

Die Rückkehr zu einfacheren oder geregelteren Sitten und ein ihr entsprechendes höheres Kunstbestreben nach Domitian war von nur 80jähriger Dauer (vom Ende des zweiten bis gegen das Ende des dritten Jahrhunderts), worauf der Orientalismus, seine Dämme durchbrechend, um so verderblicher den Sitz der römischen Monarchie überfluthete.

Der syrische Luxus enthebt sich nun immer mehr der Schranken des ihm antipathischen Schönheitsgesetzes der Hellenen, das bisher noch seine schwankende Herrschaft über die Stofflichkeit behauptet hatte, dabei lockert sich das Band, welches die technischen Elemente der Architektur zu gemeinsamem Kunstwirken zusammenhielt, immer mehr; die Wand löst sich gleichsam von der Mauer ab und diese wird zur Deckenstütze. Zugleich hört Bildnerei und Malerei auf, Kunst zu sein, in Folge dessen nur immer gieriger für den fehlenden Kunstgenuss der Genuss des stofflich Schönen und sinnlich Reizenden gesucht wird.

Aller hierher gehörige Stoff ist in dem Buche *peintures antiques etc.* von R. Rochette zusammengetragen, wo neben den Citaten alter Schriftsteller und den Funden auch die Titel aller alten und neuen Schriften, die diesen Gegenstand betreffen, gefunden werden können, wesshalb ich den Leser, anstatt mit entlehnten Citaten zu prunken, einfach auf dieses gelehrte Werk verweise.

§. 85.

Christliches Zeitalter. Westliches Reich.

Wie das weltliche Kaiserthum im Scheiden begriffen war, schlich sich die neue, leise und langsam im Verborgenen gross gewachsene, Idee der spiritualistischen Weltherrschaft hinein in das weite Haus des sterbenden Weltriesen. Constantinus Magnus, der ärgste Feind dieser Idee, obschon ihn die katholische Kirche als Heiligen anerkennt, eine Idee, deren künftige Gewalt er durchschaute, wollte sie sich unterwürfig, wollte ihren Geist zu der Verjüngung des weltlichen Kaiserthumes sich dienstbar machen, welcher grossartige Plan durch die Schuld seiner Nachfolger, vielleicht auch durch die unbezwingliche Gewalt der Verhältnisse, für die beste westliche Hälfte des Reiches vereitelt wurde. Hier im Westen betrat die neue Weltherrschaftsidee, die spiritualistische Roma, nach vielen Wechselfällen und Kämpfen wirklich das Erbe des Reiches, zog sie in das Haus der Cäsaren nicht als Sklavin (wie im Osten), sondern als Herrin. Wie sie sich in diesem Erbe einrichtete, wie der Spiritualismus, gemäss der

Lehre von der Kreuzigung des Fleisches, in welcher zugleich eine Anerkennung desselben enthalten ist, das strukture, technische, materialistische Prinzip der spätrömischen Architektur in seinem neuen stoffkasteienden Sinne symbolisch aufnahm und bis zur letzten Konsequenz diese Richtung verfolgte, wie die römische Basilika sich in den Gurtgewölbe tragenden Pfeilerbau der gothischen Kathedrale metamorphosirte, diess sind wichtige Momente der Stilgeschichte, die mehr in einen anderen Abschnitt derselben gehören.

Doch hatte die Wand noch bis zu Ende des XII. Jahrhunderts ihre antike Bedeutung als Raumesabschluss behalten, und obschon sie Gewölbträgerin und Gewölbstütze geworden war, gab sie diese ihre mechanischen Funktionen noch eigentlich nicht kunstsymbolisch zu erkennen, sie verrichtete diese Dienste gleichsam verstohlen, und das uralte indogermanische Symbol des Dachstützens, die Säule, blieb noch immer scheinbar die Trägerin des gewölbten Deckenzeltes. So behielten Wand und Deckengewölbe durch das ganze romanische Mittelalter hindurch die alttraditionelle formale Bedeutung als Raumabschluss und Decke, wurden sie als solche nach dem Bekleidungsprinzip und den Grundsätzen des Alterthums architektonisch charakterisirt; ja es zeigt sich sogar während dieser Periode, vielleicht in Folge byzantinischer,¹ oder vielmehr unmittelbar orientalischer, Einflüsse auch im westlichen Europa ein Wiederverlassen des für die altrömischen Werke so bezeichnenden Quaderschmuckes der Wände. Die von der Bekleidung abgeleiteten Ornamente, deren Ursprung und Bedeutung die klassische Baukunst nur errathen lässt, werden ganz materiell und naiv den textilen Künsten von Neuem abgeborgt; das Flechtwerk, der Zopf, das Teppichmuster sind wieder, zum Beispiel bei den Normannen des XI. Jahrhunderts, was sie bei den Chaldäern waren, nicht so sehr symbolisch wie darstellend imitatorisch gefasste Entlehnungen aus den textilen Künsten zu dekorativen Zwecken.²

Anders verhielt es sich mit der Bekleidung in ihrer Verbindung mit dem Dachgerüst und den zu ihm gehörenden stützenden Elementen.

¹ Es ist bedenklich, die im frühen Mittelalter im Westen vorherrschende Vorliebe für Inkrustation der Architekturtheile byzantinischen Einflüssen zuzuschreiben, da gerade die alten byzantinischen Denkmäler, die Sophienkirche z. B. und Reste des alten Kaiserpalastes äusserlich gar nichts dem Aehnliches zeigen, sondern vielmehr struktiv gehalten sind.

² Der unermüdliche Eifer der mittelalterlichen Propaganda in der Veröffentlichung von Kupferwerken und farbigen Darstellungen alter Malereien und sonstiger Details romanischen und gothischen Stils und in deren Verbreitung macht es überflüssig, das Folgende mit Illustrationen zu begleiten.

Diese Kombination, durch deren Vermittlung es den Hellenen gelang, die Kunstidee von aller stofflichen Beimischung zu reinigen, musste um so mehr verkümmern und in Nichts zusammenschrumpfen, je mehr sich der Steinschnitt und die Maurerei an die Stelle der alten indogermanisch-tektonischen Raumbedeckung drängten, und sich in architektonisch-formalem Erscheinen geltend machten. (Siehe Hauptstück Maurerei.)

Wo übrigens die Säulen bei romanischen Bauwerken noch vorkommen, besonders in Verbindung mit Gurtbögen, die sie zu tragen haben, z. B. an den Portalen der Kirchen, auch als Arkadenträger und Stützen der Mauern des Mittelschiffes in dem Inneren derselben, halten sie noch immer mit allen Theilen, die unmittelbar zu ihrem Systeme gehören (nämlich dem freilich verkrüppelten Architrave, dem von letzterem aufgenommenen Gurtbogen und bis zu der quadratischen Umrahmung, welche mit dem Gurtbogen die dreieckigen Zwickel der Arkaden umschliesst,) treu an der antiken Ueberlieferung des Bekleidens fest, sind alle die genannten Theile für das Auge nicht Maurerarbeiten, sondern Rankengeflecht, Mattenwerk, Tapeten und gestickte Verbrämung.

Die eigentliche Revolution des Stiles beginnt erst mit der Erfindung der Gurtbogengewölbe. Sowie die Decke durch sie aus ihrer dynamischen Indifferenz herausgerissen und ihre Einheitlichkeit als schwebendes, nur vertikal gestütztes Velum in ein Netzwerk von Gewölbribben aufgelöst wird, die zugleich senkrecht und horizontal auf nur einzelne Punkte der Mauer wirken, verlangt das Auge, sowie die Statik, sofort Gegenstützen.

Der gothische Baustil hat die eine Hälfte des Problemes, die mechanische nämlich, durch die von Aussen gegen die Mauer gestützten Strebepfeiler und Schwibbögen nur zu rücksichtslos und hausbacken gelöst. Dagegen ist er die Lösung der ästhetischen Hälfte desselben schuldig geblieben; er lässt nicht nur das Auge unbefriedigt, dort wo der Seitenschub der Gewölbribben wahrnehmbar wird, nämlich in dem Innern der überwölbten Räume, wo die äusseren Gegenstreben nicht sichtbar sind und jedes unbefangene Auge sich durch deren Abwesenheit und das einseitige Wirken der Gewölbribben nach Aussen gegen einen Pfeiler, dessen Stärke innerlich ungesehen bleibt, der somit scheinbar zu schwach ist, geängstigt fühlen muss; er verletzt das ästhetische Gefühl auch äusserlich durch übermächtiges, rein technisches, Pfeiler- und Schwibbogenwerk, das gegen etwas wirkt, was äusserlich gar nicht gesehen wird und in formaler Beziehung daher auch gar nicht existirt. Denn das ästhetische Auge trägt zwar räumliche Eindrücke mit Leichtigkeit über von früher zu nachher Gesehenem, aber statische Ergänzungen des

Gesamteindrücke durch noch nicht oder nicht mehr gesehene Gegenwirken von Massen sind nicht statthaft. Diess erklärt sich ganz einfach dadurch, dass ein halbes statisches System nichts Ganzes für sich bildet und eigentlich gar nicht existenzfähig ist, dass dagegen ein Raum, z. B. ein Vestibulum, das mit dem Peristyl des Hofes, sodann mit der nachher zu ersteigenden Treppe, der oberen Loggia und dem Vorsaale, in welchen diese führt, eine harmonisch wirkende Gesamtheit bildet, auch für sich allein ein abgeschlossenes Ganzes ist.

Viel schöner ist diese Aufgabe z. B. gelöst in den grossartigen mit Kreuzgewölben überspannten Hauptsälen der römischen Thermen, wo das Widerlager und zugleich die senkrechte Stütze der Wölbdecke durch vor die inneren Wände gestellte Säulen, deren Gebälk in die Mauer eingreift und den Seitenschub aufnimmt, zugleich mechanisch und ästhetisch befriedigend vertreten sind. Durch diese Säulenstützen in dem Inneren der Räume für die Decke wird zugleich dem alten indogermanischen Grundsatz, dass die Mauer nicht tragen sondern nur umschliessen soll, Genüge gethan, und letztere in dieser Beziehung von dem Gewölbedienste emancipirt; ausserdem lässt das römische ungebrochene, halbkreisförmige Kreuzgewölbe den Eindruck des Seitwärtsschiebens kaum aufkommen, weil es vermöge seiner Lakunarienzierde gleichsam als eine nur modificirte Felderdecke auftritt.

Die Zerlegung der Decke in dynamisch thätige Gurtbögen und Gewölbribben zog unausbleiblich dasjenige nach sich, was die modernen Gothen die organische Gliederung¹ und Belebung der Wand nennen, was aber weiter nichts ist als eine Vernichtung ihrer Existenz, eine sichtbare Kundgebung des Verlustes ihrer Bedeutung als Wand; sie ist nunmehr

¹ Dieses Wort wird, wie mir vorkommt, in neuerer Zeit als Ausdruck für gewisse Eigenschaften einer Kunstform sehr missbraucht, in vielen Fällen scheint man gar keinen bestimmten Begriff daran zu knüpfen. Nicht jedes konsequent durchgeführte System einer Formgebung ist deshalb ein Organismus; dieser bedingt das Hervortreten gewisser formaler Erscheinungen, die sich als Lebensäusserungen kundgeben und denjenigen homogen sind, welche die lebendigen organischen Geschöpfe, nämlich die Pflanzen und die Thiere, bei ihrer mikrokosmischen Thätigkeit und im Konflikte mit der Aussenwelt auszeichnet. Die griechische Säule, in ihrem Konflikte mit der nur senkrecht wirkenden Last über ihr, ist ein Organismus; der gothische Pfeiler mit seinen Gewölbribben, wenn auch noch so konsequent durchgeführt, und obschon mit lockerem Blattschmucke an seinem Knaufe ungenügend und äusserlich als Organismus symbolisirt, ist und bleibt immer nur eine Struktur. Das vergebliche Bemühen, ihn beleben zu wollen, führte im XV. Jahrhunderte zu der Baumastarchitektur, die der letzte Versuch war, jener steinernen Scholastik Leben einzuflössen.

in den Dienst des Gewölbes übergetreten und zerlegt sich in eine Doppelreihe von Langpfeilern, die ihre Fronten in einer Viertelswendung wechseln, so dass ihre Axen senkrecht auf die Axen der nunmehr aufgelösten Wände gerichtet sind. Die letzte Konsequenz dieses Systemes (das allerdings in Beziehung auf Folgerichtigkeit alle anderen hinter sich lässt) war der gänzliche Wegfall jeglicher sichtbaren vertikalen Raumumschliessung, desjenigen Elementes der Baukunst, auf welchem die beiden noblen Schwesterkünste der Architektur, die Malerei und Skulptur nämlich, ihr von Alters her und naturgemäss dargebotenes Feld zu freiem, nicht unmittelbar von der Baukunst abhängigem, Schalten hatten. Diesem Mangel wurde, wenigstens in gewissem Sinne, durch die Malerei des Glases abgeholfen, welches im eisernen und bleiernen Netzwerke zwischen die weiten Oeffnungen der Pfeiler gespannt ward und den nöthigen Schutz gegen die Witterung gewährte. Aber wie Bewunderungswürdiges das Mittelalter auch in der Glasmalerei hervorbrachte, so behält sie doch unstreitbar stets einen gewissen barbarischen Typus und ist sie nicht derjenige Zweig der Malerei, worin diese göttliche Kunst ihren höchsten Aufschwung nehmen kann; denn sie ist durch die Dienste der durchsichtigen Bildtafel, als Schutzmittel, da sie nicht sowohl die Mauer bekleidet, sondern selbst Schutzmauer sein muss, und als Fenster an dieser Stelle den streng-struktiven architektonischen Gesetzen des gothischen Stiles unterworfen, und ausserdem durch die technischen Schwierigkeiten bei dieser Art Mosaik, vornehmlich aber durch die eigenthümliche Benutzung des Lichtes, die ihr vorgeschrieben ist, an die bestimmtesten Schranken in der Entfaltung ihrer Mittel gebunden, die sie nicht ungestraft überschreiten darf und deren Grenzen sie schon im Anfange des XIII. Jahrhunderts erreichte.

Noch eine andere Stelle liess dieser Stil der Malerei und Plastik, sich unabhängiger von der allgemeinen Struktur zu bewegen, in den niederen Wänden, welche nach antiker Ueberlieferung um den Chor herum, zwischen den Pfeilern und sonst an dazu geeigneten Plätzen angebracht sind. Aber die Glasmalerei mit ihrer bunten Lichtwirkung musste hier mit den Darstellungen in Konflikt gerathen und das alles umspinnende architektonische Masswerk bemächtigte sich daher sehr bald auch dieser wenigen, der freien Kunst noch übrig gebliebenen Felder. Nur in den älteren Domen zeigt sich noch die Benutzung dieser Flächen zu Darstellungen im historischen Sinne, zum Theil in glücklichster Weise, wie z. B. am Chore des Domes zu Amiens, der mit einer Reihe lebendigster Darstellungen in polychromen Reliefs umgeben ist.

Noch beschränkteres Schalten als das der Malerei verblieb der eigentlichen Bildnerei als unabhängiger Kunst. Nur in seinem ersten Auftreten gestattete der gothische Stil dieser Kunst noch eine grossartigere Entfaltung, die eigentlich noch der spätromanischen Zeit angehört und durch die Konsequenz des neuen Architektursystemes sehr bald verkümmerte. Das letztere duldet eigentlich keine Statue von übermenschlichen Dimensionen und hat für die Bildsäule nur Platz mitten innerhalb der struktiven Theile des Baues, der keine Wände, mithin auch keine Wandnischen, hat. Eingedrängt zwischen Pfeilerbündeln und in Hohlkehlen, oder an Pfeiler angelehnt und als deren Aufsatz dienend, bleibt die Statue ohne Selbstständigkeit und bildet sie dennoch keinen mitthätigen Theil der Architektur; sie erhebt sich selten über ikonographisches Sein und ist hierin beinahe ägyptisch.

Der Beziehungen zwischen dem hierarchischen Architektursysteme Aegyptens und dem der katholischen Kirche des XIII. Jahrhunderts gibt es übrigens mehrere, über die bei anderer Gelegenheit zu sprechen sein wird; die eine noch hebe ich hier hervor, dass das Ornament auch in der gothischen Baukunst seinen struktur-symbolischen Sinn aufgibt und nur locker mit dem Konstruktionskerne in Verbindung steht, theils als reine Zierde, theils mit tendenz-symbolischer Bedeutung.

Man sollte meinen, dass eine allgemeine Polychromie mit dem Principe des gothischen Stiles unverträglich wäre, und dennoch ward sie niemals vollständiger und entschiedener angewandt, als im XIII. und XIV. Jahrhunderte an den Werken der Baukunst und Skulptur dieser Zeit. Nur das Aeussere (mit Ausnahme jedoch der Portale und einiger ausgezeichneten Theile, sowie des Daches) scheint die Naturfarbe des Steines behalten zu haben. Vielleicht fühlte man für das Innere das Bedürfniss der Lösung des vorher gerügten Uebelstandes, der darin besteht, dass es dem Auge (das von Innen die Widerlager und Strebebögen nicht wahrnimmt), bei dynamisch auftretendem Ribbenwerke der weitgespannten Gewölbe und dem leichten Pfeilersysteme ohne Zwischenwände, an der nöthigen Beruhigung fehlt, — welche Lösung allerdings einigermaßen erreichbar wird, wenn man mit Hülfe der Profilirung und der Malerei den Gurtbögen und den Ribben der Gewölbe den Ausdruck der aus einzelnen Wölbsteinen bestehenden Struktur benimmt und sie als gebogenes Astwerk oder als kontinuierliches, absolute Festigkeit besitzendes Rankengewebe durch Analogieen bezeichnet, die aus den textilen Künsten oder der Natur selbst entlehnt sind.

Nach meinem Dafürhalten darf polychrome Bekleidung nirgend

weniger fehlen, ist ihre vollständigste Durchführung nirgend mehr Bedürfniss als bei dem gothischen Baustile, auch kenne ich kein Gebäude dieses Stiles, das mein architektonisches Gefühl vollständig befriedigt hätte, als vielleicht die vollkommen polychromatisch durchgebildete Ste. Chapelle zu Paris, dessen Architekt, der Iktinos des XIII. Jahrhunderts, Peter von Montereau, auch durch die Disposition seiner Werke auf möglichste Beseitigung des obengenannten, der gothischen Pfeilerkirche im Allgemeinen zu machenden, Vorwurfes bedacht war.¹

Der polychromen Pracht der Wände und der Gewölbe entsprach in jener schmuckliebenden, orientalisirenden Zeit der gleichfalls polychrome, meistens aus glasirten oder eingelegten Ziegeln mosaikartig zusammengesetzte, Fussboden. Das geometrische Gesetz, das die ganze bezeichnete Kunstrichtung beherrscht, findet hier die befriedigendste Anwendung und es zeigt sich an den gothischen Mosaikfussböden eine Logik der Disposition und des Stiles, den man an den antik-römischen Fussböden sehr häufig vermisst. Es wird sich in dem Hauptstücke Keramik Gelegenheit bieten, darauf zurückzukommen.

Das östliche Reich behält in seiner geistigen Erstarrung die Traditionen des späten Römerthumes mit geringen Abänderungen bei, so dass sich unser an sich so weites Thema nicht wohl ohne unvermeidliche Wiederholungen schon berührter Dinge durch das Mittelalter dieses Reiches bis zu dessen Untergang verfolgen liesse.

§. 86.

O s t e n .

Dasselbe gilt im Ganzen auch von dem eigentlichen Osten, wo uralte Erscheinungen in erneuerter Form immer wieder hervortreten und sich die althaldäische Tradition der Wand- und Strukturbeleidung fortwährend erhalten hat.

Doch zeigen sich in den verschiedenen Verzweigungen des arabischen Baustiles (sowie auch in Byzanz) merkwürdige theils Verbindungen theils Konflikte zwischen dem Prinzipie der polychromen und polylithen Verhüllung der Konstruktion und dem entgegengesetzten, der Benutzung, ja des stets barbarischen Missbrauches, konstruktiver Formen zu spielend dekorativen Zwecken, Sonderheiten des Stiles, die sich auf verschiedene

¹ Vergl. den Artikel Chapelle in dem Dictionn. d'Arch. von Viollet-le-Duc.