

Schon Böttiger erkannte der orientalischen Gewandstickerei ganz den Einfluss auf hellenische Bildung zu, den sie wirklich hatte, er erklärt „die Stickerei in den Gewändern, so wie sie Homer schon bei den Phrygiern kennt, für älter als fast alle übrigen Zeichnerien und Bildnerien in Griechenland.“ Er sieht mit dem Auge des Gelehrten lange vor der Zeit der Wiederaufdeckung Ninives die babylonisch-assyrischen Stickerien mit ihren Thierkämpfen, Wunderthieren und Arabesken gerade so, wie sie jetzt auf den Prachtgewändern der Könige und Grossen Assyriens uns allen deutlich vor Augen stehen.

Aber auch die Alabastertafeln selbst, auf denen diese buntbestickten Königsbilder sich abheben, sind steinerne Stickereien; was sich auf ihnen gruppirt und darstellt, entspricht durchaus dem, was die Archäologie auf den längst vermoderten wirklichen Tapeten der Chaldäer und Assyrier gesehen hat. Was würde uns Böttiger aus ihnen erklären, wenn er ihre Entdeckung noch erlebt hätte!¹

§. 68.

Exkurs über das Tapezierwesen der Alten.

Die Stillehre ist keine Geschichte der Kunst, sie darf und muss das Spätere, wenn es sich als traditionell aus ältestem Brauche hervorgegangen kund gibt, voranstellen und es unbedenklich als Schlüssel zu dem Verständniss der Werke ältester Zeit, deren Zusammenhang sich aus ihren zerklüfteten Ueberresten ohne ihn nicht mehr erkennen lässt, benützen. Nachher können wieder umgekehrt diese Trümmer einer vorgeschichtlichen Zeit die entwickelteren Kunstformen und ihren Stil erklären helfen. Diese Rücksicht veranlasste mich folgenden Exkurs über das Tapezierwesen der Alten hier einzuschieben.

Bei der häuslichen Einrichtung der Alten hatten die Tischler sehr wenig, die vestiarii (nach modernen Begriffen die Tapeziere) fast alles zu thun. Die Wirksamkeit dieser wichtigen Zunft hat unsere Archäologie, die so manches Detail des antiken Lebens und antiker Kunst mit fast überflüssiger Genauigkeit bearbeitete, noch ziemlich unberücksichtigt gelassen, vermuthlich wegen der dürftigen Ausbente, welche die zwar

¹ Die hauptsächlichsten Stellen über diesen Gegenstand aus Böttigers Schriften sind: Vasenbilder I. S. 76. S. 115. II. S. 105. Kleine Schriften I. S. 402. III. S. 448. S. 455.

häufigen aber allgemeinen und unbestimmten Hindeutungen der alten Autoren über diesen Gegenstand gewähren.

Auch Böttiger¹ beklagt sich über diesen Mangel, aber er hat bei seinem Desiderium ebenfalls nur den Teppich selbst und seine Malerei, nicht aber das für uns hier Wesentlichere, nämlich die Weise ihrer Verwendung, die eigentliche Kunst des Tapeziers, im Auge. Was ich daher bei diesem Mangel an Vorarbeiten als Ungelehrter darüber zu geben vermag, darf kaum für den nächsten Zweck, den ich beabsichtige, genügend erscheinen, keineswegs auf Erschöpfenderes über diesen Gegenstand Anspruch machen.

Die Tapezierkunst der Alten ist dieselbe, die sich bis auf den heutigen Tag in südlichen und östlichen Ländern, besonders in Indien, China und Persien, erhalten hat. Sie ist selbst bei uns in der katholischen Kirchenregel und sogar in manchen profanen Gebräuchen wieder zu erkennen.

Dasjenige, was wir hier vor Augen sehen, wirft ein erwünschtes Licht auf die, zum Theil dunklen und lückenhaften, Mittheilungen der Alten über die *res vestiaria* der klassischen Vorzeit.

Zu diesem kommen noch die alten Monumente selbst, die oft deutliche Spuren eines früheren Mitwirkens der vestiarischen Kunst zu ihrem Gesamteffekt zeigen, und unter diesen vorzüglich die Ueberreste von Pompeji und Herkulanum mit ihren Wandmalereien, welche letztere allein schon einen ganzen Schatz von Aufschlüssen über das Draperiewesen der Alten geben. Es liegt also ein sehr reichhaltiger Stoff vor, der sich vielleicht am besten fassen lässt, wenn man drei Aufgaben, die dem Vestiarus des Alterthums oblagen, unterscheidet, nämlich 1) die Ausstattung einer architektonischen Einrichtung in so weit sie diese vervollständigt und zu ihrer Ergänzung unbedingt vorausgesetzt werden muss; 2) den Schmuck, mit welchem der Vestiarus ein architektonisches Werk, das an sich schon vollständig ist, für besondere festliche Gelegenheiten ausstattet; 3) die Einrichtung zeitweiliger und zeltartiger Anlagen.

Wer nur den Grundplan eines antiken Hauses betrachtet, überzeugt sich sehr bald, dass die jetzt fehlenden Draperieen unbedingt im Geiste restituirt werden müssen, um es für wohnliche Zwecke geeignet erscheinen zu lassen. Diess tritt noch mehr hervor, wenn wir die Lebensweise der Alten berücksichtigen und z. B. uns erinnern dass, bei den Römern

¹ In seinem Aufsätze über die Teppiche nach Raphaels Kartons. Kl. Schr. III. pag. 448, Anmerkung 2.

wenigstens, nach altem Brauche das Ehebett des Familienvaters in dem Atrium des Hauses seinen Platz hatte und ebendasselbst die Frau, inmitten ihrer weiblichen Dienerschaft, die häuslichen Arbeiten des Spinnens und Webens verrichtete.

Der weite oben offene Raum, in den man von der Strasse aus hineinsah, wenn die Hausthür offen stand, der zugleich das Entreezimmer, den öffentlichen Theil der Wohnung, bildete, musste unbedingt durch besondere Vorrichtungen und temporäre bewegliche Scheidungen eine Einrichtung erhalten, die elastisch genug war, ihn für so verschiedene Zwecke geeignet zu machen, ohne zugleich die einheitliche Wirkung des ganzen grossartigen Motives zu vernichten. Diese Scheidungen durften zu dem Ende nicht die ganze Höhe des Raumes ausfüllen, damit das Ensemble oberhalb kenntlich bleibe und vielleicht auf diese Weise, durch die Verhüllung des Unteren, in verstärkter Wirkung hervortrete. Es ist ganz unstatthaft, sich das Atrium anders zu denken, als einheitlich und zugleich durch Einbauten beweglicher Art gegliedert. Diese Einbauten zeigen sich zwar in späterer Ausbildung oder vielmehr in späterer Verknöcherung des Gedankens als wirkliche Mauerwände, ausgeführt in Stein, doch müssen wir uns auch diese nach Art der spanischen Wände so denken, dass der durch sie umschlossene Raum oben offen und nur durch den Plafond des Atrium gedeckt war.

Die meisten Atrien in Pompeji und selbst die auf dem kapitolinischen Grundplane von Rom sind dieser späteren Art: nur in den sogenannten Flügeln oder alae (ein Kunstausdruck des Vitruv, den wir vielleicht fälschlich auf diese zurücktretenden Theile der atrialen Anlage gedeutet haben) zeigt sich die ursprüngliche, durch keinen Einbau beschränkte, Breite der hypäthralen Anlage. Sehen wir von dieser späteren Verknöcherung des Gedankens ab, so erscheint uns der hohe Bau des Atrium durch bewegliche niedrige Wände gegliedert. Diese Wände waren theils Draperieen (catapetasmata), die aufgehängt wurden und faltenreich herabfielen, theils waren sie, nach Art der Jägernetze, aufgestellte und durch Pfosten und bewegliche Gerüste gehaltene Teppiche (peristromata, aulaea, auch peploi). Auch die in früherer Zeit nackten oder einfach farbigen Wände des Atrium, die eigentlichen gemauerten Umfassungswände nämlich, wurden des Komforts wegen ähnlich behangen oder umkleidet. — Dazu kommen die Portieren oder Thürvorhänge, welche in dem klassischen Alterthume sehr ausgedehnte Anwendung finden mussten, da sich in dem Innern der Häuser sehr wenige Spuren von früheren eigentlichen Thürverschlüssen* aus Holz oder Metall zeigen.

Sehr oft tritt der Fall ein, dass Gemächer an einer oder gar an zwei Seiten ganz offen bleiben, dass ganze Wände fehlen, wie z. B. an dem Tablinum des römischen Hauses, das meistentheils sowohl gegen das vordere Atrium wie gegen das hinten liegende Peristil ganz und gar offen ist und seiner Anlage nach einen doppelten Verschluss durch Draperieen als nothwendig voraussetzen lässt. Dasselbe findet sich meistens an den oecis und tricliniis, die von dem Peristil aus zugänglich sind. Wir fanden genau dieselbe Einrichtung in den chinesischen Hausanlagen, wie sie noch jetzt bestehen. (Siehe oben §. 65.)

Einen interessanten Vergleichungspunkt für die oben erwähnten niedrigen und mehr oder weniger beweglichen Abschlüsse gewähren uns die Skulpturen und Malereien des Alterthums, auf denen die Handlung in scenischer Weise sich meistens vor Wänden von der beschriebenen Art abwickelt; sie dienen in der bildenden Kunst zu der rein symbolischen Andeutung des verschlossenen Raums. Viele von diesen Hintergründen bestehen aus Draperieen, die faltenreich zwischen Pfeilern aufgehängt sind, z. B. auf dem bekannten Relief, welches die Hochzeit des Jason mit der Glauke vorstellt, und auf späteren Vorstellungen römischer Hochzeiten.¹ Andere deuten auf stehende Wände, etwa nach Art der chinesischen Wandschirme hin, wie auf der berühmten aldobrandinischen Hochzeit.²

Die zum Aufhängen solcher Draperieschirme bestimmten Gerüste hiessen scabella (davon escabeaux, échafaudages), welche mit den oben erwähnten Theatervorhängen knarrend aus dem Fussboden des Proscenium emporstiegen, wenn das Stück zu Ende war. So glaube ich das Scabilla concrepat, aulaeum tollitur³ des Cicero verstehen zu müssen. Besonders

¹ In Gaetani notizie sulle antichità e belle arti di Roma.

² Seit der Wegwischung der Uebermalungen zeigt der ganze Hintergrund des Bildes eine einzige fortlaufende Wand.

³ Cic. pro Coelio 27. Man muss sich diese Vorhänge oder vielmehr Vorschirme des R. Theaters nicht höher denken als nothwendig ist, um die Handlung selbst für den Beschauer auf der obersten Sitzreihe zu verstecken; die oberen Stockwerke des reich verzierten Proscenium ragten darüber hinaus und ihre Wirkung wurde durch das Verstecken der Basis nur noch verstärkt. Dieses Moment der Wirkung war den Alten sehr geläufig, sie wandten es überall an, wir dagegen können das Sinnvolle einer solchen Anordnung nicht begreifen und glauben das Monument recht nackt hinstellen, nichts davon verstecken zu müssen, damit es wirke.

Ich habe bei der Inszenirung der Antigone des Sophokles, womit ich vor längerer Zeit in Dresden beauftragt war, ein Siparium nach römischem Vorbilde aus dem Fussboden emporsteigen lassen, über dem die Dekoration der Scene, in polychromer Weise

glänzende und effektvolle Anwendung fanden die Katapetasmata, Peristromata und Auläen, wenn sie zwischen den Säulen der Peristile und Stoen aufgehängt oder ausgespannt waren, zum Schutze gegen Kälte und Regen von der Wetterseite, für den Schatten von der Sonnenseite, vornehmlich aber für den Zweck des Abschliessens und als Ausstattung, als nothwendiger ornatus der Galerien. Man darf sich eigentlich keine Säulenhalle denken, die dieses nothwendigen Schmuckes entbehre, der bald in natura als reicher buntgestickter oder gewebter Stoff, bald in monumentaler Metamorphose als konstruirte Scherwand, als Diaphragma, zwischen oder vor den Säulen sich spannt. Wir haben ein sehr bekanntes Zeugniß von der Weise, wie zu Artaxerxes Zeit die Säulenzwischenräume des Palastes zu Susa mit Teppichen verhangen wurden. Der König bewirthe das Volk in seinem Gartenpavillon. „Da hangen weisse, rothe und gelbe Tücher, mit linnenen und scharlachnen Seilen gefasset in silbernen Ringen auf Marmorsäulen. Die Bänke waren golden und silbern auf Pflastern (oder vielmehr Sockeln) von weissen, grünen, gelben und schwarzen Steinen gemacht.“ (Esther I. 6.) Noch älter sind freilich die hebräischen Berichte von der Pracht der Teppichbehänge an der Stiftshütte und dem Tempel Salomons, von denen später die Rede sein wird.

Wunderbares erzählt auch der zwar späte Schriftsteller Philostratus, der aber sicher aus alten Quellen zusammentrug, von der Pracht der Bekleidung babylonischer Königspaläste:

„Sie sind mit Erz bedeckt, so dass sie strahlen. Die Gemächer, „Männersäle und Stoen sind theils mit Silber- und Goldgeweben, theils „sogar mit wirklichem Golde, das getriebene Bildwerke zeigt, geschmückt. „Die Stickereien der Vorhänge sind der griechischen Fabel entnommen... „andere zeigen Datis, der die Insel Naxos dem Meere entreisst und „Artaphernes, der Eretria belagert etc.“ Man sieht, der Grieche legt den asiatischen Heroen ihm bekannte Namen bei, aber man erkennt in seiner Beschreibung dieselben Darstellungen, die wir auf den Alabasterplatten von Nimrud, Chorsabad und Kudjundschiik sehen.

Von den Aegyptern wissen wir Aehnliches; Clemens Alexandr. Paedog. III. 2 p. 216. E. Sylb. spricht von den ägyptischen Tempelverhüllungen und Teppichvorhängen, hinter welchen sich ein fratzenhaftes

durchgeführt, eine Wirkung machte, bei der das Publikum gar nicht fragte, ob die antiken Tempel auf ähnliche Weise gemalt gewesen seien. Man vergass ganz, eine auffallende Abweichung von der traditionellen Anschauung der Antike vor sich zu haben. Kein zweifelnder Kritiker liess sich darüber aus.

Götzenbild befinde. Wir werden sehen, wie die Monumente Aegyptens eine vielfache Anwendung von Draperieen zu ihrer Vervollständigung voraussetzen lassen und wie sie selbst in engem stilistischem Zusammenhange mit der Draperie stehen.

Wie das Umspannen und Behängen der Räume¹ bei den Griechen eine uraltherkömmliche Sitte war, die bei geweihten Plätzen besondere religiöse Bedeutung beibehielt, davon zeugen viele Stellen bei den alten Tragikern, die dabei zugleich ganz ähnliche Vorrichtungen, die das Publikum auf der Scene vor Augen hatte, zu erklären bemüht sind. Vorzüglich wichtig ist in dieser Beziehung der Ion des Euripides, der einen guten Theil seines Schmuckes von den Paramenten des delphischen Apollotempels entlehnt, wie sie wohl noch zur Zeit des Dichters in den Thesauren aufbewahrt und bei Tempelfeiern ausgestellt wurden. Das ganze Stück ist gleichsam eine Tempelexegese, und wird im Folgenden noch öfter citirt werden müssen.

Gewisse vornehmlich ehrwürdige Orte der Heiligthümer erhielten durch Vorhänge besondere Weihe und wurden nur durch diese einfache und ursprüngliche Scheidung als dem Nichtgeweihten unzugänglich bezeichnet. So war bekanntlich das Allerheiligste des mosaischen Sanktuariums nur durch prachtvolle Vorhänge von der eigentlichen Tempelcella geschieden.

Die Götterbilder standen in besonders abgeschlossenen Kapellen (aedicula, secos, hedos), die mit Draperieen verhangen waren und nur zu bestimmten Zeiten enthüllt wurden. Bei Todten- und Sühnfesten fand eine vollständige Verhüllung, wahrscheinlich mit schwarzen Vorhängen, Statt.²

Doch auch sonst wurden die Kapellen der Götterstatuen, schon des Schutzes der letzteren wegen, durch Vorhänge, zum Theil auch, wie die Aedicula der Knidischen Venus des Praxiteles, durch Thüren verschlossen.³ Der inbrünstige Lucius wartet in früher Morgenstunde auf den Moment, wenn von dem Bilde der Isis der weisse Vorhang rechts und links zur Seite geschoben wird, um die Göttin anzubeten.⁴

Vorzüglichen Schutzes bedurften die unzähligen mit Gewändern bekleideten Holzbilder und die kostbaren chryselephantinen Kolosse. Der

¹ Ammianus berichtet in seinem 24. Buche, dass die Assyrier auf ihren Auläen meistens Jagden und Kriegsscenen darzustellen pflegten.

² Diod. XVII. 10. Ovid. fast. II. 563. Aelian. XII. 57. Paus. IX. 6. 2.

³ Lucian. Amores. 14.

⁴ Apulejus Met. XI. 20.

alljährlich erneute panathenäische Peplos, das Prachtstickwerk der Athenerpriesterinnen, war ein solcher Schutz, von dem man nur noch nicht recht weiss, ob er als Mantel umgehängt oder als Katapetasma vorgespannt oder endlich als Parapetasma¹ (Himmeldecke) über der Statue ausgespannt wurde.² Besser unterrichtet sind wir durch Pausanias von dem Vorhange, den der König Antiochus dem olympischen Jupiter widmete.

Er war aus purpurfarbigem phönikischem Wollenstoffe und mit assyrischer Stickerei bedeckt, und wurde an Stricken herabgesenkt, nicht wie das Parapetasma zu Ephesos unter die Decke hinaufgezogen; wahrscheinlich mochte diess eine Neuerung sein, welcher der ältere Gebrauch des Hinaufziehens des Vorhanges, der noch in Ephesos üblich war, weichen musste. Eben so wurde nach Quintilian das ursprünglich griechische Aulæum der Theaterbühne gegen das spätere römische Siparium, das herabgesenkt wurde, vertauscht.

Gleich wie die Tragiker es liebten, auf die uralte geheiligte scenische Ausstattung der Tempelbezirke anzuspielden, weil das Dekorationswesen der antiken Bühne aus ganz ähnlichen Einrichtungen bestand und daher eine Veranschaulichung dessen, was der Dichter seinen Personen in den Mund legt, dadurch erleichtert wurde, eben so benützten die Komiker das gleiche Motiv, wie es ihnen die häusliche Einrichtung der Athener bot. Unter vielen Anspielungen dieser Art sei hier nur die Stelle des Aristophanes erwähnt, wo Jemandem, der sich nicht zu benehmen weiss, der Rath gegeben wird, die Decke sich anzuschauen und die Vorhänge der Aula zu bewundern.³

Es versteht sich von selbst, dass derselbe Gebrauch auch bei den Römern galt, worauf eine Stelle des Properz über die prachtvollen attalischen Teppiche der Säulenhalle des Pompejus zu beziehen ist.⁴ Auch Martial widmet den buntgewirkten Vorhängen der Gemächer, den *cubiculariis polymitis*, eine Anzahl Epigramme. (Martial. XIV. 150.)

Dieser Gebrauch tritt ausserdem an den Wandmalereien Pompejis,

¹ Der Unterschied zwischen *parapetasma* (Himmeldecke) und *katapetasma* (Drapierwand), den Böttiger aufstellt, findet sich nicht überall bestätigt. So z. B. bedient sich Pausanias des Wortes *parapetasma*, wo er ganz bestimmt nur die Teppichwand meint. Dessgleichen auch andere Schriftsteller.

² Hirt, *Gesch. d. Baukunst*. Böttiger, *kl. Schriften* III. 455. II. 51. Völkel, über die Statue des Jupiter S. 50 und 235.

³ Aristoph. *Wespen* 1215. Athen. V. 6 in fine.

⁴ Propert. II. 23. 46. *Scilicet umbrosis sordet Pompeia columnis Porticus aulaeis nobilis Attalicis.*

deren Motiv eben nichts weiter als die Nachahmung solcher mit Draperieen und Scherwänden ausgestatteter Stoen und Hallen ist, auf eine Weise deutlich hervor, dass es wahrlich keines weiteren Nachweises desselben aus den alten Schriftstellern bedarf. Hier zeigt er sich in seiner ganzen Fruchtbarkeit und in allen Varietäten späterer stilistischer Ausbildung und Verbildung.

Wir sagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, dass das Freibleiben der Zwischenräume der Säulen bei den Alten etwas Ungewöhnliches war, dass der Säulen Bestimmung zum Theil darin bestand, eben solche Draperieen und Scherwände, von denen oben die Rede war, aufzunehmen, eine Anschauungsweise, die freilich der modernen Aesthetik eben so wenig behagen wird, wie meine Ansicht von der Polychromie der Alten.

Die Zwischenräume der Säulen boten ein sehr geeignetes Feld für Anwendung tendenziösen Schmuckes der Stickerei, Plastik und Malerei und ohne sie zu berücksichtigen, ist es uns schlechterdings unmöglich, den Reichthum an derartigen Verzierungen, deren bei den Beschreibungen der Monumente und sonst gelegentliche Erwähnung geschieht, unterzubringen.¹

Das Eingehen in diese wichtige Frage ist hier freilich noch nicht am Orte, jedoch sei noch erwähnt, wie bis in das Mittelalter hinein im östlichen und westlichen Europa das Freilassen der Interkolumnien gar nicht Sitte war. Des Anastasius Bibliothecarius Lebensbeschreibungen der Päpste wimmeln von Stellen, die dieses beweisen; z. B. liess Sergius (a. C. 687) vier weisse und vier scharlachene Vorhänge (*tetravelia*) für den Umgang des Altares der Basilika St. Peters machen. Johann VI. (701) machte zwischen den Säulen des Altares, rechts und links, weisse Vorhänge. St. Zacharias machte in der Kirche St. Peter und Paul hängende Teppiche zwischen den Säulen des Mittelschiffs (742). Stephan IV. machte neben dem Haupteingange der Basilika St. Peters Vorhänge von Silbergewebe von bewundernswürdiger Grösse. Derselbe stiftete für sämmtliche Arkaden derselben Kirche aus tyrischen und gemusterten

¹ Die sogenannten Säulenbilder (*stylopinakia*) sind meines Erachtens von Rochette ganz unrichtig für Gemälde, die an Säulen geheftet waren, gehalten worden. Müller wagt nicht, deren Anwendung zu bestimmen. (*Archäol.* 157. 2.) Sollten sie nicht gemalte Relieftafeln oder nach Umständen blosser Gemälde bezeichnen, die nach Art der Draperieen oder Storen die Interkolumnien der Stoen bis zu einer gewissen Höhe ausfüllten? Wollte man nicht starr an dem materiellen Begriffe des Wortes *pinakion* festhalten, so liessen sich jedoch auch jene Flachreliefs der Säulen Trajans und Antonins Säulenbilder (*stylopinakia*) nennen.

Stoffen (de pallis Tyriis atque fundatis) fünfundsechzig Vorhänge (im Jahre 768) u. s. w. Auch die altchristlichen Mosaiken und Fresken Roms, Ravenna's etc. bezeugen diesen Usus.

Derselbe Gebrauch war auch in Frankreich,¹ England und Deutschland allgemein und dauerte fort bis in's XII. und XIII. Jahrhundert, d. h. bis zur Einführung des neuen gothischen Baustils.

Die reformirten Mönchsorden, besonders der Orden von Cluny, eiferten gegen diesen Luxus der Kirchenparamente, der später nur noch für festliche Gelegenheiten gestattet war.

Noch ursprünglicher und vollständiger erhielt sich der antike Gebrauch im Osten, woselbst er niemals abgeschafft worden ist.²

Das Gesagte betrifft die Sitte des Verhängens und Abschliessens der Räumlichkeiten durch vertikale Vorrichtungen des Tapeziers, in Verbindung mit den eigentlich architektonischen Theilen des Baues und zu dessen Vervollständigung; doch beschränkte sich das Draperiewesen der Alten keineswegs hierauf allein, es kam noch in häufige Anwendung, um subdiale, d. h. hofähnlich ganz oder zum Theil dachlose Räume von Oben gegen Sonne und Wetter zu schützen und sie wohnlich zu machen. Himmeldecken und Baldachine aller Art werden nicht selten erwähnt und ausserdem bieten die Wandmalereien auch hierüber erwünschte Auskunft.

Die genauere Bezeichnung einer solchen Decke als freischwebendes Himmelzelt war bei den Griechen Pteryx und Uraniskos, während Bezeichnungen wie Parapetasma, Peplos und das spätere Aulacum beliebig für senkrechte und horizontale Gewanddecken gebraucht wurden.

Der Gebrauch der Himmeldecken bei subdialen Räumen ist wohl so alt wie diese selbst. Sichere Wahrnehmungen an den Monumenten Aegyptens deuten darauf hin, dass diese für ihre Anwendung berechnet sind und was mehr ist, dass die Himmeldecken ein integrirendes Element des ägyptischen Stiles bilden. Aehnliches lässt sich von der Baukunst Westasiens behaupten, obschon uns hier dafür die thatsächlichen Beweise fehlen. Auch bei den Griechen waren die gewebten Himmeldecken sowohl in stofflicher wie in symbolischer Anwendung von grösster Bedeutung; über das Himmelzelt als Symbol des hellenischen Baustils und dessen grosse Wichtigkeit als solches wird später erst zu sprechen sein,

¹ In den miraculis St. Benedicti liest man, dass 1095 die Kirche von Fleury sur Loire mit vielen Teppichen geschmückt war. (D'Achéry Spicileg.) Vergl. auch Gregor von Tours passim.

² Ch. Müller. Commentatio historica de genio moribus et luxu aevi Theodosiani pag. 122 f.

was aber jene Anwendung wirklicher gewebter Stoffe als Himmeldecken in Verbindung mit hellenischen Bauanlagen betrifft, so steht auch diese unzweifelhaft fest, wenn es schon an ganz sicheren Gewährstellen für diesen Gebrauch bei den alten Schriftstellern fehlen mag. Man hat die Vermuthung aufgestellt, dass der berühmte panathenäische Peplos der Athenastatue ein solcher Uraniskos gewesen sei, der zum Schutze der Gottheit unter der Tempeldecke aufgehängt wurde; eine Vermuthung, die Böttiger,¹ wie mir scheint, zu entschieden verwirft, da sich doch aus der Stelle des Ion,² die er bei dieser Gelegenheit citirt, ganz unfehlbar wenigstens soviel ergibt, dass Himmeldecken unter dem Namen von Peplen in dem Tempelwesen der Alten nichts Ungewöhnliches waren. (S. weiter unten.)

Das älteste Vorkommen einer monumentalen Vorrichtung zu der Aufnahme von Velen sind die gigantischen isolirt stehenden Säulen, welche eine Gasse bildend den grossen Vorhof des Tempels zu Karnak in Theben in der Mitte durchschnitten und von denen noch einige aufrecht stehen. Ihre Bestimmung ergibt sich aus den Wandmalereien dieses 948 Jahre vor unserer Zeitrechnung gebauten Tempelvorhofs, worauf ganz ähnliche Säulen mit einem Aufsätze abgebildet sind und ihre Bestimmung, ein prachtvolles Himmeldach aus Stoffen zu stützen, verrathen. Wir werden auf dieselben zurückkommen und zeigen, welche Bedeutung sie in der Stilgeschichte ägyptischer Baukunst einnehmen.

Die Parapetasmen der römischen Atrien und Peristile bestanden aus den reichsten Stoffen, oft aus Purpur, waren wie jenes im Ion geschilderte mit Himmelszeichen, dem Sonnengotte, der Eos, der Iris und anderen den Uranos³ bezeichnenden Bildern bestickt oder wenigstens mit Sternen übersät, und wurden in malerischer Drappirung und mit reichstem Faltenwurfe über den Säulen durch seidene oder goldene vollbequastete Schnüre befestigt. Dieses ergibt sich deutlich aus vielen der schönsten Wandgemälde aus römischer Zeit.

Die Parapetasmen der Atrien werden von Vitruv *interpensiva* genannt, denn so muss der Ausdruck verstanden werden, wenn er im dritten Kapitel des sechsten Buchs den Nutzen der Stützsäulen der Atrien hervorhebt, die gestatten, die Unterzüge leichter zu halten, da sie die Last der aufgehängten Decken nicht zu tragen hätten.

¹ Kleine Schriften III. 455.

² Euripid. Jon. v. 1157. *πρῶτον μὲν ὀρόφῳ πτέρυγα περιβάλλει πέπλων.*

³ Artaxerxes schenkte dem Timagoras unter anderen Gegenständen „ein buntgesticktes Himmelzelt“. (*σκήνην οὐρανόροφον ἀνθήνην.*) Heraclides in Athen II. 31.

Der Ausdruck „*interpensiva*“ diente auch in spätrömischer Zeit zur eigentlichsten Bezeichnung derjenigen Velen und Decken, die zur Beschattung der Strassen und Passagen aufgehängt wurden. Dieser Gebrauch, der in dem luxuriösen theodosischen Zeitalter auf asiatische Weise allgemein wurde, war auch schon in früher Zeit bei den Griechen bekannt, obschon er als Zeichen des verweichlichten Luxus galt. So berichtet Timäus von den Sybariten, dass sie die Wege, die zu ihren Villen führten, bedeckten. Vielleicht waren diese Lauben der Sybariten, nach Art der persischen Strassen, durch konstruirte Decken (*ὄδοι κατὰ-στέγαι*) beschattet.¹

Ueber das *Velarium* und das Draperiewesen der Theater im Allgemeinen wird Ausführlicheres in einem späteren Abschnitte des Buches folgen.

In dritter Anwendung als Fussdecke scheint der Teppich bei den Griechen sehr früh durch Estrichfussböden, buntes Marmorgetäfel und Mosaik verdrängt worden zu sein. Selbst im Homer werden die *tapetia* nur erwähnt in Verbindung mit Lagern oder Bettvorrichtungen, sie waren von geringem Maasse und wurden, wie noch jetzt im Orient üblich ist, nur für bestimmte Zwecke ausgebreitet, aber nach aufgehobener Lagerung oder Sitzung wieder aufgerollt.

Aehnlich war es bei den Aegyptern, wie die Malereien beweisen. Man bediente sich schon im höchsten Alterthume der noch jetzt der Kühle wegen gesuchten aus Palmblattrippen zusammengefügtten niedrigen Estraden, worauf dann bunte Leinwandteppiche oder Baumwollenzeuge ausgebreitet wurden.²

Anders bei den alten Völkern des Orients; sie trieben grossen Luxus mit festen Teppichen, die den Boden bedeckten. Diess erhellt aus darüber erhaltenen Nachrichten und ersieht man deutlich aus der Einrichtung der Palastfussböden, die einfach getäfelt oder zum Theil ganz aller Bekleidung baar sich zeigen, während die Wände in äusserster Pracht glänzen. Nur wo die Teppiche nicht gelegt werden konnten, z. B. zwischen den Thürpfosten, sieht man theils reich gemusterte Steingetäfel, theils sogar Bronzefussböden mit eingelegter Silberarbeit u. dergl.

In der Halle der Melophoren des Palastes zu Susa lag ein glatter sardianischer Teppich, worauf der König allein ging, wenn er mit seinem

¹ Timaeus in Athenaeo, XII. 17. (c. 3. pag. 519. ed. Cas.) Coste & Flandin Voyage en Perse.

² Wilkinson, manners and customs etc.

Cortège aus dem Harem durch die Halle zog, um den Wagen zu besteigen oder um auszureiten.¹ So auch erwähnt Xenophon als eines fremdartigen und übertriebenen Luxus der persischen Gewohnheit, die Lagerbetten auf Teppiche zu stellen, damit das Steingetäfel nicht zu harten Grund bilde, sondern sein Widerstand durch die elastischen Teppiche gebrochen werde.

Die Gefährten Alexanders führten den Luxus der Fussteppiche auch in Griechenland ein, woselbst sie vorher als eine nur den Göttern zukommende Ehrenbezeugung betrachtet wurden. Daher lässt Aeschylus seinen Agamemnon es voll Scheu von sich abweisen, die ihm von Klytämnestra gebreiteten Purpurteppiche zu betreten.

Erst nach Alexander kam dieser Luxus an den üppigen Höfen der Könige und Tyrannen auf. Schon Clitus hatte nach Phylarchus seinen Audienzsaal mit Purpurteppichen belegt.² Das Zelt des Ptolemaeus Philopator hatte in der Mitte zwischen den Lagerbetten und Tischen einen Gang, der mit glatten persischen Tapeten belegt war, deren eingestickte (oder gewebte) Darstellungen von Thieren und Menschen durch die Schönheit ihrer Zeichnung Bewunderung erregten.³

So mochte dieser asiatische Aufwand auch in die bürgerlichen Wohnungen Eingang finden,⁴ obschon wohl nur in beschränkter Weise. Dasselbe gilt von den Römern.

Die oben besprochenen Tapezierarbeiten bilden mehr oder weniger integrirende Theile des architektonischen Systemes und sind wohl zu unterscheiden von jenen, die bei besonders festlichen Veranlassungen aus dem Garde-meuble hervorgeholt wurden.

Die Tempelcella mit ihrem prachtvollen Peripteros, der Peribolos mit seinen Stoen, die Aula und der Oikos des Wohnhauses mögen durch die vereinten Künste des Architekten, Bildhauers, Malers und Vestiarus noch so vollendet ausgestattet sein, die Wände von Edelsteinen und Metall glänzen oder mit Meisterwerken der Künste bedeckt sein; bei Pompen, Mahlzeiten und Festen werden sie dennoch durch Einbaue und Bekleidungen aller Art geputzt und umstellt; die Lakunarien aus Cedernholz, Gold und Elfenbein erscheinen mit Auläen aus kostbarem Purpur malerisch und prunkvoll halb verhängt, als sei keine Decke vorhanden und lagerte

¹ Heraclides in Athenaeo XII. cap. 8.

² Athen. XII. 55.

³ Athen. V. 26.

⁴ Terent. Phorm. prol. 27. Tegiculum dicunt Graeci quod insternitur pavimentum.

man unter Zelten. Die Marmor- und Porphyrsäulen verstecken sich halb hinter gestickten Tapeten, die sie eng umschliessen, oder sie sind mit Laubgewinden, Reisern und Kränzen zu neuer improvisirter Ordnung umgestaltet. Vor die kostbar ausgestattete Architektur der Wände werden Draperieschirme gestellt, um den Saal festlicher und zugleich wohnlicher zu machen.¹ Aehnliche Vorrichtungen setzen sich auch auswärts des Hauses fort und durch sie wird das Freie in den Bereich desselben hineingezogen. Ein doppeltes Spalier bezeichnet den geweihten Dromos, den die Pompa nehmen wird. Assyrische, babylonische Tapeten, tyrische Purpurdecken und alexandrinische Prachtgewebe werden bei dieser Gelegenheit zur Schau gestellt; wo sie nicht zureichen, werden gemalte Stoffe benützt; auch überdeckt sind diese Gänge und zwischen hohen bewimpelten Säulen flattern purpurfarbige und weisse Peplen.²

Dieses sind älteste Volksüberlieferungen; sie sind, wie gesagt, älter als die Baukunst selbst und sie greifen auf mehrfache Weise formengebend und formenumbildend sogar tief in den monumentalen Stil dieser Kunst ein. Diess bezeugen schon jene bereits erwähnten kolossalen Baldachinträger zu Karnak, die den heiligen Dromos der Pompa des Reichsgottes Aegyptens, wie sie des Tempels Vorhof der Länge nach durchzieht, bezeichnen. Denselben Zweck als Baldachinhalter haben auch jene mystischen Sphynxalleen, durch welche die Fortsetzung des Dromos von Station zu Station, und bis zum Ufer des heiligen Nilstroms, bezeichnet ist.

Sicher mussten die grossen Tempelfeste der Griechen aus bester Zeit nach derselben allgemeinen Völkerüberlieferung durch improvisirte Ausschmückungen und Bekleidungen der Monumente öffentlicher Plätze und Strassen gehoben sein. Hätten wir nur genauere Beschreibungen der Aufzüge jener athenischen doppelten Panathenäenfeste, der grossen und kleinen Dionysien, der Thesmoforien und Eleusinien, wie wir sie von den Pompen und Festgelagen der üppigen nachalexandrinischen Zeiten besitzen.³ Doch über dasjenige, was uns augenblicklich angeht, nämlich

¹ Beim Hochzeitsmahle des Makedoniers Karanos war ein Oikos ringsum mit weissen Battistdraperien behangen, die sich aufthaten und hinter welchen Fackelträger hervortraten. Hippolochos in Athen. IV. 5. Bei einem Gastmahle, das Kleopatra dem Antonius gab, waren die Wände des Prachtgemaches besonders zu diesem Feste mit goldgestickten Purpurtapeten umspannt. Socrates Rhod. in Athen. IV. 29.

² Ovid, Amor. III. 13. It per velatas annua pompa vias.

³ Nur vom Peplos der Athena, der von den Stickerinnen (*ἔργαστιναι*) unter Aufsicht von zweien aus der Mitte edler Geschlechter gewählten Arrhephoren und

über das temporäre Ausschmücken der Monumente und öffentlichen Plätze bei Festen, gibt auch die, sonst ziemlich weitschweifige, Erzählung des Callixenus von der Pompa des Ptolemäus Philopator und die des Polybius von der Pompa des Antiochus Epiphanes keine Auskunft.¹

Die wahnsinnigen Aufzüge des Antiochus waren bereits Nachahmungen der römischen Triumphzüge und öffentlichen Spiele, bei denen das in Rede stehende Prinzip der improvisirten Bekleidung und Ausschmückung der öffentlichen Monumente, Strassen und Plätze grossartigste Anwendung fand.

Bei diesem Mangel an Auskunft über ältere Sitte der Ausschmückung öffentlicher Monumente und Plätze, sowie der Privatwohnungen bei festlichen Gelegenheiten sind die ausführlichen Berichte über die Pracht der römischen Triumphe für unser Interesse von Wichtigkeit, obschon auch sie gerade für diesen Punkt äusserst karge Auskunft bieten und fast niemals das Wie der Anordnung recht plastisch klar zu erkennen geben. Sonst wären sie gerade deshalb für uns um so bedeutsamer, als sich in dem späten Luxus der Römer, der sich bei Gelegenheit der Pompen und Feste zu erkennen gibt (wie in so vielen anderen, besonders auch die Baukunst berührenden, Neuerungen des nachalexandrinischen und römischen Lebens), eine Wiederkehr urältester Motive, durch die Vermittelung der asiatischen Einflüsse, die sich geltend machten, deutlich und unverkennbar zeigt. —

Die Dekoration des Forum, des Comitium, der Portiken, Basiliken und Tempel durch improvisirten Schmuck bei Pompen, Triumpfen, damit meistens verbundenen circensischen Spielen und überhaupt Volksfesten aller Art war wichtiger Theil der Amtspflichten der Aedilen, welche ganz besonders in der glanzvollen und überraschend neuen Weise, wie sie ihn erfüllten, das Andenken an die von ihnen bekleidete Staatswürde beim Volke zu verewigen bestrebt waren, so dass die Aeditäten gewissermassen

unter Theilnahme einiger Priesterinnen gewebt und gestickt wurde, wissen wir, dass er, auf einer rollenden Maschine, die einem Schiffe glich, segelartig ausgespannt, durch die Strassen und Plätze, die der heilige Zug nahm, zur Schau gefahren wurde. Er war auf Scharlach- oder Safrangrunde goldgestickt. Die sehr kunstvolle Stickerei stellte den Gigantenkampf und andere den Ortsmythen und der Geschichte Athens entnommene Motive dar. Dass bei diesem Feste die Strassen und Plätze, durch welche der Zug ging, durch Dekorationsbauten geschmückt wurden, ersieht man aus der Notiz, die uns Athenaeus (IV. 64) mittheilt, wonach Demetrios, der Enkel des Demetrios Phaleraios, als Hipparch der Panathenäen dem Aristagoras zu Ehren bei den Hermen ein Gerüst baute, das höher war, als diese Hermen selbst.

¹ Athen, V. cap. 21.

nach diesen Festordnungen durch die Oeffentlichkeit registrirt wurden. Die damit verbundenen dekorativen Ausstattungen öffentlicher Monumente waren zuerst nur auf die Dauer des Festes berechnet, und wenigstens in materieller Beziehung nichts anderes als was noch jetzt das Wesen einer Festordnung ausmacht, nämlich auf Leinwand über leichtem Lattengerüst ausgeführte Dekorationsmalerei. Nur dass man selbst in den Zeiten des tiefsten Verfalls der Künste immer noch an dem eigentlichen Gedanken, der solchen festlichen Ausschmückungen der Plätze und Monumente zum Grunde liegt, festhielt, von welchem nur unsere Architekten und Dekorateurs, die sogenannten Praktiker, denen solcherlei einträgliche Aufträge gewöhnlich zu Theil werden, nichts wissen, auch aus guten Gründen nichts wissen wollen.

Die Plätze und Monumente waren alte geheiligte Würdenträger des Volks, die es galt, nicht zu verhüllen und unkenntlich zu machen, sondern der Gelegenheit entsprechend in überraschend festlicher und neuer Weise hervorzuheben, sie gleichsam durch den ihnen geliehenen Schmuck eine improvisirte, die Veranlassung des Festes betreffende Allokution an das Volk halten zu lassen. Daher blieb die möglichste Sorge für die Erhaltung der Individualität der alten welthistorischen Monumente für den dekorirenden Aedilen und die unter ihm wirkenden Architekten und Dekorateurs erste Pflicht und Regel. Durch den Ornatus und die ihm eingefügten Argumente wurden sie nur festlich beseelt, wurde ihnen das Organ, sich als alte Bekannte vernehmlich mit dem Volke über die Zeitumstände zu unterhalten, geliehen.

Das früheste Beispiel einer Dekoration der Monumente Roms, von welchem wir Näheres wissen, wurde gegeben bei Veranlassung der Pompa des M. Valerius Maximus Messala, im Jahre Roms 490 (262 vor unserer Zeitrechnung). Plinius erzählt, dieser Feldherr habe die Schilderei der Schlacht, in welcher er die Karthager in Sicilien besiegt habe, an der Seite der Curia Hostilia „ausgestellt“. ¹ Erst siebenundvierzig Jahre später, im Jahre 443 der Stadt, fällt der Triumph des L. Papirius Cursor über die Samniten, den Livius fälschlich für den ersten erklärt, bei welchem das Forum von den Aedilen geschmückt worden sei. (Inde natum initium dicitur fori ornandi ab aedilibus quum thensae ducerentur. Liv. IX. 40). Später stellte L. Scipio das Gemälde seines asiatischen Sieges

¹ Plin. XXXV. 4. Dignatio (picturae) praecipue Romae increvit (existimo) a. M. Valerio Max. Messala qui princeps tabulam picturae praelii quo Carthaginenses et Hieronem in Sicilia devicerat proposuit in latere Curiae Hostiliae anno ab urbe c. 490.

auf dem Kapitele aus. L. Hostilius Mancinus liess seine Heldenthaten bei Erstürmung der Mauern Karthagos, die Lage dieser Stadt und den ganzen Hergang der Belagerung malen und im Forum „ausstellen“, wobei er selbst den Exegeten der Schildereien machte und dem Volke die dargestellten Scenen erklärte. Auch eigentliche Dekoration mit gemalter Architektur kam dabei in Anwendung, wie diejenige war, durch welche die Aedität des Claudius Pulcher sich auszeichnete, der während der circensischen Spiele grosse Versatzstücke mit gemalten Tempelfaçaden etc. vorbrachte, wodurch die Raben getäuscht wurden und sich auf die gemalten Dachziegel setzen wollten. Bei dieser älteren Art der festlichen Ausschmückung der Plätze und Monumente Roms erkennt man das Hervortreten eines schildernden Prinzips der Malerei, das entschiedenen Gegensatz bildet zu dem plastisch idealen Stile dieser Kunst bei den Griechen, und das dem breiten illustrirenden Tone der Darstellungen auf assyrischen und babylonischen Teppichen, wie wir sie aus den Beschreibungen der Alten kennen, auffallend gleicht, ein Prinzip, das sich auf den Alabasterreliefs von Ninive wiederfindet, sowie es merkwürdigerweise nach vielen Jahrhunderten bei gänzlich umgestalteten socialen Verhältnissen in den frühesten Teppichwirkereien und Leinwandmalereien des Mittelalters fast durchaus unverändert wieder auftaucht.¹ Die ausführlichsten Mittheilungen über Inhalt und Behandlung dieser eigenthümlichen Branche antiker Malerei verdanken wir Flavius Josephus in seiner Beschreibung des Triumphes der Flavier über das zerstörte Jerusalem. Ungeheure Wagen (*fercula*, *pegmata*), die bis zu dem dritten und vierten Stockwerke der Etagen hinaufreichten, waren theils mit golddurchwirkten Teppichen, theils mit gemalten Bildern umhegt (*περιβέβλητο*) und wenn man von den Schlachten, Metzeleien, Eskaladen, Flussübergängen, Siegeszügen und sonstigen Kriegsscenen liest, die darauf gemalt waren, so glaubt man einen Bericht Layards über neue Entdeckungen von Alabastertafeln aus Kudjundschi vor sich zu haben.¹ Ich zweifle keinen Augenblick, dass diese transportablen auf Wagen fortgezogenen Gemälde ebenso wie diejenigen, welche ihnen antwortend und entsprechend die Hallen und Wände der Monumente festlich schmückten, im eigentlichsten Sinne gemalte Leinwandteppiche waren, als Ersatz für wirkliche Teppiche, die nicht in zureichender Zahl aufgetrieben werden konnten und die, der Gelegenheit entsprechend, mit Bildwerken zu sticken, es an Zeit und Geschicklichkeit gebrach. Diess widerspricht zwar der Ansicht Rochette's,

¹ Siehe weiter unten.

der seiner Marotte getreu hier durchaus nur Holzgemälde zulässt, weil sie *tabulae*¹ genannt werden, es entspricht aber der Natur der Sache und dem Umstande, dass die Gemälde mit wirklichen gestickten Teppichen auf eine Weise in Verbindung treten, wodurch beide gewissermassen mit einander identificirt werden, und warum sollten Theile der *Pegmata*, nämlich mit Leinwand bespannte Rahmen, nicht gleichfalls *tabulae* und selbst griechisch *Pinakes*² genannt worden sein, da diese Ausdrücke, in ihrer späteren uneigentlichen Anwendung wenigstens, nur den formellen Begriff einer Fläche, die zur Aufnahme von Malereien oder Skulpturen geeignet ist, wiedergeben, das Stoffliche gar nicht mehr berühren. So sind die Worte *Schilderei*, *Tafel*, *toile*, *quadre*, *frain*, *tablet* u. s. w. in den modernen Sprachen Abstraktionen, bei denen sogar an das Räumliche gar nicht mehr gedacht wird, sondern nur an das dargestellte Bild, die Malerei auf der umrahmten Fläche. Nichts desto weniger liegt der Begriff *Täfelung* überall, wo bei alten Schriftstellern nicht bloss die Worte *tabula*, *pinax*, *abacus* *crusta* u. dergl. ähnliche, sondern auch die allgemeineren kunsttechnischen Ausdrücke *pictura*, *graphe* u. dergl. vorkommen, immer sehr nahe und ist er weit mehr, als diess in der modernen Flächendekoration der Fall ist, mit dem ästhetischen Begriffe des Gemäldes verwachsen, insofern nämlich die antike Malerei als Theil der Wanddekoration, dem Stile nach, stets *Tafelmalerei* war und blieb. Sie war es schon als gestickte *Draperie*, da die *Stickerei* mehr als jede andere Technik der Flächendekoration von der Umrahmung abhängt und ohne letztere gar nichts Gewebtes als Fläche sich entwickeln kann, da ihr der *Webstuhl* und der *Stickrahmen* noch ausserdem ganz bestimmte und zwar sehr beschränkte räumliche Grenzen stellen. In Betracht dieser räumlichen Grenzen der *Hyphantik* (*textilen Kunst*) wenden auch wir auf sie noch häufig genug ähnliche Worte an, z. B. *Bahn*, *Stück* u. dergl.

Wie oft die Malerei die gestickten Muster und Darstellungen auf

¹ Joseph. B. J. VII. 5. Vergl. auch die Beschreibung des Triumphes des Aemilius Paulus im Plutarch, Aem. Paulus cap. 32 ff. und Livius B. 45, c. 40. Ferner über den Triumph des Pompejus Plutarch im Leben des Pompejus 45, und Appian. Mithridat §. 117. Plin. XXXIII. 12. 54. Bulenger de Triumphis. R. Rochette pag. 298 ff.

² Wenn nicht von geraubten Kunstwerken die Rede ist, die in späterer Zeit bei Gelegenheiten wie die im Texte erwähnten zur Schau gestellt und herumgetragen wurden, wird das griechische Wort *πίναξ* nirgend gefunden, ein Umstand, der sehr für die Annahme spricht, dass die eigentlichen älteren Dekorationsmalereien, die bei Ausschmückung der Triumphe in Anwendung kamen, auf Leinwand gemalt waren.

Stoffen, sogar auf Kleidungsstücken,¹ bei den Alten ersetzen musste, ist aus unzähligen Stellen der Schriftsteller nachweislich. Diese Sitte scheint ursprünglich aus Aegypten zu stammen, und wie so vieles Andere, was die spät griechische und römische Kunst charakterisirt, über Alexandrien und durch die Vermittlung der ptolemäischen Glanzperiode, die ägyptische Elemente in eigenthümlichster Weise hellenisirte, den Weg nach Griechenland und Rom gefunden zu haben.² Wir werden diesem alexandrinischen Einflusse wiederbegegnen, wenn uns der Gang unserer Untersuchung auf die Besprechung der monumentalen Anlagen Roms zu den Kaiserzeiten führen wird.

Ich denke mir jene auf Rädern fortbewegten gigantischen Maschinen, thensae oder tensae (von tendere, ausspannen) und fercula, griechisch *πήγματα* genannt, in ähnlicher Weise wie die verzierten Scheiterhaufen (busta, rogi, *πυραί*), von denen später zu sprechen sein wird, mit Zonen von Teppichen und gemalter Leinwand umhegt, ausserdem mit Elfenbeinstatuen, Bildwerken aus Gold und Silber, Schilden und Festons glänzend ausgestattet und mit Trophäen, Spolien und geraubten Kostbarkeiten aller Art bekrönt. Oft waren sie in Form von Kastellen gestaltet, Modelle der eroberten Städte.³

Der Einfluss, den diese schwerfälligen Wagengerüste mit ihrer beschreibenden Dekoration auf die römische Monumentalarchitektur ausübten, tritt am nächsten hervor an den Triumphalsäulen, von denen sich noch die des Trajan und die des Antoninus Pius erhalten haben.⁴

¹ Z. B. Apulejus Metam. XI. *Tribunae jussus superstiti, byssina quidem sed floride depicta veste conspicuus . . . Quaque viseres colore vario circumnotatis insignibar animalibus. Hinc dracones Indici, inde gryphes hyperborei quos in speciem pinnatae alitis generat mundus alter.*

² Wie sehr die Römer der Kaiserzeit in der Technik der Leinwandmalerei bereits die Grenzen überschritten hatten, welche die Kunst in ihrer besten Zeit einzuhalten pflegt, beweist das einhundertzwanzig Fuss hohe auf Leinwand gemalte Kolossalbild des Nero (Plin. XXXV. 7. 35), beweisen auch die bereits angeführten Siparien der Theater. Man führte ähnliche Vorhänge mit darauf gemalten Verbrecherszenen aus und hing sie zwischen das Tribunal, wo Gericht gehalten wurde, und die Basilika, als Scheidung und zugleich, um durch sie auf die Gemüther der Richter einzuwirken. Quintil. Just. Orat. VI. 1. 3.

³ Appian. Punic. VIII. 66. *πύργοιτε παραφέροντα, μιμήματα τῶν εἰλημμένων πόλεων, καὶ γραφαὶ καὶ σχήματα τῶν γεγωνότων* (sic!). Man trug Thürme, Nachbildungen der eroberten Städte, Bilder und Schemen der durch den Ausruf mitgetheilten Kriegsthaten zur Schau herum.

⁴ Bei Gelegenheit des achtzigsten Geburtstags Königs Anton von Sachsen führte ich auf dem Markte Dresdens eine hölzerne Kochleersäule aus, die der Bildhauer

Sie sind in der That etwas Aehnliches wie jene Schaugerüste, gleichsam stehende und in Marmor ausgeführte thensae, gerade so wie die rogi das Motiv zu einer ganzen Klasse von Grabmonumenten gegeben haben, von denen schon früher die Rede war. Der Figurenfries, der an dem Schaft jener Säulen sich hinaufwindet, ist dann auch weiter nichts als monumentale Durchbildung des Motives, das in den gemalten Leinwandumwürfen jener pegmata vorlag und konnte sich daher auch in Streifen um die cylindrische Oberfläche der Säule herumwickeln lassen. Der Römer sah darin keine Stilverletzung, schon weil er dabei an jene schmiegsamen Originale, die Leinwandmalereien als Bekleidungen der Schaugerüste, erinnert wurde, und unsere Kunstpuritaner, denen die Kochlearsäulen sehr verhasst sind, ermangeln des richtigen Standpunktes zu ihrer Beurtheilung. Ich werde darauf bei anderer Gelegenheit zurückkommen und Spuren von Farben an den Skulpturen der Trajanssäule nachweisen, die Zeugniß dafür ablegen, dass sie wirkliche Malereien waren.

Diesen Triumphkarren mussten nun auf dem Wege, den sie durchzogen, und vorzüglich längs des Circus und des Forum ganz ähnliche Dekorationen entsprechen, die den Monumenten vorgestellt und angeheftet wurden. Wir wissen aus den freilich ungenügenden Andeutungen bei den Autoren, von denen einige bereits oben angeführt wurden, dass Aehnliches wie auf jenen herumgefahrenen Schildereien auch auf ihnen zur Schau gestellt wurde; nämlich theils Allegorisches, wie genomene Städte, eroberte Provinzen, Flussgötter, Lokalnymphen und dergl.,¹ theils kolossale Porträtfiguren der Sieger und der Besiegten,² theils, wie es scheint, topographische Pläne oder ganze Länder in Vogelperspektive mit Bezeichnung der Schlachten und Kriegsthaten auf denselben,³ theils wirkliche Schlachtscenen, Metzeleien, furchtbare Katastrophen und der ganze Verlauf des Feldzuges in Bilderfolge,⁴ theils sogar gemüthliche

Rietschel mit einer herrlichen geflügelten Figur krönte. Das Volk wollte sie später in Stein ausführen und hatte schon 40,000 Thaler dazu durch Beiträge zusammengebracht. Aber die Idee scheiterte an der Opposition einiger Kunstphilister und Fanatiker der Nützlichkeit und das Geld fiel der Armenkasse anheim.

¹ Plin. V. 5. Tacit. Annal. II. 41, vecta spolia, simulacra montium, fluminum, praeliorum.

² Dio Cass. LVI. 34.

³ Liv. LXI. 28. Sardiniae Insulae forma erat et in ea simulacra pugnarum picta.

⁴ Wie auf den bereits citirten Dekorationen des Forum, die L. Hostilius Mancinus selbst explicirte. (Plin. XXXV. 4. 7.) Hier sind auch die ergreifenden Scenen aus der Untergangsgeschichte des Mithridates und die des jüdischen Krieges zu erwähnen. Plut. Pomp. 45. Joseph. b. J. in fine. Tacit. Annal. II. 41.

Genrebilder, Marketenderscenen und Karrikaturen (wie jener von Livius beschriebene Empfangschmaus, den die Beneventaner den siegreich zurückkehrenden Legionen des Tib. Gracchus gaben), theils endlich auch scenische Dekorationen. Für die Applikation dieser Gegenstände sind die Ausdrücke, womit die Autoren das Aufstellen derselben bezeichnen, charakteristisch. Livius und Plinius bedienen sich dafür meistens der Worte *proponere* und *ponere*,¹ ausstellen, zur Schau stellen. Dann kommt der Ausdruck Bekleidung vor, wenn von der Ausstattung der Monumente mit ähnlichem Gelegenheitsschmucke die Rede ist. Z. B. Plin. XXXV. 7, wo bei Veranlassung eines Gladiatorspieles zu Antium die öffentlichen Portikus mit Malerei bekleidet werden, auf welcher die Gladiatoren und alle Angestellten mit Porträtähnlichkeit dargestellt sind.

Wo solche Ausdrücke vorkommen, ist man, glaube ich, immer berechtigt an einen laxen, provisorischen, wenigstens nicht ursprünglich dem Plane der Anlage entsprechenden, Zusammenhang zwischen dem Aufgestellten und dem, woran es aufgestellt ist, zu denken. So z. B. bei Juvenal Sat. XII. 100,² wo von den Anschlagtafeln die Rede ist, die die Portikus bekleiden; und bei Cicero in Verr. IV. 55,³ wo er von den Gemälden spricht, die die inneren Wände des Minervatempels zu Syrakus bekleideten. Wenn dagegen das bekleidende Prinzip eine engere monumentale Verbindung mit der Architektur eingeht, so bedienen sich für die Bezeichnung des ersteren und seiner Applikation sowohl Griechen als Römer ganz besonderer, gerade diesen Zustand speziell charakterisirender, Worte. Dergleichen ist *ἀρμύζειν*, *ἐναρμύζειν*,⁴ einfügen, ein Wort, das man auch für das Wölben gebraucht, daher der Schlussstein Harmonia heisst; ferner *ἐγκροτέειν*, welches Wort Philostratus benützt, um die Einfügung bronzener (emailirter oder eingeleger) Bildertafeln in die Mauer zu bezeichnen, und welches in der Kunst des Wölbens in demselben Sinne angewandt wird wie *ἀρμύζειν*.⁵

Die Lateiner brauchen dafür die Worte *imprimere*, *includere*,

¹ Plin. XXXV. 4. 7, *tabulam picturae praelii . . . proposuit in latere Curiae Hostiliae. Sicut Carthaginis ejusque expugnationes depictas proponendo in foro.* Dessgl. Liv. XXI. 28.

² *Fixis vestitur tota tabellis porticus.*

³ *His autem tabulis interiores templi parietes vestiebantur.*

⁴ Philostr. Sen. Imag. prooem. pag. 4. ed. Jacobs. Vergl. Raoul Roch. *Peintures antiques inédites* pag. 161, wo viele Stellen citirt sind.

⁵ Philostr. V. Apoll. II. 20. pag. 71. Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste* pag. 435.

inserere.¹ Was darunter gemeint war, erhellt deutlich aus mehreren Stellen der Alten, vorzüglich auch aus dem siebenten Buche des Vitruv, welches ich später in Verbindung mit jenen Stellen noch besonders besprechen muss, tritt aber noch deutlicher hervor an den Wanddekorationen römischer antiker Bauwerke, an denen sich das Verfahren des Einlegens und Täfelns der Wände theils thatsächlich dadurch kund gibt, dass wir eingelassene und zum Einsetzen bereitstehende Tafeln mit den Wandöffnungen, die sie aufnehmen sollen,² vor Augen sehen, theils nur prinzipiell und zwar in diesem Sinne überall, wo sich überhaupt dergleichen Ueberreste noch zeigen.

Dergleichen provisorische, nicht monumentale, Verzierungen der Plätze und Denkmäler mochten nebst vielem Missbrauch angehefteter Inschrifttafeln und Anathemen sich mitunter eine Zeitlang erhalten und die öffentlichen Gebäude überwuchern, bis einmal wieder durch einen Senatsbeschluss oder das Edikt eines Kaisers reine Gasse gemacht und aufgeräumt wurde.

Wir haben verschiedene Beispiele von derartigen Abrechnungen mit der Vergangenheit.³ Es scheint auch, dass ein Theil dieser Dekorationsmalereien, nachdem sie ihre öffentlichen Dienste gethan hatten, zum Schmucke der Eingänge und Atrien der Häuser der Aedilen, Festgeber und Triumphatoren verwandt wurde,⁴ woselbst sie, mit ihren titulis und prooemiis überschrieben, den Ruhm und den Adel der Familie verkündeten.

In anderen Fällen mochten sie die Veranlassung geben zu späterer soliderer Ausführung des Motives, welches durch sie gegeben war. In

¹ Letronne l. c. pag. 87, woselbst die Gewährstellen zu finden. Dessgleichen Raoul Roch. peintures antiques pag. 162.

² Winkelmann, Geschichte der Kunst. II. pag. 126. 127. Brief an den Grafen Brühl, pag. 31. Letronne l. c. S. 74. Rochette pag. 378; pag. 29 ff. und pag. 351. Note 2.

³ Liv. XL. 51. M. Aemilius Lepidus censor — aedem Jovis in capitolio columnasque circa poliendas albo locavit; et ab his columnis, quae incommode appositae videbantur, signa amovit. Diess geschah im Jahr 179 v. Chr. Etwa 200 Jahre später verordnete August mit Bewilligung des Senats eine zweite Aufräumung.

⁴ Auctor carm. ad Pison. S. in Wernstorfs Poet. lat. minores IV. pag. 238. Nam quid imaginibus quid avitis fulta triumphis Atria etc. Plin. XXXV. 2. Altae foris et circa limina alienarum gentium imagines erant. Ibid. Affixis hostium spoliis. Liv. XXXVIII. 43. Ambraciam captam signaque quae ablata criminantur et caetera spolia ejus urbis ante currum laturus et fixurus in postibus suis. Vergl. R. Rochette, peint. ant. pag. 344 ff.

dieser Beziehung sind die Triumphbögen zu nennen, gleichsam Gegenstücke und Antistrophen zu den bereits oben angeführten Triumphalsäulen als Repräsentanten eines festlich geschmückten Durchgangs. Auch an ihnen sehen wir einen Stil der Plastik und eine Applikation derselben, die sich lediglich und allein aus dem angeführten Umstande richtig erklärt. Wer ahnt nicht hier den innigen Zusammenhang des in Rede stehenden Prinzips mit der gesammten Architektur des Alterthums und dessen ungemeine Wichtigkeit für die architektonische Stillehre schon aus diesen kurzen Andeutungen!

Eine besondere Richtung nahm das altrömische, wahrscheinlich uralt überlieferte, Prinzip der festlichen Ausschmückung der Monumente bei Pompen und an solennen Tagen seit der Bekanntschaft des römischen Volks mit den geraubten Kunstschatzen der Griechen. Die ältere anspruchslosere Dekorationsmalerei und Verbrämung der Monumente mit Leinwandtapeten und Effektbildern musste nun einer bei weitem solideren und kostspieligeren Methode des Dekorirens Platz machen, oder doch mit ihr in Verbindung treten. Es ward immer mehr zur Leidenschaft, die eroberten Provinzen ihrer besten Kunstschatze zu berauben, um sie zur Verherrlichung einer Aedilität zu benützen, und kein Triumphator konnte glänzend in Rom einziehen, ohne grossartige Schaustellung der Spolien schamlos geplündelter Heiligthümer und Städte.

Doch ward das erste Beispiel der Tempelschändung und Kunstrauberei nicht von den Römern, sondern von den Griechen selbst gegeben, bei denen beides in Folge der makedonischen Uebermacht gleichzeitig mit einer verderblichen Kunstliebhaberei und Sammellust, wozu die neuentstandenen Dynastenhöfe das Beispiel gaben, einriss.

Karthager und Römer folgten dem gegebenen Impulse, die Leidenschaft des Sammelns und damit nothwendig verbundenen Plünderns der Monumente wurde allgemein, so dass schon Polybius die gänzliche Entblössung Griechenlands von seinen glorreichen Kunstschatzen voraussieht¹ und den Römern vorwirft, sie hätten ihren Sieg entehrt, indem sie ihn durch die Wegführung der Gemälde und Skulpturen, die sie hätten an ihren ursprünglichen und geweihten Plätzen lassen sollen, auf Kosten der Besiegten zu schmücken suchten.

Das erste römische Beispiel einer solchen Plünderung gab Marcellus bei der Einnahme von Syrakus, der mit den geraubten Gemälden und Statuen seinen Triumph schmückte, um sie hernach im Tempel der

¹ Polyb. IX. 10. 12.

Ehre und Tugend und in anderen Heiligthümern verbündeter Städte aufzustellen.¹

Seinem Beispiele folgte T. Quintius Flaminus, der Eretria in Euböa ihrer alterthümlichen Bilder beraubte,² nur dass er dabei, wie es scheint, allein seiner Privatliebhaberei fröhnte, denn sie werden nicht bei seinem Triumphe erwähnt. Diess geschah 198 Jahre v. Chr. Neun Jahre später plünderte M. Fulvius Nobilior die Residenz des Pyrrhus, Ambrakia, deren Reichthum an Gemälden und Kunstschätzen aller Art nach Livius Berichten enorm war.³

Den mit griechischen Kunstschätzen verherrlichten Triumph des Paulus Aemilius, der drei Tage dauerte (168 v. Chr.), beschreibt Plutarch. Zweihundertfünfzig Wagen waren mit Bildwerken angefüllt.

Hierauf folgte die Zerstörung Korinths durch Mummius, der, selbst kein Liebhaber, nur dem Volke zu Ehren stahl und seine Kunstschätze nicht wieder zurückforderte, die ihm Lukullus abgeborgt hatte, um damit die Halle des Tempels der Bona Fortuna während der Dedikationsfeier zu schmücken. Dieser weigerte sich, nach Beendigung der Ceremonie, sie zurückzuliefern und stellte dem Mummius anheim, sie sich zu holen, wenn er sie haben wolle. So blieben sie geweihtes Eigenthum des Tempels.

Das Plünderungssystem wurde in immer wachsendem Massstab fortgesetzt, durch Pompejus M. während seiner mithridatischen Feldzüge vielleicht auf die Spitze getrieben und von untergeordneten Präfecten und Provinzbeamten auf das Schamloseste verfolgt; es dauerte so lange, bis fast nichts mehr zu holen war. Gleichzeitig wanderten die Künstler aus Griechenland und Sicilien in Masse nach Rom hinüber, wohin alle Geldmittel zusammenflossen und die grössten Unternehmungen ihnen Beschäftigung sicherten.

So wurde Rom fast ohne eigene Kunst das allgemeine Kunstmuseum der alten Welt. Es lag aber nicht im Geist des Alterthums, das Sammeln und Zusammendrängen von Kunstwerken in einem Raume, das systematische Kaserniren und Rangiren der Meister nach Schulen und Stilen, die moderne unkünstlerische, vor allem unarchitektonische, Behängung der leeren Wände mit Bilderrahmen, die mit jenen und unter sich in gar keinem Bezuge stehen, sondern das Zufällige oder den Zwang

¹ Plut. Marcell. 21 und 30. Liv. XXV. 40. Cic. in Verr. IV. 54.

² Liv. XXXH. 16. Pausan. VII. 8. 1.

³ Liv. XXXVIII. 9. Polyb. XXII. 13. 9.

ihrer Gegenwart sofort verrathen. Die zu lösende Aufgabe bestand darin, den fehlenden Nexus der von allen Seiten her zusammengetragenen Stücke mit der Umgebung und unter sich durch ein architektonisches Motiv zu vermitteln, und sie führte so zu einem ganz neuen Dekorationsstile, der von jenem älteren Draperiestile sich wesentlich unterscheidet, ohne jedoch dem Prinzipie nach ihm entgegenzustehen. Man kann den spätrömischen Inkrustationsstil, das Bekleiden der bereits fertigen Ordonnanzen der Architektur mit vorgestellten Wandflächen, in welche Bildertafeln eingeschlossen sind und vor denen die Statuen und sonstigen Kunstschatze einen ruhigen Hintergrund finden, der daraus hervorging, eine Superfötation des uralten Bekleidungsprinzipes nennen. Es ist nicht allein auf diesem dekorativen Gebiete, dass sich in der Geschichte der Baukunst die Superfötation, die Ueberwucherung eines fruchtbaren Motives, offenbart, wir werden ihr noch öfter begegnen.

Dieses üppige Motiv, zuerst aus der Ueberfülle zusammengetragener Kunstgegenstände, die architektonisch unterzubringen waren, in gewissem Sinne naturgemäss entstanden, wurde dann, wie die Quelle fremden Reichthums anfang zu versiegen, die ohnediess nur wenigen Mächtigen zufloss, wiederum im Ganzen von der Dekorationsmalerei als Sujet aufgenommen und in phantastischer Weise mit allen Freiheiten, welche die von der Wirklichkeit emancipirte Kunst des dekorirenden Architekten sich nahm, bei der Ausstattung der äusseren und inneren Wände durchgeführt. So entstanden jene Wandmalereien des kaiserlichen Roms, gegen welche Plinius und Vitruv¹ mit etwas beschränkter Geschmacksipuristik so gewaltig entrüstet sind, die uns aber im höchsten Grade interessiren, weil sie uns gleichsam die letzte Metamorphose des antiken Bekleidungsprinzipes in eine architektonische Ordonnanz vor Augen stellen, so dass wir noch öfter auf sie zurückkommen werden.

Ein nicht unwichtiger Gegenstand bleibt noch zu erwähnen, der zusammen mit dem Vorhergehenden geeignet ist, das für unser Thema Interessante, welches die Ueberreste chaldäischer, assyrischer und persischer Baukunst bieten, deutlicher hervortreten zu lassen. Ich meine gewisse, leichte, temporäre Festbauten, wie Prachtzelte, provisorische Hallen, Scheiterhaufen und dergleichen Anlagen, die meistens mit festlichen Anordnungen wie die vorher besprochenen gleichzeitig und aus

¹ Beide genannte Schriftsteller, sowie Seneca, Petron und die Zeitgenossen, die über den Verfall der Malerei ihrer Zeit Klage führen, sind immer noch nicht richtig verstanden, in dem nämlich, was den eigentlichen Gegenstand ihrer Klage bildet.

gleichen Elementen entstehen, aber in einem Punkte, den ich sogleich hervorheben werde, für unser Thema ganz spezielles Interesse bieten.

Das älteste Prachtzelt und das berühmteste unter allen ist die Stiftshütte Mosis, von der wir die genauesten architektonischen Beschreibungen¹ besitzen, die überhaupt über Bauwerke des Alterthums zu uns gelangt sind. Ich darf dieselben im Allgemeinen als meinen Lesern bekannt voraussetzen, wie sie im Exodus und in des Fl. Josephus jüdischen Alterthümern zu lesen sind, und hebe nur hauptsächlich aus ihnen heraus, was uns auf eine neue sehr folgewichtige Anwendung des Prinzips der Bekleidung in der Architektur der frühesten Zeiten führt, nämlich die Umhüllung der konstruktiven Theile eines Baues. Zwar war uns diese Tendenz des Umhüllens der Säulen und Epistyllen architektonischer Monumente bei Lustrationen und festlichen Gelegenheiten bereits entgegengetreten (wir sehen sie noch gegenwärtig bei Kirchenfesten, Krönungssolemnitäten und sonst in Thätigkeit), aber diese Wahrnehmung reicht schwerlich aus, uns zu überzeugen, dass derjenige architektonische Schmuck, der hinter solchen epigonischen Ueberwucherungen des in Rede stehenden Prinzips verschwindet, seinerseits gleichfalls aus einer uraltversteinerten Verhüllung hervorging. Da sind nun jene frühen gleichsam vorgeschichtlichen Ueberlieferungen von metallbekleideten Holzwänden, Pfosten und Decken für uns von höchster Wichtigkeit, um so mehr, da sich an den ältesten Monumenten der Welt trotz aller Zerstörungen, die sie in ihrem sonstigen Zusammenhange fast unkenntlich machen, gerade die Spuren längstverschwundener Metallbekleidungen auf das deutlichste erhalten haben,² so dass nicht der geringste Zweifel ihres einstigen Vorhandenseins übrig bleibt.

¹ Ihre Echtheit, das heisst, dass sie dem ursprünglichen Texte der Bücher Mosis angehören und dass sie mehr als Erfindungen späterer Zeiten seien, wird zwar in Zweifel gestellt, immerhin aber sind sie schon als Fiktionen, die nothwendig an Derartiges oder Aehnliches anknüpfen mussten, das die Erfinder gesehen hatten, von grossem stilgeschichtlichen Interesse.

² Die ältesten Sagen der Völker knüpfen sich zum Theil an Werke der Baukunst, die mit Metall bekleidet gedacht werden müssen. Das erste Buch Mosis enthält merkwürdige Notizen über eine vorsündfluthliche sehr ausgebildete Chalkeutik. Der Thamos der Danae war ein bronzener Tholos. Dass er so wie dasjenige, was Homer von dem Palaste des Phäakenköniges und sonst von Königsburgen dichtet, nichts weniger als Phantasiegebilde war, zeigt sich z. B. noch deutlich an den Ueberresten und Spuren der Nägel, womit die Metallbekleidungen des Innern des Grabmals der Atriden bei Mykene befestigt gewesen sind. Aehnlich war der unterirdische Tempel zu Delphi (Paus. X, 5. 5.) und das Schatzhaus der Minyer, von dem noch Ueberreste stehen. Der

Das Holzwerk der Stifftshütte, obschon an sich von bester Qualität,¹ war ganz mit Metall überzogen und zwar mit Gold an der Hütte selbst,² mit Silberblech an dem Gerüste des Peribolos, dessen Säulen eherne Füße hatten.³

Es mag unwahrscheinlich klingen, dass den Juden in der Wüste die Mittel und die Künstler zu Gebote standen, um derartigen technischen Reichthum zu entwickeln, wie uns hier entgegentritt; doch bleibt es an sich gewiss, dass schon lange vor Moses die Empaistik, d. h. die Kunst des Ueberziehens des Holzes und Steines mit Metall, von den

Tempel der Athene Chalkioikos ist aus Pausanias bekannt. (Paus. III. 17. 3.) Die Gräber Hetruriens waren mit Bronze bekleidet. Ein solches Grab wurde in Chiusi im XVI. Jahrhundert aufgedeckt (Lanzi Saggio tom. III. pag. 211). Gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts entdeckte man ein ähnliches zu Corneto. (Vermiglioli Opusculi, T. IV. 7.) Fossati grub daselbst ein anderes Grab aus, dessen Decke mit Bronzekassetten verziert war. (Annal. del' Istit. cet. I. p. 150.) An asiatischen Gräbern fanden Donaldson und Prokesch Spuren von Metallbekleidungen. Grabmal zu Panticapaea, beschrieben im Journal des Savans 1835, pag. 338—39. Solches Grab nennt ein alter Dichter aus Metall wohlgetrieben (*τύμβος εύγλύπτοιο μετάλλου*), Brunk, Annal. III. pag. 296. Der Geschmack nahm unter Alexander von Neuem dieselbe Richtung. Die Römer behielten Sinn dafür. Alexander wollte zu Pella ein ehernes Prosenion ausführen. (Plut. Op. moral. II. 1096.) Der ganz mit Gold bekleidete Tempel des Zeus Olympios zu Antiochia wird von Livius mit Bewunderung genannt. Den Tempel der Derketa in Hierapolis, der im Innern mit Gold und Edelgestein ausgelegt war, beschreibt Lukian (de Dea Syria cap. 32). Das Pantheon behielt bis zum Pontifikat Urbans VIII. (1626) seine Bronzebekleidung und seinen bronzenen Dachstuhl. Das Forum des Trajan war auf ähnliche Weise ausgestattet und zum Theil mit Goldblech überzogen. Von dem goldenen Hause des Nero berichtet Sueton, dass es an den meisten Stellen mit Gold überzogen war (in ceteris partibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis erant). Die Proscenien der römischen Theater wurden theils mit Gold, theils mit Glasmosaik und Marmor bekleidet. Im XVII. Jahrhunderte fand man auf dem Aventin eine Stube, deren Fussboden aus Agat und Carniol bestand, deren Mauern mit Platten aus vergoldeter Bronze mit eingelegten Medaillons bekleidet waren (Fl. Vacca Memorie N. 101. 102. 118.). Die Ausgrabungen auf dem Palatin brachten eine Stube zu Tage, die mit Silberplatten ausgefüttet und mit Edelsteinen ausgelegt war (Bartoldi Memorie) u. s. w. Man erkennt auch hier die Rückkehr zu dem altasiatischen barbarischen Prinzip, das bei den Römern und Griechen noch gleichsam im Blute steckte und nur durch wenige Jahrhunderte einem höheren Stile der Kunst gewichen war. Wir werden Spuren der gleichen Sitte des Metallbekleidens der struktiven Theile und der Wände an den ältesten Monumenten Assyriens und Chaldäas weiter unten nachweisen.

¹ *ξύλα τῆς καλλίστης ὕλης*. Joseph. A. J. III. 7.

² Und sollst die Bretter mit Gold überziehen und ihre Ringe von Golde machen, dass man die Riegel darin thue. Und die Riegel sollst du mit Golde überziehen und also sollst du die Wohnung aufrichten. Exod. XXVI. 29.

³ Joseph. III. 6. 2. Exod. XXVII. 10.

Phönikiern sowie von den Aegyptern geübt worden war. Dieser Prozess gehört zu den ältesten, die überhaupt in den technischen Künsten Anwendung fanden. Die früheste technische Benützung des Metalls und zwar des Goldes, das allein unter den Metallen in gediegenem Zustande gefunden wird, und zu dessen ausgezeichnetsten Eigenschaften seine Dehnbarkeit gehört, konnte keine andere sein als das bezeichnete Verfahren des Beschlagens und Konsolidirens gewisser Geräthe, die einen starken Widerstand aushalten und zugleich glänzen sollten, mit Goldplatten, welche letztere übrigens schon lange vorher lediglich zum Schmucke gedient haben mochten, und deren Resistenz vielleicht zuerst bei Vertheidigungs- und Angriffswaffen erprobt worden war. Aelteste Brustplatten aus Goldblech, angeblich keltischen Ursprungs, in Gräbern gefunden, geben vielleicht die Beweise der primitivsten Benützung des Metalles zu einem Schmucke, der gelegentlich auch Schutzmittel ist.¹

Es blieb wegen der bezeichneten Eigenschaften des Glanzes, der Bildsamkeit und der zähen Widerstandsfähigkeit, die schon sehr früh erkannt wurden, das Metallblech die gewöhnliche Bekleidung der festen, struktivfungirenden, Theile eines Pegma, einer Zusammenfügung, mochte diese nun das Geräthewesen oder das eigentliche Bauwesen betreffen. Daher führen uns diese Betrachtungen theils auf das Gebiet der Tektonik, theils auf dasjenige der Metallotechnik, sie bewegen sich in der That um einen Punkt, woselbst die drei Proceduren des Bekleidens, Zimmerns und Metallarbeitens (welches letztere eigentlich eine abgeleitete, nicht prinzipiell selbstständige Technik ist) sich begegnen und zusammenwirken. Wir brechen sie diessmal ab, um sie später des öfters wieder aufzunehmen, wozu uns die Wichtigkeit derselben zwingt. Es gibt in Wirklichkeit nichts Bedeutsameres in der ganzen Stilgeschichte der Baukunst, als das Hohlkörperkonstruktionssystem (Tubularsystem), das in jenen ursprünglichen metallbeschlagenen Brettern und Pfosten noch latent liegt, gleichsam noch wie im Embryo enthalten ist.

Ein auffallender und wiederum für die Geschichte des entwickelten Stiles sehr folgewichtiger Umstand, nämlich das dem höchsten Alterthum bereits angehörige Verfahren, selbst so edlen Stoff wie das Gold und das

¹ Im britischen Museum befindet sich ein solcher Brustschild, dessen Alter ganz problematisch zu sein scheint. Vergl. damit die bekannten Stellen im Homer über Schilde und Waffen der Heroen. Merkwürdige sehr dünne Gold- und Zinnplatten, mit eingestempelten vertieften Figuren und Hieroglyphen aus sehr früher Zeit ägyptischer Civilisation eben daselbst. Man findet sie an Mumien, Goldene Masken in den Gräbern von Mykene.

Metall überhaupt, wo es als Ueberzug einer Fläche oder eines Strukturtheiles dient, nochmals seinerseits wieder mit einem andern durchsichtigen Stoffe zu überziehen, so dass die Goldfläche, unerachtet der eigenen noblen Pracht ihres sonnigen Glanzes, doch nur als Grund für darauf auszuführende bunte Emailmalerei galt, mag schon hier Erwähnung finden. Ein sicheres und bemerkenswerthes Zeugniß über dieses Verfahren und die genaue Angabe des Stoffs, der dabei in Anwendung kam, liefert uns Flavius Josephus, der im siebzehnten Buche seiner jüdischen Alterthümer von einem Aufstande der Juden gegen die römische Besatzung der Burg von Jerusalem berichtet, der bald nach dem Tode Herodes des Grossen (zwei Jahre n. Chr.) ausbrach und wobei die Stoa des Tempelhofes in Brand gerieth. Das Holzwerk der Decke, woran sich viel Harz und Wachs befand, und dessen Goldbekleidung mit Wachs überzogen war, wurde von der Flamme ergriffen, die so rasch sich verbreitete, dass das grosse und bewunderungswürdige Werk des genannten prachtliebenden Königes der Juden sammt denen, die sich auf dem Dache vertheidigten, in kürzester Zeit vernichtet war.

Dass aber dieser Gebrauch des Ueberziehens der Metalle mit einer deckenden und die Poren verschliessenden Emailkruste nicht Erfindung der Spätzeit, sondern ursprünglich sei, ergibt sich aus den ältesten Metallwerken Aegyptens, deren merkwürdig gute Erhaltung dem ihm gegebenen Ueberzuge zugeschrieben wird. Diese Gegenstände behalten selbst in den feuchten Museen des Nordens, wo sie jetzt aufbewahrt werden, ihre Glätte und ihren milden Glanz. Andere scheinen durch einen künstlichen Oxydationsprozess präparirt und dann überzogen worden zu sein.¹

Wie dieser Prozess des Emailirens der Goldoberflächen mit durchsichtigen bunten Farben auch bei den Griechen, und zwar zu Phidias Zeit und von ihm geübt wurde, wie die höchste Kunst sich dieses Mittels zu der Erreichung der ausgesuchtesten Wirkungen bediente, darüber wird später noch Einiges zu bemerken sein. Es genügte hier die einfache Thatsache zu konstatiren, nämlich die uraltherkömmlische Anwendung durchsichtiger Farbenüberzüge und Decken selbst bei so edlem und unverwüsthlichem Stoffe wie das Gold.

Dieser Emailmalerei auf Goldgrund, denn so müssen wir uns die gesammte Goldpracht antiker Monumente denken, wurde auch durch getriebene Arbeit nachgeholfen, die sich auf dem genügend festen und

¹ Wilkinson, manners and customs of the a. Egyptians. Vol. III. pag. 253.

zugleich nachgiebigen Kerne von Holz (der jedoch öfters durch andere noch geeignetere Substanzen ersetzt wurde) bequem ausführen liess. Diess ist die Empaistik.¹ Ihm folgt die eigentliche Hohlkörpertechnik des Sphyrelaton. — Doch ich darf dem Kommenden nicht vorgreifen und bemerke nur noch, dass die Goldbeschläge der Stiftshütte nach der Beschreibung ganz glatt (unis), aber die mit Gold beschlagenen Cedertafeln und Cederbalken an dem Tempel Salomos mit getriebenem Bildwerke verziert waren.

Wir sehen hier wieder, und zwar an einer uralten Technik, dasjenige, was ich weiter oben als Superfötation des Bekleidungsprinzipes charakterisirte: der hölzerne Kern verhüllt durch Metallüberzug, dieser seinerseits bekleidet mit einer farbigen Wachskruste.

Der Bau der Stiftshütte erregt noch in anderem Sinne in hohem Grade unser stilgeschichtliches Interesse, nämlich durch das Vorkommen der Säulen, die hier noch gleichsam das Mittel halten zwischen dem Möbel und der Säule als architektonischem Glied, und die sich als Zwitterformen dieser Art durch ein Fussgestell charakterisiren, das zwischen dem Kandelaberfusse und der dem ganzen Säulensysteme gemeinsamen Plinthe des dorischen Baues als Extremen eine erste Uebergangsform bildet. Doch gehört dieses in das Gebiet der Tektonik, woselbst die angedeutete Erscheinung in ihrem Zusammenhange mit anderen genauer besprochen werden muss.

Die Wände der eigentlichen Hütte waren höchst wahrscheinlich geneigt, nach Art der ägyptischen Tempelmauern; diess ersieht man

¹ Wir tragen Bedenken, diesen Schritt als den zweiten in dem Sinne zu bezeichnen, dass die erhabene Arbeit in Metall (Gold) aus der ursprünglichen Sitte des Ueberziehens der unedleren Stoffe mit glatten Goldflächen sich allmählig entwickelt habe, denn es liegt das Embossiren der Metallflächen so sehr in dem Principe der Hohlkörperkonstruktion, dass es auf rohe Weise gewiss schon bei den ersten Versuchen der Menschen in derselben sich zeigte. Vielleicht darf vielmehr das glatte gemalte Metallfeld als eine sekundäre Abstraktion, das embossirte Werk, dessen Vertiefungen mit Farben ausgefüllt sind, als das Ursprünglichere gelten. Man vergesse nicht, dass das Prinzip des Bekleidens schwerlich zuerst in diesem metallischen Stoffe ausgeübt wurde, und dass die Stickerei auf Leder, Baumrinde und selbst auf Geweben vorausging, ehe man Metall zu treiben lernte. Die glatten Flächen der Stiftshütte im Gegensatz zu den embossirten Weiterbildungen derselben auf den Wänden des salomonischen Tempels dürfen hier nicht angezogen werden, abgesehen von dem zweifelhaften Alter der Nachrichten über sie; denn jene war ein provisorischer Bau und die Künstler, die dabei wirkten, mussten die embossirten Metallbekleidungen der Aegypter und Phönizier schon kennen.

aus der Erwähnung „besonderer Eckpfosten, die aus einem ellenbreiten „Holze (keilförmig) geschnitten waren und die man in die Ecken so ein- „passte, dass sie sich an die breiteren Pfosten der Seitenwände und der „Hinterwand genau anfügten“.¹

Vorne blieb die Vorhalle der Hütte ganz offen, so dass hier dieselbe Vorrichtung nicht nöthig war. Das Dach bildeten Zeltdecken.

Die erste wollene Decke bestand aus zehn Stücken, die mit Haken und Oesen an einander geheftet waren. Jedes Deckenfeld hatte vier Ellen Breite und achtundzwanzig Ellen Länge. Diese hingen an den Aussenwänden der Hütte nach hinten und nach den beiden Seiten soweit herunter, dass die Wände nur einen Fuss hoch über der Erde sichtbar blieben.

Die zweite härene Decke bestand aus elf Stücken von derselben Breite wie die unteren (vier Ellen). Sie waren aber bedeutend länger als diese, nämlich dreissig Ellen lang und wurden zeltartig bis zur Erde herabgezogen. Vorne bildeten sie ein Aëthoma, einen frei schwebenden Baldachin, wozu die elfte Bahn der Decke diente. Diess Aëthoma war also vier Ellen tief. Die dritte und letzte Decke aus Thierfellen diente zum Schutze der zweiten und hatte dieselbe Weite und Anordnung. Das Ganze war also ein Zelt, dessen innere goldbeschlagene Holzwände (ausserdem durch an ihnen herabhängende reichgestickte wollene Decken geziert) man von aussen mit zeltartig vorgespannten Tüchern, die wahrscheinlich mit ehernen Pflocken, ähnlich wie die Pfosten des Peribolos, an die Erde befestigt waren, verbarg. Nur von Vorne hatte man den freien Blick auf die prachtvollen Teppiche der Vorhalle, die ihrerseits wieder durch Vorhänge von weisser Leinwand, die sich seitwärts zurückziehen liessen (desshalb mit Ringen versehen, die an einer Metallstange liefen), geschützt waren.

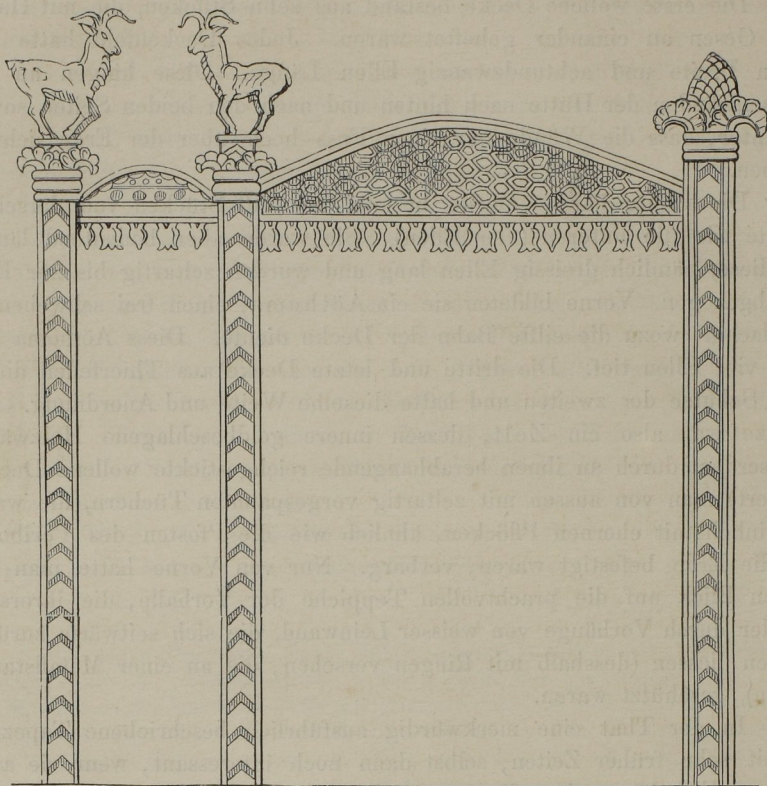
In der That eine merkwürdig ausführlich beschriebene Tapezierarbeit sehr früher Zeiten, selbst dann noch interessant, wenn sie auch spätere Erfindung sein sollte, womit Moses nichts zu thun hatte.

Zu den ältesten und merkwürdigsten Dokumenten über antikes Zeltwesen gehören nun auch die Darstellungen solcher provisorischer Bauanlagen auf den Wandgemälden Aegyptens und Assyriens, wie sie meistens innerhalb eines befestigten Mauerperibolos aufgerichtet erscheinen.

Ein sehr kostbares Zelt eines assyrischen Königes gibt Layard in seiner ersten Serie der Monumente Ninive's, Tafel 30. Nach der von

¹ Fl. Joseph. A. Jud. III. 6. 3.

zwei Seiten gegebenen Darstellung scheint es ein länglicht viereckiges kuppelförmig gewölbtes Schutzdach zu bilden, das von vier reich verzierten Stelen oder Zeltpfählen getragen wird. Die vordersten, am Eingange, sind etwas niedriger als die hinteren, und mit Steinböcken, die in zierlicher Stellung auf dem schmalen Knaufe stehen, geschmackvoll



ausgezeichnet. Die Stelen sind viereckige Pfosten mit chevronirten Seitenflächen und Einfassungen an den Rändern. Die hinteren höheren endigen mit der assyrischen Lilie und sind auf ihren Oberflächen dekoriert wie die vorderen. Glocken und andere Berlocks hängen an dem Gebälke, das die vier Pfosten verbindet, zur Zierde herab.

Ich füge der Zeichnung dieses interessanten Baldachins eine Darstellung eines ähnlichen ägyptischen Schutzdaches von leichter provisorischer

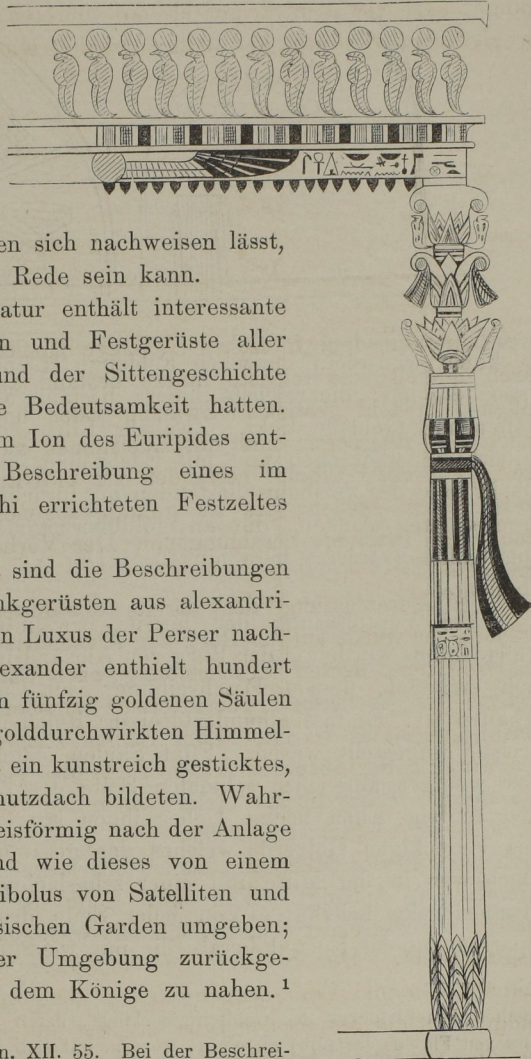
Struktur bei, sowie den Durchschnitt und die Seitenansicht eines gewöhnlichen assyrischen Lagerzeltes, das so oft auf den Reliefs vorkommt.

Man hat darin ein kuppelartig gewölbtes Bauwerk erkennen wollen, und darauf Systeme über eine Kuppelarchitektur bei den Assyryern begründet, die allerdings vielleicht an gewissen anderen Abbildungen sich nachweisen lässt, aber wovon hier nicht die Rede sein kann.

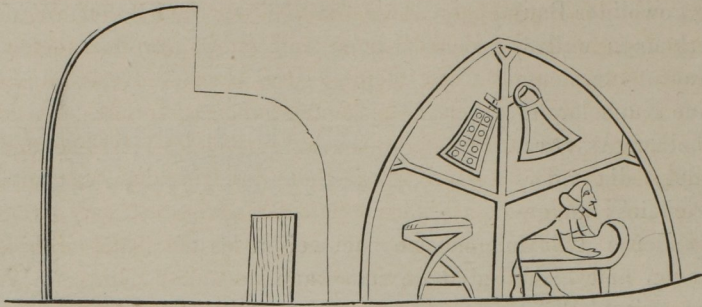
Die griechische Literatur enthält interessante Beiträge über Zeltanlagen und Festgerüste aller Art, die in dem Kult und der Sittengeschichte aller alten Völker gleiche Bedeutsamkeit hatten. Bereits oben wurde der im Ion des Euripides enthaltenen merkwürdigen Beschreibung eines im Apolloheiligthum zu Delphi errichteten Festzeltes gedacht.

Mehr realistischer Art sind die Beschreibungen von Prachtzelten und Prunkgerüsten aus alexandrinischer Zeit, die hierin den Luxus der Perser nachahmte. Das Zelt des Alexander enthielt hundert Ruhebetten und wurde von fünfzig goldenen Säulen gestützt. Sie waren mit golddurchwirkten Himmeldecken überspannt, welche ein kunstreich gesticktes, in Farben schillerndes, Schutzdach bildeten. Wahrscheinlich war dasselbe kreisförmig nach der Anlage des Zeltes des Kyros und wie dieses von einem mehrfachen lebenden Peribolus von Satelliten und makedonischen sowie persischen Garden umgeben; durch die Majestät dieser Umgebung zurückgeschreckt, wagte Niemand dem Könige zu nahen.¹

¹ Phylarchus apud Athen. XII. 55. Bei der Beschreibung dieses Zeltes erwähnt Phylarchus auch der goldenen Platane und des Weinstocks, unter deren Schatten die Könige Persiens Audienz ertheilten. Die Trauben und Blätter waren aus Smaragden, indischen Rubinen und allen möglichen edlen Steinen zusammengesetzt. Die Abbildung eines



Noch prachtvoller war das Festzelt ausgestattet, in welchem Alexander zugleich mit einundneunzig seiner Kriegsgenossen nach seiner



Rückkehr von dem indischen Feldzuge Hochzeit hielt. Die Zeltdecken waren doppelt; die reichste innere bestand aus Purpur- und Scharlachstoffen mit Gold gestickt. Zwanzig Ellen hohe Säulen, mit Gold- und Silberblech überzogen und mit Edelsteinen ausgelegt, unterstützten sie. Die Wände des Peribolus bestanden aus prächtigen historiirten und golddurchwirkten Auläen, die an goldüberzogenen und silberbeschlagenen Querbalken (*κατόνες*) herabgingen.¹ Der Vorhof hatte vier Stadien im Umfange.

Bei Veranlassung der bereits erwähnten Pompa des Ptolemäus Philadelphus wurde auf der Burg von Alexandrien ein überaus prachtvolles Zelt errichtet, dessen Beschreibung nach Callixenus uns im Athenäus erhalten ist: Es fasste hundertdreissig Ruhebetten, die im Kreise (Halbkreise) aufgestellt waren. Fünf Säulen standen auf jeder langen und eine weniger auf jeder schmalen Seite des Zelt; sie waren aus Holz und fünfzig Ellen hoch. Ueber ihnen lag ein Epistylion (Tragbalken) aus viereckigen Hölzern, welches das gesammte Zelt Dach trug. Dieses Dach war in der Mitte mit einer scharlachnen, mit Weiss eingefassten Himmeldecke behängt. Von jeder Seite des Mittelfeldes neigten sich Sparren auf das Epistyl herab, die mit weissgestreiften zinnenartig orna-

solchen Prachtstückes der Goldschmiedskunst, deren andere ähnliche von Athenäus und von Flavius Josephus angeführt werden, hat sich auf einer assyrischen Alabasterplatte erhalten, die uns den König Assurbanipal auf einem Ruhebette liegend und vor ihm die Königin sitzend und ihm kredenzend, unter der Laube vorführt. Illustrated London News vom 3. Nov. 1855.

¹ Chares in Athen, lib. XII. cap. 54.

mentirten Stoffen umkleidet waren. Zwischen diesen Sparren schwebten in ihrer Mitte mit einer Verzierung versehene Felderdecken (aus Stoffen). Die vier Ecksäulen glichen Palmbäumen; die mittleren aber hatten das Ansehen von Thyrsusstäben. Ausserhalb dieser Säulen lief ein peristylter Gang um drei Seiten des Zelttes herum, mit einer gewölbähnlichen Decke. In diesem Gange weilte das Gefolge der Gäste. Derselbe war nach innen von dem Zelte durch Scharlachvorhänge getrennt. In der Mitte jedes Vorhanges waren Thierfelle von ausgezeichnete Grösse und Zeichnung aufgehängt. Die äussere offene Seite des Umganges war mit Myrten, Lorbeeren und anderen passenden Pflanzen beschattet, der ganze Boden mit jeder Art Blumen bedeckt, die Aegypten zu jeder Jahreszeit in Ueberfluss bietet. Da glich denn der Grund des Zelttes in Wahrheit einer göttlichen Wiese.

An den Eingängen und Säulen standen hundert Marmorstatuen, Werke der ersten Künstler; in der Mitte zwischen ihnen, an den Wandfeldern, waren die berühmten sikyonischen Gemälde (der Erbbesitz des ptolemäischen Hauses) befestigt. Mit ihnen wechselten die ausgewähltesten Porträtbilder und goldgewirkte Gewänder und herrliche Decken, auf welchen theils die Bildnisse der Könige, theils mythische Gegenstände gestickt waren. Ueber diesen Kunstsachen hingen abwechselnd silberne und goldene Schilde und über diesen war der acht Ellen hohe Raum, oberhalb der Decken des Umganges, benützt, um Nischen zu konstruiren, sechs an jeder Langseite und vier nach der Breite des Raumes. In diesen Nischen (oder Grotten) lagen, einander zugewendet, tragische, komische und satyrische Figuren, naturgetreu angekleidet, und neben ihnen waren Gefässe aus Gold aufgestellt. Dazwischen¹ waren Nymphen angebracht und abwechselnd mit ihnen goldene delphische Dreifüsse mit ihren Untersätzen. Auf der höchsten Spitze des Daches standen Adler, die einander zugewendet waren, aus Gold und fünfzehn Ellen hoch. Die hundert goldenen, von Sphinxen getragenen, Lagerbetten standen längs den beiden Langseiten. Die dem Eingange gegenüber befindliche Seite blieb leer. Die Betten waren prächtig mit langhaarigen Purpurwollenstoffen gepolstert; darüber lagen gestickte bunte Auläen von ausgezeichnete Kunst.

¹ Wohl als Wandfiguren an die Pilaster oder Orthostaten angelehnt, welche zwischen den Grotten aufstiegen und die Stützen der Decke bildeten. Diese Stelle im Athenäus scheint korrumpirt zu sein. Casaubonus will statt Nymphen Nymphäen gelesen wissen; dann wäre wieder an nischenartige Vertiefungen zu denken, die zwischen jenen Grotten die Räume ausfüllten und in denen Dreifüsse standen.

Der in der Mitte ausgebreitete Fussteppich von persischer Arbeit zeigte schön gezeichnete figürliche Darstellungen. Das Geräthe (die Tische etc.) entsprach dieser Pracht. Im Hintergrunde dem Eingange gegenüber, so wie auch im Angesicht der Gäste, also am Eingange, waren Repositorien errichtet, auf welchen Gefässe der mannigfachsten Form, aus den edelsten Stoffen kunstvoll gebildet und mit Edelsteinen besetzt, zur Schau standen. Der Werth derselben, an Gewicht allein, wurde auf zehntausend Talente Silber taxirt.

Hier sehen wir ein anderes Prinzip der Bekleidung der konstruktiven Theile des Baues, die nicht mit Gold und anderen Metallen, sondern noch provisorischer und vorübergehender nur mit Laubgewinden, Baumzweigen und Kränzen geschmückt, am Dache aber mit Stoffen überzogen sind. Gleichwohl sind sie in stilhistorischer Beziehung nicht minder interessant als jene und mit ihrer Festbekleidung in Wahrheit die reinsten Typen des noch nicht organisch durchgebildeten, sondern in äusserlicher Auffassung des Grundgedankens sich bewegenden antiken Säulensystems, obschon sie uns hier an einem Werke aus sehr später, keineswegs naiver Zeit entgentreten und in der That eben so noch heute bei jeder Festhütte vorkommen. Man überrascht gleichsam die Baukunst in ihrem Fortbildungsprozesse aus diesem nackten Grundgedanken bei jener Stelle des Strabo, wo er die Bauweise der babylonischen Wohnhäuser beschreibt: „man mache in Babylonien die Wohnhäuser wegen der Holzarmuth aus Palmbalken und Palmsäulen. Um die Säulen legt man aus Rohr gedrehte Stricke, die hernach durch Anstrichlage gefärbt und gemustert werden.“¹

Was bedürfen wir aber der Nachweise aus den Autoren, da sich dieser Entwicklungsgang, freilich, wie ich meine, auf gelehrte hieratisch archaische und keineswegs naturgemäss ursprüngliche Weise,² an den Ordnungen Aegyptens sehr deutlich zeigt, und zwar sowohl an denen, die noch steinern vor uns stehen, wie vorzüglich auch, und noch unverkennbarer, an den kleineren kapellenartigen Monumenten und Pavillons, die so häufig auf Wandgemälden und Papyrusrollen vorkommen. Vielleicht dürfen wir sogar glauben, dass ähnliche Motive den Architekten am ägyptisch-griechischen Hofe des Ptolemäers bei der Verzierung des oben beschriebenen Prachtzeltes vorschwebten. Das Durcheinander des

¹ Strabo XVII. 739.

² Siehe den Paragraph dieses Hauptstücks über Aegypten und das dieses Land Betreffende im zweiten Theil.

Primitiven und höchst Raffinirten ist gerade für die, den Rückfall zur Barbarei des Ostens vorbereitende, Luxusperiode der Nachfolger Alexanders höchst charakteristisch. Auch wissen wir aus der berühmten Beschreibung des Schiffes *Thalamegos*, das derselbe Ptolemäus Philadelphus erbaute, auf welche wir im Kapitel der Tektonik zurückkommen werden, wie man damals ägyptisirte.¹

Es lässt sich denken, dass die Römer in ähnlichen Festanlagen bei Triumphen und Aedilitätsantritten² den griechischen Dynasten der alexandrinischen Zeit, von denen sie die Prunksucht erbten, durchaus nichts nachgaben; wir haben auch allgemeine Notizen über derartige Bauten, unter denen das Volk bewirtheet wurde, über provisorische, aus Holz konstruirte, Portikus und Festhallen, doch ohne Detailsangabe, so dass wir leider wenig über sie wissen.

Was die grossartigen provisorischen Theateranlagen der Römer betrifft, über die wir etwas besser berichtet sind, so übergehen wir sie hier, weil dasjenige, was sie in Bezug auf das uns hier beschäftigende Thema bieten, füglich an späterer Stelle zu erwähnen ist.

Indessen sei der anmuthigen Mittheilung des Sokrates von Rhodus im Athenäus hier noch gedacht, wie Antonius bei seinem Aufenthalte in Athen das Theater des Bacchus festlich schmückte, weil dieses Bild über gewisse Motive der Dekorationsmalerei, die uns an antiken Wänden häufig begegnen, interessanten Aufschluss gibt. Er führte über dem Theater ein, von allen Seiten weither sichtbares, temporäres Bauwerk (*σχεδιαν*) aus, bedeckte es mit grünem Laube, wie es bei bacchischen Grotten (oder Lauben) geschieht, und hing an dieser Laubdecke Tambourins, Rehfelle und alle möglichen anderen Attribute des Dionysos auf. Darunter zechte er mit seinen Freunden vom frühen Morgen an, wobei die Possenreisser und Mimen, die er aus Italien herbeigezogen hatte, aufwarteten und das niedere Bacchusgefolge bildeten, das ganze athenische Volk aber als Zuschauer Theil nahm. Ich glaube, dass nur die eigentliche Scene auf solche Weise von dem römischen Bacchus zur Laubhütte umgewandelt war.

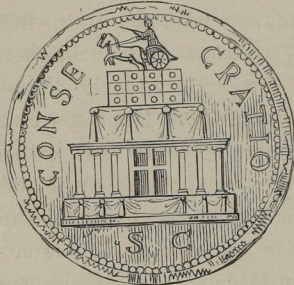
Schon mehrfach wurde in dem Vorhergehenden auf die, in kunst-

¹ Callixenus in Athenaeo V. 38.

² Suet. Jul. Caes. 10. Cäsar schmückte ausser dem Comitium, dem Forum und den Basiliken auch das Kapitol mit temporären Portiken (*porticibus ad tempus extractis*), wobei der Luxus der Zurüstungen dem der dargebotenen Schaugegenstände gleichkam.

historischer Beziehung so interessanten, dekorirten Scheiterhaufen hingewiesen. Ich muss noch einmal auf dieselben zurückkommen: Dieser Gebrauch, durch die architektonische Ausstattung des Holzstosses dem auf ihm zu verbrennenden Todten die letzte Ehre zu erweisen, scheint, wie so manches Motiv der antiken Sitte und Kunst, wieder asiatischen Ursprungs zu sein. In wie grossartigem Massstabe die Assyrier diesen Gebrauch pfliegten, ersieht man unter vielen Beispielen am besten aus der Nachricht von dem Untergange des letzten ihrer Könige, der sich nach Ktesias einen Scheiterhaufen von vierhundert Fuss Höhe aufrichtete liess, auf welchen er hundert goldene Lagerbetten und eben so viele Tische stellte. In einer Etage des Rogus war ein Zimmer aus Holz, welches hundert Fuss nach beiden Richtungen mass, worin ebenfalls Lagerstätten eingerichtet waren, für ihn und seine Gemahlin, sowie für alle seine Keksweiber. Die Decke des Zimmers bestand aus starken und langen Balken und rings um dasselbe wurden gewaltige Massen Holz gethürmt, ohne dass ein Ausgang übrig blieb. In diesem Raume liess er unendliche Schätze zusammentragen, die er zugleich mit sich und den Seinigen den Flammen widmete. Hierauf liess er den Bau anzünden, dessen Brand fünfzehn volle Tage dauerte; das Volk hielt ihn für ein grosses Opfer, das Sardanapal den Göttern darbringe.¹ Ein Gleiches that Mithridat nach alt hergebrachtem Königsgebrauch,² der schon durch

des Herakles Selbstopfer typisch geworden war,³ zu dessen Andenken zu Tarsus alljährlich ein schön geschmückter Scheiterhaufen verbrannt wurde. Die Medaillen von Tarsus zeigen Abbildungen dieses Schaumonumentes. Dieselben sind mit den Konsekrationsmedaillen der römischen Kaiser für die nähere Kenntniss dieser überaus wichtigen Erscheinung auf dem Felde der alten Kunstgeschichte für uns von grossem Interesse. Eine ganze Klasse von Monumenten der antiken Baukunst muss,



Konsekrationsmedaille.

wie schon oben in Beziehung auf Lykiens Gräber bemerkt worden ist, von ihr abgeleitet werden.

Wie jene Medaillen, so stellen uns auch die Nachrichten über

¹ Athenäus. XII. 38.

² Appian. cap. 110 ff.

³ Dio Chrysostom. Orat. XXXII, tom. II. pag. 22—23, Reiske.

derartige Holzgerüste, die wir uns wohlgezimmert und keineswegs als rohe Scheiterhaufen denken müssen, dieselben als pyramidalische Etagenbauten dar. Herodian vergleicht den Scheiterhaufen des Sept. Severus mit einem Leuchtturme. Den eigentlichen Schmuck bildeten dabei wieder dieselben Bekleidungsstoffe und Inkrustationen, denen wir in dem Vorhergehenden schon so oft begegneten.

Wir besitzen eine detaillirte Beschreibung¹ des Scheiterhaufens, den nach asiatischem Gebrauche Alexander seinem Hefästion widmete, zu welchem die Feldherrn und Freunde des Königs Bilder von Elfenbein und Gold und andern kostbaren Stoffen hergeben mussten.

Eine Menge von Architekten und Kunsttechnikern wurden herbeigezogen, um das Werk zu vollenden, das, wie es scheint, nicht durchweg aus Holz, sondern an seiner Basis aus Ziegeln bestand. Diese Basis betrug ein Stadium (sechshundert Fuss) im Quadrat und war in dreissig (sechsendreissig?) Gemächer getheilt. Oben war sie mit Palmstämmen gedeckt. Auf dieser Plattform erhoben sich fünf Etagen und auf der letzten standen kolossale Syrenen, welche hohl waren und den Schall der in ihrem Innern verborgenen Sänger, die das Todtenlied sangen, vervielfachten. Die ganze Höhe betrug einhundertfünfzig Ellen oder circa zweihundertfünfundzwanzig Fuss. Alle Etagen waren mit Bildwerken und Draperieen bekleidet. Zu unterst kolossale goldene Schiffsschnäbel, zweihundertvierzig an der Zahl, und auf den Ruderbänken derselben je zwei Bogenschützen in knieender Position und geharnischte Krieger, fünf Ellen hoch. Die Zwischenräume waren mit zottigen Draperieen in Purpurfarbe verhängt. Diese waren also zehn Fuss breit.

Die zweite Etage war mit Fackeln verziert, fünfzehn Ellen lang. Am Handgriffe hingen goldene Kränze, und, wo die Flamme ist, senkte sich ein Adler herab. Am Fussende aber richteten sich Drachen gegen den Adler empor. Diese Embleme waren wahrscheinlich an einem Hintergrunde aus reichen Stoffen befestigt.

Die dritte Etage war mit Draperieen verhängt, die einen Fries von Jagden und Thieren aller Art bildeten. Der vierte Absatz enthielt einen Centaurenkampf, in Gold gearbeitet, und der fünfte eine sich wiederholende Gruppe eines Löwen mit einem Stiere. Den sechsten, letzten, Absatz endlich bedeckten makedonische und barbarische Waffen. Die Kosten betrug zwölftausend Talente, circa zwölf Millionen Thaler.

¹ Diodor Liv. XVII. 115. Restitutionen des Monumentes geben Hirt, Geschichte der Baukunst und Quatremère de Quincy, Dissertations sur différents sujets d'antiquité pag. 201—208.

Bei diesem Baue, dessen Dekoration wenig griechische Elemente zeigt, schwebte dem makedonischen Todtenspender vielleicht das Vorbild der chaldäisch-assyrischen Beluspyramiden vor Augen. (Siehe weiter unten und im zweiten Theile Assyrien.)

Ein Seitenstück zu dieser grossartigen Bestattung ist die uns durch Herodians¹ Bericht unter vielen ähnlichen genauer bekannte Konsekration des Kaisers Septimius Severus.

Sieben Tage lang dauert die Todtenfeier in dem Vestibulum des Kaiserpalastes, in welchem sein wächsernes Bildniss in Goldgewändern auf elfenbeinernem Lager zur Schau steht, und zwar als Sterbender. Rechts sitzt der Senat in schwarzem Trauerornate, links sitzen die Matronen in Weiss. Nach dem siebenten Tage ward die Bahre durch die Via sacra auf das alte Forum getragen, an die Stelle, wo nach alter Sitte die Magistrate ihre Stellen niederlegen. Hier stellt man sie auf eine Estrade, zu der rechts und links Stufen hinaufführen; rechts auf diesen steht ein Chor von Edelknaben, links der der Jungfrauen, die in Todtenhymnen abwechseln. Hierauf geht der Zug auf den Campus Martius, wo der Rogus errichtet ist; ein Gerüst von quadratischer Grundform, innerlich ganz mit Reisig ausgefüllt, äusserlich aber mit goldgestickten Decken, elfenbeinernen Bildwerken und mancherlei Gemälden verziert. Auf diesem Gerüste steht ein zweiter Bau, dem unteren an Form und Schmuck ganz ähnlich aber kleiner; er hat Thüren mit geöffneten Thürflügeln, zur Aufnahme der Bahre. Die folgenden Stockwerke nehmen immer mehr an Grösse ab, es sind deren vier im Ganzen. Auf dem vierten und letzten Stockwerke steht ein Tabernakel, aus dessen Giebeldache, in dem Momente wie der Scheiterhaufen in höchster Gluth steht, sich ein Adler in die Lüfte erhebt.

Die Septa und Septizonien waren monumentale Auffassungen des im Rogus gegebenen Motives nach römischem Sinne, über die an anderer Stelle zu sprechen ist.

Ich möchte noch eines berühmten temporären Baues erwähnen, bevor ich diesen Exkurs über das Tapezier- und Dekorationswesen der Alten schliesse, nämlich des Wagens, der die Leiche des makedonischen Eroberers nach Alexandrien hinübertrug.

Der Körper war in einen goldgetriebenen Sarg hermetisch eingeschlossen. Der Sarg war seinerseits wieder mit einer goldenen Kapsel (*καλυπτήρ*) umgeben. Darüber breitete man eine prächtige goldgestickte

¹ Herodianus IV. 2.

Purpurdecke und zur Seite lagen die Waffen des Todten, seine Thaten zurückrufend.

Der Wagen war mit einer goldenen Decke überwölbt, die mit Edelsteinen ausgelegt und schuppenförmig verziert war. Das Tonnengewölbe war acht Ellen breit, zwölf Ellen lang. Unter diesem Baldachin war ein goldener Thron (oder Katafalk) von viereckiger Gestalt, der den ganzen Umfang desselben einnahm. Köpfe von Bockhirschen an dem Katafalk hielten goldene Ringe im Maule, zwei Spannen weit, von denen ein prächtiges Kranzgewinde aus vielfarbigen künstlichen Blumen herabhing.

An dem obersten Rande des Katafalks lief ein netzförmiger Behang hin, mit Glocken von angemessener Grösse, so dass man in weiter Entfernung das Herannahen des Wagens hören konnte.

An jeder Ecke des gewölbten Baldachin stand eine goldene Nike mit einer Tropäe; getragen wurde er von goldenen Säulen mit ionischen Knäufen. Zwischen den Säulen war ein goldenes Netz mit fingerdicken Fäden ausgespannt, und unten liefen friesähnlich vier Bilder herum, gleichsam Stylobate bildend.¹ Es folgt die Beschreibung dieser Bilder.

Den Eingang in das umhegte Tabernakel bewachten zwei Löwen aus Gold, welche die Hineingehenden anblickten. Je zwei Säulen waren durch ein goldenes Kreuzgewinde aus Akanthus verbunden, die sich allmählig zu den Kapitälern hinaufzogen. Ueber dem Thronhimmel war noch eine Purpurdecke ausgespannt, über der Mitte von einem grossen im Sonnenscheine blitzenden Olivenkranze ausgehend. Die Achsen, Speichen und Felgen der vier persischen Räder waren vergoldet, die Reifen aus Eisen. Die Vorsprünge der Achsen bildeten Löwenköpfe, die in den Rachen einen Jagdspieß hielten. Durch eine mechanische Vorrichtung war dafür gesorgt, dass der Thronhimmel sich auf schlechten Wegen stets horizontal erhielt.²

Ich denke mir die *καμάρα*, das Gewölbe, wie jene Giebel im Spitzbogen, welche das Oberste der bereits erwähnten lykischen Gräber bildeten. Ueber der Krista dieses gewölbten Schirmdaches erhob sich dann ein metallenes Gerüst, an welchem, der Länge nach zu beiden Seiten herabfallend, die oberste Purpurdecke hing; der Olivenkranz oder viel-

¹ *καὶ πίνακας παραλλήλους ξωφόρους τετάρους ἴσους τοῖς τοίχοις ἔχον.*
Diod. Sic. lib. XVIII, 26.

² Ich hatte Gelegenheit, für die Leiche des zweitgrössten Feldherrn unseres Jahrhunderts ein der Bestimmung nach verwandtes Werk auszuführen, über welches ich an anderer Stelle berichten werde.

mehr das aus Olivenblättern bestehende laufende Ornament zog sich dann über der Decke auf dem scharfen Rücken des durch sie gebildeten Daches fort, ähnlich den Krönungen der Tempeldächer und mit Hinblick auf letztere. Die mit Edelsteinen ausgelegten oder vielleicht emaillirten Schuppen der gebogenen Decke sind nicht äusserlich, sondern innerlich, d. h. an der untern Ansicht der Decke angebracht gewesen, denn sonst hätte sie der obere Mantel versteckt.

Was die Kapsel des Sarges angeht, so können wir uns durch die ägyptischen Sargbekleidungen aus gemaltem Holze, wie sie in ptolemäischer Zeit in Gebrauch kamen, deren mehrere in dem britischen Museum zu London aufgestellt sind, eine deutliche Vorstellung von ihr machen. Ein ähnliches Kalypter, das den Sarg umgab und mit Malereien verziert ist, hat man in einem Grabmale zu Panticapea gefunden.¹ Wir sehen dieselbe Sitte noch durch das ganze Mittelalter² herrschend und erkennen in den monumentalen Katafalken, in welchen die Reliquiensärge niedergelegt sind, die genaue Wiederholung einer uralten Form des Bestattens. Oft sind die mittelalterlichen Kalypter oder Sargkapseln von getriebenem Silber, wie z. B. an dem berühmten Sebaldusmonumente zu Nürnberg. In verkleinertem Massstabe, reich mit Edelsteinen besetzt und emaillirt, wird dieselbe Form als Reliquienbehälter typisch. Ein sehr schönes und grosses Reliquarium mit Sargbehälter, aus Holz geschnitzt im gothischen Stile, erinnere ich mich in einer Kapelle der Zwickauer Marienkirche gesehen zu haben. Andere ähnliche befinden sich in dem mittelalterlichen Museum des grossen Gartens zu Dresden.²

Die vier Gemälde, die als Wände dienten (*ἴσους τοῖς τοίχοις*), müssen um das Ganze des Katafalks herumgelaufen sein; ich denke sie mir als einen Peribolus, der den eigentlichen Säulenbau so umfasste, dass dieser mit seinem durchsichtigen Gitterwerke und der von Löwen gehüteten Thüröffnung sich über ihn erhob.

Es wäre gewiss nicht ohne grosses stilhistorisches Interesse, die Gewohnheit des festlichen Bekleidens der Monumente bei kirchlichen sowie profanen Pompen und Celebrationen nebst damit verbundenen Aufführens temporärer Bauwerke durch das Mittelalter bis zur Gegenwart zu verfolgen, ihren Zusammenhang mit der alten Ueberlieferung nachzuweisen, wenn dieses Thema nicht zu weit führte.

¹ Beschrieben im Journal des Savants 1835, Juin pag. 338—39.

² Gaillhabaud in seiner neuesten Sammlung gibt die interessante Darstellung einer „Chapelle ardente“ zu Nonnenburg bei Salzburg.

Ich hatte Gelegenheit, zu Rom einer Papstkrönung beizuwohnen und dabei den Anblick aller alten Arazzi und Prachttapeten, die seit Jahrhunderten in den Vestiarien des Vatikans niedergelegt sind, woraus sie, wie aus jenen Thesauren des Apolloheiligthums zu Delphi, nur bei grossen Kirchenfeiern an das Licht treten. Wie die Wände des delphischen Tempelvorhauses ist dann in dem Schiffe der Basilika des Apostelfürsten und ausserhalb des Heiligthums mit jenen Tapeten der Weg, den die Krönungsprozession nehmen wird, umstellt. Durch sie erst erhält die grossartige Ordnung der Säulen und Pfeiler des Tempels ihren richtigen Massstab, die gewundene Kolonnade des Vorhofes ihre wahre Bedeutung, wenn die Verhältnisse der stehenden Architektur über der düstergesättigten Farbenpracht der Teppichwand majestätisch hinausragen und sich in dem Nebel des Weihrauchs verlieren. Von allen Palastfaçaden, von allen Balkons senken sich dann die Prachtdecken herab, mit denen jedes Patrizierhaus als Familienerbe für diese Bestimmung ausgestattet ist und deren eingewirkte Bilder nicht selten zu der Geschichte des Hauses in Bezug stehen. Auch Gemälde, ganz nach antiker Weise, werden herumgetragen, und es ist bekannt, wie die grössten Meister es nicht verschmähten, zur Verherrlichung dieser kirchlichen Feste durch ihre Kunst dadurch mitzuwirken, dass sie derartige Prozessionsbilder malten.¹

Es ist für den gothischen Baustil bezeichnend, dass er weit weniger als jene antike Architektur der alten Basiliken oder auch die erneuerte klassische Baukunst der Renaissance die Ausschmückungen der heiligen Räume durch Einbaue begünstigt und seinerseits auch keineswegs durch diese in seiner Wirkung gehoben wird. Der Grund liegt zum Theil darin, dass die horizontalbegrenzten Wände der Tapete dem emporstrebenden und spitzen Prinzipie dieses Stils nicht homogen sind; zudem will derselbe nichts von Bekleidung wissen, da sein Element eben das nackte Erscheinen der funktionirenden Theile ist, da er wie der geharnischte Seekrebs sein Knochengerüst zur Schau tragen und es zugleich in seiner Thätigkeit hervortreten lassen soll. Auch bedarf dieser Stil zwischen sich und dem Menschen keines dritten Massstabes, da dieser für alle Theile und für das Ganze des gothischen Baues vom Menschen und seinen Verhältnissen entnommen ist, da er schon ein ausser dem Werke liegender ist, wo hingegen der antike Baustil seinen Massstab in sich hat, und nicht in Beziehung zu dem Menschen, sondern in Beziehung

¹ Nach einer Künstlerlegende soll Raphael die sixtinische Madonna, seine schönste Schöpfung, für diesen Zweck in kürzester Frist gemalt haben.

zu sich selbst und dem in ihm enthaltenen, durch ihn formell individualisirten Gedanken steht. Sein Massstab ist nicht der Fuss, sondern der Modulus oder sonst irgend eine ihm selbst angehörige Einheit. Es bedarf also zwischen dem Monumente antiker Art und dem Menschen, der seinen Fuss hier nicht unmittelbar anzulegen vermag, einer dritten massgebenden bekannten Einheit, um das Harmonische, Absolute, das an sich weder gross noch klein ist, als relativ gross oder klein zu kennzeichnen.¹

Aus diesen Gründen erklärt es sich, dass die Kirchenfeste und der dabei übliche Apparatus in gothischen Kirchen stets künstlerisch ungenügend, oft entschieden störend, nicht selten sogar lächerlich wirken. Ich habe deren im Mailänder Dome, in Notredame de Paris, auch in der Frauenkirche zu München beigewohnt und von allen nur ein zeretztes und wüstes Bild in der Erinnerung behalten, tuchbeschlagene Bündelpeiler, herabhängende lange Draperieen zwischen den letzteren, als wäre das Gotteshaus ein Blaufärbertrockenboden, Balkons, Baldachine, Scherwände im Spitzbogenstil und dergleichen Absurditäten. Nach den Abbildungen zu schliessen, mussten die Sacres in der Kathedrale zu Rheims in dieser Beziehung alle Grenzen des Geschmacklosen überschreiten. — Das beste Auskunftsmittel bleibt meines Erachtens, wenn man in die Lage kommt, ähnliche Einrichtungen zu treffen, deren häufiges Misslingen von der Schwierigkeit der Aufgabe den Beweis gibt, sich gar nicht spitzbözig zu geriren, sondern den antiken Gebrauch des Bekleidens der Monumente auch auf antike und zugleich naturgemässe Weise durchzuführen; das Temporäre, dem Zeitmoment Angehörige, nicht dem Stile des Monuments, sondern dem Stile der Zeit gemäss einzurichten, wobei allerdings das spezifisch Heterogene möglichst wegzulassen, das allgemein Prinzipielle allein beizubehalten ist. Mich dünkt, die alten Bilder aus der gothischen Zeit, Miniaturen sowie Oelbilder und Fresken, die gar häufig Darstellungen drapirter Räume enthalten, müssen beweisen, dass damals gerade auf die von mir vorgeschlagene Weise verfahren wurde, wo es sich um derartige Festapparate handelte. Bei Wohnräumen und überhaupt in dem Civilbaue verliert der gothische Stil seine Sprödigkeit, ja er existirt eigentlich gar nicht prinzipiell, sondern nur in dekorativem Sinne in allem Ausserkirchlichen; daher schliesst sich die Draperie an die dem Principe nach noch vollständig romanischen Wände und Glieder des gothischen Wohnhauses bei weitem besser und leichter an, als diess bei

¹ Weiteres darüber im zweiten Theile: gothischer Stil. Vergl. Viollet le Duc, Dictionnaire d'Architecture Française etc. (Artikel Architecture.)

hohen gewölbten Pfeilerhallen und Kirchen dieses Stiles der Fall ist. Die Bekleidung der nackten an sich schmucklosen Wände durch Teppiche, die ihr eigenes Gerüst haben und von der Wand abstehen, ist vom frühesten Mittelalter bis in's XVII. und XVIII. Jahrhundert hinein allgemein gebräuchlich geblieben. Sie bilden einen sehr wichtigen Apparat für die dramatische Kunst und die Novellistik jener Zeiten. Hinter ihnen belauscht man Geheimnisse, mancher Verrath lauert mit blutigierigem Stahle hinter der bunten Decke, mancher verstohlene Besuch findet zwischen ihr und der Mauer seinen Schlupfwinkel und seinen Ausweg. Die Stoffe zu diesen Wandumstellungen waren von ältester Zeit ein wichtiger Handelsartikel des Orients, ihre Muster und ihre Farbenpracht wirkten auf höchst bedeutsame Weise auf den Stil der Kunst des frühen Mittelalters ein, so dass durch sie die Architektur ganz auf denselben Ausgangspunkt neuer Entwicklung zurückgeführt wurde, von dem sie schon einmal im Alterthume ihre Laufbahn begann.

Mit dem gothischen Stile und der Reformation der Klosterregeln wurde die Wandbekleidung gemach metamorphosirt; die Holztafelung, das durchbrochene Stabwerk (die Schreine) treten an die Stelle der Teppichwände und Draperien, ohne diese jedoch in dem Civilbaue jemals ganz zu verdrängen. Das Weitere darüber unter „Zimmerei“ und im zweiten Theile unter „gothischer Stil“.

Durch diesen Exkurs über das Draperiewesen und die Künste des Dekorateurs bei den Alten gedachte ich den Leser gleichsam unvermerkt dahinzuführen, dass ihm der antike Baustil gar nicht mehr anders verständlich sei und existenzfähig erscheine, als in Verbindung mit diesem Beiwerke und durch dasselbe, dass ihm schon jetzt von der antiken Baukunst ein farbig belebtes Bild vorschwebe, welches vielleicht mit einigen alten Vorstellungen, die er in sich aufgenommen hatte, streitet, und er den Zusammenhang der antiken polychromen Ornamentik mit dem besprochenen Prinzipie des Bekleidens bereits errathe. Jedoch war dabei mein nächster Zweck nur dem Leser durch das Vorausgeschickte gewisse Erscheinungen der Frühgeschichte monumentaler Kunst leichter erklärlich zu machen.