

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