

10. Kapitel.

Säulenordnungen und sonstige architektonische Einzelheiten.

»Wer den Zwang der Säulenordnungen abwirft, muß sich dafür einen anderen Kanon schaffen, oder Charakteristik und subjektiven Ausdruck in der Baukunst geradezu verleugnen, ihr nur das Recht allgemein-typischen Inhaltes zuerkennen. Wer keinerlei Fesseln kennt, dessen Kunst zerfällt in form- und bedeutungsloser Willkür. Der vermeintliche Erfinder eines neuen Kanons hätte sich jedoch besten Falles am Ende nur selber getäuscht und das Wesen des alten nicht verändert. Wäre ihm letzteres dennoch gelungen, so hätte er dafür den Alleinbesitz seiner Kunst zum Lohne gewonnen; denn niemand außer ihm würde sie so bald verstehen. Hierin zeigt sich die Baukunst ebenso unbeugsam konservativ wie die Musik.«

SEMPER, a. a. O., Bd. II, S. 372 (1).

67.
Uebersicht.

Der Kreis der Bauformen, in dem sich die Renaissance in Italien bewegte, die architektonische Sprache, in der sie zu uns redet, sind nicht so eng begrenzt, wie es mancher Kunstdilettant und -Schreiber von heute sich und anderen gern glaubhaft machen möchte und zu seiner Entschuldigung noch anführt, die Formensprache sei außerdem eine »entlehnte« und nicht so wichtig. Entlehnt ist schliesslich alles, auch wenn es von der hochgepriesenen Mutter Natur wäre; einer stellt sich in der Kunst und in der Technik auf die Schultern des anderen; spricht aber der allermodernste Mann von »ausgetretenen Pfaden« der Renaissance, so kann wohl gesagt werden, daß nur die wenigsten derselben zur Landstrasse geworden sind und andere nicht von allen ohne weiteres begangen werden können. Wege, die ein *Alberti*, *Brunellesco*, *Bramante*, *Lionardo* oder *Michelangelo* gewandelt sind, Künstler, in denen wir das Höchste von Geistesblüte und künstlerischer Schaffenskraft verehren, was eine gütige Vorsehung uns gegeben, sind nicht für Klikenkünstler und ihre Barden, auch nicht für solche, welche die Kunst als Modeware und melkende Kuh betrachten oder sie, um Aufsehen zu erregen, oft gegen besseres Können mißhandeln. Und wenn eine spätere Periode nach den Namen solcher himmelftürmenden Helden fragt, welche jenen Gewaltmenschen des *Cinquecento* etwas am Zeuge flicken wollten, so wird man wie »Rameau's Neffe« sagen können: »... Hm! *Grimm*, *Grimm*! wer war *Grimm*?« wird man fragen. — Ah so, der, der einmal auf *Rouffseau* geschimpft hat?«⁴⁷⁾

Wer sehen und begreifen kann und will, der wird sich wohl bald überzeugen, daß die Meister der Renaissance in ihren Werken keine gedankenlosen Nachbeter der Antike in einer bestimmten Zeit waren, auch im Detail nicht, das sie ja anfänglich noch nicht einmal auf seinen Wert hin zu beurteilen verstanden. Auch sind die Einzelformen ihrer Bauten nicht einmal fäntlich antik; manches an ihnen ist vom nordischen Geiste der Gotik noch durchsetzt. Die Fensterbankgurten der toskanischen Paläste sind z. B. nichts weniger als streng antik profiliert; sogar das Detail des geistvollen und kenntnisreichen *Alberti* an seinem *Palazzo Rucellai* ist es nicht. Erstere zeigen auf der Hängeplatte noch die mittelalterlichen Zahnschnittchen; am letzteren sind weder die Kapitelle, noch die Basen der Pilaster im Erdgeschofs rein römisch gebildet. Auch die Anordnung des Hauptgesimses am *Palazzo Strozzi* ist nicht streng römisch, da der Architrav unter dem Frieße fehlt und zu einem Astragal zusammenschumpft und dergl. mehr.

Aber Zufallsleistungen sind dies nicht; sie waren nur möglich auf Grund eines vorhergegangenen tiefen Studiums der Antike, ohne welches sie Neues zu schaffen

⁴⁷⁾ Vergl. BRACHVOGEL, A. E. Narcis. Ein Trauerspiel. 7. Aufl. Jena. S. 15.

nicht im Stande gewesen wären, was wieder nur möglich war, indem sie neben dem Formalismus auch das konstruktive Wesen der römischen Baukunst mit feinen großartigen Ausführungen auf dem Gebiete des Gewölbebaues zu ergründen suchten. Dieses letztere mußte ja vorzugsweise reizen, wie auch die große Tat des *Brunellesco* beweist, und zu einer so freien Auffassung und neuen Formenbehandlung wäre *Formigine* bei feinen Prachtkapitellen in Bologna nie gekommen, wenn jener nicht gründliche Studien bei den Alten vorausgegangen wären.

Fig. 89.

Schwellung der Säulen
nach L. B. Alberti



Dieses Studium wird uns bezeugt durch die uns überkommenen Aufnahmezeichnungen alter Baudenkmale und durch die Systeme, welche sie auf jene gründeten. Alle Meister, vom Mitbegründer der Renaissance in Italien, dem gelehrten und hochgebildeten Architekten *Alberti* angefangen bis auf die Theoretiker *Vignola*, *Scamozzi* u. s. w., gaben sich mit den sog. Säulenordnungen ab und stellten deren Kanon fest. *Alberti* beschäftigte sich mit ihnen in seinem Werke »*dell'Architettura*«, Lib. VI, Kap. 13 u. VIII, Kap. 9 ff. und spricht sich dort über die Schwellung der Säulenschäfte in eingehender Weise aus, für deren Ausführung er auch das Rezept angab (Fig. 89⁴⁸⁾. In umfassenderer Weise spricht er sich über die Ordnungen im ganzen in seiner Schrift über die fünf Säulenordnungen⁴⁹⁾ aus.

Ich lasse die Aufzeichnungen *Alberti's* nach *Janitschek's* trefflicher Uebersetzung im Wortlaut folgen und gebe denselben Faksimilezeichnungen des *Vignola* bei, deren Originale ich einst in Rom beim Trödler erstanden. Mit Bezug auf das Blatt mit dem Hauptgesimse, wo im begleitenden Texte u. a. gesagt ist (Fig. 90): »*Con tutto che sia di mia invencione*« . . . halte ich das 42 Seiten zu 43½ × 27 cm Blattgröße umfassende Heft für echt und darum die Wiedergabe der uns hier berührenden Zeichnungen von Wert.

Die fünf Säulenordnungen.

(*I cinque Ordini Architetonici.*)

a) Die toskanische Ordnung (Fig. 91). Obgleich *Vitruv* die toskanische Säulenordnung im vierten Buche nach all den anderen behandelt, so erscheint es mir doch am Platze, wenn alle vier Ordnungen im Baue verwandt werden, jene, welche die festeste ist und am meisten Stützkraft besitzt, aus ihrer Zurücksetzung hervorzuheben und über sie zuerst zu handeln.

1) Der Säulenstamm. Die toskanische Säule soll sechs Dicken haben, wobei man immer die Dicke vom unteren Ende des Schaftes nimmt.

2) Die Basis wird man von einem Drittel der Säulendicke machen. Diese (Höhe) halbiere man; die eine Hälfte kommt auf die Plinthe; die andere Hälfte wird man wieder in drei Teile teilen; davon kommen zwei Drittel auf den unteren Torus (Polster), der Rest auf das Band (Apophysis) am unteren Ende des Stammes.

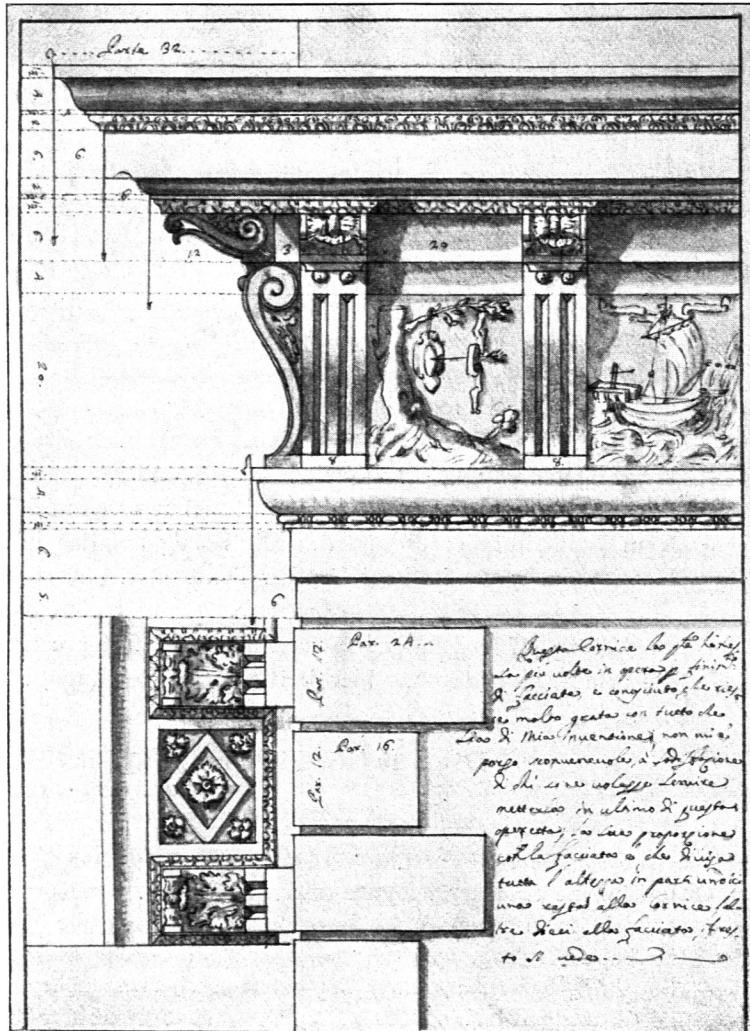
3) Das Kapitell. Die Höhe des Kapitells wird man gleich machen der halben Dicke

⁴⁸⁾ »*Chiamesi ventre, perche è pare che in quell luogo la colonna gonfi alquanto.*«

⁴⁹⁾ *Leone Battista Alberti's* kleinere kunsthistorische Schriften im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert und mit Exkursen versehen von H. JANITSCHKE. Wien 1877.

des unteren Schaftendes; die Ausladung wird gleich fein der unteren Säulendicke. Man teilt dann die ganze Kapitellhöhe in drei Teile; der eine Teil gibt die Plinthe, der andere den Echinus (Keffel) mit dem Ring — wobei wieder der Ring ein Sechstel dieses Teiles einnehmen wird; — der Rest entfällt auf das Hypotrachelium; der Kranz (Stab, Astragalus) mit dem Bändchen (*Quadra*) wird die Hälfte des Hypotrachelium haben; geteilt in drei Teile, entfallen zwei auf den Kranz (Rundleisten), der Rest auf das Bändchen. Das obere

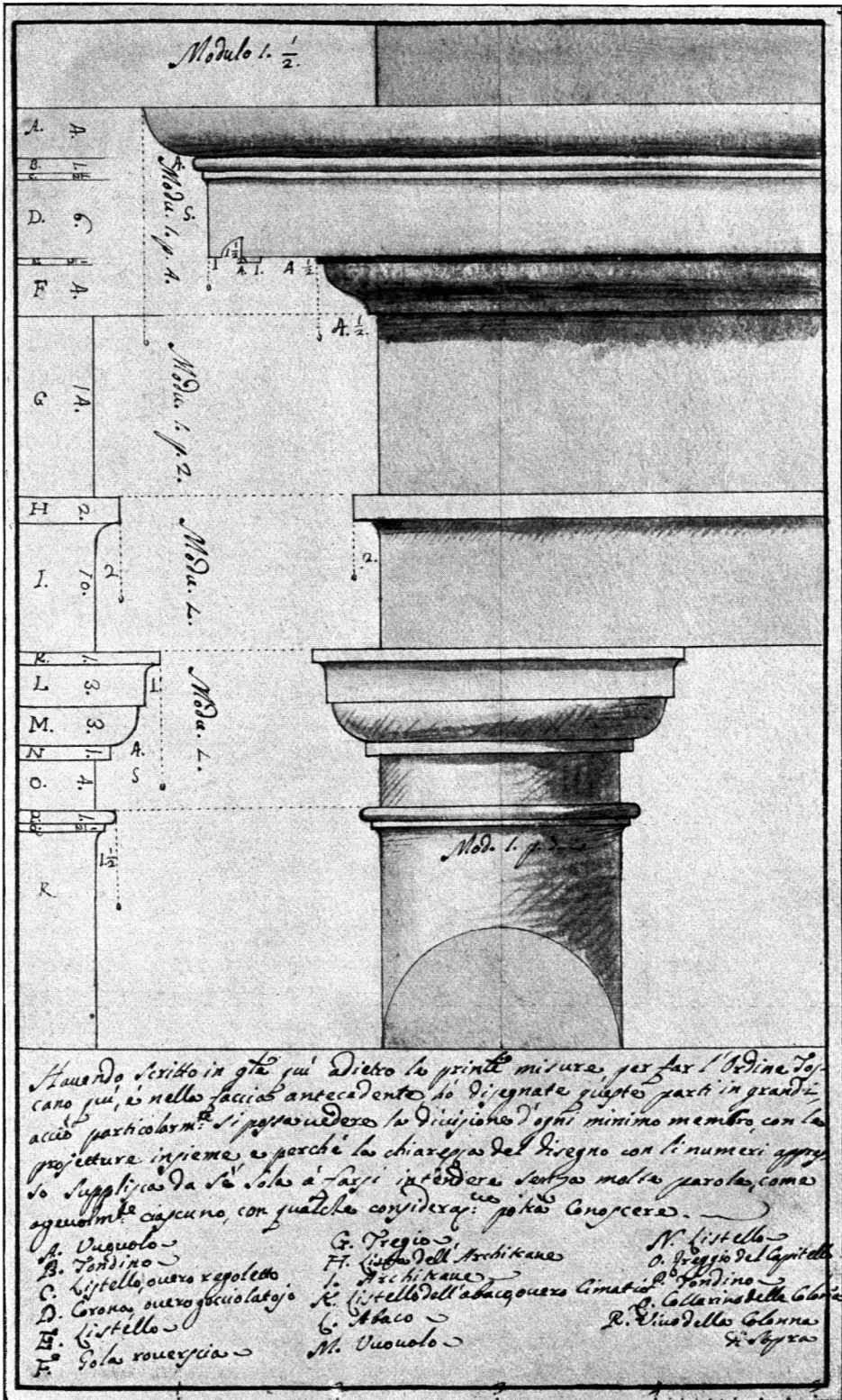
Fig. 90.



Entwurf eines Hauptgefimfes nach einer Handzeichnung Vignola's.

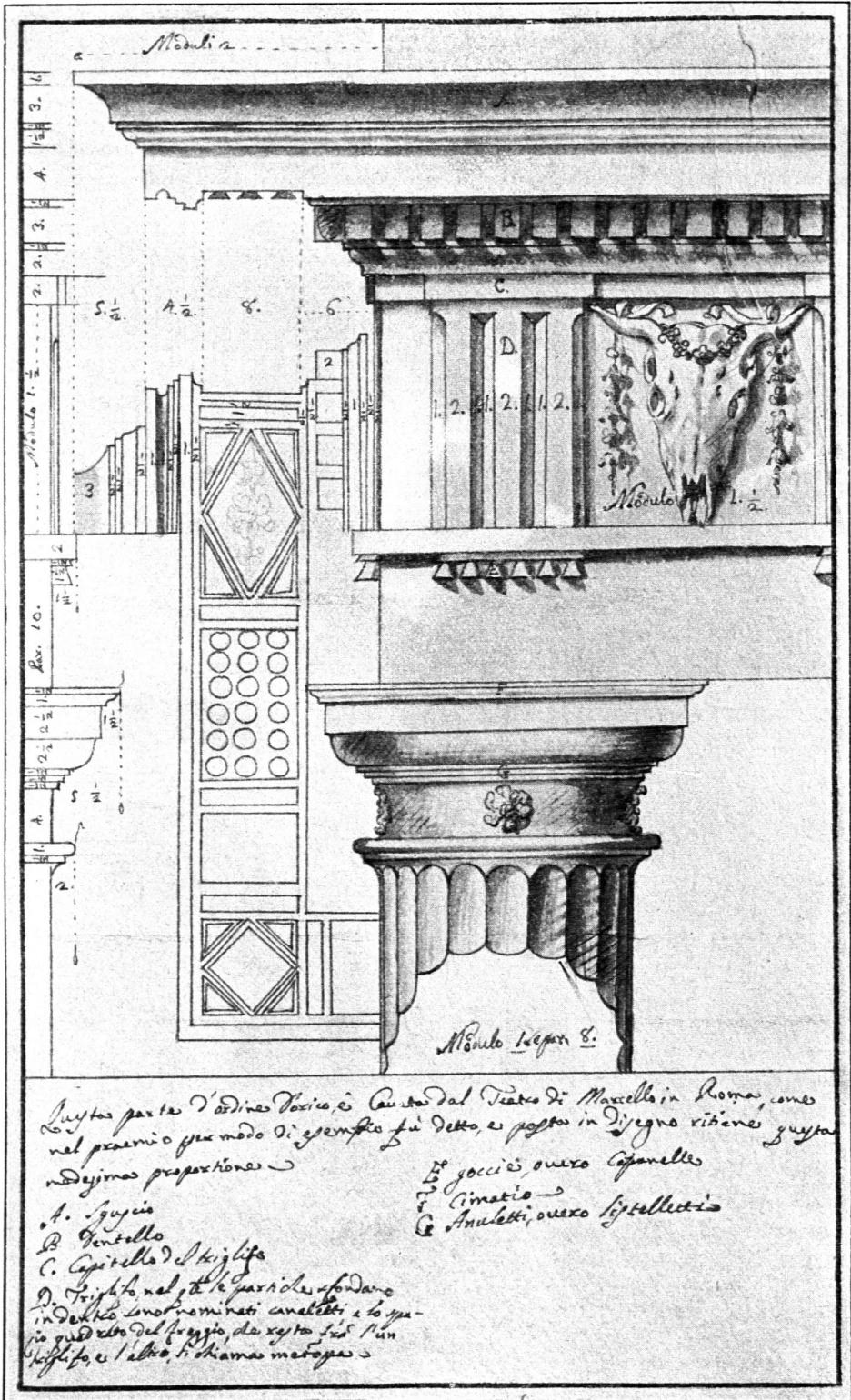
Ende des Säulenftammes ift in fechs Teile zu teilen; nimmt man nun nach rechts und links hin je einen Teil weg, fo wird fich die Säule danach in der ihr zukömmlichen Weife verjüngen.

- 4) Das Epiftyl. Die Höhe des Epiftyls wird gleich fein der Dicke des oberen Schaftendes; die Taenia wird den fechften Teil des Epiftyls einnehmen.
- 5) Der Zophorus (Fries) wird fo groß fein wie das Epiftyl.
- 6) Das Karnies wird gleichfalls in vier Teile geteilt; davon entfällt ein Teil auf



Säulenordnungen nach Handzeichnungen Vignola's.
Toskanische Ordnung.

Fig. 92.



Queste parti d'ordine Tosco, è Causa dal Teatro di Marcello in Roma, come nel presente per modo di esempio fu detto, e posson in diverse ritine, giusta medesima proporzione.

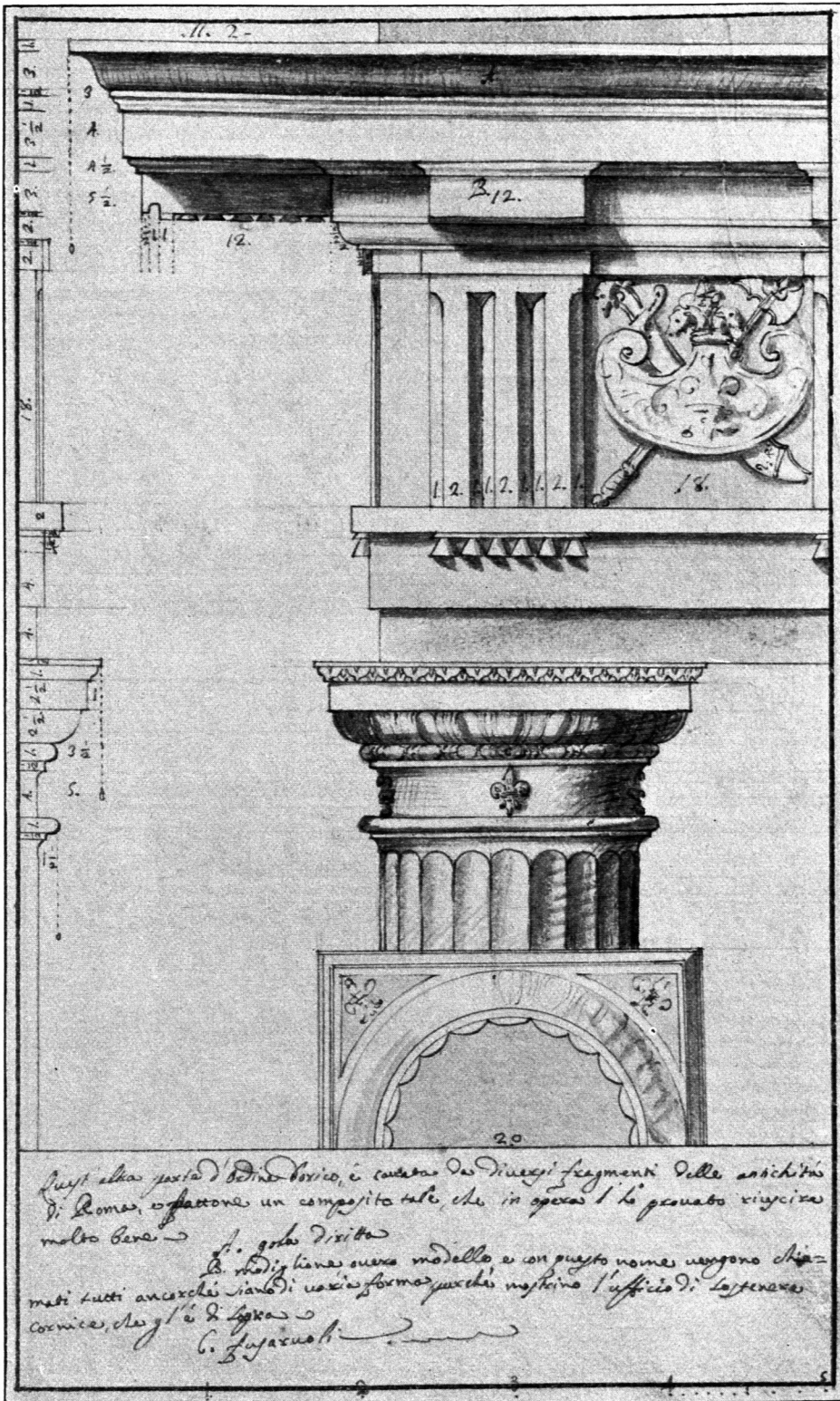
- A. Gucio
- B. Gentello
- C. Capicella, o triglifa

D. Triglifa nel quale le parti che s'ordano in detto sono nominati canaletti e lo spazio quadrato del freggio, da xpto suo fin al triglifo, e l'altro si chiama metopos.

- È goccia, o vero Capannello
- È Cimatio
- È Anuletti, o vero listelletti

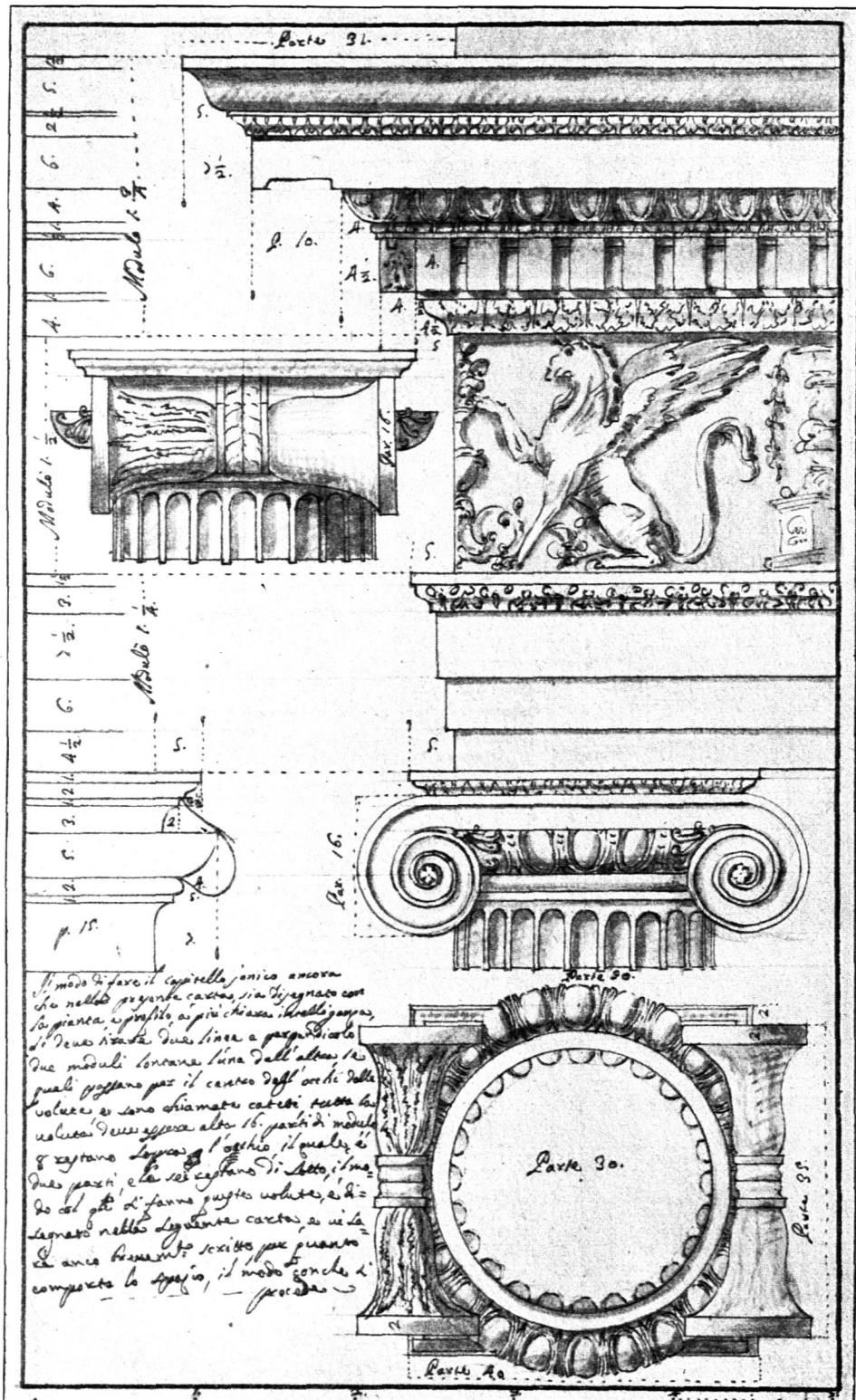
Säulenordnungen nach Dorische

Fig. 93.



Vignola's Handzeichnungen.
Ordnung.

Fig. 94.



Jonische Ordnung.

Säulenordnungen nach

den Echinus, ein anderer auf die Fascia, die beiden noch übrigen Teile auf die Corona; feine Ausladung wird gleich fein feiner Höhe.

7) Die Ausladung der Basis wird in der Weise bestimmt werden, dafs, falls man ein Viereck um das untere Ende des Säulenstammes legt und um die äufsersten Kanten derselben einen Kreis zieht, dieses die Ausladung der Basis gibt.

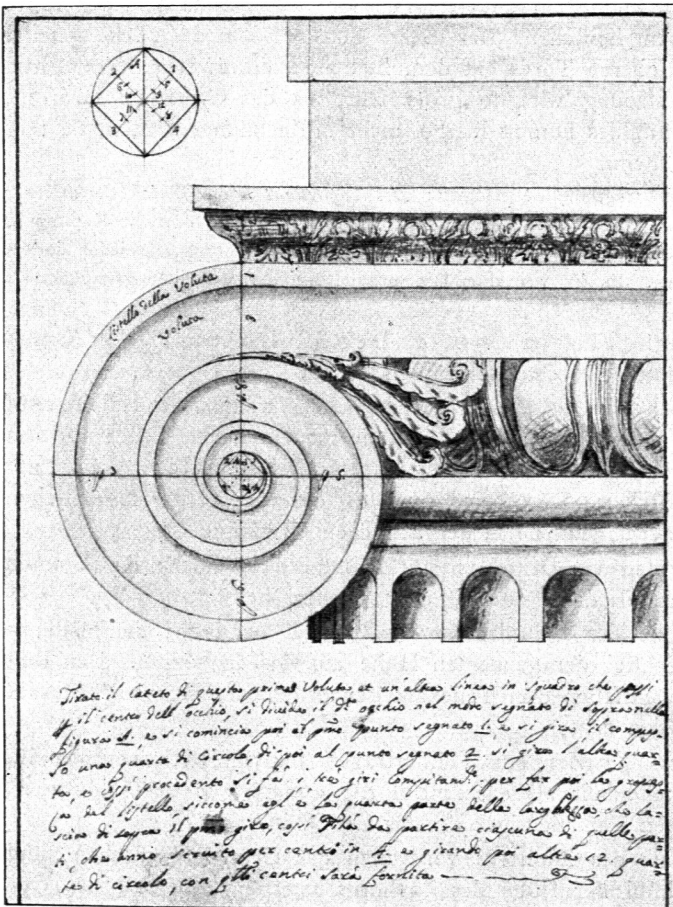
8) Der Säulenstuhl wird an Höhe gleich fein der Ausladung der Basis; dazu kommt oben und unten eine Fascia, welche dann ein zweckmäfsiges Verhältnis haben, wenn sie den vierten Teil der genannten Höhe besitzen.

b) Die dorische Ordnung (Fig. 92 u. 93). Mit der dorischen Ordnung ist es in folgender Weise zu halten. Zuerst sei die Säule in vierzehn Moduli geteilt; ein Modulus gibt die Basis; ein anderer entfällt auf ihr Kapitell.

1) Die Basis werde in drei Teile geteilt: ein Teil entfällt auf die Plinthe; die beiden anderen Teile teile man in vier Teile; ein solcher Teil kommt auf den oberen Torus; die drei restierenden Teile werden halbiert; die eine Hälfte gibt die Hohlkehle (*scotia*) mit ihren Leisten (*quadra*); die andere Hälfte gibt den unteren Torus. — Ihre Ausladung wird dieselbe wie in der toskanischen Ordnung fein.

2) Das Kapitell. Die Kapitellhöhe teile man durch drei; der eine Teil gibt die Plinthe mit dem Cymatium, wobei das Cymatium ein Drittel der Plinthe haben soll; der

Fig. 95.



Konstruktion einer jonischen Volute.

Vignola's Handzeichnungen.

zweite Teil ist für den Echinus mit den Ringen bestimmt, und zwar entfallen davon zwei Drittel auf den Echinus, das andere Drittel auf die Ringe, deren es drei völlig gleiche gibt; das letzte Drittel des Kapitells wird das Hypotrachelium fein. Der Stab mit den Leistchen wird ein Zwölftel der Säulendicke haben, welche letztere zwei Moduli beträgt. Der Stab (Astragalus) wird in drei Teile geteilt; zwei Drittel entfallen auf den Astragalus, der Rest auf das Leistchen. Die Ausladung wird so groß fein als der Stamm am unteren Ende dick ist.

3) Die Verjüngung der Säule. Die Säule muß sich auf ein Sechstel, also nach jeder Seite hin in der Peripherie um ein Zwölftel verjüngen; dabei beobachte man das gleiche Verfahren wie bei der toskanischen Ordnung.

4) Das Epityl. Oberhalb der Säule wird man das Epityl in der Höhe eines

Modulus machen; die Taenia deselben wird den sechsten Teil eines Modulus haben; die Tropfen mit ihrem Leistchen werden ein Viertel des Epistyls haben. Teilt man die (Höhe) der Tropfen samt dem Leistchen in vier Teile, so entfallen drei Teile auf die Tropfen, der vierte Teil auf das Leistchen; dabei halte man in acht, dass sechs Tropfen gefordert sind. Ueber dem Epistyl werden die Triglyphen posiert; sie haben eine Höhe von $1\frac{1}{2}$ Moduli; zwischen je zwei Triglyphen findet sich ein Raum, der gleich der Höhe des Triglyphen ist; in diesem Raume, welcher Metope genannt wird, werden Stierköpfe und Rosetten gebildet sein. Der Kopf des Triglyphen wird den sechsten Teil eines Modulus betragen.

5) Das Karnies. Oberhalb der Triglyphen wird das Karnies posiert, welches eine Höhe von einem Modulus hat, in welche Höhe auch schon der Kopf des Triglyphen fällt. Der Rest, welcher danach noch übrig bleibt, wird in zwei Teile geteilt; der eine Teil entfällt auf die Sima mit ihrem Leistchen, der andere Teil auf die Corona mit dem unteren Echinus, welcher genannte untere Echinus ein Drittel der Sima und der Corona haben wird. Die Ausladung wird gleich sein der Höhe des Karnieses und darüber noch so viel, als die obere Sima über die Corona hervortritt.

6) Den Säulenstuhl wird man so breit machen als die Basis und $1\frac{1}{2}$ mal so hoch als er breit ist ohne den oberen und unteren Sims. Genannten Stylobat wird man in fünf Teile teilen, und man wird den oberen und den unteren Sims ebenso groß machen, als einer der genannten Teile sein wird. Den oberen Sims teilt man dann in vier Teile: zwei Teile davon dienen für das Cymatium, ein anderer Teil für dessen Sima und der vierte Teil für den Astragalus mit seinem Leistchen. Der untere Sims wird in drei Teile geteilt: das eine Drittel entfällt auf den oberen Torus mit dem Leistchen, die zwei anderen Drittel auf den unteren Torus. Die Ausladung wird so groß sein, als das Cymatium hoch ist. Die Plinthe unterhalb des Säulenstuhles kommt hierbei nicht in Rechnung, sondern sie fällt dem Belieben des Architekten anheim.

Lib. VII, Kap. VIII des *Alberti* trägt die Ueberschrift: *Del Capitello Dorico, Jonico, Corinthico e Toschano*. Auf Taf. 25 der Ausgabe des *Cosimo Bartoli* (Bologna 1782) ist das dorische Kapitell in zwei verschiedenen Arten wiedergegeben, die von der Auffassung des *Vignola* wesentlich abweichen, indem sie bestimmte römische Beispiele zeigen. Es ist vor allen Dingen viel weniger ausladend gezeichnet als bei den ausgeführten Stücken des *Vignola*.

c) Die jonische Ordnung (Fig. 94 u. 95). 1) Der Säulenstamm. Der Stamm der jonischen Säule muss acht untere Durchmesser zählen.

2) Die Basis wird so hoch sein, als dies in der dorischen Ordnung der Fall ist. Auf die Plinthe entfällt ein Drittel (dieser Höhe); den Rest teile man in sieben Teile: aus drei Teilen davon macht man den oberen Torus, aus den übrigen die Hohlkehlen (*scotia*) mit ihren Stäben (*astragali*) und Leistchen. Die Ausladung wird sein wie bei der toskanischen (Basis). Der Stamm wird sich verzüngen wie in der dorischen Ordnung.

3) Das Kapitell mache man ein Drittel unterer Stammesdicke hoch; die Voluten aber mögen so weit herabhängen, als die Hälfte des Durchmessers beträgt.

4) Das Epistyl. Die Höhe des Epistyls hat ein Zwölftel der Höhe der Säule zu betragen; davon entfällt ein Sechstel der genannten Höhe auf das Cymatium. Den Rest teile man in zwölf Teile: davon entfallen drei Teile auf den ersten Streifen, vier Teile auf den zweiten und fünf Teile auf den dritten.

5) Der Zophorus. Wenn der Zophorus (Bildträger) mit Bildwerk versehen ist, so mache man ihn um ein Viertel höher als das Epistyl ist; entbehrt er des Bildwerkes, so mache man ihn um den vierten Teil niedriger als das Epistyl ist.

6) Das Karnies. Oberhalb des Zophorus wird man das Cymatium machen, und zwar wird seine Höhe ein Sechstel der Höhe des Zophorus betragen; oberhalb des Cymatium macht man den Zahnschnitt (*denticuli*, Kälberzähne), und zwar ebenso hoch als der mittlere Streifen des Epistyls ist; oberhalb des Zahnschnittes befindet sich die Sima mit

ihrem Leiftchen von gleicher Höhe. Die Ausladung des ganzen Karniefes wird gleich fein der Höhe deselben.

7) Der Säulenstuhl. Die Höhe des Säulenstuhles macht man gleich der Distanz vom Grunde der Basis bis zum Anfang der Verjüngung der Säule Genannter Säulenstuhl wird in acht Teile geteilt; von diesen entfällt einer auf den unteren Sims, und einer auf den oberen Sims.

8) Die Kanneluren. Wenn die Säulen mit Kanneluren (*striae*) versehen sind, so werden sie solche in der Zahl von vierundzwanzig besitzen, und zwar ist die Kehle dreimal so breit als der Steg.

9) Die Volute mit dem Cymatium teilt man in zehnthalb Teile: davon entfällt ein und ein halber Teil auf das Cymatium; von den acht übrigen Teilen macht man die Volute. Das Auge der Volute wird man in die Mitte dieser Höhe (also in die Vier) verlegen, und indem man hierauf den Zirkel zu den äußersten Teilen nach oben und nach unten hinführt, erhält man den Vorsprung der genannten Volute.

Das jonische Kapitell des *Alberti* deckt sich im wesentlichen mit demjenigen des *Vignola*; nur hat das erstgenannte einen höheren Abakus; auch ist die Aufrollung beim Volutenauge um einen Gang reicher. *Vignola* gibt noch eine Konstruktion der Volute, die wir in Fig. 95 hinzufügen.

d) Die korinthische Ordnung (Fig. 96). 1) Der Säulenstamm. Die korinthische Säule wird man neun Köpfe hoch machen; davon wird eine Kopflänge auf das Kapitell entfallen.

2) Die Basis macht man von einer halben Kopflänge; der Rest wird auf den Stamm entfallen, wie von der jonischen Ordnung gefagt wurde. Die Plinthe der Basis wird man vom vierten Teil der Höhe der genannten Basis machen; den Rest wird man (wieder) in vier Teile teilen: einer derselben wird für den unteren Torus dienen; die drei übrigen Teile teilt man neuerdings in vier Teile, von welchen einer auf den oberen Torus entfällt; die drei restierenden Teile teilt man wiederum in gleicher Weise und macht daraus die zwei Hohlkehlen (*scotia*) und die Atragali (Stäbe), wie dies in der jonischen Ordnung gefagt wurde.

3) Das Kapitell wird man in folgender Weise machen. Der Abakus wird den sechsten Teil der Höhe deselben haben; das Cymatium habe ein Drittel der Höhe des Abakus. Das Leiftchen des Kelches betrage ein Neuntel des Restes der Kapitellhöhe. Den Kelch wird man in drei Teile teilen: zwei davon werden für das Blattwerk dienen, der dritte für die Voluten. Die Ausladung des Abakus muß so groß sein, daß sie lotrecht zur Plinthe der Basis steht. Der obere Stab (Atragalus) mit feinem Leiftchen wird so groß sein, als die Ausladung der Säule ist (88).

4) Das Epistyl wird so wie das jonische sein, ausgenommen die Atragali oder Stäbchen, welche vom achten Teile des dazugehörigen Streifens ausgehen.

5) Der Zophorus wird so beschaffen sein wie in der jonischen Ordnung; doch wird er des Bildwerkes entbehren, wenn er nicht noch ein Stück höher ist.

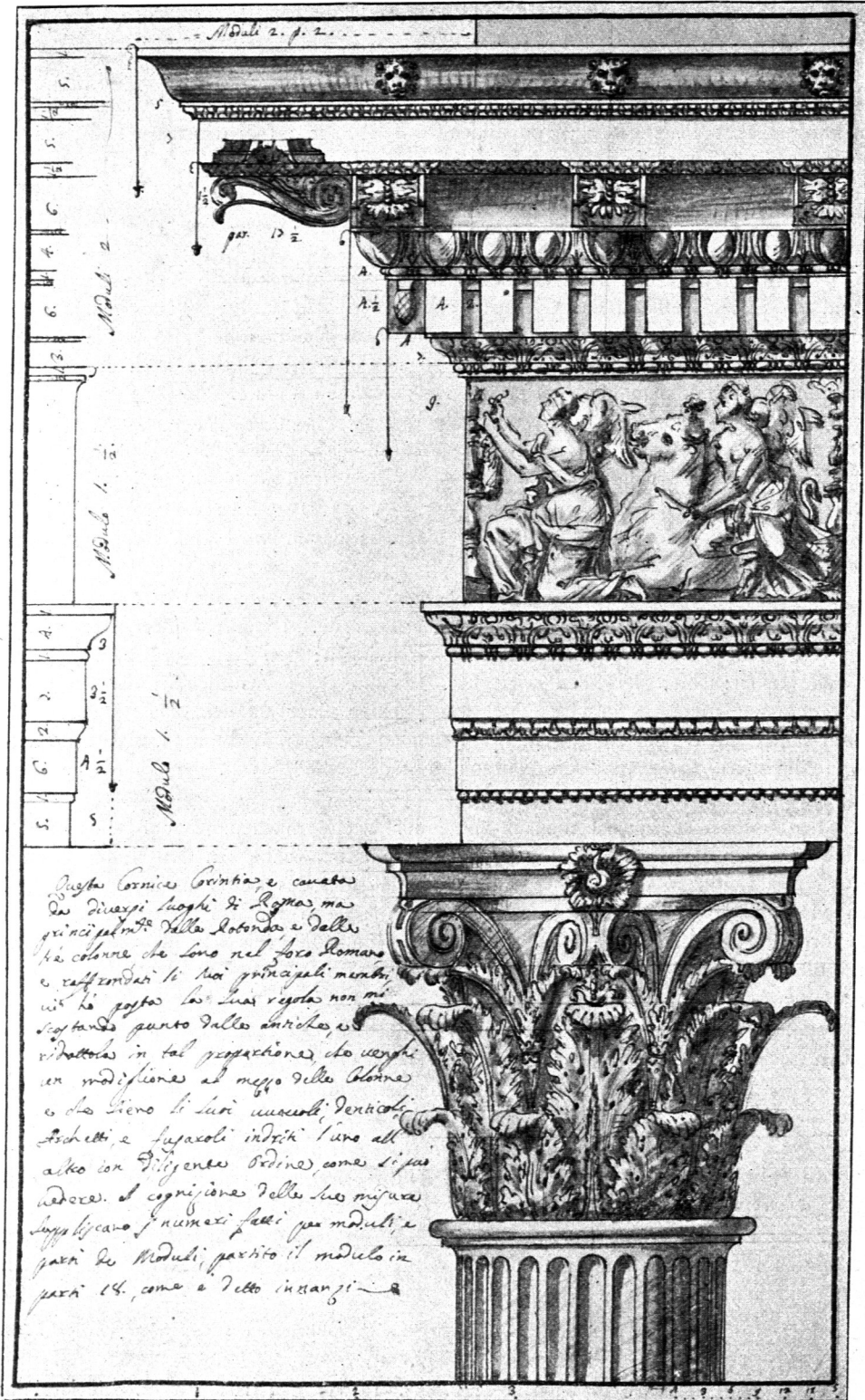
6) Das Karnies wird ähnlich dem jonischen sein, ausgenommen den Echinus, und zwar wird es um so viel höher sein (als das jonische Karnies), als die Höhe des Echinus beträgt, für welches letzteren das Maß des mittleren Streifens gefordert ist.

7) Der Säulenstuhl ist ebenso hoch, als die Distanz vom Beginne der Basis der Säule bis zum Ende der Anschwellung derselben ausmacht, wie dies bei der jonischen Ordnung auseinandergesetzt wurde.

Das korinthische Kapitell des *Alberti* deckt sich vollkommen mit demjenigen des *Vignola*, der aber auch hier eine Konstruktion deselben zugebt (Fig. 97).

e) Die lateinische Ordnung (Fig. 98). 1) Stamm und Basis. Die lateinische Ordnung wurde von den alten Römern zusammengestellt und angeordnet. Indem diese eine Art von Säulen bilden wollten, welche schlanker wären als die korinthischen, bildeten sie die

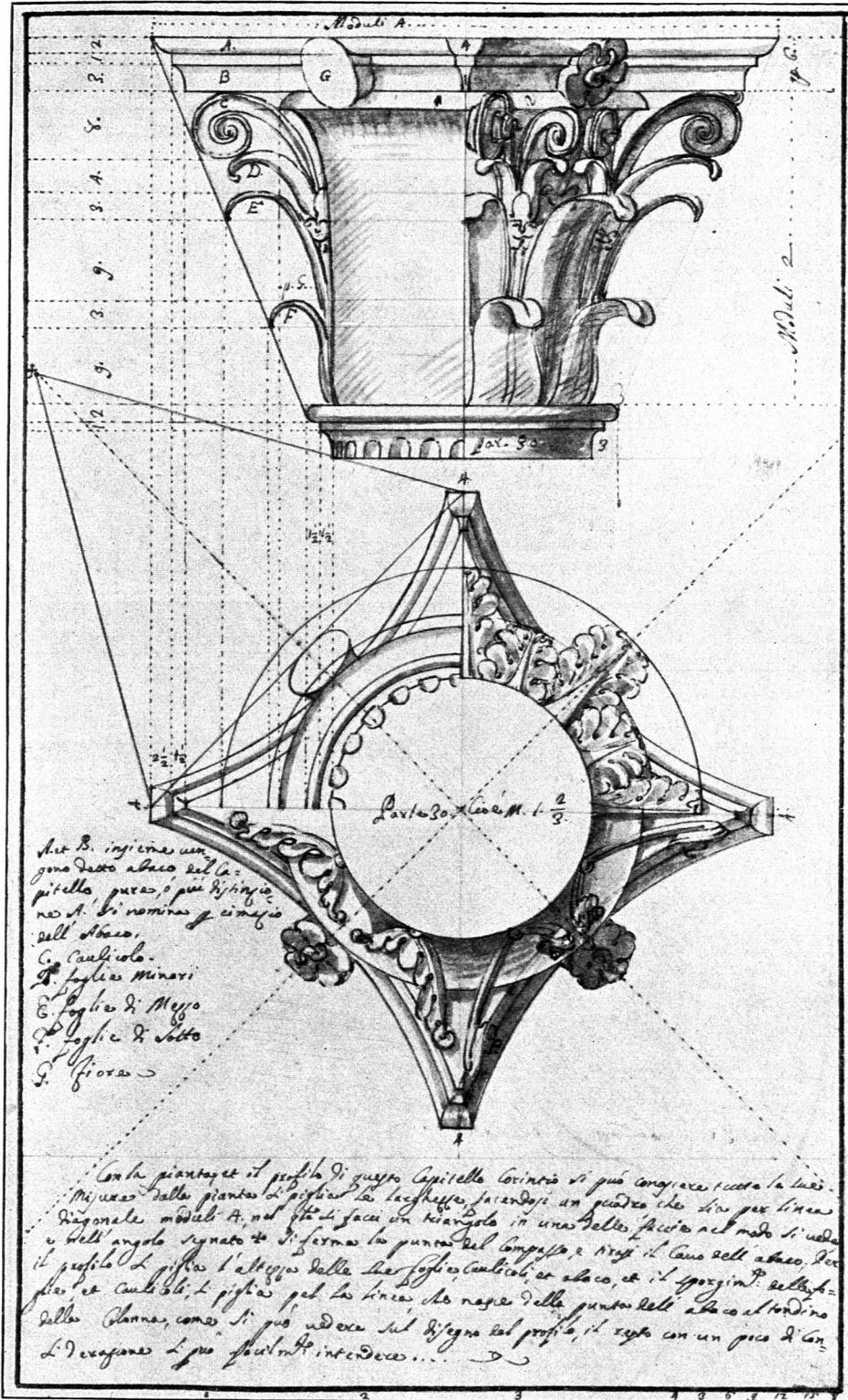
Fig. 96.



Korinthische Ordnung.

Säulenordnungen nach

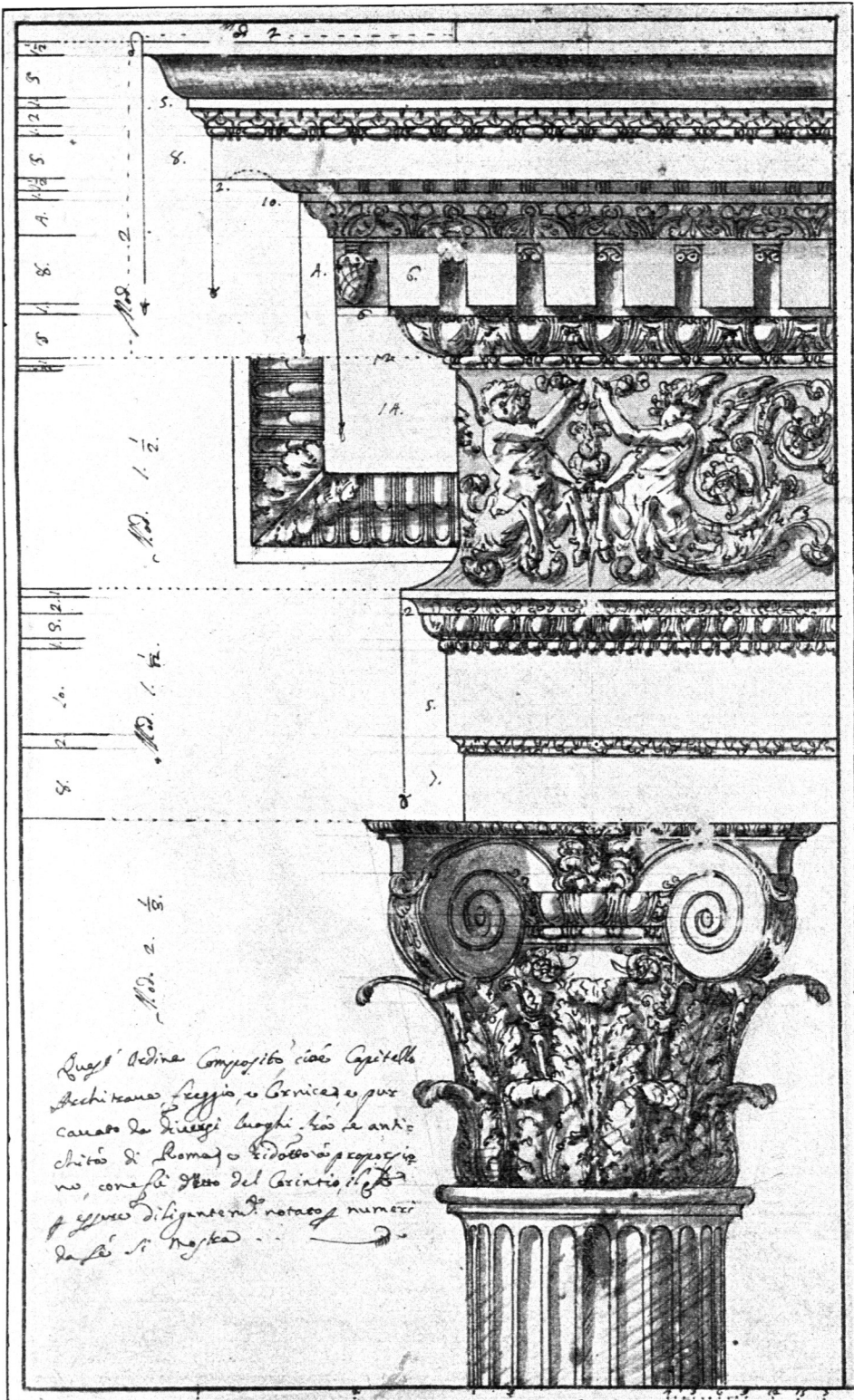
Fig. 97.



Konstruktion eines korinthischen Kapitells.

Vignola's Handzeichnungen.

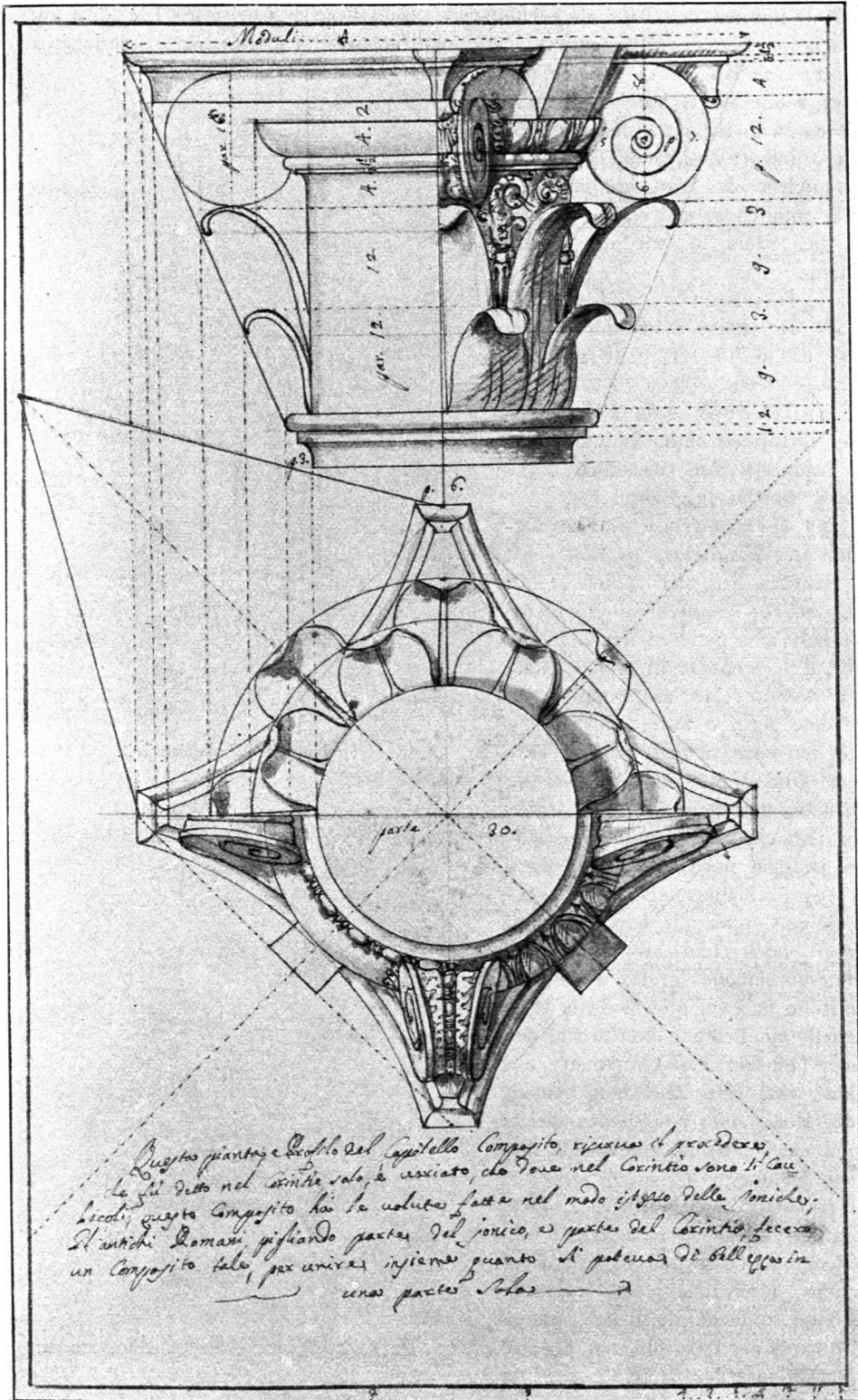
Fig. 98.



Komposita- oder lateinische Ordnung.

Säulenordnungen nach

Fig. 99.



Questo pianta e profilo del Capitello Composito, ripreso il precedente, che si è detto nel simile solo, è assaiato, che forse nel Corintio sono li due Accodi, questa Composito ha la voluta fatta nel modo istesso della Ioniche. Et antichi Romani pigliando parta del Ionico, e parta del Corintio, fecero un Composito tale, per unire insieme quanto si poteva di bell'effo in una parta sola.

Konstruktion eines Kompositakapitells.

Säule — Kapitell und Basis eingefchlossen — zehn Kopflängen grofs. Die Basis kann man — nach Belieben der Architekten — der jonifchen oder korinthifchen Basis gleich machen.

2) Das Kapitell wird in folgender Weife eingeteilt. Sein Abakus wird fein wie derjenige der korinthifchen Ordnung; die Voluten find gleich den jonifchen; das Blattwerk ift gleich dem korinthifchen, und verjüngen wird fich die Säule fo wie die andere Ordnung.

3) Das Epiftyl wird fo hoch fein als der untere Stammdurchmeffer grofs; es ift fo eingeteilt wie das jonifche.

4) Der Zophorus. Wenn Kragfteine vorhanden find, fo wird man den Zophorus von derfelben Höhe machen, welche das Epiftyl hat.

5) Das Karnies. Das Cymatium des Kragfteines (*mutulus*) hat den fechften Teil von deffen Höhe; die Breite des Kragfteines wird gleich grofs fein dem unteren Säulendurchmeffer, d. h. wenn er in grofser Höhe fteht; wenn feine Entfernung vom Auge eine geringe wäre, müfste feine Breite den vierten Teil weniger enthalten. Und zum mindeften müfs die Entfernung zwischen zwei Kragfteinen gleich fein ein und einem halben Modulus, ja fogar noch mehr, da fie dann dem Auge schlanker erfcheinen werden. Seine Corona mit dem Cymatium müfs fo hoch fein als der untere Stammesdurchmeffer grofs; wenn man diefe Höhe in zwei gleiche Teile teilt, fo entfällt ein Teil auf die Corona, der andere Teil auf das Cymatium; die Corona wird eine Ausladung haben, die der Höhe eines Kragfteines gleich ift, und das Cymatium eine gleich der eigenen Höhe.

6) Der Säulenftuhl. Den Säulenftuhl wird man fo machen, wie es bei der jonifchen und korinthifchen Ordnung auseinandergesetzt wurde, d. h. feine Höhe ift gleich der Diftanz vom Anfang der Basis bis zum Beginn der Verjüngung der Säule.

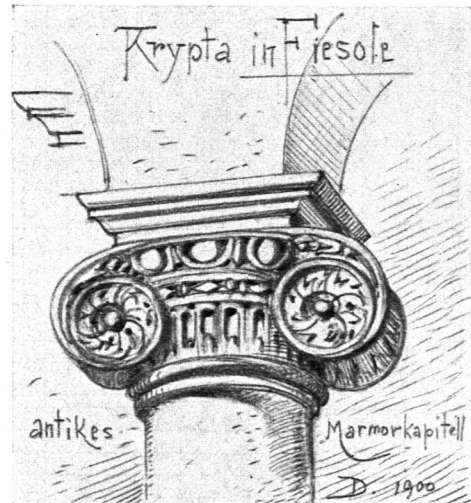
Das Komposita des *Alberti*, das er in feinen kleinen Schriften als »lateinifches« bezeichnet, deckt fich ebenfalls mit demjenigen des *Vignola*, der auch wieder die Konftruktion des Kapitells angibt

Fig. 100.



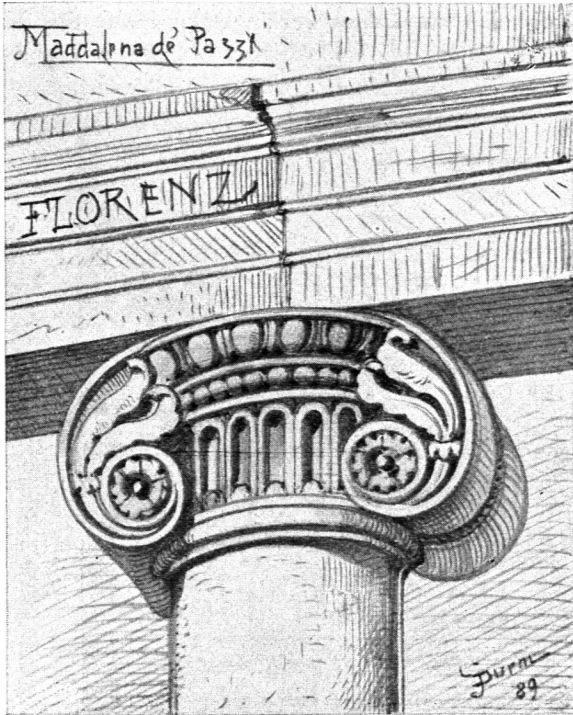
Dorifches Säulenkapitell.

Fig. 101.



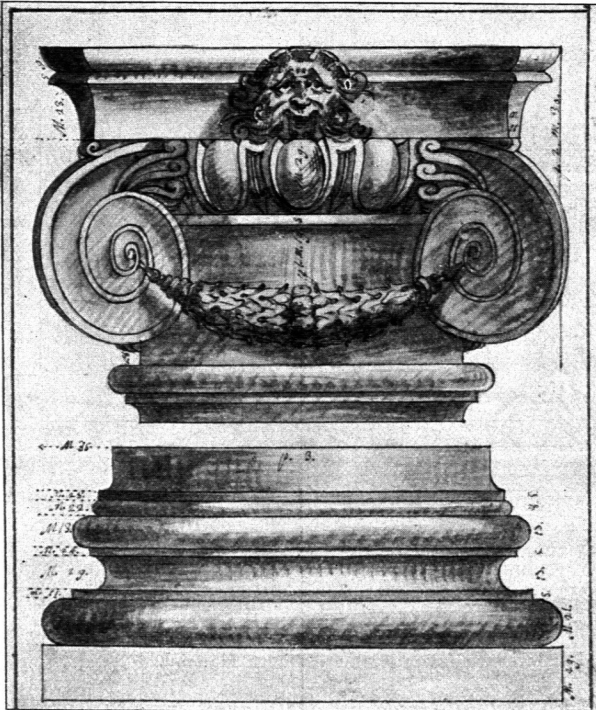
Jonifches Säulenkapitell.

Fig. 102.



Jonisches Säulenkapitell.

Fig. 103.



Jonisches Säulenkapitell nach Vignola.

(Fig. 99). Eine Zeichnung des toskanischen Kapitells ist nur von Vignola wiedergegeben; sie fehlt bei Alberti.

Neben diesen strengen Bildungen lieferte aber auch schon die antike Kunst Spielformen der verschiedensten Art, und gerade die fog. Verfallsperiode weist hier neue Gebilde oft der originellsten Art auf, wie Kapitelle in Eleufis, Rom u. a. O.⁵⁰⁾ zeigen. Wieviel auch die Meister gemessen, ausgeklügelt und theoretisch von den alten Monumenten abgezogen haben, so bleiben sie dabei doch nicht stehen, und kaum einer gibt unverkürzt das wieder, was ihn die Antike gelehrt hat. Als Leute von Geist und Geschmack konnten sie das Empfangene nicht *tale quale* weiter geben; das Aufgenommene wurde vielmehr geistig verarbeitet und daraus diejenige Nutzanwendung gezogen, die wir an ihren Werken bewundern.

Keine Wiederbelebungsversuche an alten, aus den Stürmen der Zeit geretteten Formen treten uns hier entgegen; neues Leben quillt aus dem Ueberkommenen, aus dem auf eine kurze Spanne Zeit getrubten Borne des Ewigschönen.

Mit dem streng geometrisch entwickelten dorischen Kapitell der Griechen wußten schon die Römer nichts mehr anzufangen; die Toskaner modelten es zu einem frischen Gebilde um, die Schwächen in dem Uebergange von dem quadratischen Abakus nach dem kreisrunden Echinus noch besser bemäntelnd, als es die römische Kunst durch Auf-

69.
Dorisches
Kapitell.

⁵⁰⁾ Vergl. Teil II, Bd. I (S. 291) und Bd. 2 (S. 245, 259 u. 261) dieses »Handbuchs«.

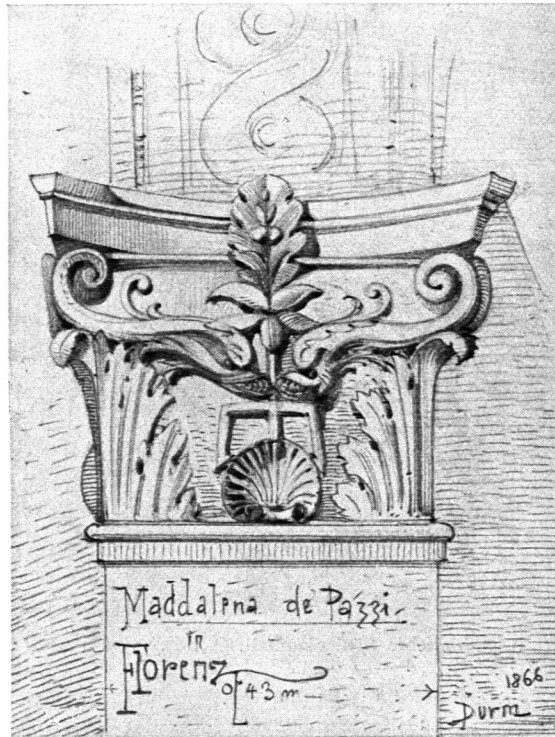
legen von Rosetten in den unteren Dreieckszwickeln des Abakus getan. Aus dem Echinus quellen vier Ranken hervor, die sich nach dem verlängerten Halbe des Kapitells herunterbiegen und dort zum Blatte sich entfalten. Diese Weiterbildung des ägyptisch-griechischen Verfuches, einen schönen Uebergang von der quadratischen Platte nach der runden Freistütze zu finden, der die Römer reizte, der dem Mittelalter nur in roher Weise gelingen wollte, hat die Renaissance in geistvoller Weise zum Abschluss gebracht (Fig. 100). Dies ist Fortbildung und keine Auf-erweckung von Toten!

70.
Jonisches
Kapitell.

Für das Jonische Kapitell hatten die Griechen schon genug Wechselformen geschaffen in der attisch-jonischen und äolisch-jonischen Weise, denen die römische Kunst nicht viel zuzusetzen wufste, indem sie eher diese Kunstform verflacht hat, es sei denn die eigenartige Bildung, die wir in der Krypta des Domes von Fiesole finden (Fig. 101), welche die Renaissance im Vorhofe der *Maddalena de' Pazzi* in Florenz unbefangen nachgebildet hat (Fig. 102) und die wir nicht als eine Er-rungenschaft bezeichnen können.

Eher möchte ich die Kapitelle am Schlosse *Poggio a Cajano*, unweit Florenz, gelten lassen, das die Voluten nach Art der Kompositakapitelle aus dem mit Pfeifen

Fig. 104.



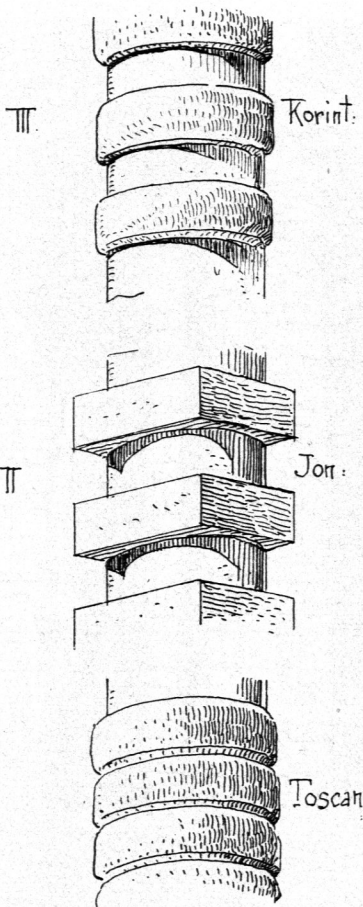
Pilasterkapitell.

Fig. 105.

Pilasterkapitell von *Prezzo Celso* zu Mailand.

bedeckten Kelche herauswachsen läßt. Eine Lösung des *Vignola* (Fig. 103), bei der die Voluten etwas vorgebogen und ihre Augen durch einen Lorbeerfestsitz miteinander verbunden sind, dessen überhöhter Abakus ein Mafcherone deckt, ist wieder eine lebensfrischere Erscheinung, und auch das jonische Kapitell der Säulen im Kreuzgange von *San Lorenzo* in Florenz (Fig. 56) mit dem von Konsolen besetzten Sattelholz zeigt eine selbständige Auffassung und eine Weiterbildung des alten Motivs.

Fig. 106.



Säulen des Ammanati. — Pitti.)

Das hobelspanartige Herausdrehen der Voluten nach dem Vorbilde eines Kapitells aus Pergamon (jetzt im Berliner Museum), das auch die Kapitelle der deutschen Renaissance zeigen, wird in Italien in der guten Zeit nicht nachgeahmt.

Und nun erst die Fülle von Variationen über das Thema des altägyptischen Glocken- oder Kelchkapitells, an dem sich die Völker aller Zeiten mit mehr oder weniger Geschick versucht haben und ebenso an seiner Uebersetzung in das Flache als Pilafterkapitell! Das Mittelalter zehrt hier gerade so gierig an diesem antiken Motiv wie die Renaissance; nur verfügt die letztere über eine grössere Freiheit, eine grössere Mannigfaltigkeit ihrer Dekorationsmittel und besonders über eine weit überlegene Feinheit in der Behandlung des Details. Im stilisierten oder auch naturalistischen Blattwerk bewegen sich menschliche Figürchen; mit diesen wechseln Köpfe, Tiergestalten, Embleme ab; eine Luft und ein Uebermut, eine übersprudelnde Phantasie wetteifern bei der Auszierung dieser Kapitellform, und hier zeigt sich die Ursprünglichkeit und die Meisterschaft, die Grazie und der Schönheitsinn der Renaissancemeister in höchster Entfaltung (Fig. 104 u. 105).

71.
Korinthisches
und Komposita-
kapitell.

Was für die Kapitelle gilt, muß für die Basen und Schäfte der Säulen, Pfeiler und Pilafter gleichfalls in Anspruch genommen werden,

72.
Säulen-, Pfeiler-
und
Pilasterschäfte.

wie auch für die darüberliegenden Gebälke. In allen Teilen pulsiert frisches Leben, zeigt sich das Bestreben, Neues im alten Geiste zu schaffen; aber kein Aufputzen eines Wiedererwachten mit verwelkten Blumen.

Alle von alters her bekannten Bildungen von Freistützen werden von der Renaissance unbedenklich übernommen: Pfeiler von quadratischem, rechteckigem und achteckigem Querschnitt, Halb-, Dreiviertel- und Vollsäulen, die Pfeiler oft verjüngt (Bologna), die Säulen mit Verjüngung unter Anwendung oder Wegfall der Anschwellung sind zur Ausführung gebracht worden, wobei die Schäfte von Pfeilern, Säulen und Pilaftern glatt gelassen oder in antikem Sinne, den Ordnungen entsprechend, kanneliert, mit und ohne eingestellte Pfeifen, die Flächen mit Laubwerk

verziert (*Palazzo vecchio* in Florenz) oder die Kanneluren spiralförmig gewunden sind (*Palazzo Bevilacqua* in Verona).

Bei anderen Säulen gehen die Spiralen nur durch die untere Hälfte des Steines, während der obere Teil mit naturalistischem Blattwerk und Kandelabern in Flachrelief bedeckt ist (Hof des *Palazzo Boncampagni* in Bologna). Bei wieder anderen sind die unteren Drittel mit Figürchen und Festons geschmückt (*Scuola di San Marco* in Venedig), oder die Schäfte sind mit Boffenquadern der verschiedensten Form und Bearbeitung durchschossen (Fig. 106: Hof des *Palazzo Pitti*) oder wie quadriertes Gemäuer behandelt (Fig. 107: *Palazzo Fantuzzi* in Bologna), oder die Säulen tragen Schaftringe, wie diejenigen des deutschen Uebergangsstils (*Palazzo Bevilacqua, già Zucchini* in Bologna), wo auch die Basenplatten achteckig gestaltet sind.

Noch andere Säulen besitzen Schaftbänder, die sich in der Nähe des Kapitells in gebundener Form wiederholen; andere zeigen sie als naturalistische Laubgewinde auf die Kanneluren frei aufgelegt (Portal von *Maria delle Grazie* in Mailand, *Scuola San Rocco* in Venedig).

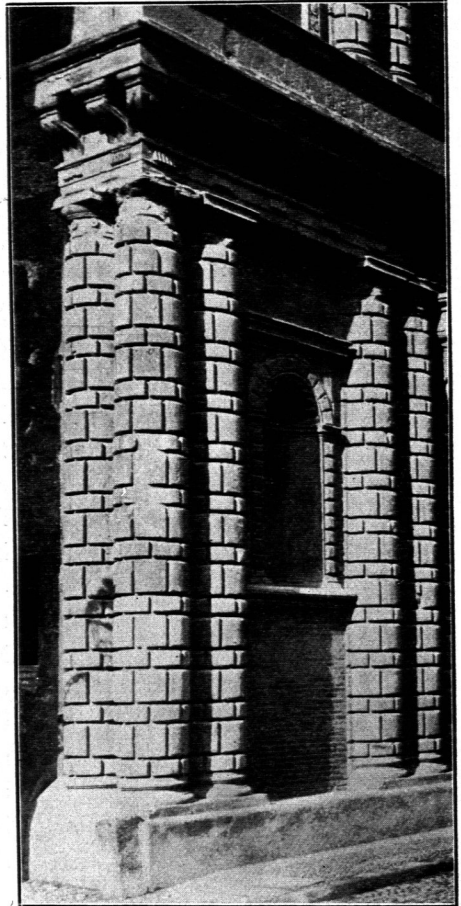
Als Baumstämme mit gestutzten Aesten sind einige Säulenschäfte im Hofe des Benediktinerklosters in Mailand behandelt, an das spätgotische Aftwerk in den Fensterumrahmungen des *Palazzo Quaratesi* in Florenz erinnernd, über deren Entstehung und Bedeutung Meyer im unten genannten Buch⁵¹⁾ interessanten Aufschluss gibt.

Neben den hergebrachten konischen Säulenschäften treten noch als originelle Bildung die kandelaberartigen Stützen, besonders in Oberitalien, auf. Einfach gebildet sind sie in den Treppenhäusern Genuas, wo sie oft stark belastet sind; dann reich und in reizvoller Weise im Seitenschiff von *Maria dei Miracoli* in Brescia, wo sich aus einem Kelch von Akanthos der Schaft entwickelt, der oben mit aufgehängten Festons verziert ist.

In allen Fällen sind diese Kandelaberstützen mit Postamenten in Verbindung gebracht, um sie stabiler erscheinen zu lassen (Fig. 108).

An Portalen und Monumenten der Frührenaissance bleiben sie eine beliebte Zugabe, wo ihre Form und ihr reicher Schmuck auch erträglicher erscheinen als bei ihrer Verwertung an stark in Anspruch genommenen Freistützen.

Fig. 107.



Vom Palazzo Fantuzzi zu Bologna.

73.
Kandelaber-
artige
Freistützen.

⁵¹⁾ MEYER, A. G. Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Berlin 1900. Teil II, S. 77, Fußnote 1.

Sandstein (Florenz), Travertin (Rom), Marmor (Venedig und Genua), Backstein ohne Putz in Bologna und mit Putzüberzug (Vicenza) sind die dabei zur Verwendung gebrachten Materialien.

74.
Konstruktive
und formale
Einzelheiten.

Bei den Pilastrern wurden die Flächen öfters umrahmt, der Grund des Rahmens

Fig. 108.



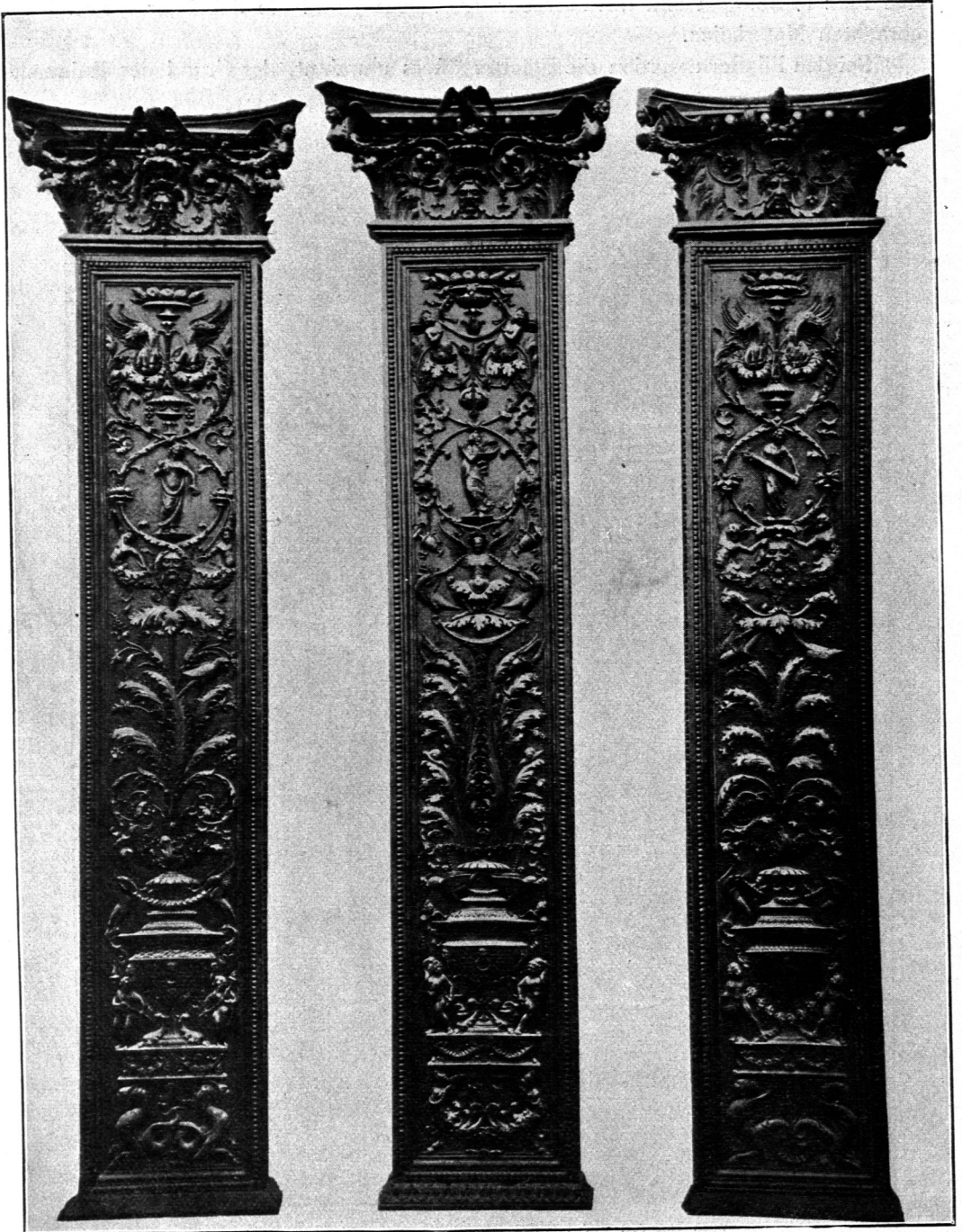
Vom Inneren der Kirche *Maria dei Miracoli* zu Brescia.

mit Ranken oder Grotteskornament ausgefüllt (Veronefer Palaftportale, *Palazzo del Consiglio* in Verona, viele Bologneser und venezianifche Bauten), Bildungen, die wohl mehr zu den Charakteriftiken der Holzarbeiten im Inneren der Gebäude gehören als zu denjenigen einer äußeren Monumentalarchitektur (vergl. die Holzpilafter aus Siena in Fig. 109 bis 111.)

Fig. 109.

Fig. 110.

Fig. 111.



Holzpilaster zu Siena.

Bei den Säulenschäften ist der Steinschnitt der herkömmlich antike, wobei der Atragal des Kapitells und das Plättchen mit dem Anlauf an der Basis mit dem Schaft aus einem Stücke gearbeitet sind.

Die Renaissance bevorzugt bei Säulen die Monolithe, wozu sie wohl auch der

Fig. 112.



Atlanten als Balkonträger am *Palazzo Barzellini* zu Bologna.

große Vorrat an solchen aus antiker Zeit reizte, während die Protorenaissance und das Mittelalter, gleichwie einst das alte Griechenland, mehr die Schichtung aus einzelnen Tambours zur Ausführung brachte. Uebrigens gibt es auch antik-römische

Fig. 113.



Fig. 114.



Fig. 115.



Fig. 116.



Fig. 117.



Von den Stanzen des Vatikan zu Rom.

Säulen, welche die mittelalterliche Praxis zeigen, wo die angearbeiteten Plättchen fehlen, wie z. B. an den prächtigen, aus rotem Marmor angefertigten Säulenschäften in *San Zeno* in Verona.

Die Knollen bei den Uebergängen der kreisrunden Säulenbafen nach den viereckigen Plinthen kommen in der Blütezeit der Renaissance nicht mehr vor, obgleich dieselben nichts weniger als eine mittelalterliche Erfindung sind; sie sind bei den Säulenbafen des *Diokletian*-Palastes in Spalato schon nachzuweisen und eine spätrömische Erfindung, die aber formal und technisch einen Fortschritt bezeichnet.

Wir finden sie umgeformt bei den Mittelschiffsäulen in *San Zaccaria* zu Venedig, wo der Uebergang der achteckigen Bafen zum viereckigen Unterföckel durch Konsolen mit Blattumschlag vermittelt wird. In schönster Weise ist aber der Uebergang vollzogen an den Säulen im Dome von Castrogiovanni in Sizilien, wo an den Bafen Chimären mit Blumen- und Früchtgirlanden von der attischen Basis nach der quadratischen Plinthe den Uebergang vermitteln — inschriftlich eine Arbeit vom Jahre 1507.

Lagern auf den steinernen Freistützen Holzgebälke, so wird zwischen die Tragbalken und das Kapitell ein geschnitztes Sattelholz eingefetzt nach alterpersischem Vorgange (Persepolis, Halle des *Xerxes*, schon in Stein umgesetzt) (Fig. 110, S. 62). Sind dagegen Steinarchitrave aufgelegt, so geschieht dies nach antiker Art. Werden Bogen aufgesetzt, so bringt die Renaissance hier nichts Neues; sie wendet die im römischen Altertum geübten drei Arten des Aufsetzens der Bogen an⁵²⁾ und schiebt somit entweder den ganzen Apparat eines römischen Gebälkes mit Architrav, Fries und Gefims ein (*Santa Annunziata* in Florenz), oder sie begnügt sich mit einem verkümmerten Gebälke nach oströmischen Gebrauche, indem sie einen glatten oder dekorierten Würfel mit krönenden Profilierungen vorsieht (*Maddalena de' Pazzi, Innocenti* u. s. w. in Florenz), oder sie setzt die Archivolte unmittelbar auf den Abakus der Kapitele (*Maria novella*, verschiedene Klosterhöfe in Florenz u. a. O.).

Atlanten und Karyatiden als Freistützen weist die Antike auf. Sie kehren in der Renaissance wieder, erstere hauptsächlich als Balkonträger an den Haupteingängen der Paläste (Bologna, Genua), als Vollfiguren und als Hermen (Fig. 112) gebildet. Auch als reichste Umrahmung bei Fenstern (Mailand, Verona) sind sie zu finden, und als leicht geschürzte Trägerinnen sehen wir die Karyatiden gemalt in den Stanzen des Vatikan (Fig. 113 bis 117). Die antiken Karyatiden stehen geschlossen wie Säulen da, zeigen eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Zumutung, immer unbeweglich dastehen zu müssen mit einer Last auf dem Kopfe und fügen sich in das Unvermeidliche. Anders diejenigen der Renaissance, welche sich mit Wucht und Leidenschaftlichkeit gegen die ihnen zugemuteten Gewichte stemmen. Sogar *Raffael* hat seinen weiblichen Figuren noch eine andere Beschäftigung zugemutet, um sie etwas freier erscheinen zu lassen. Der Gedanke, die menschliche Figur als Freistütze zu verwenden, ist überall der gleiche; er kehrt zu allen Zeiten wieder. Aber die Verwirklichung desselben ist in der Renaissance himmelweit von derjenigen verschieden, welche die Antike uns zeigt. Also auch hier kein stumpfes Nachbeten!

Bei den Gliederungen der Fenster- und Türrahmen, wie auch bei den Gemisungen, bewegt man sich im antiken Fahrwasser; in früher Zeit noch in etwas unsicherer, tastender Weise; die breiten mittelalterlichen Rahmen, welche die Back-

⁵²⁾ Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 241, S. 264) dieses »Handbuchs«.

feinarchitekturen Oberitaliens aufweisen, spielen vielfach herein, bewußt und beſtimmt in der Hoch- und Spätrenaiffance.

Die Renaiffance iſt reich an pikant umgeänderten Einzelheiten der antiken Bauglieder. Sie alle anzuführen, würde ein Buch allein füllen; auf einige aber muß ich hinweiſen.

Bei den Geſimfungen finden wir die Waſſernaſe oft in ſchöner Weiſe künstlich ausgebildet, und zwar als Wellenkarnies mit aufgelegten Blättern (Tür in der *Badia* bei Florenz); dann die Vorderſeite der Hängeplatten, mit Kerbſchnittmuſtern verziert, an der genannten Türumrahmung und an derjenigen des *Palazzo Vitelleschi* in Corneto; weiter einfache oder triglyphenartig gebildete Konſolen, mit Einſchnitten und Tropfen zwischen Architrav und Corona im Frieſ der groſen Hauptgeſimſe, ein Motiv, das der groſe *Bramante* bei ſeiner *Cancellaria*, im reizenden Kloſterhofe von *Maria della Pace* in Rom im groſen durchgeführt hat, das auch im Hofe des *Palazzo Venezia* in Rom auftritt, bei den Faſſadenentwürfen des *Serlio* vorkommt, am *Palazzo Fantuzzi* in Bologna und an vielen Genuiefer Paläſten wiederkehrt. *Vignola* gibt eine hübfche Weiterentwicklung dieſes Motivs in Fig. 90, wo die antike, horizontal vorwärtsſtrebende Volutenkonſole des Hauptgeſimſes mit der ſtehenden Konſole im Frieſe zuſammengeſetzt iſt.

Das Kämpfergeſims am Bogen des *Septimius Severus* in Rom ſetzt ſich aus einer krönenden Sima, einer Zahnschnittleiſte und aus einigen tragenden oder überführenden Gliedern zuſammen; es zeigt alſo die gleichen Elemente in der gleichen Reihenfolge wie die Fenſterbankgeſimſe der Florentiner Ruſtikapaläſte; nur ſind dort die Zahnschnitte flach und ſchüchtern angedeutet. Ich habe jene Bankgeſimſe auf mittelalterliche Einflüſſe gedeutet; ſollten ſie doch nicht wohl eine Reproduktion dieſes antiken Kämpfergeſimſes in verflachter Form ſein und die mittelalterlichen verwandten Formen nicht auch auf dieſer fußen?

75.
Ornament.

Das Ornament tritt bald naturaliſtiſch, bald ſtiliſiert auf, deſgleichen auch das Figürliche. Für die Zierleiſten bleiben Eierfäbe, Herzblätter, Perlfchnüre, Flechtwerke, Meereswogen, Mäanderschemata, ſich mehr oder weniger ſtreng an die Antike anſchließend. Schlechtes und Gutes läuft nebeneinander her; den ſtrengerer griechiſchen Formen wird meiſt aus dem Wege gegangen.

Das Blattwerk an den Kapitellen, die Rankenwerke, Blumen-, Blätter- und Früchtegehänge, die Füllornamente und Frieſe richten ſich in der Ausführung einmal nach dem Material, das für ſie auſerſehen iſt; dann ſind ſie von ihrer Zeit, vom Können und Empfinden des Meiſters abhängig. Ein Blattwerk aus gebranntem Ton wird mit Rückſicht auf die Eigenart des Materials einen anderen Charakter tragen müſſen als das in Bronze ausgeführte; das aus Holz herzuſtellende einen anderen wie dasjenige aus Marmor, und das aus letzterem wieder einen anderen, als wenn es aus Sandſtein anzufertigen iſt. Man kann deſwegen nur Gleiches mit Gleichem vergleichen, d. h. nur Holzarbeiten mit Holzarbeiten, nur Steinornamente mit Steinornamenten u. ſ. w. Und vergleichen wir ſo die Werke vergangener Zeiten mit denjenigen der Renaiffance, ſo wird für die letztgenannte Kunſtperiode unfere Wertſchätzung die denkbar höchſte ſein müſſen.

Die Flora, die ſie ihren Ornamenten zu Grunde legte, war durchweg die heimische, die jedem erreichbar und verſtändlich war. Sie wird, wie ſie iſt, wiedergegeben, oder ſie wird dem Material angepaßt, ſtiliſiert. Das Gleiche gilt vom Menſchen und vom Getier, wenn dieſe in den Bereich der Architektur einbezogen

werden sollen. Beim stilisierten Ornament lehnt sich die Renaissance meist an die Antike an. Ich sage »meist«, weil dies nicht durchweg der Fall ist und sie auch aus dem Eigenen schafft.

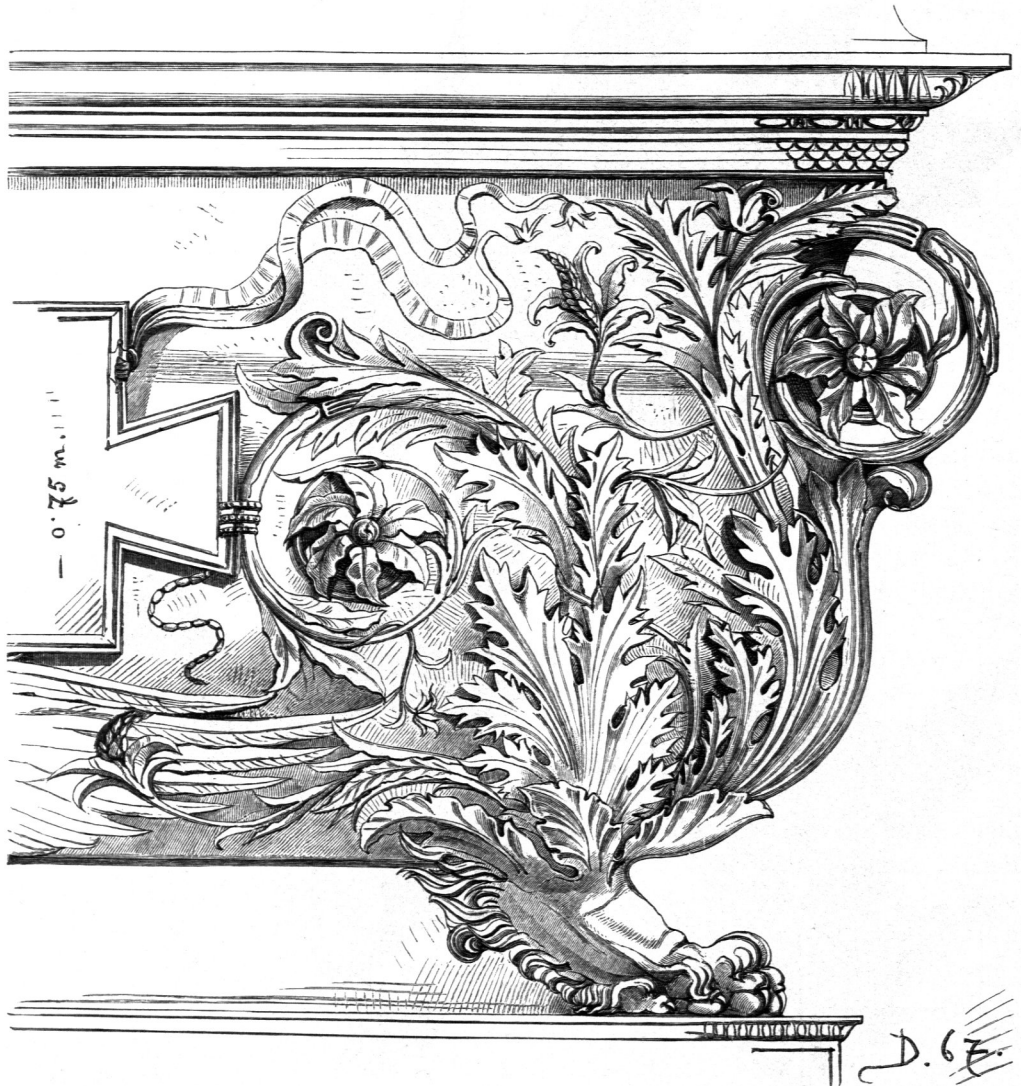
Fig. 118 bis 120.



So hat z. B. das große Blattwerk am Kapitell im Hofe der *Innocenti* in Florenz mit der Antike nichts zu tun, und der sog. Akanthus hat, was Blattschnitt und Flächenbehandlung, sowohl in der guten römischen, als auch in der Blütezeit der Renaissance, anbelangt, viel mehr Ähnlichkeit mit den Blättern einiger Eichen-

arten (Fig. 118 bis 120) als mit dem bekannten Krautgewächs. Schon bei den Blättern auf der vatikanischen *Biga*⁵³⁾, dieser Glanzleistung römischer Ornamentik, fällt dies auf, und der Künstler des Sarkophags des *Marzuffini*-Grabmales in *Santa Croce* zu Florenz (Fig. 121), dieser ebenbürtigen Arbeit aus dem gleichen Gesteine, hat nicht mehr dem antiken Blattschnitt des Akanthos Raum gegeben. Der Ver-

Fig. 121.



Vom *Marzuffini*-Grabmal in der Kirche *Santa Croce* zu Florenz.

gleich beider Leistungen ist interessant; sie bieten beide das Beste ihrer Zeit, und mir erscheint die Arbeit des Römers flüssiger als diejenige des Toskaners. Beide verfolgen den gleichen Grundgedanken: aus filifiztem, großem Blattwerk naturalistische Blumen und Geschlinge herauszuwachsen zu lassen — Stilifiztes und Naturalistisches miteinander zu verbinden!

⁵³⁾ Vergl. Teil II, Bd. 2 (Fig. 250, S. 241) dieses »Handbuches«.

Fig. 122.

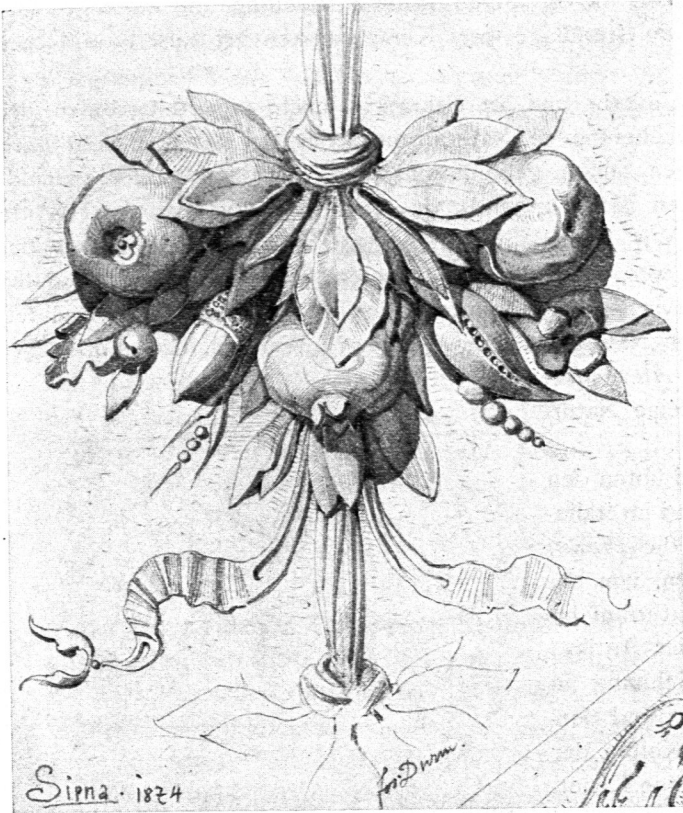
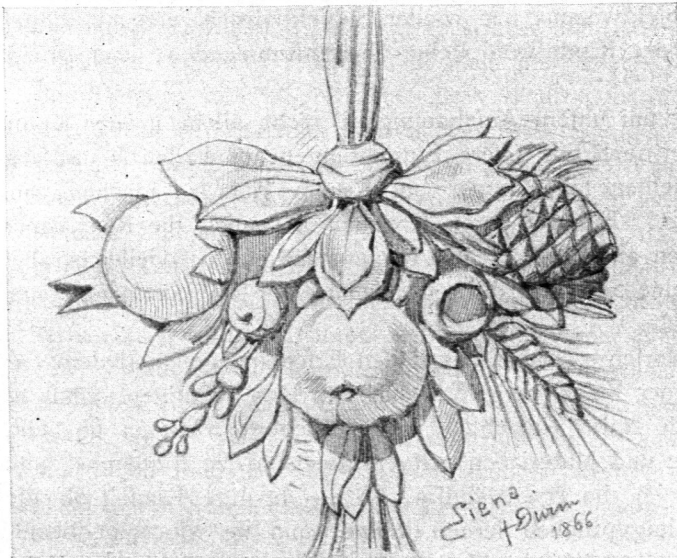


Fig. 123.

Früchte- und Blumenbouquets an den Pilastern der *Libreria* zu Siena.

Wo es galt, ganz naturalistisch zu arbeiten, stehen die Alten den Renaissancemeistern beinahe ebenbürtig gegenüber. Der Kandelaber mit den Rosenzweigen im Lateran⁵⁴⁾ ist vollendet naturalistisch; die Natur ist einfach abgeschrieben. Daselbe ist bei verschiedenen Festons der Fall, bei Laubzweigen auf Marmorfriesen, die im *Museo nazionale* in Rom zu finden sind, bei verschiedenen Frucht- und Blumengehängen auf Silbergeschirren und an Bronzen in Pompeji, Neapel u. a. O.

Aber wann und wo sind schönere Früchte- und Blumenbouquets aus Marmor gemeißelt worden als auf den Pilastern der *Libreria* in Siena (Fig. 122 u. 123)? Wo sind aufsteigende Blumenkelche, Blätter und Knospen feiner dargestellt worden als in den Ranken der Pilaster in der *Pellegrini*-Kapelle in Verona? Wer hat es besser verstanden, Blumengirlanden und Kränze schön anzuordnen und naturwahr zu gestalten als die *Robbia* bei ihren Majoliken, wenigstens der Form nach? Wer hat je naturwahrere singende Knaben dargestellt als jene Künstler? Mit einer

⁵⁴⁾ Vergl. ebendaf. (Fig. 251, S. 272).

überlegenen Meisterschaft stehen die Renaissancemeister allem gegenüber, was andere in dieser Richtung je geschaffen haben. Feine Naturbeobachtung und aufergewöhnlicher Schönheitsfönn bilden die Grundlage ihrer Kompositionen bei auferordentlicher Gewandtheit im Stilisieren.

76.
Naturalismus
in der
Kunst.

Ja, der Wunsch nach Umkehr und die Sehnsucht nach dem Mutterbufen der Natur, der heute wieder vielbefungene Naturalismus (der bei uns aber fehr nach Japan schmeckt), hat zu allen Zeiten geblüht und ist allenthalben virtuos gehandhabt worden; aber vorgehalten hat er nirgends, da er in der Kunst nicht das Höchste bietet und bieten kann! Wir sehen ihn im Aegypterland schon zur Zeit der VI. Dynastie blühen; denn wer wollte dem bekannten Figürchen des hockenden Schreibers (Original im Louvre), vom allermodernsten Standpunkt aus betrachtet, nicht den höchsten Grad von Naturalismus zuerkennen? Wer will dem Verfertiger des Weinlaubfrieses am fog. *Alexander-Sarkophag* (Fig. 124) eine feine Naturbeobachtung freitig machen?

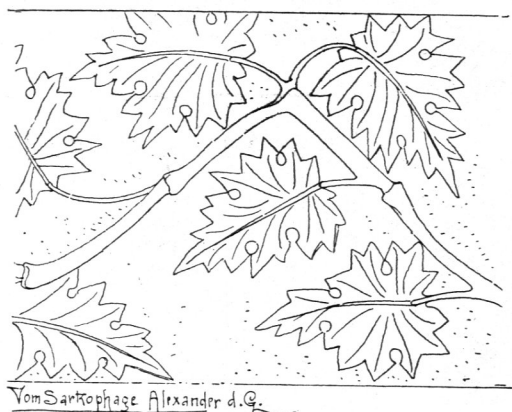
Die Römer kannten und übten den Naturalismus, wie gezeigt, und im italienischen Mittelalter waren es die *Pisani*, welche ihn wieder erweckten, von antiken Reliefs begeistert — Naturfönn erweckt durch die Formen der Antike! Später sollte ohne eine Anlehnung an die Antike »Lebenswahrheit und feilischer Ausdruck, selbst auf Kosten der Schönheit und Richtigkeit, ohne Kenntnis der Anatomie« gewonnen werden!

Auch diese Anschauungen kamen und gingen und machten anderen Platz; man arbeitete dann mit der Kenntnis der Anatomie; man ließ den Subjektivismus unumschränkt walten, der mit feinem Schöpfer stand und fiel, weil der Subjektivismus nur wieder Subjektivismus erzeugt, dessen Ergebnisse auf dem Gebiete der Kunst wohl keine übereinstimmenden, eher grundverschiedene fein werden.

Es ist ein feltfam Ding um unsere Anschauungen, nicht allein in der Kunst, sondern ganz im allgemeinen, auch um unsere Einrichtungen auf Erden — wo das Gute und Bewährte in denselben fallen muß, um Neuem Platz zu machen, nur weil die Abwechslung ergötzt! Einen anderen Kreislauf hat auch die Renaissance nicht machen können, als den andere ihr schon vorgemacht haben; vielleicht aber dürfen wir in ihrem Kreise eine Spirale erblicken, die uns der Vollkommenheit um einige Millimeter näher brachte.

Als positive Wahrheit dürfen wir aber aus diesen Erscheinungen und dem Gefagten abziehen, und jeder, der Zeichnen gelernt hat, wird es bestätigen, »dafs es leichter und bequemer ist, die Natur einfach so wiederzugeben, wie man sie sieht, als sie für bestimmte Zwecke und Materialien erst entsprechend zu stilisieren«, und wenn vor kurzem *v. Keppler*⁵⁵⁾ die Frage stellte, ob die heutige Kunst, ob die religiös-christliche von der altägyptischen lernen könne, und sie wie folgt beantwortet: »Sicherlich; denn was ihr vielfach abhanden gekommen ist, bildet den Adel

Fig. 124.



⁵⁵⁾ Vergl.: KEPPLER, P. W. v. Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient. 3. Aufl. Freiburg 1899. S. 84.

und das Mark der ägyptischen: das Bewußtsein, daß die Kunst nicht dazu da ist, nur durch ihr Spiel zu ergötzen, sondern um hohe und höchste Aufgaben zu erfüllen, die Selbstbeschränkung und das vernünftige Maß in der Naturnachbildung, Beugung unter die Gesetze der Vernunft, unter die Naturgesetze der Kunst, Einfachheit und Jungfräulichkeit, Sinn für Wahrheit, Verständnisklarheit gepaart mit Gemüts-tiefe« — so unterschreibe ich dies gern.

Den Worten unseres Kaisers: »Völker Europas, schützt eure heiligsten Güter vor der gelben Rasse« — gebe ich eine andere als rein politische Bedeutung. Zu den heiligsten Gütern gehört auch unsere Kunst, d. h. die Kunst der europäischen Völker! Wenn nun allerneueste Bestrebungen im Deutschen Reich mit Begeisterung die schließlich doch primitive Kunst des absterbenden Japanismus auf den Schild erheben, so begeht man wohl einen Fehler, den das »Rokoko« schon einmal gemacht hat und der folgeschwer für uns werden kann. Die schönen, wohltuenden Formen der Renaissance und der Antike werden leichtfertig über Bord geworfen und was nehmen wir dafür in Kauf? Zunächst gewiß nichts Besseres! ⁵⁶⁾

Schlussbetrachtung.

Ist in dem in Kap. I bis 10 Vorgetragenen noch an der gewohnten Einteilung von Protorenaissance, Übergangsstil, Früh- und Hochrenaissance, die Zeit der Theoretiker, des Barocco und des Rokoko festgehalten, so wird sich doch aus der Art, wie dies geschehen, herauslesen lassen, daß es sich nur um Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur handelt, die wohl zeitlich auseinander liegen oder voneinander getrennt sind, aber doch von einem Wellenschlag getragen werden, der bald hoch, bald tief geht, oder eine Zeitlang einen Widerstand findet, um denselben mit um so größerer Gewalt zu überfluten oder zu vernichten.

Ein Anstoß wird gegeben; die ursprünglich ruhige Oberfläche wird belebt; sie erhebt sich zum mächtigen Wogen-schlag, der stolz und majestätisch vor sich geht und alle Wirbel und Gegenströmungen verschlingt, der in harmonischer, ebenmäßiger Bewegung verbleibt — die antike Kultur und Kunst!

Ein Auf- und Abwogen ist auch bei dieser festzustellen; dem Hochgang folgt der Tiefgang der Woge. Aber sie verläuft nicht im Sande; sie erhebt sich immer wieder mit neuer Kraft, bald stärker, bald weniger stark an die Oberfläche hervortretend. Die Stürme der Völkerwanderung peitschten die Wellen hoch; aber auch sie legten sich wieder und machten einer ruhigeren Gangart Platz. Die Wellenkämme bringen uns erst schüchtern und dann stärker die Perlen der alten Kunst wieder; Gottheiten fügen sie zu glitzernden Gebilden zusammen; die wiedererwachte, auch durch die Sturmflut nicht zu Grunde gerichtete Menschenseele erfreut sich der Erscheinung und gibt ihnen, sie fesselnd, wieder bleibende Gestalt.

So nimmt die karolingische Zeit die Scherben der in jenen Stürmen fast vernichteten alten Kunst wieder auf, kittet sie zusammen, und wo dies nicht mehr möglich ist, schafft sie Ersatzstücke oder bildet neue Gefäße im Geiste der Alten. Ihr folgen mit den gleichen Bestrebungen weitere Zeitläufte; sie schaffen, da das neue Leben und die veränderte Lebensweise andere Anforderungen und dem Künstler

77-
Schluss-
betrachtung.

⁵⁶⁾ Beherzigenswerte Worte in diesem Sinne hat neuerdings Professor C. SCHICK, Direktor der Kunstgewerbeschule in Kassel, veröffentlicht und auch OTTO KAEMMEL in Leipzig in seinem Aufsatz: »Burfchen heraus.« (Grenzboten, 31. Mai 1900, Nr. 22.)