in der Natur vorherrschenden Gesetze der Vertheilung der Form zu führen. Diese Gesetze sind übrigens so allgemein, dass sie sich in einem einzelnen Blatte ebenso deutlich äussern, als in Tausenden. Das einzige Beispiel des Kastanienblattes, Tafel XCI., verkündet alle die Gesetze, die man in der Natur beobachtet findet. Die vollkommene Grazie der Form, die verhältnissmässige Abtheilung der Grundflächen, die gehörige Strahlung vom Mutterstamme, die tangentenförmige Krümmung der Linien und die gleichmässige Vertheilung der Decoration der Oberfläche stellen es weit über jede mögliche Leistung der Kunst. So viel wird aus einem einzigen Blatte klar. Wenn wir aber weiter dem Wachsthum der Blätter nachforschen, können wir aus einer Gruppe von Wein- oder Epheublättern ersehen, dass dasselbe Gesetz, welches sich in der Bildung des einzelnen Blattes kund thut, auch in der Bildung der ganzen Gruppe vorherrscht. Gerade wie im Kastanienblatt, Tafel XCI., die Grundfläche einer jeden Abtheilung in gleichem Maasse abnimmt, je näher sie dem Stamme kommt, so ist auch in jeder Combination von Blättern, jedes Blatt in Harmonie mit der ganzen Gruppe; gerade wie im einzelnen Blatte die Grundflächen so vollkommen vertheilt sind, dass die Ruhe des Auges nicht gestört wird, so verhält es sich auch in den Gruppen, indem nie auch nur ein einziges unverhältnissmässiges Blatt sich zeigt, das die Ruhe der Gruppe aufheben könnte. Dieses allgemeine Gesetz des Gleichgewichtes äussert sich überall in den Tafeln XCVIII., XCIX., C. Dieselben Gesetze herrschen in der Vertheilung der Linien an der Oberfläche der Blumen; man sieht keine einzige Linie auf der Oberfläche, die nicht zum Zwecke hat die Form mit grösserer Sicherheit zu entwickeln,—keine einzige Linie die man wegnehmen könnte ohne die Vollkommenheit der Form zu beeinträchtigen; und warum? Weil die Schönheit sich natürlich aus dem Gesetze des Wachsthums entwickelt. Das Lebensblut—der Saft, steigt vom Stamme auf, und verfolgt den leichtesten Pfad der zu den äussersten Grenzen der Oberfläche führt, so verschiedenartig auch diese Oberfläche sein möge; je grösser die Entfernung die er zu durchlaufen hat, je grösser das zu ertragende Gewicht, desto dichter ist auch die Substanz (*vide* Winden, XCVIII., XCIX.).

Tafel XCVIII., zeigt verschiedene Varietäten von Blumen in Plan und Aufriss, aus denen zu ersehen ist, dass die Geometrie die Basis aller Formen ist, denn, der Impuls aus welchem die Oberfläche entsteht, entspringt mit gleichmässiger Kraft vom Mittelpunkt und bleibt daher auch nothwendig in gleichen Entfernungen stehen: das Ergebniss ist natürlicherweise Symmetrie und Regelmässigkeit.

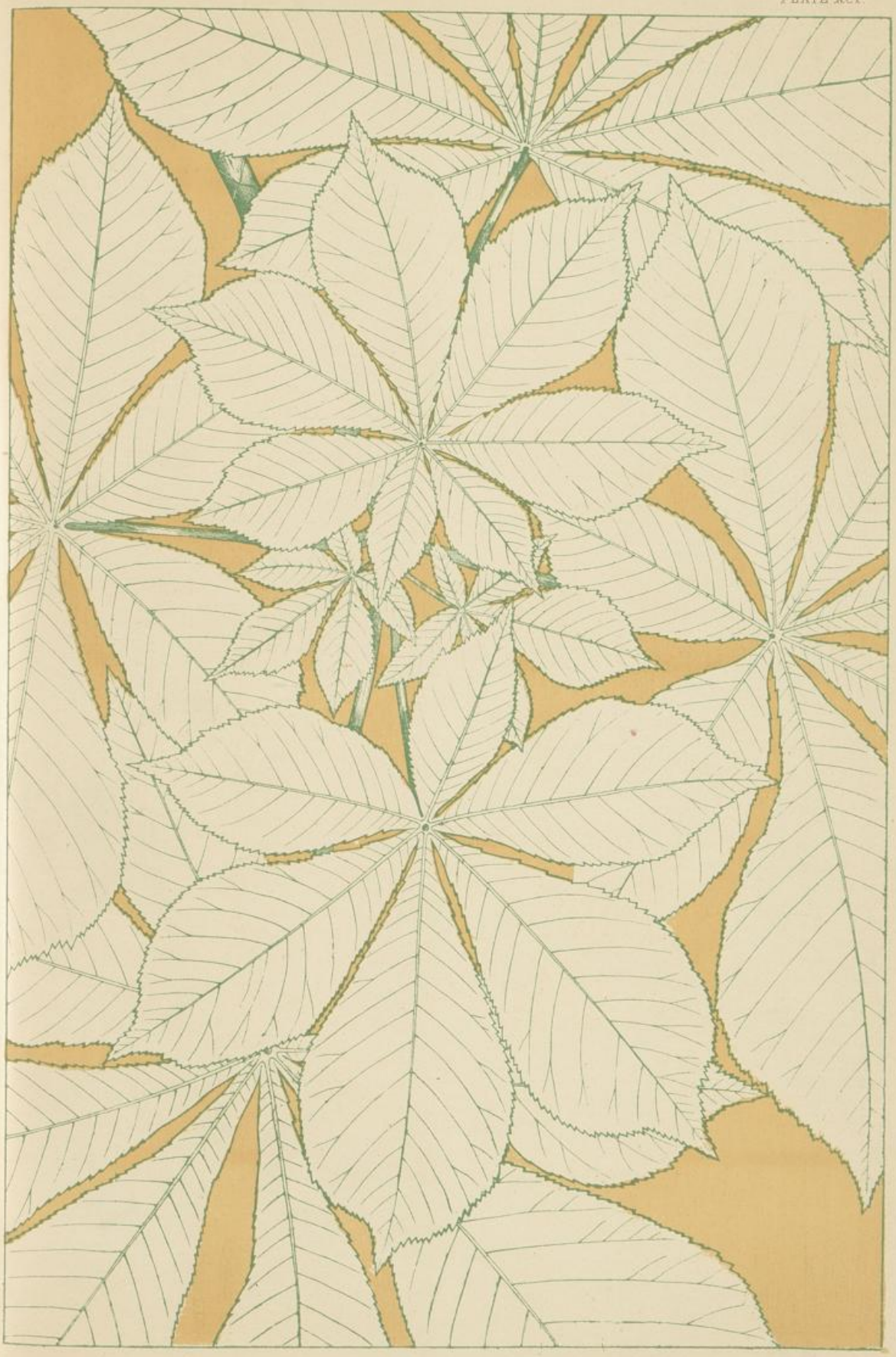
Wer wird es also zu behaupten wagen, dass uns nichts übrig bleibt als die fünf- oder siebenlappigen Blumen des dreizehnten Jahrhunderts, das Geissblatt der Griechen oder das Acanthusblatt der Römer nach-

zuahmen,—ist die Natur denn so beschränkt? Man bemerke nur wie mannichfaltig die Formen und wie unabänderlich die Principien derselben sind! Wir sind überzeugt, dass uns noch eine neue Zukunft vorbehalten ist, wenn wir nur aus unserer Starrsucht erwachen. Der Schöpfer hat alle Dinge in der Natur mit Schönheit geschmückt und wollte es nicht, dass wir unserer Bewunderung Schranken setzen; im Gegentheil, seine Werke sollen uns nicht nur zum Genusse, sondern auch zur Belehrung dienen. Sie sollen den uns eingegebenen Instinkt erwecken, der uns anregt in unsern Werken nach jener Ordnung, Symmetrie, Grazie, und Zweckmässigkeit hin zu streben, die der Schöpfer in so reichlicher Fülle über die Erde ergossen hat.

LONDON:
Printed by JOHN STRANGEWAYS, Castle St. Leicester Sq.

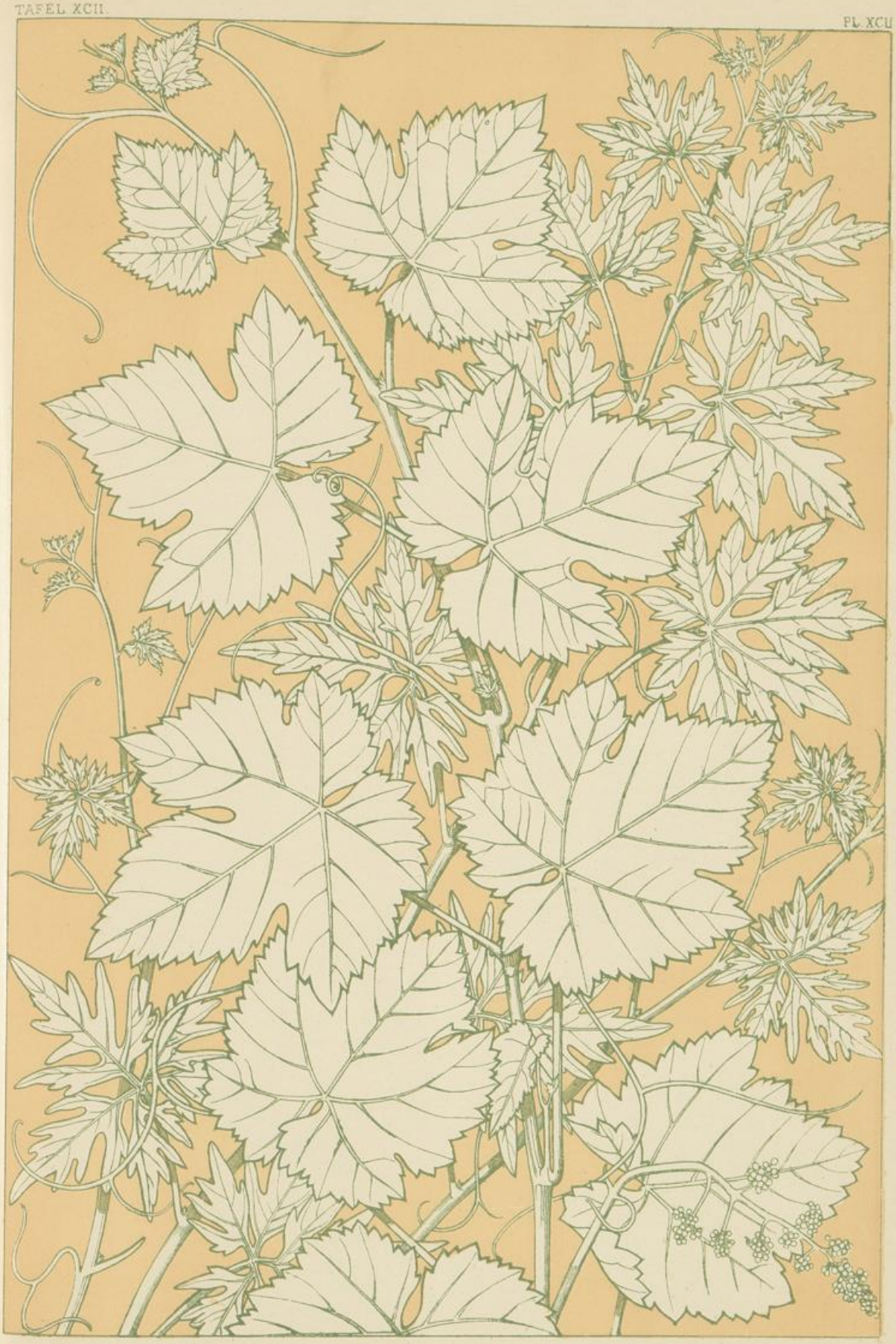
BLATTER NACH DER NATUR. LEAVES FROM NATURE Nº I. FEUILLES D'APRES NATURE.

TAFEL XCI. PLATE XCI.



BLATTER NACH DER NATUR LEAVES FROM NATURE N°2 FEUILLES D'APRES NATURE

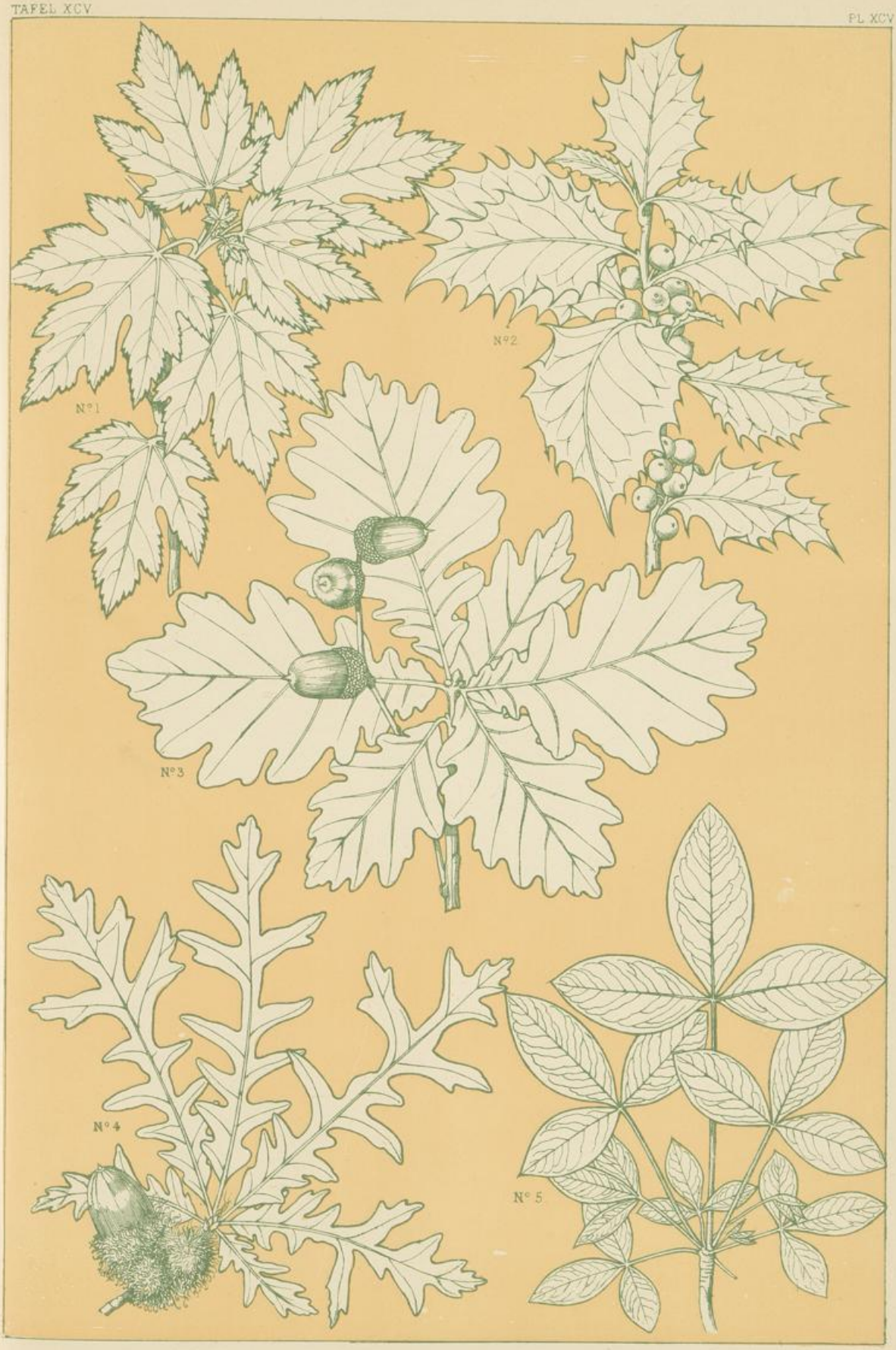
TAFEL XCII. PL. XCII



BLATTER NACH DER NATUR LEAVES FROM NATURE N° 3. FEUILLES D'APRÈS NATURE

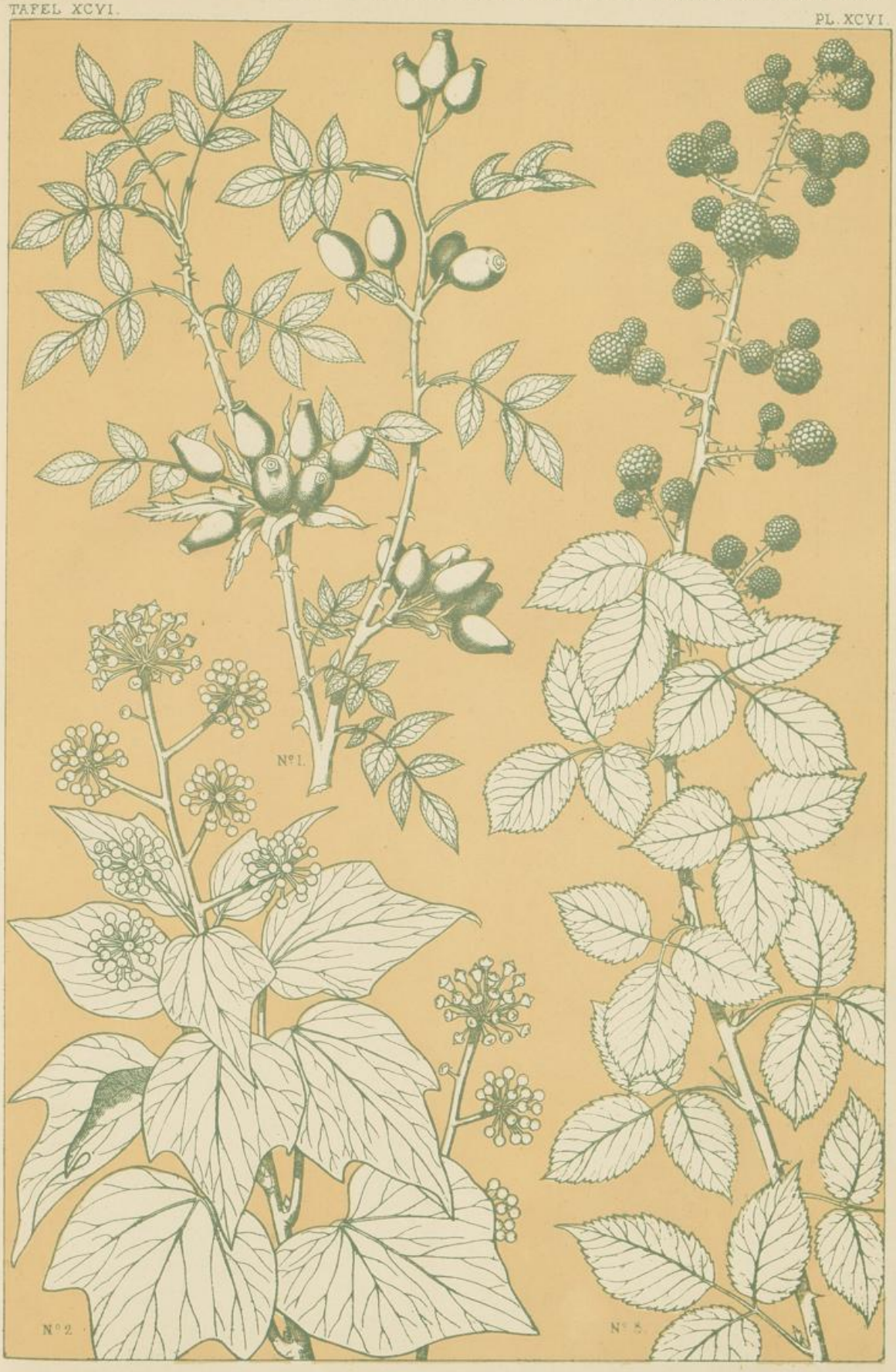
TAFEL XCIII. Pl. XCIII

N°1
N°2
N°3
N°4
N°5
N°6
N°7


N°1
N°2
N°3
N°4
N° 5

BLATTER NACH DER NATUR. LEAVES FROM NATURE N° 6. FEUILLES D'APRÈS NATURE

TAFEL XCVI. PL. XCVI.



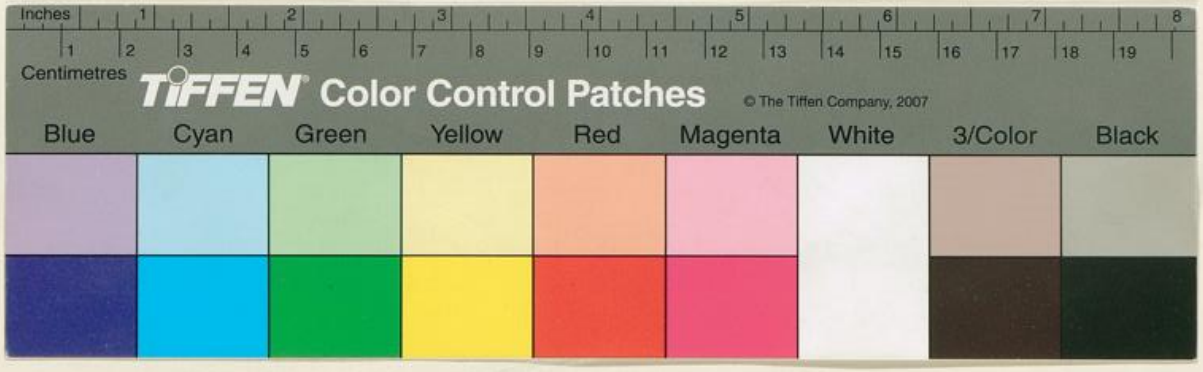
N° 1
N° 2
N° 3
N° 4
N° 5

TAFEL XCVIII. PL. XCVIII

N° 1
N° 2

BLATTER NACH DER NATUR. LEAVES FROM NATURE. N°10. FEUILLES D'APRÈS NATURE

TAFEL C. PL. C


Inches
Centimetres
TIFFEN Color Control Patches
© The Tiffen Company, 2007
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black