

I. DAS ORNAMENT.

A. FORMENELEMENTE.

I. Das Blatt.

EINLEITUNG.

Schon in urgrauen Zeiten begegnen wir der höchst merkwürdigen Erscheinung, dass das Ornament bereits streng stilisirt im Bereiche der Kunst auftritt.

In der *ägyptischen* Ornamentik spielen der Natur entnommene Elemente, wie Lotos, Papyrus, Palme und eine *Wasserpflanze* die Hauptrolle, indem diese Ornamententheile alle Zufälligkeiten, welche die Natur den Pflanzengebilden aufdrängte, abgestreift haben, sohin im stilisirten Gewande erscheinen, und ausserdem auf eine bewusste Symbolik dadurch hindeuten, dass sie die Nahrung des Leibes und Geistes sinnbildlich zur Darstellung bringen.

Das in der Figur 1 vorgeführte Formenelement stellt das ganze Blatt einer Wasserpflanze vor, welche eine strenge Symmetrie bewahrt, jeder von der Natur gegebenen Zufälligkeit entbehrt und scheint nur aus dem Mantel, der den Kern des Gliedes verhüllt, geschnitten zu sein, wodurch jede stark betonte Modellirung vermieden wird und die Erreichung des Effektes einer späteren Bemalung mit grellen Farben überlassen ist. Das in einzelne Partien aufgelöste Blatt zeigt eine stengelförmige, kräftig betonte Mittelrippe, welche die Richtung nach oben einnimmt und keine seitliche Verästelung nach den einzelnen Blattspitzen erkennen lässt. Die Blätter, reihenweise nebeneinander gestellt, scheinen aus dem Stamm (der Säule) zu wachsen und sind so angeordnet, dass immer je zwei Blätter ein drittes theilweise verdeckt, wodurch das Uebereinandergreifen der einzelnen spitzen Blattpartieen erfolgt. Die oberste Spitze dieser Wasserpflanze scheint sich einer ausgedehnten Verwendung erfreut zu haben, später nämlich werden wir noch bei der Vorführung der ägyptischen Säule ein Ornament finden, das mit jener Pflanzenspitze grosse Aehnlichkeit zeigt, und welches wir — ohne vorzugreifen — zunächst in Figur 2 wiedergeben.

Das Akanthusblatt.

„Die verschiedenen Stufen bis zur Blüte einer Kunstperiode und von da bis zum tiefsten Verfall sind am *Akanthusblatt* auf das Deutlichste zu verfolgen.* In der Natur wächst das Akanthusblatt ähnlich aus der Ranke, wie etwa jeder Getreidehalm an dem Gelenkknoten ein langgestrecktes Blatt bildet, das sich von dem geraden Stamme nach links und rechts tangential abbiegt, ohne dass jedoch die Begrenzung

* Wir folgen nun einem überaus lehrreichen Aufsatz vom Prof. *Const. Uhde*, der das gleiche Thema behandelt und welches derselbe in der „Gewerbehalle“ (1871) No. 6 und 7 vorführte.

dieses Blattes in irgend welcher Weise mit der schön und rhythmisch gegliederten Kontur des Akanthus konkurrieren könnte. Figur 3.

Geht man auf die verschiedenen Stilisierungen ein, so wird man in der Entwicklung des Akanthusblattes drei wesentlich von einander verschiedene Formen finden: die griechische, römische und naturalistische, wengleich sich ausser diesen eine grosse Menge von Uebergangsformen unterscheiden lassen.

Die *griechische* Form des Akanthusblattes ist eine streng stilisirte, vielfach von den launenhaften, unregelmässigen Gebilden der Natur abweichende, wie denn sämtliche Ornamente der besten griechischen Zeit die Natur nur als Quell einer Idee benutzt, dieser aber eine ganz dem griechischen Geiste eigene Stilisierung aufgedrückt haben. Wenn man in der Ornamentik und der monumentalen Plastik der Griechen verschiedene Stufen bis zur schliesslichen Blüte verfolgen kann, so fehlen die Beispiele dieser Bildungsstufen beim Akanthusblatt fast gänzlich. Dasselbe tritt uns am Kapitäl und Aufsatz des Monumentes des Lysikrates (Figur 4) in seiner vollendeten Schönheit entgegen.

Das Blatt (vergleiche auch Figuren 5, 6, 5a und 6a) ruht auf einer breiten Basis, indem sich die Mittelrippen der Blattlappen nicht an die Hauptrippe anschliessen, wie in der Natur, sondern neben einander auf die Basis laufen. Die Blattlappen zeigen von der Basis bis zur Spitze eine regelmässige Verjüngung und bilden in ihren äusseren Spitzen eine schöne Kurve. Bei einer mannigfachen inneren Theilung liegen die Lappen neben einander, so dass jeder Lappen, jede kleine Spitze zur vollen Geltung kommt und zur Hebung des Ganzen mitwirkt. Die kleinen Abspitzungen sind nicht geradlinig zugespitzt, sondern ihre Kontur ist fein bewegt. Die Modellirung ist ebenfalls konsequent durchgebildet, indem die Zwickel zwischen den Blattlappen und den Spitzen erhaben, die Haupt- und Nebenrippen vertieft liegen und scharf eingeschnitten sind.

Die *römische* Form des Akanthusblattes ist dem Geiste der römischen Architektur entsprechend überladen in Zeichnung und Modellirung. Die Blattlappen greifen übereinander und decken sich dadurch grösstentheils, so dass in der Kontur die wahre Form des schön gruppirten Blattes verloren geht. Die Abspitzungen des Blattes sind abgerundet. Die kräftige licht- und schattenreiche Modellirung geht in eine vielbewegte unruhige über. Die Mittelrippe wird durch tiefe Einschnitte oder besondere Vorsprünge ausgezeichnet, einem aufgelegten, langgestreckten, welligen Blatte nicht unähnlich (Figur 7). Auch erhalten die Ecken der Blattlappen einen sogenannten Ueberfall. Ausser dieser hier durch ein Blatt vom Portikus des Pantheon veranschaulichten Form (Figur 7) ist noch diejenige vom Tempel der Vesta zu Tivoli zu erwähnen (Figur 8). Diese Blattform wurde nur in einzelnen römischen Bauten nachgeahmt und ist als originelle und individuelle Schöpfung einer rohen Künstlerhand in späteren Kunstepochen nicht weiter durchgebildet. — Schöner und mehr naturalistisch behandelt ist das Akanthusblatt, welches wir unter der Figur 9 vorführen, es ist einem römischen Frieze entnommen und zeigt eine ungemein weiche Modellirung.

Aus der in Figur 10 beigegebenen Abbildung eines *althristlichen* Akanthusblattes in der Sophienkirche zu Konstantinopel wird man leicht den Zusammenhang mit der griechischen Form ersehen können und bemerken, dass die klassische Form einem bizarren Gemisch ohne strukturelle Bedeutung Platz gemacht hat.

Die ebenfalls griechische Formbildung, jedoch in verzerrter Weise, lässt das sogenannte *byzantinische* Akanthusblatt erkennen, welches wir unter der Figur 11 vorführen. (Einem Kapitäl aus der Kirche S. Sofia in Padua entnommen.)

Durch die Abspitzungen der Blätter von Kapitälern venetianischer Paläste aus dem *XI.—XIV. Jahrhundert* (Figuren 12—16) sind dann die Umbildungsstufen aus den byzantinischen spitzen Formen in die runderen naturalistischen Bildungen bis zur italienischen Gothik zu verfolgen.

Wie aber schon die byzantinische Ornamentik häufig ihre Motive aus griechischen und orientalischen Elementen mischt, so hat sich diese Mischung auch in der maurischen Ornamentationsweise fortgepflanzt und ganz originell weiter ausgebildet.

So hat z. B. die *maurische* und *arabische* Ornamentik das à la Grèce, das Flechtwerk, die Palmetten- und Rankenbildungen unstreitig mit von Byzanz gebracht und diesen nebst dem Akanthusblatt den Stempel der orientalischen Kunst aufgedrückt. Das maurische Prinzip, alle Ornamente in ein geometrisch vorgezeichnetes Rahmenwerk zu legen, findet bei dem Kapitäl Figur 17 volle Anwendung, und es wird demnach auch dem Akanthusblatt seine freie Bewegung genommen und dasselbe auf eine spitzbogige Rücklage gelegt.

Es liegt ferner nahe, dass die romanische Baukunst in Italien, Frankreich und Deutschland, anknüpfend an die Verfallsperioden der weströmischen Kunst, auch das Akanthusblatt mehr den römischen als griechischen Motiven nachbildet. Bei den romanischen Bauten des südlichen Frankreich, bei den lombardischen Bauten Italiens aus dem X. und XI. Jahrhundert findet man meist rohe Nachbildungen des römischen Akanthusblattes in den korinthisirenden Kapitälern und Rankenfriesen wieder. Unedle Konturen, die Zwickel der Spitzen und Blattlappen nur durch rund eingebohrte Löcher dargestellt, und rohe Modellirung bilden die Hauptkennzeichen dieser durchweg unedlen Kunstformen.

Als jedoch im XII. Jahrhundert hauptsächlich in Deutschland und Frankreich eine selbstständig schaffende Kunstrichtung begann, welche der romanischen Baukunst neuen Impuls gab, die alten Ueberlieferungen allmählich brach und so zu den schönen Schöpfungen des Uebergangsstyles führte, erhielt auch das Akanthusblatt eine neue Belebung. Doch ist zu bemerken, dass jetzt nicht die römische, sondern die griechische straffe Form als Vorbild diente. Sollten nicht die Details byzantinischer Kunst den vom Norden kommenden Kreuzfahrern bekannt geworden und nachahmungswürdig erschienen sein? Bei Vergleichung des Beispiels von der Sophienkirche (Figur 10) mit dem hier gegebenen Theil eines *romanischen* Kapitälens aus dem Chor der Stiftskirche von Königsutter (Figur 18) liegt diese Vermuthung sehr nahe.

Erst im Anfange der Gothik im XIII. Jahrhundert beginnt auch ein neues Leben für die Ornamentik. Die nun gebräuchlichen Pflanzenmotive werden der heimischen Flora, nördlich der Alpen, entnommen und in Stein oder sonstigem Material möglichst naturalistisch wiedergegeben. Das verstümmelte Akanthusblatt der romanischen Periode, dessen Ursprung kaum mehr nachzuweisen, wird durch allmähliche Trennung der Blattlappen in einzelne Blätter, welche sich an einem gemeinschaftlichen Stiele befinden, zerlegt (Figuren 19—21). [Figur 19: Kapitäl der inneren Gallerie der Kathedrale zu Laon. XIII. Jahrhundert. Figuren 20 und 21: Säulen-Kapitälern im Kreuzgang der Abtei Vezelay. Anfang des XIII. Jahrhunderts.]

Die italienische Gothik, die sich niemals von den antiken Traditionen frei machen konnte, die niemals das wahre gothische Konstruktionssystem begriffen, hat auch keine spezifisch neuen ornamentalen Formen geschaffen. Das Akanthusblatt wurde mit all seinen in der Natur rund vorstehenden Rippen, Ueberschneidungen der Blattlappen, Unregelmässigkeiten und zufälligen Bewegungen, mit seiner aufgerollten Spitze, als sei das Blatt vertrocknet, in naturalistischer Weise wiedergegeben. Das Blatt des Kapitälens vom Dogenpalast zu Venedig (Mitte des XIV. Jahrhunderts) gibt von dieser Auffassung einen ausgezeichneten Beleg (Figur 22).

Das XIV. und XV. Jahrhundert unserer *nordischen Gothik* unterdrückte das Akanthusblatt vollständig und suchte es durch Blätter unserer Flora zu ersetzen, was ihr freilich niemals gelungen ist, bis dann diesseits und jenseits der Alpen das Akanthusblatt mit dem Aufblühen der Renaissance in seine alten Rechte wieder eingesetzt wurde.

Die naturalistischen Studien der gothischen Periode übertrugen sich auf die *Frührenaissance* und haben bis zur *Hochrenaissance* sehr Erspriessliches geleistet. Die Pflanzenornamentik und mit ihr das Akanthusblatt gelangte zu einer ausserordentlichen Feinheit und Anmut, wie sie bis dahin nicht erreicht wurde. Vor Allem zeichnet sich hier die venetianische Schule der Lombardei aus, die am Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts in voller Blüte stand. Dieselbe findet in einer Pilasterfüllung in der Hoffaçade des Dogenpalastes etc. eine würdige Vertretung, Figur 23. (Vergleiche auch stark naturalistische Behandlung des Akanthusblattes in Figur 24.)

Schon in der Mitte und noch mehr gegen Ende des XVI. Jahrhunderts machte sich die antiki-sirende Richtung geltend, die in den Ruinen der römischen Kaiserzeit ihr hauptsächlichstes Studium fand. Kalt und starr wurde die Ornamentik und geistlos durch immer wiederkehrende Nachahmung.

Mit dem Verfall der Kunst im *Barock* und *Rococo* geht auch das Akanthusblatt seiner vollständigen Entartung entgegen und löst sich in unglaubliche Schnörkel und Geschmacklosigkeiten auf (Figur 25). Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

Als am *Ende des vorigen Jahrhunderts* ein nochmaliges Zurückgreifen auf reinere Formen versucht wurde, als auch die französische Revolution den maasslosen Uebertreibungen in den Künsten Einhalt gebot, begann auch ein ernsteres Streben in den dekorativen Schöpfungen. Ein Beispiel, in welchem alle entarteten Zuthaten fortfallen, und das Akanthusblatt wieder im stilisirten Gewande erscheint, gibt die Figur 26, die einem Friesen in Stuck aus dem herzoglichen Palaste in Mailand (XVIII. Jahrhundert) entnommen ist.

Eine besonders durch die Modellirung eigenthümliche Form des Akanthusblattes bildete das vorige Jahrhundert aus, und es soll von dieser hier ein Theil eines sich im Louvre zu Paris befindlichen Zwischensatzes, welcher als Verbindung von einem römischen Dreifuss mit einer Vase dient, gegeben werden (Figur 27).

Die übereinander liegenden, reich gegliederten, rundlichen Blattlappen erinnern in ihrer prunkenden Anlage an römische Arbeit. Während jedoch das römische Blatt die Rippen der ganzen Länge nach meistens konkav furcht, geschieht dies hier nur am Fusse, und geht die konkave Modellirung an den Blattspitzen in eine konvexe über.

Mit der in den letzten Dezennien eingeschlagenen historischen und individualisirenden Richtung in den Künsten hat man spezifisch Neues für unseren Fall nicht zu verzeichnen. Griechische, römische, Renaissance- und naturalistische Bildungen laufen brüderlich nebeneinander her, und jeder Künstler muss es mit sich abmachen, ob er das Rechte gefunden.“

Ein Beispiel des *modernen Akanthusblattes* glauben wir dessenungeachtet in Figur 28 vorführen zu müssen. Dasselbe ist einer Kapitälkomposition von den um unsere Kunst so hoch verdienten *C. Bötticher* in Berlin entnommen, und lehnt sich die Behandlung des Blattes an griechische Vorbilder an.

Das Weinblatt.

Kein Blatt hat eine so ausgiebige Wiederverwendung als Dekorationsmotiv gefunden als das Akanthusblatt. Neben demselben, aber nicht so häufig als Formenelement herbeigezogen, tritt auch das Weinblatt in den verschiedensten Stilperioden auf.

Das Weinblatt, welches ja Jedermann kennt, besteht aus fünf scharf ausgezackten Blattlappen, deren jeder eine Mittelrippe mit vielen Verästelungen gemein hat, die alle aus einem Stengel hervorzuwachsen scheinen (Figur 29). In den meisten Fällen wird dem Weinblatt, wenn selbes als Ornamentenmotiv gewählt ist, noch die Weintraube und die Weinranke beigegeben.

Die griechische und römische Kunst scheint keinen ausgedehnten Gebrauch von der Wiederverwendung des Weinblattes gemacht zu haben. In Figur 30 geben wir ein *griechisches Weinblatt*, dem die Traube in einer merkwürdigen Weise zukomponirt ist. Das Blatt ist ziemlich naturalistisch gehalten, nur lassen die Verästelungen der Rippen und Auszackungen der Blattlappen eine freie Stilisirung erkennen, die aber auch der in Mitten des Blattes angeordneten Traube zugeordnet ist.

Die Figur 31 gibt den Theil eines Ornamentes an einem *althristlichen* Sarkophag wieder. Das Weinblatt, die Trauben und Ranken bilden hier die Motive des Ornamentes. Das Blatt zeigt ungewöhnlich stark hervorgehobene Auszackungen der einzelnen Blattlappen, die Mittelrippe entbehrt aller Verästelungen und sind die Trauben sammt den Ranken aller jener Zufälligkeiten entkleidet, die auch im Blatt nicht mehr zur Erscheinung gelangen.

Die *byzantinische* und *romanische* Kunst stilisirt das Weinblatt immer energischer, bis eine Blattform gewonnen ist, die, würde die Frucht — die Traube — nicht noch darauf hinweisen, unmöglich das ursprüngliche Vorbild — das Weinblatt — wiedererkennen lassen könnte. Die Form dieses romanischen Blattes (Figur 32), welches aus fünf nicht gezackten Blattlappen zusammengesetzt erscheint, besitzt weder eine Mittelrippe, noch die Verästelungen derselben, ist jedoch so wirkungsvoll modellirt, dass es nicht Wunder nehmen darf, wenn gerade diese Form, die auch eine symbolische Bedeutung gewonnen haben mag, während der ganzen romanischen Periode in ausgedehntester Uebung, resp. Anwendung blieb.

Erst mit dem Beginn der *Frühgothik* wird das Weinblatt wieder naturähnlich gebildet, wengleich auch hier noch eine gewisse stilistische Behandlung des Blattes nicht wegzuleugnen ist. Die Figur 33 gibt ein sehr instruktives Beispiel dieser Behandlungsweise, zu bemerken bleibt nur, dass das Blatt hier aus sieben Blattlappen besteht, ein Irrthum, der dem ausführenden Steinmetzen schon um deswillen leicht widerfahren konnte, weil ja derselbe nicht ein genaues Abbild des Blattes so geben wollte, wie solches sich in der Natur vorfand, gewiss ein sicheres Zeichen für die stilistische Behandlungsweise dieses Weinblattes.

Aehnlich behandelt finden wir das Weinblatt in einem Beispiel, welches dem *maurisch-christlichen* Stil entnommen ist (Figur 34).

Hier sind die zwei Blätter (rechte untere Ecke und linke obere Ecke) nur aus drei Blattlappen zusammengesetzt, hingegen aber sind die Blattlappen mehr so ausgezackt, wie wir solche beim Naturblatt

vorhanden, und ist auch jeder Mittelrippe eine Verästelung zugetheilt, das ganze Blatt aber zeigt sich immerhin noch im stilistischen Gewande, was jene Traube am leichtesten erkennen lässt, die auch hier neben der Ranke als Begleiterin des Blattes auftritt.

Die *Gothik* greift bei der Bildung des Weinblattes als Vorbild das in der Natur vorgefundene Blatt auf, zeichnet die Umrisse desselben energisch nach, und gibt dem ganzen Blatt eine kräftig wirkende Modellirung. Die Figur 35 möge das Gesagte veranschaulichen.

Die *Spätgothik* modellirt das Weinblatt ebenfalls im naturalistischen Sinne, stilisirt dasselbe aber dadurch, indem sie in Mitten des Blattes eine buckelförmige Erhöhung schafft, die nicht der Natur entnommen ist, hingegen aber in effektreichster Weise die Licht- und Schattenpartieen vertheilt (Figur 36). Die Trauben stellen sich auch hier als Gefährten des Blattes ein, und zeigt die Ranke eine bedeutend naturalistische Modellirung.

Die *Renaissance* scheint keinen ausgedehnten Gebrauch von der Wiederverwertung des Weinblattes gemacht zu haben. Wo dasselbe aber als Formenelement auftritt, ist es so streng stilisirt behandelt, dass das Urvorbild schwer wieder zu erkennen ist (Figur 37). Die *deutsche Renaissance* geht in der Stilisirung des Weinblattes selbst so weit, dass den einzelnen Blattlappen gar keine Rippen mehr gegeben werden, und selbes nur noch durch die Bewegungen etz. der Blattlappen eine effektvolle Wirkung verspricht (Figur 38).

In unserer *modernen Zeit* endlich hat das Weinblatt oft den Stoff zu schönen und wirkungsvollen Ornamentbildungen gegeben. Ein reizendes Beispiel hiervon gibt die Figur 39 (Fries am neuen Opernhaus in Wien; nach Zeichnung des † Oberbaurats *van der Nüll* in Stein ausgeführt vom Bildhauer *Th. Schönthaler* in Wien. Siehe *Gewerbehalle* 1872. Seite 134).

Das Epheublatt.

Im ausgebildeten Zustand zeigt das Epheublatt in der Natur fünf, nicht scharf von einander getrennte Blattlappen, die je eine Mittelrippe mit seitlichen Verästelungen besitzen (Figur 40). Unvollkommen ausgebildete Blätter scheinen nur aus drei Blattlappen zusammengesetzt zu sein, und thatsächlich finden sich auch Beispiele vor, in welchen der Ornamentist dieses Blatt als Vorbild nahm und weiter ausbildete.

Die griechische und römische Kunst, so auch alle jene Kunstepochen, die aus den vorchristlichen Stilen schöpften, haben das Epheublatt nie in den Rang des Akanthusblattes erhoben, nur die mittelalterliche Baukunst, die ja streng genommen das Akanthusblatt gar nicht ordentlich kennen lernte, hat selbes als Vorbild betrachtet und mehr oder weniger stilisirt mit in jenes grosse Bereich von Formenelementen aufgenommen, an denen gerade das Mittelalter eine so ergiebige Auswal aufzuweisen hat. Dabei verleiht die Frühgothik noch — jedoch ohne scharfe botanische Genauigkeit — dem Epheublatt eine gewisse Naturtreue in der Nachahmung (Figur 41), wohingegen die Spätgothik mehr stilisirend in der Modellirung des Epheublattes auftritt (Figur 42). [Figur 41 stellt einen Fries aus der Kathedrale Notre-Dame in Paris vor, Figur 42 ist aus dem Chore des Kölner Domes entnommen.]

Unsere moderne Kunstindustrie hat das stilisirte Epheublatt ebenfalls als ornamentales Motiv aufgenommen, und geben wir ein allerliebstes Beispiel desselben unter der Figur 43.

Wie schon öfter hervorgehoben, hat die Gothik ihre ornamentalen Vorbilder aus der Pflanzenwelt des Feldes und Waldes entnommen, wobei die Frühgothik die einfachen, charakteristischen Formen auswählt, und die Spätgothik ihre Ornamentenmotive den Gesträuchen etz. entlehnt. Die dadurch geschaffenen Formenelemente sind sehr zahlreich und müssen wir uns, um den Raum nicht zu sehr auszudehnen, darauf beschränken, die hauptsächlichsten Blätter vorzuführen.

Das Feigenblatt.

Unsere Figur 44 gibt das Natur-Vorbild, wohingegen die Figur 45 das stilisirte Feigenblatt zeigt. Die Vergleichung beider Figuren ist sehr lehrreich, man ersieht, wie der Ornamentist nur die allgemeinen Umrisse und Hauptmerkmale aus dem Stein meisselte, dahingegen aber alle Zufälligkeiten, wozu vornehmlich die theilweise Verästelung der fünf sich scharf abtrennenden Blattlappen gehört — unberücksichtigt lässt.

Das Ahornblatt.

Häufig geschieht es, dass das Ahornblatt mit dem Feigenblatt verwechselt wird, trotzdem beide Blätter an sich doch sehr unterschiedlich gebildet sind. (Vergleiche die Figuren 44 und 46.) In welcher freier Stilisirung dieses Ahornblatt der Steinmetz während der gothischen Stilperiode zu behandeln wusste, davon gibt die Figur 47 ein klares Zeugnis.

Das Braunwurzblatt.

Die Figur 48 zeigt das Braunwurzblatt in der Natur, wohingegen die Figur 49 das gleiche Blatt im stilisirten Gewande erscheinen lässt.

Das Sauerampferblatt.

Wie während der Gothik selbst das unscheinbarste Blatt als Ornamentenmotiv gewählt wurde, das mögen die Figuren 50 und 51 bezeugen. Das stilisirte Blatt (Figur 51) wirkt in seiner bescheidenen Einfachheit äusserst anmutig und die Lichter und Schatten sind in der Modellirung sehr geschickt vertheilt.

Das Wegerichblatt.

Das Blatt des Wegerich (Figur 52) hat vornehmlich die Frühgothik bei Kapitälbildungen als Vorbild für die einzelnen Blätter, welche den Kern (Kelch) des Kapitäls umstellen, genommen. Die grösste Einfachheit in der Gesamtmodellirung ist den stilisirten Blättern eigen (Figur 53—55) und sie wirken nur durch den Umriss der Form und jene leichte Bewegung, die der Spitze des Blattes — nach aussen zu — gegeben wurde. (Vergleiche auch die Figur 56.)

Das Kleeblatt.

Auch von diesem Blatt, welches so bekannt ist, dass wir das Naturblatt nicht weiter vorzuführen brauchen, hat die Frühgothik bei ihren ornamentalen Kompositionen Gebrauch gemacht. Wir geben unter der Figur 57 ein schönes Beispiel, in welchem das stilisirte Kleeblatt in besonders wirkungsvoller Modellirung vollendet ist.

Das Blatt der Kresse.

Wieder war es die Frühgothik, welche die höchst unscheinbare Kresse (Figur 58) als Vorbild zu ornamentalen Bildungen an Kapitälern (Figur 59) und Friesen etc. nahm. Wie weit dabei der Ornamentist stilisirte, das mag am besten die Vergleichung der soeben zitierten Figuren ergeben, und bemerken wir nur noch, dass allerdings Ornamente vorkommen, in denen die Naturwahrheit noch mehr zum Ausdruck gebracht wurde, wo z. B. der Stengel der Kresse besonders betont ist und die Blätter untergeordnet erscheinen.

Das Schwalbenkraut.

Wie weit der Ornamentist zur Zeit der Frühgothik in der Stilisirung der von ihm gewählten Pflanzen etc. ging, d. h. wie weit derselbe sich von seinem Vorbilde entfernte, das mögen die Figuren 60 und 61 verdeutlichen. Die Figur 60 stellt das Schwalben- oder Schöllkraut in der Natur vor, wohingegen die Figur 61 das stilisirte Schwalbenkraut wiedergibt.

Das Farrenkraut.

Die rundlich ausgezackten Blätter des Farrenkrautes sind ebenfalls zur Zeit der Frühgothik ein beliebtes Ornamentenmotiv. Die Figur 62 stellt das Farrenkraut so dar, wie es in der Natur vorkommt, die Figur 63 ist eine aus stilisirten Farrenkrautblättern zusammengesetzte Knolle, wie solche die Frühgothik unter den Ecken der Kapitäldeckplatte anordnete.

Das Blatt der Petersilie.

Die Figur 64 gibt das reich gegliederte Blatt der Petersilie, wohingegen in Figur 65 ein gothisches Fries dargestellt ist, dessen Ornamentmotiv das stilisirte Blatt der Petersilie in prächtiger Modellirung zur Anschauung bringt.

Das große Farrenkraut.

Die Spätgothik sucht zu ihren ornamentalen Motiven Pflanzen, die vielfach gegliedert sind und die in der stilisirten Uebertragung eine licht- und schattenreiche Bewegung aufweisen können. Die Figur 66 zeigt das in lange Lappen fast vollständig aufgelöste naturalistische grosse Farrenkraut, welches als Vorbild dem stilisirten Ornament diente, das unter der Figur 67 vorgeführt ist.

Das Eichenblatt.

Ein hauptsächlich in der Spätgothik sehr beliebtes und oft zum Vorwurf genommenes Dekorationsmotiv stellt das Eichenblatt — meistens von den Eicheln begleitet — vor. Vornehmlich waren es zwei Eichenblätter, die sich einer tausendfältigen Nachbildung erfreuten, nämlich das Blatt der Stiel- oder Sommereiche (Figur 68) und das Blatt der Steineiche (Figur 69), beide sind zwar im Allgemeinen gleich gestaltet, zeigen aber einen wesentlich verschiedenen Schnitt der Blattzähne.

Eine ziemlich naturgetreue Nachbildung ist aus den, dem Strassburger Münster entnommenen Eichenblättern zu ersehen (Figur 70), auch kann hier schon jene allerdings noch schwache Höcker- oder Buckelbildung wahrgenommen werden, die späterhin sich bis zur Kugelform umgestaltet.

Wie die spätere Gothik das Eichenblatt höchst wirkungsvoll zu gestalten vermochte, davon mögen die Figuren 71 und 72 einen Beleg geben — es findet sich hier das Eichenblatt in einer Weise stilisirt, die unverkennbar jede Anlehnung an die Natur verneint.

War schon dem griechischen und römischen Ornamentenstil das Eichenblatt — wenn auch nicht allgemein — als Vorbild bekannt, so darf es nicht Wunder nehmen, dass ebenfalls die Renaissance einen Gebrauch von demselben bei Gelegenheit von ornamentalen Kompositionen machte. Unter der Figur 73 führen wir ein Eichenblatt vor, das einer Rosette aus der italienischen Renaissance angehört, und welches sich durch seine Stilisirung und weiche Modellirung ganz gewaltig vom gothischen Eichenblatt unterscheidet.

Die Distel.

Neben der Passionsblume und Dorne hat das Blatt der Distel zur Zeit der Spätgothik häufig das Vorbild zu ornamentalen Gestaltungen abgeben müssen. In welcher freier Stilisirung einerseits, und in welcher ziemlicher Naturtreue andererseits diese Blätter zu Formenelementen umgebildet wurden, davon mögen die Figuren 74 und 75 Zeugnis ablegen.

Das Kohlblatt.

Wie gross beim spätgothischen Steinmetzen das Verlangen war, für seine Ornamente Vorbilder zu finden, die eine höchst wirkungsvolle Modellirung vertragen können, dafür spricht die Verwendung des Kohlblattes mehr noch als diejenige der Distel, Dorne u. s. w. Dass dabei das Blatt (Figur 76) nicht eine ganz getreue Naturnachahmung aufweist, ist ganz dem Stile jener Zeit entsprechend — es wurde eben nur ein Vorbild gesucht, welches, wenn stilisirt, einen gewissen Effekt zu ergeben im Stande war.

Der Lorbeer.

Bis jetzt sind in fast erschöpfender Weise alle jene Blätter vorgeführt worden, die während der ganzen Zeit, in welcher der gothische Baustil in Uebung stand, zur Ornamentation herangezogen wurden. Es erübrigt nun nur noch zweier Blätter zu gedenken, nämlich dem Lorbeerblatt und einiger Blätter von Wasserpflanzen. Ersteres fand vornehmlich in den Ornamenten kunstgewerblicher Erzeugnisse der griechischen, römischen und Renaissanceperiode als symbolisches Motiv Aufnahme. Die Figur 77 gibt den Bauch

eines römischen Orators wieder, der mit ineinander verschlungenen Lorbeerzweigen geschmückt ist. Ein Beispiel, in welchem das Lorbeerblatt ohne Stengel und Beeren zur Verwendung kam, und das der italienischen Renaissance angehört, ist in der Figur 78 vorgeführt.

Das Wasserlaub.

Mit den Figuren 79 und 80 führen wir zwei dekorierte Gesimsprofile (das Kyma, auch Viertelstab genannt) vor, deren ornamentale Motive dem Wasserlaub entnommen zu sein scheinen. Figur 79 gehört der griechischen, Figur 80 der römischen Kunst an, späterhin werden wir noch die Gelegenheit finden, diese in zwei Reihen (hintereinander) angeordneten und scheinbar bis zur Wurzel umgebogenen Blätter genauer vorzuführen.

2. Die Palmette.

Insbesondere ist es die Keulengestalt der einzelnen noch nicht völlig entfalteten Blütenblätter einer scheibenständigen Blume — welsche Specklilie genannt — (Figur 81), welche bei der Bildung eines griechischen ornamentalen Formenelementes Bedeutsamkeit erlangte. [Nach Anderen soll das Vorbild der Palmette in den Schoten des Johannisbrodbaumes gesucht werden können.]

Stilisirt, nimmt diese Fächerblume eine Richtung nach oben, das heisst, sämmtliche Theile, aus welchen die Palmette zusammengesetzt ist, scheinen gleichsam von unten nach oben zu wachsen. Bei einer Gattung dieses stilisirten Ornamentes neigen sich die Spitzen der einzelnen Geisblätter einer senkrecht gedachten, symmetrischen Axe zu (Figur 82 etc.), wohingegen bei einer anderen die Blätter die umgekehrte Neigung — mithin nach aussen aufweisen (Figur 84 etc.). Die Blätter, welche meistens aus einer Kelchform hervorzuwachsen scheinen, haben in der Regel einen keulenförmigen Schnitt, den auch die Geisblätter in der Natur zeigen, heben sich nur wenig vom Hintergrund ab [vergleiche Figur 84 und 85, bei welcher letzterem Fächer ausnahmsweise die Blätter noch unterschritten sind], zeichnen sich in fast allen Fällen durch ruhige Bewegung und edle Zeichnung in ihren Begrenzungslinien aus. Der Querschnitt der Blätter zeigt bald die Rinnenform (Figur 83), bald die Rückenform (Figur 84), manchmal ist auch das Blatt der Länge nach von einer Mittelrippe besetzt (Figur 82 und 85). Die oberste Endigung ist meistens spitz gehalten (Figur 82—84), doch kommen auch solche vor, die in eine Rundung auslaufen (Figur 86).

Im Verein mit anderen Formenelementen bildet die Fächerform der Palmette einen hauptsächlichen ornamentalen Schmuck der Sima und der First- und Stirnziegel des griechischen Tempels, auch zielt dieselbe den Hals der attisch-jonischen Säule und füllt in nicht seltenen Fällen diejenige Zwickelfläche, welche durch die Scheidung zweier Ranken gebildet wird, in vollkommenster Weise aus. [Figur 83. Vergleiche auch das griechisch-jonische Kapitäl u. s. w.]

Die römische Kunst macht nicht den ausgedehnten Gebrauch von der Palmette, wie die griechische, modellirt die Palmette energischer, rollt die Spitzen derselben meistens auf (Figur 87 und 88) oder bildet an gleicher Stelle einen leisen Blattüberfall (Figur 89) und lässt selbst die Blätter theilweise übereinandergreifen (Figur 87.)

Der altchristlichen Kunst, in der ja, wenn auch in roherer Behandlungsweise, die römische Kunst theilweise noch fortlebte, scheint die Palmette noch bekannt gewesen zu sein, die byzantinische und romanische mag aber die ursprüngliche Form dieses Ornamentenmotives so unverstanden verwendet haben, dass es schwer und gewagt ist, aus den noch erhaltenen Beispielen die ursprüngliche, griechische Palmette herauszufinden. Die Figur 90 zeigt ein romanisches Kämpferfries, möglich dass die auf selbem zur Darstellung gelangten Ornamente an eine Reihung der Palmette (a) mit der Lotosblume (b) erinnern können.

Der Ornamentist zur Zeit der Gothik endlich hat seine Blumenmotive aus dem Bereiche der ihn umgebenden Natur entlehnt, und stösst dabei keineswegs auf die Form der Palmette.

Erst beim Wiedererwachen der klassischen Kunst in Italien nimmt die Renaissance die Palmette wieder als geschätztes Ornamentmotiv auf, bildet dieselbe jedoch im eigenen Sinne um. Das ursprüngliche

Vorbild der Renaissance-Palmette ist der römischen Kunst entlehnt und in freier Weise umgestaltet (Figur 91, 92 und 96).

Mit der Zeit wird das überkommene Geisblatt von anderen Blättern (Lorbeer etc.) zur Palmettenbildung verdrängt (vgl. Figur 93 und 94), bis endlich eine eigene Form erreicht ist, die sich dadurch kennzeichnet, dass vor den Fächer ein Blatt gestellt ist, welches bald dominirend auftritt (Figur 95). Die deutsche Renaissance und die derselben folgenden Stil-Epochen haben selten einen ernstlichen Gebrauch von der Palmette gemacht, wo dieselbe aber auftritt, ist die Urform theilweise so verwischt und verschwommen wiedergegeben, dass es schwer wird, in derselben die einstige Fächerform der Palmette wiederzuerkennen (Figur 97). [Vgl. die Figur 95 mit der Figur 97.]

Unsere moderne Zeit endlich hat die Palmette wieder als beliebtes Motiv aufgegriffen und manche neue und originelle Formen geschaffen, die späterhin noch vorgeführt werden sollen.

3. Die Lotosblume.

Aus altersgrauen Zeiten lässt sich ein ornamentales Formenelement nachweisen, welches bis in unsere Zeit als wertvolles Motiv von den Ornamentisten fast aller Zeiten hoch geschätzt wurde. Dieses Formenelement ist dem von den *Aegyptern* göttlich verehrten Lotosbaum entnommen.

Die Lotosblume erscheint in der ägyptischen Architektur — hier zum vornehmsten Motiv erhoben — streng stilisirt, in wenig erhabener Arbeit und nur durch die Umrisslinien, sowie durch die endliche Bemalung wirkend. In der Figur 97 ist die Lotosblume im geschlossenen und geöffneten Zustand von den Ornamentisten so gereiht, dass sie in ihrer Vielzahl die dekorierte Umstellung des Kapitälkernes ergibt. [Man vergleiche auch die Figuren 98—100.]

Die *griechische* Architektur hat neben der Palmette auch von der Lotosblume einen ausgedehnten Gebrauch gemacht. Das älteste bekannte Beispiel mag in der Figur 101 vorgeführt sein. Hier ist diese Blume noch wenig vom Kern losgearbeitet, die einzelnen Blätter lösen sich noch nicht voneinander, die ganze Form hat etwas Gedrücktes, Schwerfälliges. Die Lotosblumen, der Blütezeit griechischer Kunst entnommen [Figur 102, 103 und 104], zeigen in der Regel 5 einzelne Blätter, die symmetrisch geordnet, ihre Enden nach auswärts richten. Diese Blätter, welche in energischer Linie nach oben zu wachsen scheinen, stecken mit dem jeweiligen untersten Theil in einer Kelchform, der wieder nach unten ein Stiel folgt. Die Blätter selbst sind nicht getheilt, der Kelch meistens zweitheilig gehalten, und ist die ganze Blume, der auch ein Farbenkleid zugetheilt wurde, kräftig wirkend aus ihrem Hintergrund abgearbeitet. Sie bildet im Verein mit der Palmette ein vornehmes Motiv zur ornamentalen Belebung aller krönenden Gesimsformen.

Dem *römischen* Künstler scheint die ruhig und majestätisch wirkende Behandlungsweise der Lotosblume abhanden gekommen zu sein, er übernimmt zwar im Allgemeinen die Form der griechischen Lotosblume, theilt aber die Blätter derselben, und oft auch den Kelch, in mannigfache Partien, wodurch eine Gesamtgestalt erreicht wird, die auch ohne Farbendecke — wirken musste. [Man vergleiche die Figuren 105 und 106.] In ihrer Verwendung scheint die Lotosblume auch im römischen Kyma vorzukommen, wo ihr jedoch die Richtung nach unten zugetheilt wurde. (Theile davon zeigen die Figuren 107 und 108. Wenn auch in Figur 107 die ursprüngliche Form der Lotosblume schon vollständig verwischt ist, so scheint doch in Figur 108 dieselbe — im gewissen Sinne — noch erhalten zu sein.)

Die *altchristliche* Kunst mag die von den Römern schon theilweise umgestaltete Lotosblume noch verwandt haben — uns ist allerdings kein Beispiel bekannt — hingegen aber findet in der byzantinischen und romanischen Architektur die Lotosblume sich nur so geformt, dass das Urbild nicht wieder zu erkennen ist. Man verstehe aber recht: nicht die Lotosblume ist es, die die romanische Ornamentik kennt, sondern ein Formenelement, welches, wenn selbes gedeutet werden soll, allenfalls noch als eine überkommene, durch die Länge der Zeit total verdorbene, Lotosblume bezeichnet werden könnte. Die Figur 90 bei b zeigt diese in Frage stehende Form neben einem anderen Motiv, das wir schon früher als eine Palmette bezeichneten.

Während der ganzen Zeit, in der die *Gothik* herrschte, ist die Lotosblume gänzlich verloren gegangen und traten an deren Stelle Blumen, die weiter unten vorgeführt werden sollen.

Mit dem Erwachen der *Renaissance* in *Italien* tritt uns auch wieder in den Friesen etc. die Lotosblume entgegen. Die Komposition derselben ist jedoch eine vollständig freie geworden, nirgends wieder ist die ursprünglich ägyptische Lotosblume wiederzuerkennen. Die Renaissance gestaltet die Lotosblume ähnlich wie die römische Kunst, zerlegt die Blätter und den Kelch in zahlreiche Blattlappen, gesellt derselben noch kleinere Blumen zu und gibt der ganzen Form eine ungemein zarte und weiche Modellirung. (Mit welcher verschiedenen Mitteln die Bildung dieser Form erzielt wurde, dieses möge die Vergleichung der Figuren 109—113 verdeutlichen.)

Hat es der italienischen Renaissance gefallen, die Lotosblume durch nachgebildete Fruchtkörbe, Masken etc. zu ersetzen, so ist es nicht Wunder zu nehmen, dass die *deutsche Renaissance*, die ja vornehmlich ihre Motive während der besten Zeit aus Italien holte, die Lotosblume nur selten zur Ornamentirung heranzieht und an deren Stelle mit Vorliebe solche Motive auswählt, die dem Verständniss näher lagen, als Fruchtkörbe, Masken, ganze Menschen- und Thiergestalten u. s. w.

Die der deutschen Renaissance folgenden Epochen (*Rococo* u. s. w.) scheinen die Lotosblume als Zierform nicht mehr gekannt zu haben und blieb es sohin nur unserer *modernen Zeit* anheimgegeben, von derselben einen theilweise ausgedehnten Gebrauch zu machen. In dieser Beziehung muss die nun ältere Berliner Schule hervorgehoben werden, die äusserst originelle und oft frisch erfundene Lotosblumen in ihre ornamentalen Kompositionen aufgenommen hat.

4. Diverse Blumen.

Die *griechische Kunst* verwertet in ihrer Ornamentik neben der Lotosblume noch eine Blumenform, die aus der Lotosblume und Palmette zusammengesetzt erscheint. Die Figur 113 zeigt ein solches Motiv, das unten, den Kelch der Lotosblume, oben jedoch die Geisblätter der Palmette eigen hat. In der Figur 114 scheint ebenfalls die Lotosblume noch erblickt werden zu können, wohingegen aber in der Figur 115 das Vorbild der *Sonnenblume* schon mit Sicherheit nachzuweisen ist. (Vgl. die Figur 115 mit 119.) Die Figur 116 hat die *Mohnkapsel* als Vorbild, die Figur 118 die *Rose*, wohingegen die Figur 117 eine Blume mit Fruchtkolben zeigt, die in der Natur schwerlich wieder aufzufinden ist. Alle diese Blumen, wozu sich die *Weintraube*, die Beeren des *Lorbeer's* und des *Epheu's* gesellen, sind jedoch streng stilisirt, und — wie anzunehmen ist, schliesslich noch mit einer Farbendecke überzogen.

Die *römische Kunst* vermischt ihre Ornamentik mit grosser Vorliebe durch die Verwendung von Blumen. Dabei verfährt dieselbe so schöpferisch, dass in vielen Fällen das Vorbild der Natur nicht wieder erkannt werden kann, modellirt jedoch die Blumen, die bald als Knospen oder auch als Früchte zur Erscheinung gebracht werden, energischer und wirkungsvoller als die griechische Kunst. Die Figuren 120—137 mögen das Gesagte verdeutlichen und ergänzen.

Die *altchristliche, byzantinische* und *romanische Kunst*, welche in ihrer Ornamentik das umgestaltete Akanthus- und Weinblatt mit den Ranken etc. zum Hauptmotiv erhoben hat, welches höchstens noch durch Figuren etc. bereichert wird, hat der Blume im Allgemeinen keinen ausgedehnten Spielraum dargeboten.

Erst die *Gothik* flechtet die Blume wieder in das Ornamentenwerk ein und entlehnt die Vorbilder zu ihren stilistischen Uebungen dem Bereiche der umgebenden Natur.

Die frühesten Beispiele (XII. Jahrhundert) dieser Art von Blumen zeigen die Figuren 147 und 148. Sie sind der Blüte des „gefleckten *Aron*“ (*Pfaffenkind*), Figur 146, nachgebildet.

Ebenfalls dem frühesten Mittelalter, in welchem die romanische Kunst die *Gothik* vorbereitet (XI. und XII.), gehören die Beispiele in den Figuren 144 und 145 an. Diesen Ornamenttheilen liegt als Motiv die *Schwertlilie* zu Grunde, die in Figur 143 abgebildet ist.

Dem XIII. Jahrhundert gehört die Nachbildung der Blüte des *Löwenmaules* an. Die Figur 138 gibt die Blüte nach der Natur, die Figur 139 die derselben nachgebildete, stilisirte Form.

Dem XIII. Jahrhundert sind auch die Figuren 141 und 142 entnommen. Diese Formenelemente sind den sogenannten „*fliegenden Herzen*“ (dicytra) nachgebildet, deren Naturform die Figur 140 wiedergibt.

In den folgenden Perioden der Gothik finden die *Eichel* (Figur 150), die *Traube* (Figur 164), die *Haselnuss* (Figur 162), das *Vergissmeinnicht* (Figur 166), hauptsächlich aber in der Spätgothik die *Distel* (Figur 149) u. s. w. stilistische Nachahmungen.

Den ausgedehntesten Gebrauch von der Blume hat der Ornamentist während der Zeit der *italienischen Renaissance* gemacht. Sie ist aber nicht mehr einem Vorbild in der Natur nachgebildet, sondern frei erfunden und so verschiedenartig gestaltet, dass es unmöglich ist, dieselbe systematisch und vergleichsweise anzuführen. Zuerst müssen wir jener Blume gedenken, welche den Ausläufer, resp. Mittelpunkt der Rankenwindungen bildet. Sie zeigt meistens eine Vielzahl von Blättern, denen schliesslich eine Frucht etz. entspriesst (Figur 174—181), oder die Blume im aufgeblühten Zustand (Figur 183—189).

Schon die römische Kunst hat dort, wo aus einem Rankenansatz zwei Ranken hervorwachsen, und wodurch auf der zu dekorirenden Fläche unbesetzte Flächen erzeugt wurden, ein ornamentales Motiv verwendet, welches einer vielfach gewundenen, im freien Spiele sich bewegenden Ranke gleicht, die in ihren letzten Ausläufern Blumen etz. entsendet (Figur 173). Die italienische Renaissance hat nun diese *Rankenblumen* oder *Rankenwindungen* mit der grössten Virtuosität in ihrer Ornamentik aufgenommen und damit die heitersten Schöpfungen auf diesem Gebiet erzeugt. Die Figuren 205—210 mögen das Gesagte noch mehr verdeutlichen. Die Figuren 190—204 geben ausserdem mehrere Beispiele, die Blumen, Blüten etz. vorstellen, welche der Ornamentik der italienischen Renaissance entnommen sind und deutlich davon Zeugnis ablegen, wie wenig sich der schöpferische Ornamentist dieser Zeit an die Vorbilder, welche die Natur darbot, gebunden fühlte.

Die *deutsche Renaissance* hat ihre Vorbilder aus der italienischen Renaissance-Ornamentik geholt, dabei aber die *Frucht*, im Gegensatze zur Blume, mit besonderer Vorliebe als Motiv verwertet.

In unserer *modernen* Ornamentik spielt die Blume wieder eine mehr hervorragende Rolle. Beispiele davon umgeben uns allenthalben, viel Gutes ist in „*Gewerbehalle*“ etz. zu finden, auch unser Erstlingswerk [Formenelemente aus der gesammten Ornamentik], welches allerdings in manchen Sachen als veraltet angesehen werden muss, bringt auf den letzten Tafeln eine reiche Blumenlese.

Bevor wir dieses Kapitel schliessen, haben wir eine Blumenform zu verzeichnen, die bei Kapitälbildungen entgegentritt.

Die Stirnmitte der Deckplatte wurde beim *griechisch-korinthischen* Kapitäl ausser einer Blume noch mit einer Palmettenform geziert, die wir ja vorhin schon kennen gelernt haben (Figur 211).

Die *römische* Kunst zielt dieselbe Stelle im Kapitäl mit dem sogenannten *Akanthusstrauss*, welcher dem Akanthus mit davorstehendem Fruchtstengel, so, wie selber in der Natur vorkommt, nachgebildet zu sein scheint. Die Figur 212 zeigt die Natur-Akanthuspartie, wohingegen die Figur 213 den stilisirten Akanthusstrauss wiedergibt.

Dieser Akanthusstrauss wurde nun ebenfalls zur Zeit der *Renaissance*, nachdem er im Mittelalter nicht wieder auftaucht, an schon benannter Stelle verwendet, jedoch in so freier Weise nachgebildet, dass die erreichte Form keine Aehnlichkeit mit dem Akanthusstrauss, wie solcher in der Natur vorkommt, mehr zeigt (Figur 214). Es ist aus ihm eine Blumenform geworden, die bald diese, bald jene eigenthümlichen Merkmale aufweist und die auch in unserer *modernen* Zeit verschiedenartig aufgefasst — als Ornamentenmotiv verbraucht wird.

5. Die Ranke.*

„Die *Akanthusranke* wird meistens zur Dekoration von Bändern und Bordüren benutzt, um diesen einen reichen Schmuck zu geben, oder das Rahmenwerk von der Fläche oder anderen einfachen Architekturtheilen durch Pflanzenornament hervorzuheben. Es findet sich die Ranke desshalb fast immer eingelegt in eine entweder durch Form oder Farbe hervortretende Begleitung. Seltener kommt die Ranke

* Wir folgen hier wieder einem Aufsatz, den Prof. C. Uhde in der „*Gewerbehalle*“ (1871. No. 12) veröffentlichte und benutzen überall dort, wo uns andere Beispiele fehlten, auch die im beregten Aufsatz mitgetheilten Illustrationen.

als selbstständig agirendes Ornament vor, wie z. B. bei der Krönung des Lysikrates-Monumentes in Athen oder bei Aufsätzen von Grabstellen.

In der Regel folgt die Akanthusranke drei Grundrissdispositionen der Bewegung der Linie je nach dem Ort und der Lage ihrer Verwendung. In Figur 215 ist die Ranke geradlinig mit Verästelungen nach links und rechts von der Mitte aus dargestellt. Durch den in dieser Form entschiedenen ausgedrückten Charakter des Vertikalen, des Stehenden und der ganz gleichmässigen Vertheilung des Ornaments von der Mittelaxe aus, ist diese Anordnung meist zur Dekoration von Wandpfeilern benutzt. (Vergleiche die Raphaelischen Wandmalereien.) Dagegen wird die nach links und rechts wechselweise gelegene Ranke (Figuren 216 und 217), sowol für die vertikale wie für die horizontale Richtung verwandt. Charakteristisch sind an der Akanthusranke immer die spiralförmige Biegung, die Ausbildung der Gelenkknoten und die von hier ab überfallenden breitgefiederten Blätter, durch welche die eigentliche Ranke verdeckt wird; sodann das Schwächerwerden der Ranke und der begleitenden Formen nach der Spitze zu, wo dieselbe meist durch eine Blume geschlossen wird. Erst die mittelalterliche romanische und gothische Form der Ranke verliert diese Eigenschaften, sie ist gleich stark von Anfang bis zu Ende, ohne Gelenke an den Abzweigungen, und die Blätter, an dünnen Stengeln sitzend, haben ganz den Charakter des Akanthus verloren.

Zu den schönsten Beispielen der Akanthusranke *griechischer Kunst* gehört jedenfalls diejenige von dem Aufsätze des Monumentes des Lysikrates, Figur 218. Diese zeichnet sich durch Schönheit der Linie und der inneren Modellirung aus. Bei der griechischen Form tritt die Ranke meistens nach der Mitte zu keilförmig vertieft auf, das Gelenk nur schwach oder gar nicht entwickelt, das überfallende Blatt scharf und die Lappen keilförmig geschnitten. Die spiralförmig auslaufende Ranke schliesst ohne Blume oder Knospe.“ Die Figuren 219—222 zeigen verschieden geformte Ranken sammt dem Gelenk und überfallendem Blatt.

„In ganz anderer Weise bildet sich die *römische Akanthusranke* aus. Die elegante einfache Linie der griechischen Auffassung wird einem schwulstigen Reichthum geopfert. Die Gelenke und die Blumen werden zur Hauptsache und unterdrücken durch ihre Quertheilungen den Schwung der Linie, der noch vollständig durch die übergreifenden verloren geht. Die Ranke wird durch Rundstäbe oder Hohlkehlen gebildet, die Gelenke erscheinen als umgelegte Schnüre oder Kelche mit überfallenden Blattspitzen (Figuren 223—225). Während die Griechen die Ranken mit Blüten und Blättern stets im Profil modellirten und malten, bedienen sich die Römer der schrägen Projektion. Das griechische Blatt sieht man demnach nur zur Hälfte, die Blumen als Grundriss oder Profil, während bei der römischen Darstellung das ganze Blatt erscheint und zwar die eine Hälfte vorstehend, die andere sich an die hinterliegende Fläche anschmiegend (Figur 223). Ebenso werden auch die Blumen und Knospen schräg auf dem Grunde liegend gedacht und wiedergegeben. Diese Darstellungsweise weicht zwar entschieden von der strengen griechischen und von dem, was man Horizontal- und Vertikalprojektion nennen könnte, ab; doch ist nicht zu leugnen, dass sich diese Anschauung gerade für das Relief ausserordentlich wol eignet, indem sie den darzustellenden Gegenstand vollständig gibt und durch das Anschmiegen an die Fläche sowol diese mit zur Geltung bringt, wie auch einen mächtigen Gegensatz zu dieser durch die frei vortretende Hälfte des Objectes bietet. Die besten Kunstperioden haben denn auch diese Formgebung eines ornamentalen Gegenstandes im Relief wie in der Malerei angenommen.

Die griechische Form der Akanthusranke hat besonders in der *byzantinischen* Architektur eine schematische Nachbildung gefunden. Die Figur 226 gibt ein solches Beispiel eines Frieses aus dem V. Jahrhundert. Die Ranke ist ganz verloren gegangen, nur noch die nach oben und unten wechselnde Bewegung ist beibehalten. Auch die Gelenke und die von diesen aus wiederkehrende rhythmische Bewegung hat aufgehört und macht einer monotonen Wiederkehr von drei getheilten Blattlappen Platz. Die *früh-christliche romanische* Form ist der römischen ähnlich und häufig kaum von dieser zu unterscheiden, aber meist viel roher in der Durchbildung, wesshalb hier kein Beispiel gegeben ist.

Im XII. und XIII. Jahrhundert verliert die Akanthusranke noch mehr ihre Bedeutung und wird durch Formen ersetzt, die kaum noch an das ursprüngliche Motiv erinnern. In Figur 227 ist noch das Gelenk beibehalten, welches der römischen Auffassung gemäss als überfallender Blätterkelch charakterisirt ist. Die Ranken sind wie Taue gewunden, das aus dem Gelenke entspringende Akanthusblatt ist verschwunden und kleine Blätter vertheilen sich auf die ganze Länge der Ranke gleichmässig.

Das *romanische* Ornament Figur 228, ist einer sich in vielen Spiralen nach auf- und abwärts windenden Schnur mit wechselweise angebondenen Blättern und Beeren nicht unähnlich, lässt aber keine Spur vom Akanthus mehr durchblicken, und ist als reine romanische selbstständig gebildete Rankenform zu betrachten.“

Im *arabischen* Ornament ist die Ranke mit dem Blatt so sehr verschmolzen, dass eine eigentliche Trennung in Ranke, Blattüberwurf, Gelenk u. s. w. nicht bemerkbar hervortritt, überall aber deutet die gesammte Modellirung der Ranken und Blätter auf ein selbstständiges arabisches Rankenlaub hin, das nichts mehr mit der griechischen Akanthusranke gemein hat (Figur 229).

Die *Gothik* scheint (mit Ausnahme der italienischen Gothik) die Akanthusranke in ihrer Ornamentik nicht verwertet zu haben. Dahingegen aber entnimmt dieselbe wieder der umgebenden Natur ihre Vorbilder und gestaltet Letztere in einfachster stilistischer Weise um. Die Figur 230 (vgl. Figur 58) zeigt ein Ornament aus dem XIII. Jahrhundert, dass der Kresse nachgebildet ist. Die Ranke entsendet, ohne jede Vermittelung, in seitlichen Verästelungen die Blätter und dominirt als solche über die Letzteren. In ähnlicher Weise, nur mit Unterdrückung, resp. Unterordnung der Ranke ist die *Ephauranke* (Figur 41), *Ahornranke* (Figur 47), *Weinranke* (Figur 35) gestaltet.

Die *Spätgothik* endlich bildet die Ranke (Distel-, Eiche- etz. Ranke) ganz der Natur nach, alle Zufälligkeiten, die dieselbe während ihres Wachstums erhielt, meisselt der Steinmetz mit oft staunenswerter Gewissenhaftigkeit nach, bei welcher Gelegenheit eine Theilung der Ranke in Gelenk, Blattüberwurf u. s. w. selbstverständlich nicht stattfindet (Figur 231). In anderen Beispielen wird die Ranke mit dem Blatt so energisch verschmolzen, dass jede Scheidung in Ranke und Blatt nicht mehr wahrgenommen werden kann (Figur 232. Vergl. auch die Figur 76).

Die Ranke im Allgemeinen, vornehmlich aber die Akanthusranke in Verbindung mit Blüten und Knospen hat die *italienische Renaissance* verwertet (Figur 23 und 233). „Die Schönheit der Linie, der richtige Wechsel zwischen stark und schwach vortretenden Theilen, das Relief in Verbindung mit gesunder Naturanschauung und edel stilisirter Form — sagt *C. Uhde* — treten hier ganz vorzüglich ins Auge, und es ist dieses Beispiel daher (Figur 23) in jeder Beziehung der Nachahmung wert.“

Diese Stil-Epoche, welche sich vornehmlich durch die Weichheit der Modellirung ihrer Ornamente auszeichnet, hat so unendlich Vieles und Schönes auf diesem Gebiet geleistet, dass es gar nicht möglich ist, einen nur kleinen Ueberblick durch die Vorführung von weiteren Beispielen bewerkstelligen zu können. Wir werden jedoch späterhin noch öfter dieses Ornament aufsuchen müssen, bei welcher Gelegenheit eine grössere Auswal von Beispielen gegeben werden kann.

Die *deutsche Frührenaissance* behandelt die Ranke noch ähnlich wie die italienische Renaissance, unterordnet aber dieselbe im Ornament, fügt dafür eine neue Rankenform ein, die in ihrem Lauf — vom Gelenk bis zur Mitte — immer breiter wird und durch Quereinschnitte belebt erscheint und wobei der Auslauf der Ranke — das Ende — oft mit phantastischen Köpfen u. s. w. besetzt ist. Ein schönes Beispiel gibt die Figur 234.

Die *deutsche Spätrenaissance* macht von der Ranke einen eigenthümlichen und höchst charakteristischen Gebrauch. Sie benutzt dieselbe als fast einziges Formenelement zur Belebung von Flächen (Füllungen etz.), indem sie das in Spiralen geordnete Ornament nur wenig vom Hintergrunde losarbeitet und die so gewonnene Vorderseite flach stehen lässt. Das Auseinanderwachsen der Ranken wird nur noch durch seitliche Verästelungen angezeigt und der, wie schon betont, flach bearbeitete Rücken der Ranke oft noch mit nachgeahmten edlen Steinen (gefasst) besetzt (Figur 235).

Diese Dekorationsweise ist den Kleinkünsten der damaligen Zeit entnommen und hat an Bauwerken aller Art sich einer ausgedehnten Verwendung erfreut. Um den Effekt des erhaltenen Ornaments zu heben, ist in manchen Monumenten dem Hintergrund — zuweilen auch dem Ornament — eine kräftig wirkende Farbe verliehen — eine Thatsache, welche zu der Vermuthung Anlass gibt, dass gerade dieses Ornament der polychromen Behandlung nicht zu entbehren vermag.

In dem der Renaissance folgenden *Rococo-Stil* gewinnt das Blattwerk wieder die Oberhand über die Ranke, zuweilen sogar in energischer Weise, dass die Ranke vollständig unterdrückt erscheint (Figur 236).

Unsere *moderne* Zeit endlich hat den Wert der Ranke bei ornamentalen Kompositionen wieder erkannt und Muster geliefert, die selbst für späterhin nicht verkannt werden dürften. Allen voran, hat *Schinkel* den Weg dazu gezeigt, indem er aus dem Ornamenten-Reichthum der griechischen Kunst seine Vorbilder nahm, dieselben aber in genialer und schöpferischer Weise zu verwerten wusste. Die Figur 237 gibt ein Ornament nach *Schinkel*, die Figur 238 ein gleiches nach *Hitzig*. Andere Beispiele jüngerer Meister führt die „Gewerbehalle“ und die *Teirich'schen* Kunstblätter in so grosser Auswal vor, dass wir uns mit dem Hinweis auf diese, unsere nationale Kunstindustrie so fördernde Zeitschriften — genügen können.

B. DAS ORNAMENT IM DIENSTE DER ARCHITEKTUR.

*Aegyptisch.**

„Die Kunst der Aegypter ist hauptsächlich erhaben, sinnreich, symbolisch und findet sich dieser Charakter im höchsten Grade in ihren ornamentalen Kompositionen.

Die Elemente der realistischen Welt unter verallgemeinerten Formen bilden den Grund ihrer Verzierung. Die einfachen Umrisse, welche dieselben umgeben, sind von einer unvergleichlichen Breite; sie haben nur den Ausdruck der Art und nicht den des Individuums im Auge und geben wenig zahlreiche, aber in der Verwendung sehr abwechslungsvolle Typen in allen Formen.

Es ist leicht, die wichtige Rolle einer Pflanze, welche wir in allen orientalischen Theorien wiederfinden, zu zeigen. Die göttlich verehrte *Lotosblume* (Figur 97 u. a.) bezeichnet die den Wolthaten des Wassers und der Sonne erwiesene Huldigung; sie ist das Symbol der jährlichen Wiederkehr der Jahreszeiten, welche Generationen folgen lässt und das Leben da, wo Starrheit des Todes zu sein scheint, wieder erweckt.“

Aehnlich göttlich verehrt ist der *Papyrus* und die *Palme*, indem sie die Nahrung des Leibes und des Geistes sinnbildlich zur Darstellung bringen.

„Die Sonne selbst ist der Gegenstand einer direkten Anbetung. Jedermann kennt jene *geflügelte Scheibe* (Figur 239), unter welcher sich zwei Schlangen, Uräus, die königlichen Symbole Ober- und Nieder-Aegyptens, verschlingen; es ist die Sonne in ihrer materiellen Form, wie sie an den Pforten der Tempel, auf Grab- und Weihmonumenten, selbst auf den Gewändern der Priester und Könige angebracht ist, an welche poetische und heisse Gebete gerichtet wurden.

Es gibt auch ein Sonnenbild, welches erklärt sein will. Auf unseren Feldern findet sich ein *Insekt*, welches Jedermann mit Abscheu betrachtet, es ist die *Scarabäe* (Figur 240). Wenn die Aegypter ein abstossendes, niedriges Wesen zur Vergötterung gewält haben, so kommt dies daher, dass sie in dessen Lebensweise ein wunderbares Detail entdeckt haben. Und wirklich, wenn man den Gang dieses Insektes auf sandigen Ufern beachtet, sieht man dasselbe in animalische Auswürfe eindringen. Es wält sofort eine passende Masse aus und knetet sie, nachdem es sein Ei darauf gelegt hat, kugelförmig. Dieses Kügelchen zieht es zwischen seinen Hinterfüßen nach sich, bis die Wärme die Oberfläche gehärtet hat; hierauf vergräbt es dasselbe. Nach einiger Zeit entwickelt sich daraus eine Larve, welche später zum vollkommenen Insekt wird, um seinerseits die verschiedenen Akte der Fortpflanzung zu erfüllen. Dieser Käfer nun schien den Aegyptern das Werk des Schöpfers im Kleinen darzustellen; die stecorale Kugel mit dem Ei ist die von dem Lebenskeime durchdrungene Erde, welche unter dem Einflusse der Sonnenwärme ihre natürliche Entwicklung erleidet. Es ist hier zwischen dem Schöpfer und dem erzeugten Gegenstande eine Aehnlichkeit, welche genügte, um das bescheidene Insekt in den höchsten Götterrang zu versetzen.“

Griechisch.

„Weniger hieratisch als das ägyptische, weniger eingeschlossen in den engen Sinn des Symbols, weniger vergeistigend, aber um so lebensvoller, zeigt das griechische Ornament mehr Freiheit, Geschmeidigkeit und Anmut, und das in dem richtigsten Maasse, von dem der so sichere Geschmack der Griechen nie abwich.

Immer rein, edel und erhaben, geistreich und abwechslungsvoll, aber nie üppig und übertrieben, musste das griechische Genie dem Ornament das Gepräge der höchsten Eigenschaften aufdrücken, welche in der Architektur, Skulptur und den anderen plastischen Künsten so Grosses erzeugt haben. Aber zu gleicher Zeit erhielt in Folge der Entwicklung dieser anderen Kunstformen das Ornament zum Vortheil der Menschen- oder Thiergestalten, welche sich um Vasen zogen, die Metopen bevölkerten oder in den Friesen vertheilt wurden, einen mehr sekundären, untergeordneten Rang. Symmetrie und Regelmässigkeit

* Nach einer Uebersetzung von *Meklenburg*.

sind die Hauptregeln des Verzierungssystems der Griechen; sie wussten diesem Prinzip alles unterzuordnen. „Selbst die Meereswellen“, sagt *Jaquemart*, indem er von den Wellenzügen spricht, „deren schäumende, von Stürmen so oft verzerrten Kämme wesentlich verschieden und launenhaft erscheinen, sind dem Joche der ornamentalen Regelmässigkeit unterworfen; die Maler haben daraus jenen eleganten Zug gemacht, den sie geistreicher Weise immer am Fusse der Schalen anbrachten, während man denselben bei uns, in Unkenntniss seiner Bedeutung, manchmal da hinwirft, wo er eine widersinnige Bedeutung hat.“

Wie schon gesagt, scheint in der griechischen Kunst jedwelche Spur von Symbolik in den ornamentalen Formenelementen verschwunden zu sein: Das Ornament unterwirft sich den dort allgemein herrschenden Gesetzen der Schönheit und verrichtet, wenn dazu bestimmt, andeutungsweise den statischen Dienst der architektonischen Formen, indem es ihr Dasein auf pflanzliche und textile Erscheinungen zurückleitet. Trotzdem aber verfällt die griechische Kunst keineswegs auf die blasse Kopie der Natur entnommener Motive, sondern lehnt sich der Ueberlieferung, welche sie aus Asien empfangen haben mag, an und bildet alle überkommenen Typen nach eigenem Gefühle in selbstständigster Weise um. Das *Geisblatt*, der *Akanthus* und die *Lotosblume* geben Zeugniss hierfür, ja selbst der *Epheu*, die *Weinrebe*, der *Lorbeer*, *Schilfblätter*, *Früchte* und *Blüten*, welche als ornamentale Elemente in den Verzierungen — hauptsächlich der Kleinkunst — eine bedeutende Rolle spielen, sind aller Unregelmässigkeit und Gebrechen der Natur entkleidet, ihre plastischen Bewegungen, Windungen und Biegungen zeigen in der Kontur einen allgemein regelmässigen Umriss, und das Geäder, wenn selbes angegeben ist, erscheint aus symmetrisch sich ansetzenden und verlaufenden Linien. Als neues Formenelement tritt zu den schon benannten Motiven noch die *Ranke* hinzu, die sich als wellenförmig auf- und abbewegender Stengel darstellt, tangential ihre Blätter und Blumen entsendet, um in den schönsten Windungen die zugewiesenen Flächen nach rechts und links symmetrisch auszufüllen. Die kräftigste Ausbildung der Ranke erscheint als *Volute* im jonischen und korinthischen Kapitäl.

Rechnet man zu den benannten Motiven noch jene Dekorationen hinzu, die dem Bereiche der handwerklichen Thätigkeit entsprungen sind, als die so häufig verwerteten Formen von Riemen, Bändern, Gurten, Geflechten etc., und berücksichtigt man jenen Satz, der uns belehrt, „dass uns der griechische Bau in allen seinen Theilen wie mit einer ornamentalen Formensprache anspricht, in der das Wesen seiner Konstruktion zum lebendigsten Ausdruck gelangt“, dann heisst es auch nicht zu weit gegangen, wenn wir behaupten, dass *das Ornament die Seele der griechischen Architektur* ist. (Für Alles Vorhergesagte diene als Vergleich die Figur 241.)

Römisch.

Der Einfluss von griechischer Seite in Italien auf die Entwicklung der römischen Ornamentik ist ein früher und zugleich lange andauernder gewesen.

„Aber die schöne Pflanze der griechischen Kunst war auf römischem Boden nicht heimisch, hier fehlte die liebevolle Pflege und Betrauung, welche der Sache selbst gilt, der feine Sinn für die Form und die ursprüngliche, mit einem naiven religiösen Gefühle zusammenhängende Naturauffassung, welche allein im Stande ist, originelle Formen zu erfinden und zu verstehen. Die Römer hatten übrigens selbst das Gefühl, dass für sie die Kunstübung keine rechte Sache wäre. Sie drücken sich darüber zu Oefterem aus. „Andere,“ sagen sie, „mögen den Marmor beleben, dem weichen Erze Athem verleihen, Roms Künste sind die Völker beherrschen, die Stolzen bekriegen, die Schwachen schonen.“

In Rom ist nicht der Geist zu Hause, der wie in Griechenland Kunstwerke schuf um der Kunst selbst willen, hier gilt mit dem zunehmenden Luxus und der Vergrösserung des Reiches Alles nur der Verschönerung des Lebens, der Bereicherung und Verherrlichung der Weltstadt um jeden Preis.

Rom kennt nur eine fremde, keine eigene Kunst, sowie seine ganze Kultur, Bildung, Literatur auf fremdem Boden entstanden ist, wie es Götterlehre und Sitten von griechischen und später orientalischen Völkern hernahm.

Man muss die Römer in der Kunst durchschnittlich nur als reich begüterte Mäzene ansehen, welche selbst nichts schaffen können, aber durch ihre Stellung, ihren Reichthum berufen sind, in der Kunst unterstützend und anregend, für sich zugleich verherrlichend zu wirken.“*

Wenn die Griechen bei ihren ornamentalen Schöpfungen die Erzeugnisse der Natur beobachteten, und gestützt auf diese die herrlichsten und schönsten Ornamente hervorzauberten, so nahm umgekehrt —

* A. Hauser, „Ueber Säulenordnungen“. D. V.

wie schon angedeutet — der Römer die ornamentalen Motive der Griechen auf und bildete dieselben nach seinem Geschmacke in reichster Weise um. Das treffendste Zeugniß hierfür kann das Akanthusblatt geben, welches dem Geiste der Römer gemäss überladen in Zeichnung und Modellirung zur Erscheinung gebracht wird. (Siehe Akanthusblatt, Ranke etc.). Aber auch ein neues Motiv nahm die römische Kunst auf, nämlich die in der Dekorationsmalerei eingeschmuggelten *Rosenguirlanden*, die als *Festons* zwischen je zwei Säulen hingen, oder auch die Rahmen der Felder umgaben. Die Elemente, aus denen die Guirlanden zusammengesetzt werden, sind direkt der Natur entnommen, und zeigen in freier Auffassung selbst alle jene Unregelmässigkeiten an den Blättern, Blumen und Früchten wieder, die der natürlichsten Pflanzenwelt entnommen sind, bergen jedoch in Gesamttform — als *Festons* — ein gewisses Gesetz der Ordnung in sich — die Symmetrie.

Uebrigens waren die Ornamente des römischen Stils durchaus plastisch — sie scheinen der dem griechischen Ornament verliehenen Farbendecke entbehrt zu haben — und stehen hierdurch im diametralen Gegensatz zu denen griechischer Baukunst. (Vergl. die Figuren 242 und 223.)

Byzantinisch.

Nach dem Auftreten des Christenthums nimmt die altchristliche und byzantinische Kunst die konventionellen Formenelemente aus dem griechisch-römischen Ornamente auf, bildet selbes in eigenthümlich symbolischer Weise um, weist jedwelches Einmischen der Natur in die Ornamentik von sich, indem sie allen künstlerischen Gebilden eine bewusste symbolische Bedeutung unterschiebt, die sich insbesondere in den 3, 5 und 7 Blattlappen des Akanthusblattes, die Dreieinigkeits-, die fünf Wundmale und die sieben Todsünden widerspiegelt. Hat durch diesen Antinaturalismus die Kunst während der byzantinischen Periode einen Höhenpunkt erreicht, in welchem der Stil im Ornament erfroren ist und die eigentliche Kunst ihrem Ende entgegenseht, so geht alledem auf einmal jene Erstarrung — die in der toleranten Beschränkung des frühesten Mittelalters ihre Begründung findet — einer neuen frischen Bewegung entgegen, indem sich aus dem byzantinischen Kunststile die *arabische* und *romanische* Ornamentik entwickelte. (Vergl. die Figuren 10 und 226.)

Arabisch.

Die zu einer mächtigen Weltstellung sich emporgeschwungenen Araber nahmen das aus dem *Webestil* entlehnte *Flachmuster*, gesellten demselben das byzantinische Akanthusblatt mit seinen scharfen und spitzzulaufenden Blattspitzen und den vertieften Adern hinzu, um somit ein eigenthümliches, federähnliches Blatt zu erzeugen, welches aber trotz aller Stilisirung immer noch den Charakter des Akanthus durchblicken lässt. Die in wunderlicher Weise künstlich durcheinandergeschlungenen Arabesken, welche in flotter Bewegung die angewiesene Fläche überspannen, sie sind es neben den Pflanzenmotiven, welche scheinbar direkt der Natur entnommen sind, die wie vielfach ineinandergeschwungenen Zweige auf das naturalische Grundmotiv der arabischen Ornamentik hinweisen. (Vergl. Figuren 17 und 229.)

Romanisch.

Das romanische Zeitalter, nicht minder charakteristisch als das arabische, hat bei Hervorbringung seiner Ornamentik anderer Veranlassung bedurft, bedeutungsvoller Momente, die zur erfolgreichen Entwicklung unbedingte Notwendigkeit in sich schlossen. Orientalischer Einfluss, Uebertragung von keltischen und germanischen Formenelementen — jene wunderbar arrangirten Bandverschlingungen — dann die Einführung der skandinavischen, phantastischen Gestalten aus dem Thierreiche, vermischt mit den konventionellen Ornamenttheilen der byzantinischen Kunst, sie alle repräsentiren in ihrer endlichen Verschmelzung ein wunderbares Erzeugniß, in welchem ein Stück Geschichte abzulesen ist, die auf das prägnanteste den Gesamtkarakter der romanischen Kultur offenbart. Dieses Ergebniss spiegelt in tausendfachen Zügen das auf höchster Stufe stehende Ritterthum, den Minnesänger und das Heldenepos als den Gipfelpunkt des eigentlich christlich germanischen Geistes. Das Ornament jener Zeit, welches getragen und gehoben wird durch das überaus glanzvolle und üppige Burgleben, stilisirt alle auf vorbesagtem Wege übernommene ornamentale Formen, ja selbst die phantastischen Thiergestalten legen das von der Natur mitgegebene Kleid ab, um alle Bewegungen im stilisirten Gewande darstellen zu können. Im XII. Jahrhundert erreicht das romanische Ornament, welches sich immer reicher, lebensvoller und anmutiger gestaltet, den Höhenpunkt seines Glanzes, um endlich in seiner ganzen Pracht und Herrlichkeit sammt dem zu üppig gewordenen Ritterthume immer tiefer zu sinken, bis das neu

erwachte Bürgerthum selbst noch den letzten Resten der nun überschwenglichen Ornamentik ein ganz neues Prinzip entgegenstellt. (Vergl. die Figuren 32 und 228.)

„Der Wechsel zwischen Ranken und Blüten“, sagt *Dr. Stockbauer* bei Gelegenheit der Vergleichung der Arabesken verschiedener Stilperioden,* „tritt uns im romanischen Ornament mit dem primitivsten Ausdruck entgegen, die Ranken haben sich fest aneinander gelegt und bilden ein grosses schweres Band, in das in gleicher Stärke und streng symmetrischer Anordnung die Mittelblumen sich einbinden. Wem fällt hier nicht bei dieser gleichmässigen, im gleichmässigen Tonfalle sich bewegendem Vertheilung der Tonsätze der ernste Choral ein, der in strengen langgezogenen Tönen und steter Wiederholung allerdings eines gewissen feierlichen Ausdruckes nicht entbehrt, aber im steten Unisono ohne eigentlich melodische Tonbewegung auf jedes weitere, dem individuellen Gefühl entsprechende und dasselbe wiedergebende Ausmalen verzichtet.“ (Vergl. 243.)

Gothisch.

„Kein anderer Baustil — sagt *Dr. Paulus*** — hat eine solche Fülle von Pflanzenornamentik hervorgebracht als der gothische. Die Gothik zog ja sozusagen die Summe aus allen früheren so reichen Bau- und Verzierungsweisen, aber zugleich — und das unterscheidet sie scharf von allen früheren in Europa herrschenden Stilen, vom griechischen bis zum spätromanischen — griff sie ihre Verzierungs-motive mit einer Herzhaftigkeit aus der Natur selbst heraus, wie es vordem in der Geschichte der Kunst kein Beispiel gibt. Auch die antike Art zu ornamentiren hat mehr als man gewöhnlich annimmt, aus der Natur, und zwar von verschiedenen Pflanzenformen entlehnt (Blumengewinde, Fruchtkränze u. s. w.), aber so ganz von einer den Naturformen sich eng anschliessenden pflanzlichen Ornamentik beherrscht, und schliesslich sogar durchwült und verschlungen, wie die Gothik, das ist die Zeit des neuen Geistes, die Zeit des kühnen, phantastischen, durch die Kreuzzüge und andere wundersame Gedanken und Erfahrungen aufgeregten Mittelalters.

Der gothische, oder besser gesagt, der französische Stil, liess gar bald das Akanthusblatt und die Akanthusranke, als Basis der Ornamentation, fallen, nur an den ersten Schöpfungen dieses herrlichen Baustils kommt es noch und zwar oft in merkwürdiger Reinheit vor; die französische Gothik wandte sich rasch zu einem ganz energischen Studium der Natur, und zwar der einheimischen Natur, und zog aus den Formen jener wildwachsenden Pflanzen jene Menge prachtvollster Motive, die sie mit ungemeiner Leichtigkeit, Kühnheit und grosser Annäherung an die Originale in Stein und Holz ausführte; — und zur Zeit, als dieser Stil in Deutschland rechte Wurzeln fasste, sehen wir das System, mit wildwachsenden Pflanzen in losen und unsymmetrischen Kränzen (?) und Sträussen zu verzieren, schon völlig ausgebildet.

Ein ausgezeichnetes Beispiel bietet hier die urkundlich nach französischer Bauweise (1262—78) aufgeführte gothische Kirche zu Wimpfen im Thal, mit daran stossendem Kreuzgang. In letzterem sieht man an den Kapitälern der Fensterpfosten in reizender Arbeit: Eichenlaub, Epheu mit Früchten, Erdbeerlaube mit Früchten, Bohnenpflanze mit Früchten, Dotterblumen (*Caltha palustris*) mit Frosch, Frauenmantel (*Alchemilla vulgaris*), blühende Rosen, einen Vogel mit Trauben, ferner Immergrün, Feigenlaub mit Früchten, Erdbeer mit Häschen, Huflattich (*Tussilago farfara*), Klee, Lindenlaub, Ahornlaub, Winden mit Blumen, Aron (*Arum maculatum*), Haselwurz (*Asarum europeum*), Zaurrübe (*Bryonia dioica*) u. s. w.

Ausser diesen genannten kommen in der Frühgothik, und oft auch in der späteren Zeit, vor: Mohn (Blätter, Blumen und Früchte), Löwenzahn (*Leontodon Taraxacum*), Distel, dann Lorbeer, Birnbaum-, Maulbeer-, Buchen- und zahmes Kastanienlaub, von einzelnen Blumen besonders Rose, Tulpe, Lilie, auch findet man, und im Spätgothischen mit Vorliebe stilistisch umgebildet, das schmale, schwäch-tige Laubwerk des Lauches (*Allium*).“

Indem der Ornamentist so seinem nationalen Boden alle möglichen Vorbilder ablockte, begnügte er sich jedoch nicht mit der naturgetreuen Wiedergabe derselben, sondern stilisirte mit wahren künstlerischen Erfassen das ihm Dargebotene in saftigen, klaren und einfachen Verhältnissen, unbekümmert auf die ihn umgebende Symbolik.

Mit dem Ende des XIV. und XV. Jahrhunderts beginnt das Ornament sich von der Kernform loszulösen, der im Blatte scheinbar verborgen gehaltene plastische Saft drängt sich in einem Punkte zusammen, und jene Ausbiegung — der Buckel — ist erzeugt, um während der kurzen Zeit, welche dem Mittelalter noch zum Leben gegeben war, nimmer zu verschwinden.

* *Gewerbehalle* 1875. No. 5. — ** *Gewerbehalle* 1872. No. 8. D. V.

Am Ende des XV. Jahrhunderts erhielt das auf diese barocke Weise umgestaltete, früher so lebensfähige Blatt, noch einen halbvertrockneten Stengel zum Ansatz, um durch denselben den Keim des Siechthums zu empfangen, der sich auch fortan über die gesammte Ornamentik des absterbenden Mittelalters ausbreitet.*

Bevor jedoch der Geist des Mittelalters in allgemeine Ueberspannung und Zerrüttung überging, regte sich in Italien neu erwachender Geist — die Kunst der Renaissance.

Italienische Renaissance.

Die Komposition nach Verhältnissen und für das Auge, welche die Seele der Renaissance ist, hatte sich schon im XII. Jahrhundert und dann in der gothischen Zeit geregt. Kaum breitet letztere ihre Herrschaft in Italien aus, als auch schon der Widerstand gegen dieselbe beginnt, indem das Gefüge der gothischen Architektur gelockert wurde, und nur bei der Wahrung des Scheines, bei dem Festhalten an einzelnen äusserlichen Eigenschaften der fertig nach Italien übertragenen Gothik, doch die Grundzüge derselben veränderte.

Das gothische Detail muss die Italiener des XIV. Jahrhunderts in der Dekoration noch unglücklicher gemacht haben, als in der Architektur; umsonst hatten sie es mit römischen Horizontalen und Gesimsen, mit antikem Laubwerk etc. versetzt, wodurch es nur noch irrationeller wurde. Ihre Sehnsucht nach etwas Anderem muss auf das Höchste gestiegen sein, als schon 100 Jahre bevor im Norden das Gothische seinen letzten prachtvoll lebenden Sprössling, den Dekorationsstil des sinkenden XV. Jahrhunderts trieb. Während sich nun in der italienischen Baukunst das Gothische noch neben der Renaissance behauptete, erlosch es in der Dekoration sogleich und fast vollständig, als die ersten Arbeiten des neuen Stils da waren.

Die Formensprache der Renaissance-Dekoration ist ungeheuer reich und redet fast in jedem einzelnen Werke aus verschiedenen Tönen zu gleicher Zeit. Das Hauptelement ist ein ideal-vegetabilisches, auf allen Stufen von dem beinahe Wirklichen bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung und andererseits bis nahe an die mathematische Versteinerung. Dazu kommen figürliche Darstellungen, welchen die Dekoration nur als Einfassung dient; figürliche Zuthaten innerhalb der Dekoration selbst, sowol Menschen und Thiere als leblose Gegenstände; endlich Uebergänge aus dem Vegetabilischen in das Menschliche und Thierische. Diese mehr als hundertjährige Blüte sämmtlicher dekorativen Ausdrucksweisen dieser grossen und komplizirten Kunstgattung erhält dann in Rafael's Loggien den würdigsten Zusammenfluss. — Dabei nähern sich die in die Dekoration aufgenommenen idealen Formenelemente meistens dem Akanthus und dem Weinlaub, wohingegen die realistischen allen möglichen Blättern und Früchten nachgeahmt sind. Sie alle beginnen unten gern mit einem Kandelaber, mit Zwischenschalen und anderen reichen Absätzen oder mit einem Stamme, um welchen die Blätter spielen; nistende und pickende Vögel beleben dann ausserdem noch das Ganze. Die lombardische Dekoration hat sich des Epheu's und der Zaunrübe, die toskanische und römische hingegen des Akanthus bedient. Die mehr trophäenartigen Arabesken bestehen zum Theil aus Waffen, die an einem Stabe befestigt sind, meist aber aus einer originellen Mischung aller möglichen belebten und toten Gegenstände. Neben und zwischen dem leichten Phantasie-Ornamente, wie es in der Arabeske herrscht, tritt ein stärker plastisches, auch der Wirklichkeit sich mehr näherndes Ornament in der Gestalt von Fruchtschnüren, Voluten, Masken, Thieren, Thierfüssen, Thierköpfen, Muscheln etc. nebst menschlichen Gestalten in höherem Relief oder in Freiskulptur auf.

Als in der Mitte oder gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts wieder Devotion aufkam, die naive Freude an der reichen Erscheinungswelt mit Kopfschütteln angesehen, das Schöne, weil es auch sinnlich anregt, verdächtigt wurde, als der universalen Entwicklung des Individuums sich wieder feste Schranken entgegenstellten, nur einseitig ausgebildete Kräfte sich brauchbar erwiesen, als mit einem Worte der Humanismus gebrochen war, da war es auch mit der Renaissancekunst vorbei.

* Die Blätter und Blüten der gothischen Arabeske — schreibt *Dr. Stockbauer*, Gewerbehalle — halten den schweren Ranken kaum das Gleichgewicht, und letztere sind es, die in ihrer Zusammensetzung den eigentlichen Rhythmus der Bewegung darstellen. Das dazwischen gelegte Laubwerk wird gleichmässig im ganzen Raum vertheilt und wiederholt sich Satz für Satz unverändert und nachgiebig wie das in Kreise und Polygone gespannte nebeneinander gestellte Maasswerk. Eine Musik haben wir wol hier vor uns, aber es sind zwischen die Taktstriche der Rankenbewegung gestellte, immer gleiche oder höchstens alternirende Klänge, die ohne Rücksicht auf forte und piano, ohne Rücksicht auf weitere Ausbildung der individuellen Empfindung, wie die Schläge einer Uhr vom Thurme des Münsters oder wie monotones Glockengeläute ihre Tonwellen werfen.“ (Figur 244.)

„Die ersten sicheren Spuren der neuen Kunst in Italien treten gegen Ende des XIV. Jahrhunderts auf. Mit dem Anfang des XV. Jahrhunderts begann auch schon die Thätigkeit jener grossen Künstler, welche meist Bildhauer und Baumeister zugleich, die dekorative und ornamentale Seite der Kunst vollständig von den Formen und von dem Geiste des Mittelalters lösten, und das Ornament mit einer Freiheit und Feinheit, mit einer Ueppigkeit und wahrhaften Zierlust gestalteten, dass sie eben die Kunst der *Frührenaissance* zu einer ganz vorzugsweise dekorativen und ornamentalen gemacht haben.

Die Thüren am Baptisterium zu Florenz — von *Ghiberti* 1444 vollendet — sind mit einer Einfassung umgeben, auf welcher Pflanzen, Laub, Blumen, Früchte, Vögel, wie unmittelbar nach der Natur, nach dem Leben in Hochrelief dargestellt sind. Jede Frucht, jedes Laub ist mit der äussersten Wahrheit durchgeführt, in der Biegung und Bewegung des Blattes spielt das ganze freie Leben der Natur. Die Gypsabgüsse, wie wir sie von diesen Thürverzierungen gewöhnlich in den Museen antreffen, geben nicht den vollen Begriff von der künstlerischen Art und Weise. Auf den Originalen sind Früchte, Blätter und Vögel frei in Hochrelief gearbeitet und tief unterschritten, daher die Schatten tiefer und kräftiger sind und der Eindruck durchaus freier und kühner ist, als auf dem Gypsabguss, wo fast die ganze Unterschneidung und mit ihr sozusagen die innere Arbeit hinwegfallen musste. (Figur 245.)

Aber trotz der Naturwahrheit, trotz der sorgfältigsten Durchführung im Detail ist der Gesamteindruck kein naturalistischer, wenigstens nicht in dem Sinne, wie wir heute im XIX. Jahrhundert den Naturalismus betrieben haben. Es ist, wie wenn eine künstlerische Hand Kränze, Gehänge, Fruchtschnüre mit weiser Absicht gebunden hätte. So hängen auch hier die Pflanzen und Früchte, umbunden oder frei, zu Gruppen oder Bündeln vereinigt, wol abgetheilt, wenn auch nicht ängstlich gleichmässig in ihren Entfernungen, so dass das Auge auf gewisse kräftig vortretende Punkte fällt, in denen Licht und Schatten stärker spielen, während in den Zwischenräumen das plastische Leben zarter verklingt.

Diese Art naturalistischer Ornamentation, wie sie hier von *Ghiberti* gleich mit höchster Vollendung und mit höchster künstlerischer Weisheit geübt worden, wurde maassgebend für die ganze Renaissance. Sie spielt noch in ihren spätesten Ausläufern, in den geschnitzten Frucht- und Blumen-Ornamenten eines *Brustalone*, denen es an naturalistischer Wahrheit, an Virtuosität, Kraft und Kühnheit nicht fehlte, wol aber an Feinheit des Naturgefühls, an der weisen Beschränkung und der einsichtsvollen Anordnung.“

„Ein anderer Meister dieser Zeit, ein etwas jüngerer Zeitgenosse *Ghiberti's*, *Luca della Robbia*, der grosse Bildner in glasiertem Thon, war der nächste Meister, der eine eigenthümliche Anwendung von diesem Ornamente machte, indem er seine Relieftafeln mit Fruchtkränzen umzog. Er hatte bei seiner Technik den Vorzug, der natürlichen, kräftigen Plastik Farben hinzufügen zu können, wenn ihm auch nur wenige zu Gebote standen. Ihrem Beispiele folgten die übrigen Künstler, und die Blumengehänge, Fruchtschnüre, Guirlanden, Festons werden zu einem Hauptelement des Renaissance-Ornaments. Sehr häufig ist das Motiv, dass die Festons, Frucht- und Blumenschnüre von nackten Knaben getragen werden, die sammt ihren Festons meist in kräftigem Hochrelief hervortreten. Als üppige Guirlanden, als Blätterkränze mit reichen Blumen und saftigen schwellenden Früchten dazwischen eingebunden, dient dies Ornament noch *Rafael* und seinen Schülern, wulstartig die Freskomalereien der Gewölbe zu umrahmen. (Figur 246.)

Die Motive, welche in dieser Art Ornamentation spielen, sind zunächst der Antike entnommen; wir finden sie sowol in der Plastik, wie in der dekorativen Malerei der späteren römischen Zeit. Aber sie machen weniger diesen Eindruck, weil man über die antiken Vorbilder hinaus zur Quelle, zur Natur selbst zurückkehren konnte. Stärker, deutlicher spricht der antike Einfluss in der zweiten Art des Ornaments der Frührenaissance, das wesentlich als Füllungs-Ornament auf ebener Fläche zu betrachten ist, und als solches Pfeiler und Pfosten, Friese, breitere Bänder, Pannelle und was sich sonst an Feldern und Flächen geeignet zeigt, überdeckt. Es ist dies die Art, in welcher die eigentliche Zierlust der Frührenaissance ihr reichstes Leben führt, und bald bedeckt sie alles, geradezu alles damit, was die anderen Künste noch zur Verzierung übrig lassen, oder was sie sich, fast widerrechtlich, erobert.

Das erste Element auch dieser Ornamentationsart ist die Pflanze, aber nicht in naturalistischer, sondern in freier, stilistischer Behandlung. Nehmen wir als Beispiel das aufsteigende Füllungs-Ornament eines Pfeilers oder Pfostens, so ist vielleicht eine Pflanze, die aus dem Grunde aufwächst, als Motiv gewählt. Ihre unschönen Wurzeln, wenn sie nicht in einer Vase stecken, sind mit breiten Blättern in häufig vorkommendem Akanthusmotiv verdeckt. Nun erhebt sich der Stamm oder der Stengel und sendet, nicht mit der Unregelmässigkeit und Zufälligkeit der Natur, sondern in einer wohlabgemessenen Weise nach rechts und links Blätter, Blüten oder Früchte aus, so dass das Rechts und Links sich

möglichst entsprechen und auf der Grundfläche keine unverhältnissmässigen Lücken entstehen, welche ohne Ornament gelassen wären. Diese gleichmässige Vertheilung ist einer der Hauptgesichtspunkte. Ist die Fläche, welche zu verzieren steht, von bedeutender Höhe oder Grösse, so ist auch dafür gesorgt, dass das Auge auf Ruhepunkte stösst, indem in angemessenen Abständen gewisse Punkte oder Theile durch die Bedeutung oder Anhäufung des Ornaments oder durch die stärkere plastische Behandlung als dominirend für das Auge hervorgehoben werden. Oft sind es Blumen, die diesen Dienst erfüllen, oder Knotenansätze der Blätter und Zweige oder auch sehr verschiedenartige Gegenstände, welche in das vegetabilische Element, wie wir gleich noch näher sehen werden, eingeschoben sind.

Bei solcher Anordnung und Gestaltung des Ornaments ist zweierlei von den grossen Ornamentisten stets berücksichtigt, das ist der Ansatz der Blätter, Stengel, Blumen an den Stamm, was wir auch in der Hauptsache als die Linienführung bezeichnen können, und zum zweiten die plastische Behandlung. Das erste, wie gesagt, welches die grossen Ornamentisten berücksichtigten, ist der Ansatz aller auslaufenden Linien, welche Blätter, Stengel oder Blüten bilden, an den Stamm. Es ist ein einziges grosses Gesetz, welches hier zur Richtschnur dient, dasjenige nämlich, dass keine Linie in schroffer Brechung absetzt, sondern in sanfter, kreisbogenartiger Biegung so in den Stamm verläuft, dass dieser die Tangenten zu demselben bildet. So wächst sie aus demselben hervor und entfernt sich von ihm in leiser Bewegung. Das Gesetz ist auch in anderen Fällen giltig, z. B. bei den Akanthuswindungen; auch hier ist es notwendig, dass Blätter und Blütenstengel an den Hauptstamm und seine Halbkreiswindungen sich tangential anschliessen und sanft in ihn verlaufen. (Figur 247.)

Bedeutungsvoller noch als dieses, auf den ersten Blick unscheinbare und doch für alle Ornamentisten so wichtige Gesetz ist die plastische Behandlung. Um das Vorgehen der Bildhauer der Frührenaissance in dieser Beziehung klar zu machen, muss ich etwas näher auf die verschiedenen Arten des Reliefs eingehen. Das Wesen des Reliefs besteht darin, durch verschiedene Höhen und Tiefen, durch den Wechsel verschiedener Ebenen ein verschiedenes Spiel von Licht und Schatten in stärkeren und geringeren Abstufungen hervorzurufen, um dadurch die Form kenntlich und zugleich lebendig zu machen. Je nach der Absicht und dem Kunststil kann man nun, um stärkere und schwächere Lichter und Schatten und dadurch lebhaftere, kräftigere oder zartere Effekte zu erzielen, die Höhen mehr oder minder stark aus der Grundebene herauszuheben. Dadurch ergeben sich verschiedene Arten des Reliefs, die man gewöhnlich, obwol der Nüancen dazwischen unzählige sein können, in dreifacher Weise bezeichnet, als das Flachrelief (*basso relievo*), das Hochrelief (*alto relievo*), welches, wenn vollständig unterschritten, in die ganz runden Figuren übergeht, und zwischen beiden das mittlere (*mezzo relievo*), welches etwa die halbrunde Figur vertritt.

Wie gesagt, können nun der Nüancen viele sein, und so ist es auch mit dem Flachrelief, als welches man im Allgemeinen die in Rede stehende Weise der Künstler der Frührenaissance zu bezeichnen hat. Das Flachrelief übten schon die Assyrer und auch die Griechen, aber in einer ganz anderen Weise. Kleines mit Grosseem zu vergleichen, kann man etwa sagen, dass das Mezzorelief einem Gebirge gleicht, das assyrische Relief aber einer Hochebene, deren Ränder steil abfallen. So besteht jenes antike Relief eigentlich aus zwei Ebenen, einer Grundfläche und einer gehöhten, welche letztere, indem sie rings steil abfällt, einen sehr scharfen Kontour bildet, dagegen die innere Bewegung und Modellirung nur mit sehr leisen Anschwellungen, Erhöhungen und Senkungen angibt.

Dies nun ist *nicht* die Weise der Frührenaissance, obwol es einzelne Beispiele gibt, die ihr ähnlich sehen, insofern als überhaupt die letzten Punkte sehr flach gehalten sind und die plastische Bewegung oft sehr leise und zart ist. Die Weise der Frührenaissance kennt aber den ringsum scharf abfallenden, unterschneidenden Kontour nicht, sondern erhebt ihre plastische Bewegung nach und nach aus der Grundfläche. Im Gefühl, dass ihre ganze Art wesentlich eine Dekoration der Fläche, oder vielmehr der Flächen ist — wie denn auch in der Architektur der Frührenaissance die Profile oder vortretenden Theile zumeist von äusserster Maasshaltigkeit sind — geht sie überhaupt mit den Höhen oder den höchsten Punkten nicht über ein gewisses bescheidenes Maass hinaus.

Innerhalb der Grundfläche und dieser bescheiden gehaltenen höchsten Punkte entwickelt nun aber die ornamentale Skulptur der Frührenaissance das reichste Leben durch stets wechselnde Oberfläche und damit ein unendliches Spiel von Licht und Schatten. Sie bildet die zartesten Uebergänge, die leisesten Anschwellungen und lässt die plastische Bewegung ebenso leise wieder auslaufen und verklingen. Dabei entbehrt sie aber nicht einer gewissen Kraft, indem ihre Weise ihr schroffe Senkungen, selbst unterschrittene Partien erlaubt, so dass sie grelle, scharfe Lichter neben dunkle, scharf umzeichnete Schatten

setzen kann. Wird das Auge von fernher durch die hoch heraustretenden Punkte gefesselt, welche andeuten, dass ein ordnender Geist über der Komposition gewaltet hat, so enthüllt sich dem Näher tretenden die reizende Bewegung sowol in den Linien, wie in dem Wechsel der Ebenen, also in dem Spiel von Licht und Schatten, und der schärfste und nächste Blick zeigt endlich die liebevolle Art, mit welcher die Oberfläche überall behandelt ist. Jedes Blatt hat sein natürliches Leben für sich und ist doch nicht mit den Zufälligkeiten und Gebrechlichkeiten der Natur behaftet. So vereinigen sich in dieser bewunderungswürdigen Kunst mit der zartesten Anmut, welche allerdings eine Zeitlang die Haupttendenz bildete, ein ausdrucksvolles, natürliches, selbst kräftiges Leben und eine vollendete Ausführung.*

Trotz solcher Vorzüge trug aber schon das Ornament der Frührenaissance, wenn nicht gerade den Keim des Verderbens, doch einer gewissen Ausartung oder Verwilderung in sich. Dieser Keim liegt in den Gegenständen, welche es zu seinen Mitteln der Verzierung erwählt.

Die Grundlage dieses Ornaments ist eine vegetabilische, aber es wurden schon früh verschiedene andere Elemente in sie eingeschoben. Die früheren Meister verwendeten solche Motive noch mit einiger Bescheidenheit, indem sie Gefässe verschiedener Art zwischen den Gewächsen und Blumen anbrachten, indem sie Täfelchen an die Zweige banden und Kettchen, welche anmutige Linien bildeten, an Blumen hingen, oder Medaillons, kleine Waffenstücke und Instrumente und Geräte daran knüpften. Als bald aber brach der ganze heidnisch-antike Apparat herein, der in der antiken Kunst, wo man die Bedeutung der Gegenstände verstand, immer noch einen gewissen Sinn hatte. In der Kunst der Renaissance jedoch waren diese Opferaltäre, Dreifüsse, diese tragischen und komischen Masken, die Amorinen, Satyren, Chimären, Tritonen und anderen Ungeheuer der Meerestiefe nicht blos sinnlos und an sich unverständlich, sondern, wenn sie sich an ernsten und geweihten Gegenständen, an Geräten und Gebäuden der christlichen Kultur befanden, auch widersinnig und unangemessen.

Mit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts beginnt ein engerer genauerer Anschluss an die antiken Vorbilder. Um ein Beispiel anzuführen, so erkennt man den Unterschied von früher und jetzt an der nunmehr in allen Zweigen der ornamentalen Kunst viel häufiger gebrauchten Akanthuswindung, welche ganz die grossgeschwungene, kräftige, blattreiche Form der römischen Kaiserzeit annahm.

Architekt und Bildhauer, deren Vereinigung in einer Person früher fast die Regel, wenigstens bei den grossen Künstlern gewesen war, trennten sich wie der Bildermaler und Dekorationsmaler, und der Bildhauer wendete sich als eigentlicher Künstler der Darstellung von Figuren zu, deren sich der Architekt bei seinen vortretenden Säulen und tiefen, schattigen Nischen auch lieber zur Dekoration bediente, als des eigentlichen Ornaments.

So eilte das Ornament mit schnellen Schritten der Spätrenaissance und der Barockzeit zu. Die künstlerische Bewegung im XVI. Jahrhundert war zu gewaltig, um irgendwo lange bei der blossen Nachbildung stehen zu bleiben. Zu dem Bedürfniss einer kräftigen Formensprache gesellte sich die Sucht nach Neuem und als bald trat die Wendung zum Barocken ein. *Michel Angelo*, welcher in der figürlichen Plastik sich dem Stil der Antike am meisten genähert hatte und dennoch zugleich am Anfange jenes Weges steht, den die Skulptur im XVI. und XVII. Jahrhundert durchwanderte, er leitete auch auf dem architektonisch-ornamentalen Gebiete zur Barocke hinüber.

Während aber so das plastische Element im Grossen der Entartung verfiel, gleichwie es schon mit der dekorativen Malerei der Fall gewesen war, blühte noch lange ein reiches und üppiges ornamentales Leben, das mannigfach neuer Elemente nicht entbehrte, in den verschiedenen Zweigen der Kleinkunst fort.“**

* „Damit ist indess die Charakteristik der italienischen Renaissance-*Arabeske* noch lange nicht erschöpft“, sagt *Dr. Stockbauer*, indem er vorher die Arabeske lobpreisend beschrieben hat (Gewerbehalle 1875). „Ein wesentliches Moment ihrer Vorzüglichkeit besteht in der musikalischen Harmonie ihrer Komposition, in dem klang- und gemütvollen Ingehördringen und dem eigenthümlichen Reize des in derselben sich äussernden melodischen Tonfalles. Die festen, kräftig hervortretenden Punkte sind den ganzen Noten vergleichbar auch die im stärksten forte vorgetragenen musikalischen Stellen. Dazwischen bewegen sich bald in vibrierender schmelzender Melodie, bald in einfacherer ernsterer Stimmung die übrigen bewegteren Noten, die in ausgesprochenem piano das musikalische Tonbild ergänzen und abwechselnd crescendo und decrescendo zum forte leiten oder davon ausgehen. Dieser rhythmische Wechsel von forte und piano bedingt in hervorragender Weise den Charakter der italienischen Renaissance-Ornamentation und ist eines ihrer sie auszeichnenden und unterscheidenden Merkmale. Sie ist ein Lied, frei und kräftig, der Stimmung des Herzens eigenster Ausdruck, bald leise tönend, bald freudig aufjauchzend, ein Lied von der allgemeinsten, weil rein menschlichen und doch wieder der individuellsten Bedeutung.“ (Figur 248.)

** Es sei hervorgehoben, dass wir den grössten Theil des vorstehenden Abschnittes einem hochinteressanten Aufsatz entlehnt haben, der durch *J. Falke* in der Gewerbehalle (1872. No. 9—12) veröffentlicht wurde.

Die französische Renaissance.

Frankreich spielt in der Geschichte der Ornamentik eine eigenthümliche Rolle. Im Mittelalter steht es allen Ländern ebenbürtig gegenüber, im XIII. Jahrhundert überragt es dieselben weitaus an Fülle und Tiefe der künstlerischen Kultur. In der Poesie ist Frankreich der spendende, Italien und Deutschland der empfangende Theil, in der Architektur schafft Frankreich die Originale, nach welchen unsere grossen deutschen Dome gebildet wurden. Dann tritt plötzlich ein längerer Stillstand ein und als sich endlich wieder im XVI. Jahrhundert ein eifriges Kunstleben regt, üben zuerst in ihrer Weise die Niederlande, dann Italien eine bestimmende Gewalt. Auf derselben Strasse, auf welcher die Heere Karl's VIII. und Ludwig's XII. nach Italien zogen, wanderten italienische Künstler gleichfalls als Eroberer und Sieger nach Frankreich. Gleichzeitig zeigen auch schon die Ornamente eine Feinheit in der Zeichnung, Anmut in der Erfindung und Delikatesse in der Ausführung, dass sie selbst dem Schönsten und Edelsten, was Florenz und Venedig in dekorativen Arbeiten hervorzauberte, ebenbürtig erscheinen, ja die französische Kunst erscheint sogar in diesem Zweige noch phantasievoller, noch mannigfaltiger in ihren Erfindungen, theils weil ihr noch der mittelalterliche Gedanke unendlicher Varietät im Blute steckt, theils weil sie sich weniger an die Antike gebunden fühlt. Erst gegen Ende der Regierung Franz I. beginnt die Antike einen stärkeren Einfluss zu üben. Ueberall macht sich das Streben nach grösserer Einfachheit geltend, aber mit der fröhlichen Ungebundenheit der früheren Epoche geht auch viel von dem naiven Reize verloren. Bereits bei den Nachfolgern Heinrich's II. schleicht sich eine frostige Nüchternheit ein; scheinbar hässliche, trockene willkürliche Formen mischen sich ins Ornament, und der *Barockstil* ist vollendet, indem er selbst früher als in Italien seine Wiege finden soll. (Figur 253—256.)

Die deutsche Renaissance.*

„Besonders bezeichnend für die gesammte deutsche Renaissance ist die Bildung des Ornaments. Sie geht darin zunächst von der feinen Ornamentik der italienischen Frührenaissance aus, die als Grundlage vegetabilische Formen verwendet und dieselben mit allerlei Figürlichem, besonders mit Masken und antiken Fabelwesen, aber auch mit Emblemen aller Art vermischt. Das zierliche Ornament der Frühzeit, welches durch rhythmischen Schwung und klaren Fluss der Linie, sowie durch anmutige Vertheilung im Raume sich auszeichnet, wendet sie an Friesen und Pflastern, an Säulenschäften und Bogenzwickeln, kurz an allen irgend sich darbietenden Flächen an. (Figur 234 und 249.)

Aber gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts wird diese graziöse Ornamentik immer mehr zurückgedrängt und zuletzt ganz beseitigt. Zunächst ist es das sogenannte Kartouchenwerk, welches aus dem italienischen *Barocco* schon früh nach Frankreich und Deutschland dringt: aufgerollte, abgeschnittene, mit ihren Enden scharf herausgebogene und frei vorspringende Bänder, die einer biegsamen Masse nachgebildet sind und wahrscheinlich zuerst bei den häufigen Augenblicks-Dekorationen aus der Anwendung von Gips und anderen weichen Materialien hervorgegangen sind. (Figur 250.) Dies Ornament verbindet sich aber in Deutschland mehr als anderswo mit einer Flächendekoration, die ihre Motive aus der glänzend betriebenen Schlosser- und Schmiedekunst herleitet und auf's Genaueste den Stil von Metallbeschlägen nachahmt. Sogar die Nieten und Nägel mit ihren façettirten Köpfen, welche bei Metallbeschlägen die einzelnen Theile verbinden, werden mit ängstlicher Treue in Stein oder Holz wiedergegeben. (Figur 251.) Das figürliche Element macht sich dabei namentlich in Köpfen und Masken häufig geltend.

Diese Ornamentik ist die Stärke und die Schwäche der deutschen Renaissance. Es spricht sich einerseits in ihr eine Fülle von Phantasie, Originalität, eine gewisse Kraft und kecke Derbheit aus. Aber sie zeigt auch, wie tief der Hang zu geometrischen Formspielen und Künsteleien im deutschen Geiste steckt, und wie dieser Trieb im Laufe der geschichtlichen Entwicklung immer von Neuem durchdringt. Derselbe Zug hatte in der gothischen Zeit zuletzt Alles in Maasswerkspiele aufgelöst; derselbe Sinn bringt jetzt in der Renaissance unter veränderten Formen und Verhältnissen Analoges hervor. Damals war es die Tyrannei des Steinmetzen, der sich Alles unterwarf; jetzt ist es die Herrschaft des Metallstils, speziell der Schmiede- und Schlosserarbeit, die in den Steinstil hinüberwirkt. Stets aber bleibt es ein mehr handwerkliches als künstlerisches Prinzip, das darin zur Erscheinung kommt, ein Beweis, dass der höchste künstlerische Adel bei uns durch eine gewisse Derbheit des Sinnes, oder sagen

* W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttgart, Ebner & Seuber.

wir lieber durch spiessbürgerliche Pedanterie verkümmert wird. Dies einmal zugegeben — und man darf sich dergleichen nicht verhehlen — wird man immerhin an der originellen Kraft und Frische der Konzeptionen, an der Sicherheit und flotten Wirkung dieser Werke sich erfreuen können.

Doch nicht ganz und in allen Fällen verdrängt dieser Metallstil das freie Ornament. Besonders in der Stuckdekoration und den gemalten Verzierungen behält das Vegetative, gemischt mit Figürlichem, die Oberhand. Allein gezwungen, mit den übrigen ungemein kräftigen Formen zu wetteifern, wird auch hier die zierliche Vortragsweise der früheren Zeit verlassen, die Formen werden grösser und breiter, und es verbindet sich mit dem Akanthus, der noch immer die Grundlage bildet, naturalistisches Laub sammt Blumen- und Fruchtschnüren, so dass wol ein reicherer Eindruck erzielt wird, aber auf Kosten der Reinheit des Stils. Dazu gesellt sich mannigfache Anwendung von Voluten und ähnlichen geschwungenen Linien, in welchen wieder der Hang zu geometrischen Formen hervortritt. Ein Beispiel dieser Art gewährt die aus Stuck und Malerei zusammengesetzte Dekoration aus der Residenz zu München, die unter der Figur (252*) vorgeführt ist.“

Barock- und Rokoko-Stil.

Erstere Stilperiode zeichnete sich durch die ungebundenste künstlerische Freiheit aus, die über alles früher Erlaubte hinausgriff, um so bis an die Grenzen aller Möglichkeit zu gelangen. Die bisher reinen struktiven Formen mussten in eine überreiche Belegung aufgehen, die Kunstform macht mit der Werkform vereint die allerkühnsten Sprünge im Bereiche der Dekoration, die zarte, elegante Bildung der Ornamente während der Renaissance wurde gegen eine leidenschaftliche effekthaschende Ornamentik vertauscht, die sich vom Stuckateur und Möbelformer erzeugen lässt, und als Träger und Aufsteller den gewaltigen *Michel Angelo* hat, dessen Feindschaft gegen das Ornament auch auf weniger ideale Künstler übergeht. Im XVII. Jahrhundert wird die an sich geniale, aber tollkühne Dekoration des Barockstils noch mit einer vollen Blumistik in aller Farbenpracht gespickt. Dieses erreichte eine weitere Stütze von grosser Bedeutung, als mit dem *Rokoko* sammt seinem Schnörkel- und Muschelwerk die konventionelle Richtung sich wieder fester zu stellen schien, ja diese Zeit schuf wieder in vielen Fällen eine äusserst anmutige und geschmackvolle Dekoration, die jedoch durch das Einführen des chinesischen und japanesischen Porzellans im XVII. Jahrhundert und durch die Erfindung desselben in Europa mit dem XVIII. Jahrhundert in eine äusserst naturalistische Tendenz aufging. In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts erreichte dieser Naturalismus seinen Höhenpunkt, bis die *französische Revolution* ausbrach und selben durch die Wiedereinführung des antiken Ornaments für kurze Zeit vertrieb. Das folgende *Kaiserreich* hielt in nüchterner, kalter und lebloser Auffassung an der antiken Dekoration fest, bis sich mit dem Sturze desselben abermals das Rokoko seine früher verlassene Stellung wieder eroberte, um fortan in der gesammten Kunstindustrie bis in unsere *Gegenwart* hinein, wenn auch unbewusst, erhalten und in steter Uebung zu bleiben.

„Betrachten wir uns die Arabeske in jener Umgestaltung, die sie unter *Ludwig XIV.* eingegangen, so macht sich hier gerade die Abwesenheit des feinen, musikalischen Gefühls bei ihrer Darstellung geltend. Wie die ganze Kunst in jener Zeit den Charakter einer anspruchsvollen Ostentation, einer mit Absicht sich aufdringenden Geltendmachung im Detail und im Ganzen hatte, so tritt auch hier der anspruchlose harmonische Akkord, dieser weiche Rhythmus zwischen forte und piano zu Gunsten eines mehr ausgesprochenen und betonten gleichmässigen forte und fortissimo zurück. Die Spiralen der Stengel verdicken sich zu derberen Aesten, die Blattansätze sind häufiger, die Blätter breiter und denen gegenüber verschwinden die kräftig und plastisch hervortretenden Mittelpunkte, um welche sich in der italienischen Arabeske die Spiralen legen, zu kleinen in dem forte der Komposition verschwindenden Blüten. Es ist eine ruhelose Affektation, welche das ganze Tonbild beherrscht; — nicht monoton zwar, aber eine Musik, die dem Ohr und Gemüt keine Ruhepause gönnt, sondern in fortwährender drängender Hast bis zum Ende eilt und selbst da nicht mit jenem leisen Ausklingen der Bewegung echoartig, sondern in vollen Tönen und unvermittelt abschliesst: — eine Musik, die vielleicht mit gewissen modernen Tonerschöpfungen sich vergleichen liesse. Dieser Mangel eines musikalischen, ausklingenden Abschlusses ist es auch, der namentlich *Bérain* veranlasste, über dem bereits abgeschlossenen Ornament noch einen mit dem Ganzen in keiner näheren Verbindung stehenden Zusatz anzubringen, der bei den besseren italienischen Ornamenten nicht vorkommt.“** (Figur 253.)

Gegenwart.

In unserer Zeit wird dem noch vor wenigen Jahrzehnten fast ausschliesslich nur von den Architekten gepflegten Ornament in denjenigen Kreisen, welche die sogenannte Kleinkunst vertreten, eine grössere Aufmerksamkeit zu Theil; die allerdings noch spärlich errichteten Kunst- und Industrieschulen etc. werden diesem Streben äusserst förderlich sein. Im Allgemeinen aber, wenn von den vorbesagten Pflege-

* Nach einer Aufnahme von *F. Seidel*. — ** *Dr. Stockbauer*, Gewerbehalle 1875.

stätten Abstand genommen wird, liegt das Gebiet der Ornamentik noch sehr darnieder und treibt nur Gebilde hervor, die oft nicht einmal mit dem Namen Barock oder Rokoko belegt werden dürfen. Es scheint, als ob uns der Sinn für die Wichtigkeit des Ornamentes geradezu abhanden gekommen wäre, denn wir selbst konnten die Beobachtung nicht unterdrücken, dass in unseren Baugewerkschulen — um ein Beispiel herauszugreifen — jährlich Tausende von Studirenden entlassen werden, denen aber auch nicht eine Idee von der Komposition der Ornamente beigebracht wird. Auf diesem Gebiete kann noch viel Segensreiches gestiftet werden.

In den oben beregten Kreisen der Architekten wird zur Zeit das Ornament der Renaissance, der Gotik und der griechischen Kunst kultivirt, und dabei nicht selten äusserst Mustergiltiges geschaffen. Auf dem Gebiet der Kleinkunst liefert ebenfalls noch der Architekt mit nur wenigen Ausnahmen das Beste. Wann die Zeit kommt, in der der Kleinkünstler wieder auf der Stufe früherer Meister steht, ist nicht abzusehen, aber wiederholt möge hier die Mahnung an die Regierungen und Gemeinden gerichtet sein, dass nur durch die Errichtung guter Schulen mit der Zeit das Kunstgewerbe, und mit ihr die jetzt schon in Blüte stehende Architektur gehoben werden kann.

