

Es gestaltet sich durch freies Zusammenwirken von Einheiten, die gleichsam von einander emancipirt sind und die selbst wieder nach dem Principe der Subordination (oder der Hierarchie, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) durch Elemente zweiter Ordnung, die ein gemeinsames Ziel verbindet, sich als einheitlich im Mannichfaltigen kund geben. Es ist einleuchtend, nach dem untergeordneten Verhalten, welches der Decke und jeglicher Umkleidung zukommt (worüber oben bereits das Nöthige gesagt worden ist), dass auf ihnen sich ein System der Polychromie, wie das zuletzt erwähnte, nicht vollständig entwickeln darf, sondern höchstens vorbereiten kann, weil sie eben nur die dienenden, vorbereitenden Elemente eines Ganzen sind, dessen Mittelpunkt der Beziehungen nicht die Hülle oder Decke, noch irgend ein hervorleuchtender Theil auf ihr ist, sondern vielmehr dasjenige, was durch die Hülle und die Decke als Einheitliches bezeichnet wird. Dass für Hintergründe der bezeichneten Art das System der polychromen Ornamentation, welches aus dem Principe der gleichmässigen Vertheilung hervorgeht, schon desshalb das angemessenste und vielleicht das einzige sei, welches hier, wo nur die allgemeineren Prinzipien des Stiles besprochen werden sollen, Berücksichtigung finden darf, findet schon darin seine Bestätigung, dass sie nur nach dem bezeichneten Systeme sich als einheitlich abgeschlossen darstellen können, ohne die Grenzen ihrer Bestimmung zu überschreiten und aus ihrem dienenden Verhältnisse herauszutreten. Es hat das orientalische Prinzip der Polychromie zugleich den unschätzbaren Vortheil (der übrigens aus denselben Ursachen gefolgert werden kann), dass es sich jeglicher Umgebung mit Leichtigkeit anpassen lässt und gleichsam mit allem harmonirt, was man mit ihm in Berührung bringt. Auf Einzelfälle angewendet, ist es nicht schwierig, die allgemein passende Stimmung für dasselbe zu treffen, die sich zwischen den Extremen des Heiteren und des Düsternen bewegen wird. In dieser Beziehung mag es der einfachen Schattirung zwischen Weiss und Schwarz durch alle Töne des Grau verglichen werden, unbeschadet des lebhaften Farbenreizes, den es gestattet.

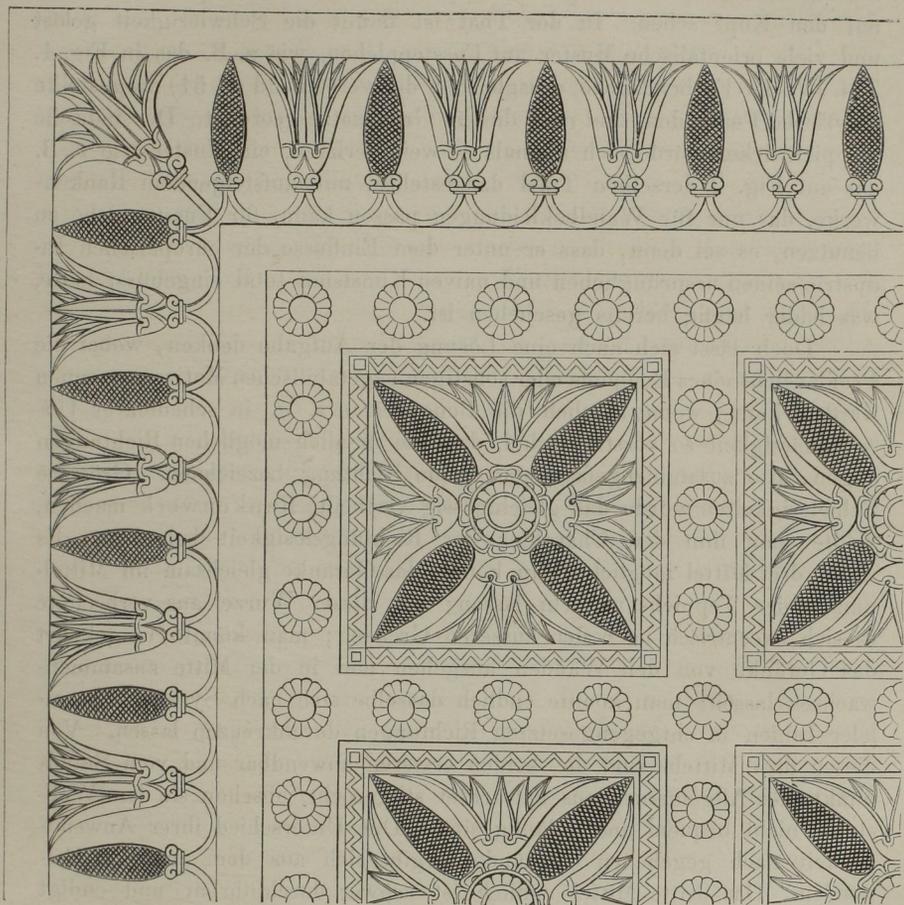
§. 16.

Richtung der ornamentalen Motive.

Wir gehen zu etwas anderem über, dessen Bestimmung für uns von Wichtigkeit ist, nämlich zu der Frage, welche Richtung denjenigen

ornamentalen oder figürlichen Gegenständen zu geben sei, die ihrer Natur nach ein Oben und Unten haben oder haben sollen.

Nehmen wir zuerst den einfacheren Fall an, dass ein Fussteppich oder irgend eine aus diesem Urmotive entsprungene Fussbodenbekleidung



Assyrisches in Stein gravirtes Teppichmuster (British Museum).

mit einem, nach geometrischen Grundlinien geordneten, gleichmässig vertheilten Rankenwerke diapirt, oder mit ornamentalen Einheiten, die in der organischen Natur ihre Vorbilder haben, überstreut werden solle. Welche Richtung hat in diesem Falle das Muster zu nehmen, nach wel-

chem Gesetze sind die Blumen oder sonstigen vegetabilischen Formen in Beziehung auf ihr Oben und Unten zu ordnen? Handelte es sich um ein Aufrechtstehendes oder Herabhängendes, so beantwortete sich dies von selbst. Das Oben entspräche natürlich dem Oben des Raumes. Hier aber müsste man, bei strenger Konsequenz, den Blumenbouquets und dergl. auf den Kopf sehen. In der That ist damit die Schwierigkeit gelöst und viele orientalische Muster auf Fusssteppichen, wie z. B. das in Fig. 1. Taf. IV. der Farbendrucke, dergleichen der vorstehend (S. 51) dargestellte assyrische Fussboden, sind nach diesem Grundsätze geordnet. Der indische Teppichwirker würde sich niemals so weit verirren, ein Muster wie z. B. das auf Fig. 2 derselben Tafel dargestellte, mit aufsteigendem Rankenwerke, das nur für Wandbekleidungen passen kann, für Fusssteppiche zu benutzen, es sei denn, dass er unter dem Einflusse der europäischen Industrie seinen ursprünglichen und naiven Kunstsinn total eingebüsst hätte, was leider häufig bereits geschehen ist.

Doch lässt sich auch eine Lösung der Aufgabe denken, wobei die Profilsicht eines Bouquets oder sonstigen vegetabilischen Motivs gewonnen werden kann, wenn nämlich die Bouquets u. s. w. in scheinbarer Unregelmässigkeit so verstreut sind, dass sie in allen möglichen Richtungen liegen, also zusammengefasst gar keine Richtung bezeichnen. Grössere Schwierigkeiten würde das gleichmässig vertheilte Rankenwerk machen, wollte man ihm den Charakter der Richtungslosigkeit begeben. Es wären drei Mittel möglich: Man könnte das Geränke gleichsam im Mittelpunkte des Teppichs wurzeln lassen; von dieser Wurzel aus verbreitete es sich excentrisch nach den äusseren Grenzen; man könnte umgekehrt das Geränke von den Wänden ausgehen und in der Mitte zusammenwachsen lassen; man könnte endlich dasselbe sich nach Systemen paralleler Linien in entgegengesetzten Richtungen durchkreuzen lassen. Von diesen drei Mitteln sind die beiden ersteren anwendbar und vom Standpunkte des Allgemeinen aus betrachtet stilgerecht, obschon sie dem Webstuhle nicht bequem und geläufig sind. Der Unterschied ihrer Anwendbarkeit nach gegebenen Umständen ergibt sich aus dem zunächst Folgenden. Das dritte Mittel endlich ist schwer durchführbar und endigt nothwendig mit Konfusion; denn es genügt nicht, die Ranken sich nach zwei Richtungen einander durchkreuzen zu lassen, sie müssen, um das Feld in Beziehung auf Richtung ganz neutral zu lassen, einander vierfach entgegenwirken. Bei so grossen Schwierigkeiten, die das Rankendiaper schafft, ist es besser, es ganz unberücksichtigt zu lassen, wo es sich um Fussböden handelt.

Es sei nun der Fall besprochen, wo der Teppich vollständig gegliedert und um ein Mittelfeld herum in konzentrische oder regelmässige Kompartimente getheilt ist. Er sei durch einen mit Rankenwerk oder sonstigem vegetabilischem Ornamente verzierten Saum umfasst. Auf den Kompartimenten seien gleichfalls Motive der Verzierung gedacht, bei denen ein Oben und Unten Statt hat. Sehen wir zuerst von dem Mittelmotive ab, aus Gründen, die sogleich hervortreten werden.

Hier ist es sofort nothwendig, zu wissen, in welchem Sinne der bekleidete Fussboden allseitig gerichtet ist, ob in dem Sinne von Aussen nach Innen oder von Innen nach Aussen. Dass beide Fälle vorkommen, lässt sich durch Beispiele nachweisen.

Man stelle sich zuerst einen Raum vor, der durch vier Arkaden, die auf vier quadratischen Pfeilern ruhen, quadratisch umschlossen ist. Die Arkaden bilden freie Durchgänge, oben ist der Janusbogen mit Kreuzgewölben oder mit einer Kugelkappe überwölbt oder sonst wie gedeckt, was hier nicht unmittelbar in Betracht kommt; dieser oberen Decke entsprechend ist ein gegliederter Fussboden anzuordnen, — erster Fall. Man denke sich ferner einen gleichfalls quadratischen Raum derselben Grösse, der rings mit Mauern umschlossen ist, dessen Wände mit historischen Bildwerken oder sonstigen Gegenständen bedeckt sind, die in Bezug stehen zu demjenigen, der in der Mitte des Raumes sich aufhält, um sie zu betrachten. Der Eingang ist untergeordnet, das Licht fällt von Oben, das Ganze trägt den Charakter des „Intérieur“, des räumlich Abgeschlossenen, — zweiter Fall.

Was nun zuerst den Saum betrifft, der das erste Glied der Dreigliederung bildet, in welchen jeder artikulierte Fussboden nach dem Vorausgegangenen getheilt werden muss, so ist dieser für beide Fälle zweifach fungirend. Er fungirt zuerst gleichsam statisch oder mechanisch, indem er den Teppich (oder die Mosaikbekleidung) des Fussbodens umfasst und rings um ihn herumläuft; in dieser Thätigkeit bezieht er sich ausschliesslich nur auf das Eingefasste, Umschränkte, Zusammengehaltene. Seine zweite Thätigkeit ist selbst wieder zweigetheilt (sie bezieht sich eben so sehr auf das Eingefasste, wie auf denjenigen, der den Raum betritt und zuletzt doch der Mittelpunkt aller Beziehungen ist) und besteht darin, dass der Saum den Anfang oder das Ende des bedeckten Raumes, nach einer Seite hin gerechnet, bezeichnet und versinnlicht. Anfang und Ende einer Sache sind Begriffe, die erstens von der Vorstellung abhängig sind, die der Mensch sich von der Bestimmung und dem Wesen der Sache macht, zweitens aber auf das Räumliche und Zeitliche sich beziehen,

indem dasjenige den Anfang bildet, was zuerst gefasst, betreten, gesehen wird, das Gegentheil davon das Ende der Sache ist. In der Kunst sollen nun beide Elemente des Begriffes, Anfang und Ende, möglichst zusammenwirken und niemals einander widerstreiten. Man denke sich, als einfaches Beispiel, eine Pelzdecke, die aus zusammengenähten Thierfellen besteht, so haben diese Thierfelle ein Kopfstück und ein Schwanzstück. Soll nun der Rand dieser Decke der Anfang des Raumesabschlusses sein, den die Pelzdecke bedeckt, so müssen die Kopffenden der Stücke, woraus der Pelz zusammengefügt ist, nach Innen gerichtet sein, weil dann die Richtung der Thiere, die durch die Felle sich uns vergegenwärtigen, mit unserer eigenen Tendenz oder Richtung harmonirt, im entgegengesetzten Falle sind die Kopffenden der Thierfelle schicklicher nach Aussen zu wenden.

Nach dem Vorausgeschickten ist jetzt die Stilgerechtigkeit des Saumes leicht zu bestimmen, so weit sie das Allgemeinere der Anordnung betrifft. Beide Funktionen, von denen die Rede war, müssen in ihm entweder getrennt oder in einem Symbole vereinigt hervortreten und sich bildlich darlegen. In jenem Falle muss der Saum nach einer Seite hin noch eine besondere Bordüre haben, wo dann der Saum den Begriff des Einfassens, die Bordüre den Begriff des Endigens oder Beginnens versinnlicht. Hier bleibt der Saum in Beziehung auf die zuletzt genannten Begriffe vollkommen bezeichnungslos, versinnlicht aber um so deutlicher durch linearische, vegetabilische oder gemischte Verflechtungen, die seine Oberfläche zieren, das Fungiren nach der Richtung seiner Längenausdehnung als umfassendes Band. Dieses Band kann noch durch ein Zwischenglied, das sich als Naht charakterisiren muss (siehe weiter unten bei Naht), an das Eingefasste, nämlich den eigentlichen Teppich u. dgl. befestigt werden. Die vegetabilischen Rankenwerke, Akanthuswindungen, Mäander u. s. w. auf dem Saume haben in diesem Falle keine Richtung nach oben und unten, sondern nur nach der Länge des Saumes, es ist ganz gleich, von welcher Seite man sie betrachtet, ob vom Innern des Raumes aus, oder ausserhalb desselben stehend.

Je nachdem nun der Raum von Aussen nach Innen oder von Innen nach Aussen allseitig gerichtet ist (siehe oben), muss in diesem, jetzt zuerst erwogenen Falle eine Bordüre entweder innerhalb oder ausserhalb des Saumes und seiner Naht und parallel mit beiden fortlaufen. Diese Bordüre ist in der Regel nicht besonders begrenzt, das heisst mit einer Linie, die wieder mit dem Saume parallel geht, abgeschlossen, sondern läuft frei aus, indem sie Fransen bildet, die bei der ersten der beiden

angeführten Möglichkeiten nach Innen weisen; bei der zweiten Möglichkeit weisen sie im entgegengesetzten Sinne nach Aussen. Oft sind diese Bordüren statt der Fransen aus vegetabilischen Formen, Blätterkränzen, Blumenkelchen u. dergl. gebildet, die dann immer entschieden und ohne Abwechslung ihre Spitzen nach derjenigen Richtung zu wenden haben, wohin der Raum endigt, oder wohin der Anfang des Raumes führt.

Die beiden Symbole, der Saum und die Bordüre, lassen sich auch in Eines verbinden, indem man dem Bande seine ostensible Resistenz und Umfassungsfähigkeit nach der Richtung seiner Längenentwicklung lässt, es aber zugleich aus dem Zustande der Indifferenz in Beziehung auf die Versinnlichung der Begriffe des Endigens und Beginnens herausreisst, und dem auf ihm sich entwickelnden linearen, vegetabilischen oder componirten Flechtwerke eine Richtung von Aussen nach Innen oder von Innen nach Aussen gibt, so dass die Formen, wenn man sie von der entgegengesetzten Seite ansieht, überkopfs erscheinen müssen. Bei Fig. 1 und 2 der Tafel IV., so wie bei Fig. 2 der Tafel X. sind die Bordüren indifferent und entwickeln sich nur ihrer Länge nach, bei Fig. 1 derselben Tafel X. hat die äussere Bordüre durch die Inschrift eine Richtung von Aussen nach Innen. Kaum bedarf es wohl der Erwähnung, dass diese Symbole nach Umständen ihre besondere Stimmung erhalten und dass ihre Wirkungen verstärkt werden können, theils qualitativ durch intensivere und kräftigere Charakteristik, theils quantitativ durch Wiederholung gleicher oder ähnlicher Motive neben einander.

Nach dem Umstande, ob der Saum nach einwärts, das heisst nach dem Teppiche zu oder nach auswärts gerichtet sei, ordnet sich nun auch die gesammte übrige Ornamentation des letzteren in Bezug auf die ihr zu gebende Beziehung zwischen Oben und Unten. Denkt man sich z. B. die ganze Quadratfläche innerhalb des Saumes durch Linien in vier quadratische und vier längliche Vierecke getheilt, die ein mittleres Viereck umgeben, und sind alle diese Felder mit Arabesken auszufüllen, in welchen vegetabilische Formen mit animalischen Bildungen sich vermischen, so müssen diese in dem geschlossenen Raume alle von Innen nach Aussen, in dem Janusbogen dagegen alle von Aussen nach Innen gerichtet sein, das heisst, die Köpfe der Thiere und die Kronen der Pflanzen müssen in jenem dem Saume zugekehrt sein, in diesem müssen sie umgekehrt der Mitte sich zuwenden.

Die Mitte lässt sich mit concentrischen Motiven aus Laubwerk und dergleichen ausfüllen, die aber gleichfalls in beiden Fällen organisch verschieden ausfallen. In dem offenen Raume wurzelt das Laubwerk so zu

sagen am Rande, in dem geschlossenen wurzelt es in dem Mittelpunkte des Feldes. Für beide Fälle passend und benutzbar sind natürlich Rosetten, Kränze oder andere ornamentale Formen, denen man gleichsam auf den Scheitel sieht, von denen schon oben die Rede war und die hier nicht besonders berücksichtigt zu werden brauchen, da sie für dasjenige, was demonstriert wird, sich indifferent verhalten. Es ist nicht schwer, alle fraglichen Fälle, die der Grundidee nach zu der einen oder der andern Kategorie führen müssen, nach der Analogie der hier gewählten Beispiele zu entscheiden.

Oft ist die Mitte, statt der Rosette, durch ein Piedestal, ein Kandelaber, eine Vase oder sonstiges Geräthe, das in dem Grundplane richtungslos ist, verziert, — ganz stilgerecht, wogegen historiirte Darstellungen, z. B. die Schale des Sosus mit den trinkenden Tauben, die Tritonen des alten Mosaikbodens in dem Pronaos zu Olympia (siehe Holzschnitte auf S. 57 u. 58), die Alexanderschlacht aus Pompei, nur dort stilgerechte Anwendung finden können, wo ein Raum vorliegt, der gleichsam ein Mittel zwischen dem Janusbogen und dem geschlossenen Innern bildet, ein Raum, der zu einem andern Raume oder zu einem Mittelpunkte architektonischer Wirkung einseitig hinführt, der aber in Beziehung auf Rechts und Links neutral ist; nur in diesem Falle, oder doch unter ähnlichen räumlichen Verhältnissen, ist ein solches historiirtes Feld auf dem Fussboden einigermassen stilgerecht, und es muss sich dann selbstverständlich das Bild dem Eintretenden aufrecht zeigen, die Köpfe müssen dem Innern, die Füße dem Eingange zugekehrt sein. Im Allgemeinen ist zu wiederholen, dass Fussbodenbilder die strenge Kritik des guten Geschmackes nicht aushalten können und dass, wenn einmal derartige Verzierungen beliebt werden, sie nicht in der Mitte, sondern lieber in den Zwischenfeldern angebracht werden sollten, wo sie dann zu einem in der Mitte aufgestellten Kunstwerke oder sonstigem Male in Beziehung stehen und der Richtung von Aussen nach Innen concentrisch zu diesem folgen müssen. Ich denke mir, dass die meisten oder wenigstens die schönsten der historiirten Fussböden, die sich erhielten, in diesem Sinne aufgefasst waren, dass sie durchaus die Bestimmung nicht hatten, betreten zu werden, sondern dass sie, um das Mal herum, den wohl meistens noch ausserdem mit Schranken umgebenen Temenos desselben bezeichnen sollten.

Das Gesagte findet seine volle Bestätigung und Erläuterung in den drei im Holzschnitte dargestellten Fussböden, welche diesem Paragraphen zur Illustration beigelegt wurden. Das am Eingange dieses Paragraphen



Fussboden im Pronaos des Jupiter-Tempels zu Olympia (1/100 der Ausführung).



Detail dazu. (Maßstab: das Vierfache des oberen.)

gegebene Bruchstück eines Fußbodendessins, das ohne Zweifel die in Kalkstein gravirte Kopie eines assyrischen Teppiches ist (der Fußboden

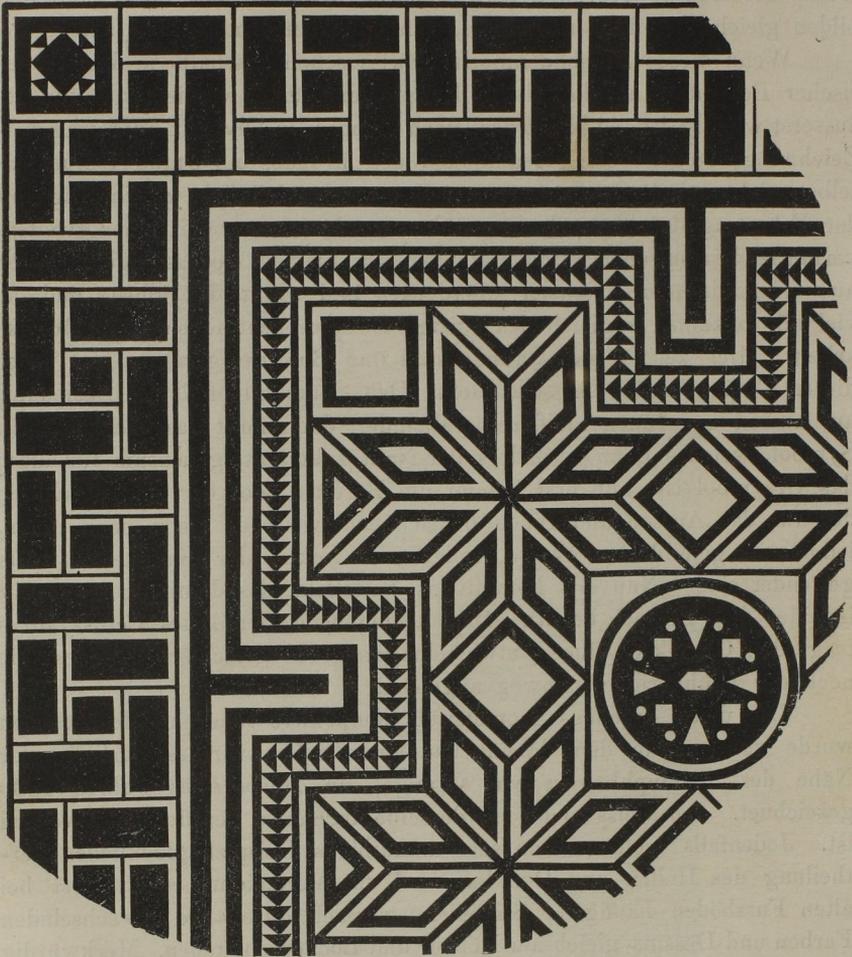
wurde durch Layard dem brittischen Museum erworben) zeigt eine Pflanzenbordüre äusserlich vor dem Saume, die nach aussen gerichtet ist. Der Saum ist mit Knöpfen oder Rosetten verziert, ein Symbol, das gleichzeitig die Naht bezeichnet (s. unter Naht). Die grösseren Pflanzenornamente sind so geordnet, dass keinerlei Richtung sich kund gibt, und bilden gleichsam offen entwickelte, von oben betrachtete Lotuskelche.

Wenn dieses Fussbodenmotiv gewiss schon deshalb in kunsthistorischer Beziehung als das älteste Beispiel erhaltener verzierter Pavimente äusserst wichtig ist, so bietet der, nach eigener, in Olympia aufgetragener, Zeichnung, beigegebene Mosaikboden des Pronaos im Jupitertempel dasselbst nicht minderes Interesse, weil er wahrscheinlich gleichzeitig mit der Erbauung des Tempels ausgeführt wurde (er war mit einer zweiten, vermuthlich römischen, Bodentäfelung aus kleinen, sechsseitigen Platten aus orientalischem Alabaster überdeckt), und somit das älteste und, so viel mir bekannt, zugleich das einzige Beispiel echt-hellenischer Mosaikarbeit. Hier zeigen sich Saum, Naht und Bordüre getrennt und jeder dieser Theile fungirt für sich allein. Den Saum bildet der in Beziehung auf Aussen und Innen indifferente Mäander, dann folgt das Zickzack, ein Symbol, welches ganz besonders der Naht zukommt, gleichsam für diese das Ursymbol ist; nun erst kommt die Bordüre oder der Randabschluss, der für das Aussen und Innen bezeichnend wird; er weist nach Innen, jedoch in gemilderter Weise, indem die Ecken der Kränze auswärts gewendet sind. Nun erst kommt das Mittelfeld, das demjenigen gerecht ist, der den Tempel betritt. Das beigegebene Detail des Lotuskranzes trägt den Charakter einer Entwicklungszeit des griechischen Stiles, die noch der Frühperiode halbweg angehört.

Der dritte durchaus geometrisch komponirte römische Mosaikboden wurde von mir in dem Weinkeller eines Schenkwirthes ganz in der Nähe des Triumphbogens von Orange, im Herbst des Jahres 1830 gezeichnet. Ich weiss nicht, ob derselbe irgendwo veröffentlicht worden ist. Jedenfalls bietet er ein sehr anmuthiges Beispiel glücklicher Vertheilung des Hellen und Dunklen, und der Vermeidung des, selbst bei alten Fussböden häufigen, Stilfehlers, wonach durch die abwechselnden Farben und Dessins gleichsam Höcker und Löcher entstehen. Merkwürdig ist zugleich die vollkommene Indifferenz, die in der reichen Disposition in Beziehung auf das Aussen und Innen durch das Gegeneinanderwirken und sich Neutralisiren der Motive erreicht wurde.

Der aus Plinthen bestehende mäanderähnliche Saum ist in sich selbst indifferent, darauf folgt ein Motiv, das den quadratischen inneren Raum

gleichsam an allen vier Seiten einkerbt, und mithin wesentlich nach Innen wirkt, die Naht folgt diesem Bandmotive in allen seinen Windungen; sie selbst ist eigenthümlich mehr seitwärts gerichtet und funktionirt eigentlich



Römischer Fussboden zu Orange, nach eigener Aufnahme. ($\frac{1}{10}$ der Ausführung.)

nur nach ihrer Längenausdehnung. Innerlich nun folgen vier radiante Formen, die ein Viereck umgeben, das wieder ganz indifferent gehalten ist. Jene vier strahlenden Sterne aber wirken entschieden von Innen

nach Aussen und halten den Einkerbungen des äusseren Bandwerkes gleichsam das statische Gleichgewicht. Schwerlich sind diess wirklich vom Architekten beabsichtigte Stilfeinheiten, jedoch sie existiren, und wenige antike Muster gibt es, die so wie dieses unseren Parqueteurs gleichsam maulgerecht wären.

Die Eintheilung des Fussbodens wird zusammengesetzter, aber auch nach Umständen klarer und verständlicher, je mehr er aus seiner quadratischen Indifferenz heraustritt, je entschiedener sich in dem Räumlichen die Gegensätze des Hinten und Vorne, des Rechts und Links sondern. Das Vorn entspricht gewöhnlich dem Haupteingange, das Hinten wird bezeichnet durch das Hauptmoment und die Bestimmung des räumlichen Abschlusses. In der Kirche ist es der Altar, in dem Tempel der Griechen war es die Statue der Gottheit, in dem Atrium der Römer war es das Tablinum, auf welches sich alles bezog, was vor demselben sich räumlich ordnete, in jeder Wohnstube sollte es das Kamin, jener Hausaltar des Familienlebens sein, der aber leider im Norden durch den Ofen schlechten Ersatz hat, wenigstens in der Weise, wie wir ihn bilden und ordnen, die verglichen mit dem, was unsere Vorältern daraus zu machen wussten, für sich allein schon den Standpunkt der Geschmacks-Kultur genügend bezeichnet, auf welchem wir stehen.

Die Decke als horizontaler Raumabschluss nach Oben.

§. 17.

Verhalten der Decke zu dem Fussboden und den Wänden.

Wie der Teppich, versinnlicht der Plafond den Begriff einer horizontalen Fläche und schliesst wie jener die Nebenbegriffe des Rechts und Links, des Vorne und Hinten ursprünglich aus. Auch bei ihm lässt sich der Begriff des horizontalen Raumabschlusses auf den Mittelpunkt konzentriert denken und dieser Mittelpunkt ist wie dort der Ausgang und der Schluss aller Beziehungen, die stilgemäss auf einer derartigen, den absoluten Begriff einer horizontalen Ebene versinnlichenden, Decke durch Unterabtheilungen, Lineamente und Muster hervorgebracht werden können.

Der ungliederte Ausdruck des räumlichen Begriffes ist, wie bei dem Fussboden, ein ungemustertes gleichförmiges Tuch, das mit einem Saume eingefasst ist.